

**ALFRED HITCHCOCK**

6

**EDGAR G. ULMER**

106

**OTTO PREMINGER**

156

**JOSEPH H. LEWIS**

194

**CHUCK JONES**

258

**DON SIEGEL**

280

**FRANK TASHLIN**

332

**ROBERT ALDRICH**

344

**SIDNEY LUMET**

358

# ALFRED HITCHCOCK

(13 août 1899 – 29 avril 1980)

## UN SYNONYME DE SUPSENSE

«C'était une vision choquante, je dois bien l'avouer - il y avait du sang *partout*» dit soudain Alfred Hitchcock, coincé au fond de l'ascenseur de l'hôtel St. Regis, tandis que nous rejoignons le hall. L'absorption, dans sa suite, de plusieurs daiquiris glacés avait légèrement empourpré ses joues. Jusqu'à cet instant, il s'était tenu là, placide et silencieux - juste avant de monter dans l'ascenseur, il avait répondu à une question ésotérique que je lui avais posée à propos de l'un de ses films. Nous étions accompagnés de nos compagnes respectives, Polly, ma première femme, et Alma Reville, sa seule et unique épouse, qui était aussi sa collaboratrice privilégiée. L'ascenseur venait de s'arrêter, trois personnes en tenue de soirée y étaient montées, et aussitôt M. Hitchcock avait commencé à parler, comme si nous étions au milieu d'une conversation, à mi-voix (avec ce ton à la fois précautionneux et familier qu'adoptent les gens à la télévision), puis il avait ajouté, juste assez fort pour être parfaitement entendu: «Un jet de sang lui sortait de l'oreille et un autre lui sortait de la bouche.»

Ces gens avaient immédiatement reconnu Hitchcock - nous étions en 1964, Hitch avait soixante-cinq ans et présentait sa propre émission de télé, qui était immensément populaire, depuis 1955 - mais ils semblaient à présent éviter ostensiblement son regard. J'étais moi-même dans un état de confusion considérable quand je lui jetai un œil à la dérobée, et pour cause: au cours de notre conversation dans sa suite, le réalisateur le plus célèbre de l'histoire du cinéma m'avait à plusieurs reprises rappelé à l'ordre en me lançant cette remarque vaguement menaçante: «Vous ne touchez pas à votre verre», en désignant mon propre cocktail. Je n'en avais jamais bu, je ne touchais d'ailleurs que rarement à l'alcool, et ces espiègles admonestations m'avaient doucement mais sûrement conduit à l'ivresse, si bien que je n'étais pas certain de n'avoir pas moi-même raté un épisode. Peut-être étais-je trop soûl pour le comprendre. Polly, elle aussi éméchée, plissait pour sa part les yeux en regardant Hitch.

Lui ne changea pas d'expression, continua sur le même ton, regardant béatement droit devant lui, tandis que l'ascenseur s'arrêtait de nouveau pour laisser entrer un autre couple sur son trente-et-un: «Bien sûr, le sol était une mare de sang et ses vêtements en étaient imprégnés - oh! C'était un spectacle horrible, vous vous en doutez...» Il me semblait que plus personne

ne respirait dans cet ascenseur. Alma souriait dans le vide quand Hitch me lança un regard de ses yeux pétillants – je hochai stupidement la tête, et il continua: «Il y avait du sang partout. J’ai regardé le misérable qui gisait là et je lui ai demandé: “Mon Dieu, que vous est-il arrivé?”» C’est à ce moment-là que la porte de l’ascenseur s’est ouverte sur le hall d’entrée et qu’Hitchcock a ajouté: «Savez-vous ce qu’il m’a répondu?», avant de marquer une pause. Au bout d’un moment, et comme à regret, les autres occupants sont sortis de l’ascenseur et ont regardé le réalisateur tandis que nous en sortions en silence pour pénétrer dans le hall. Après un long moment de flottement, je lui demandai: «Alors, qu’est-ce qu’il a dit?» Hitch m’a alors souri avec bienveillance, m’a pris le bras et m’a répondu: «Oh, rien – c’est juste mon histoire d’ascenseur.»

Pendant cinquante ans, à travers la plupart de ses cinquante-deux longs métrages et de ses courts métrages pour la télévision, Alfred Hitchcock a élaboré de nombreuses variantes de son «histoire d’ascenseur», comme ce fut le cas à l’hôtel St. Regis, et il a tenu le monde en haleine. Pendant les quarante dernières années de sa vie, le nom d’Hitchcock a été synonyme de suspense, ce qui est toujours le cas aujourd’hui, seize ans après sa mort. Aucun autre réalisateur (qui n’était pas aussi acteur) dans l’histoire du cinéma n’a jamais eu un style aussi reconnu du grand public, n’est devenu une marque internationale, voire un produit – à l’exception, peut-être, de Cecil B. DeMille. Grâce à sa série télévisée hebdomadaire, il est également devenu le réalisateur dont le visage était le plus familier aux spectateurs: ses brèves apparitions dans chacun de ses films ont suscité l’enthousiasme dans le monde entier. Depuis l’avènement de la cassette vidéo (survenu à peu près au moment de sa mort), la plupart des magasins ont organisé leurs rayons en fonction des genres ou des stars, mais ils ont toujours eu une section «Hitchcock». Bien avant sa mort, de jeunes réalisateurs et de jeunes critiques, d’abord en France puis partout ailleurs, l’ont accueilli dans leur panthéon personnel, mais l’Académie des Oscars – qui a élu *Rebecca*, la première réalisation américaine d’Hitchcock, meilleur film de l’année 1940 – ne lui a jamais décerné l’Oscar du meilleur réalisateur, et ne l’a nommé que deux fois. Il avait trop de succès, il était trop populaire.

Aucun autre cinéaste non plus n’a été si souvent accusé de sombrer dans un irrémédiable déclin par les critiques influents.

*Les Cheveux d'or* (*The Lodger*), le troisième film d'Hitchcock (et son premier grand succès), réalisé en 1926 alors que celui-ci avait vingt-sept ans, a été suivi par une succession de films de commande qui devaient sonner le glas de sa carrière jusqu'à ce que, trois ans plus tard, *Chantage* (*Blackmail*), le premier film parlant britannique, ne vienne réfuter une telle condamnation. Mais pas pour longtemps : sept échecs commerciaux consécutifs plus tard, on le considérait à nouveau comme fini quand sortirent la première version de *L'Homme qui en savait trop* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934) et *Les 39 Marches* (*The 39 Steps*, 1935) (sans conteste son meilleur film européen). Suivirent trois nouvelles années ponctuées de déceptions avant que les prophéties des oracles ne soient encore une fois démenties avec l'immense succès que connut *Une femme disparaît* (*The Lady Vanishes*, 1938). Mais bientôt, à l'âge de quarante ans, sa fin prochaine était de nouveau virtuellement assurée quand il quitta l'Angleterre pour... Hollywood ! Bien que son œuvre ne cessât de s'améliorer et devînt plus populaire que jamais – *Correspondant 17* (*Foreign Correspondent*, 1940), *L'Ombre d'un doute* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Les Enchaînés* (*Notorious*, 1946), *L'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a Train*, 1951), *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954), *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959) – l'opinion communément admise à cette époque parmi les tenants du bon goût cinématographique était de considérer Hitchcock au mieux comme un talentueux réalisateur de divertissements, un maître du suspense, mais guère plus. *Psychose* (*Psycho*, 1960), son plus grand succès commercial – sorti l'année précédant notre première rencontre – n'a fait que creuser cet antagonisme (bien que, étrangement, Hitchcock fût nommé aux Oscars pour ce film) ; pourtant, à Hollywood, à la fin des années soixante, on considérait généralement qu'il était sur le déclin. Hitch a toujours souffert de ce manque de reconnaissance et, quand l'Académie lui a remis le prix Irving Thalberg, il a ouvertement exprimé son mépris à travers le discours le plus court de l'histoire des Oscars – discours précédé d'une *standing ovation* : « Merci. » Il a alors tourné le dos à l'audience puis est reparti vers les coulisses ; quand les spectateurs ont réalisé ce qu'il était en train de faire, ils ont ri. Il n'a pas réapparu.

Ironiquement, c'est à cette même période que sa réputation ne cessa de s'améliorer auprès des cinéphiles purs et durs – l'influence française s'étant sur ce point fait nettement sentir : une demi-douzaine de livres et de monographies consacrés à

sa vie, son œuvre ou la musique de ses films ont alimenté ce regain d'intérêt. Mais c'est son livre d'entretiens avec François Truffaut (publié aux États-Unis en 1967) qui finit de faire pencher la balance: quelques-uns d'entre nous font preuve d'un tel manque d'assurance (ou d'un tel snobisme) en ce qui concerne les films américains qu'il faut souvent une caution étrangère à une œuvre pour qu'elle acquière une certaine respectabilité. Si Hitchcock était resté en Angleterre, la critique intellectuelle américaine aurait continué de l'encenser. Il fallut attendre 1963 – une décennie après que l'avant-garde française l'eut porté au pinacle – pour que l'influente cinémathèque du MoMA de New York lui consacre une rétrospective. J'en établis moi-même le programme et j'écrivis la monographie étoffée d'entretiens qui portait le même nom que l'exposition qui dura six mois et fut un franc succès: *Le Cinéma d'Alfred Hitchcock*. Ainsi, à la sortie de *Frenzy*, en 1972, c'eut été, à New York, se montrer complètement hors du coup que de ne pas considérer qu'Hitchcock était et avait toujours été, bien entendu, formidable. Le film connut un raisonnable succès, mettant officiellement fin à son «déclin», et à l'âge de soixante-quinze ans – cinq ans avant sa mort –, Hitchcock était célébré par un gala donné en son honneur dans la capitale culturelle de New York: le Lincoln Center. Il était entouré d'un côté par Grace Kelly, de l'autre par François Truffaut. Un an avant sa mort, il fut honoré par l'*American Film Institute Life Achievement Award*, lors d'une cérémonie au cours de laquelle il ne semblait déjà plus vraiment là. Sur un plan personnel, Hitch – comme nombre de ses personnages frappés par le destin – n'a pas connu une fin aussi heureuse que celle dont jouirent son œuvre et sa carrière.

Tout au long de cette succession de triomphes et de déclin, Hitchcock est globalement parvenu à trouver son équilibre – dans son travail tout du moins; certaines remarques qu'il m'a faites au fil des années trahissaient une once d'amertume à l'égard des critiques et de l'industrie. Il aimait beaucoup me parler de ses films qui avaient été éreintés à leur sortie par les mêmes critiques qui les qualifiaient de classiques vingt ans plus tard. Mais Hitch a vécu heureux toutes ces années où il a fait ce qu'il aimait faire, à savoir un certain genre de film, celui que l'on appelle aujourd'hui «un film d'Hitchcock». Sa popularité et son succès lui ont permis de faire les films de son choix, sans devoir céder aux habituels compromis. Durant les trente dernières années de sa vie, il n'avait de comptes à rendre qu'à lui-même.

Hitchcock est l'un des premiers réalisateurs avec lesquels je me suis entretenu, et la partie qui lui était consacrée était la première (et la plus longue) de mon premier article paru dans le magazine *Esquire* (en août 1962). Nous avons évoqué au cours de cette brève première conversation un si vaste panel de questions techniques et artistiques qu'elle constituait une introduction idéale à un article sur l'état de l'industrie cinématographique. Elle a aussi marqué le début de ma relation de maître à élève avec Hitchcock, que j'ai eu la chance de voir se prolonger jusqu'à sa mort, dix-neuf ans plus tard. Voici comment s'est déroulé notre premier entretien.

Le réalisateur m'a introduit dans son luxueux bureau des studios Paramount; il portait un costume sombre, une chemise blanche, une cravate noire, il tenait à la main un gros cigare et avait l'air très gros. «Je travaille dans un *bureau*», me dit-il avec cette articulation britannique caractéristique, détachant chaque syllabe d'un même mot. «Le scénariste et moi-même élaborons notre script dans les moindres détails, et quand nous avons fini, il ne reste plus qu'à le tourner. D'ailleurs, c'est seulement quand on pénètre dans le studio que l'on entre dans le domaine des compromis. Les romanciers ont la belle vie, ils n'ont pas à se coltiner les acteurs et tout le reste.»

«Du point de vue du suspense et des personnages» il considère *L'Ombre d'un doute* comme son meilleur film et trouve que *Psychose* est «techniquement le plus satisfaisant». À propos des *Amants du Capricorne* (*Under Capricorn*, 1949), l'un des films favoris des membres de la Nouvelle Vague mais un échec aux États-Unis, Hitchcock a dit qu'il n'aimait pas faire de films en costume. Parce que, a-t-il expliqué, «a) je ne suis pas doué pour ça et b) je n'arrive pas à imaginer un personnage de film en costume aller aux toilettes.»

Une jeune femme est entrée dans le bureau, une tasse de café à la main; elle me l'a tendue pendant que le réalisateur m'expliquait que son approche dans *Psychose* était essentiellement humoristique. «Je ne pouvais pas raconter une telle histoire sérieusement. Ce n'était pas possible, a-t-il ajouté, rationnel. Si j'avais voulu traiter le sujet avec sérieux, il m'aurait fallu le traiter *de l'intérieur*, et montrer le fonctionnement intime des personnages. Mais, voyez-vous,

j'ai choisi de les montrer de l'extérieur.» Pour illustrer son discours, il a demandé à son assistante, Peggy Robertson, de nous faire envoyer une copie de la bande-annonce de *Psychose*, qu'il avait lui-même tournée, pour me la montrer.

Pendant que nous l'attendions, je lui ai posé des questions sur *La Mort aux trousses* et sur son goût pour Cary Grant, qu'il a fait tourner dans plusieurs films. «J'ai été très amusé, m'a-t-il dit en souriant, quand j'ai lu un critique du *New Yorker* faire allusion au "comique involontaire" de *La Mort aux trousses*. Alors que ce film est une pure fantaisie. Vous savez, le premier titre du film était *L'Homme dans le nez de Lincoln*, mais nous n'avons pas pu l'utiliser. Ils ne nous ont pas laissé tourner sur le mont Rushmore. On ne peut pas défigurer un monument national, a-t-il sarcastiquement ajouté. Et c'est bien dommage, car j'avais imaginé un plan superbe dans lequel Cary Grant se serait caché dans le nez de Lincoln où il aurait été pris d'éternuements.» Il gloussa joyeusement puis reprit. «Cary est un acteur formidable, vous savez. On ne dirige pas Cary Grant, on se contente de le placer devant la caméra. Il permet au spectateur de s'identifier au personnage principal. Ce que je veux dire par là, c'est qu'on a l'impression de connaître Cary Grant. Ce n'est pas un étranger. Si vous marchez sur le trottoir et que vous voyez un homme se faire renverser par une voiture, vous vous arrêtez un moment pour regarder et vous dites: "Comme c'est triste", puis vous continuez votre chemin. Mais si l'homme que l'on renverse est votre frère, votre réaction sera très différente. C'est la même différence dans un film entre Cary Grant et un acteur inconnu.» Il fit une pause pour rallumer son cigare. «Je veux émouvoir le spectateur, poursuivit-il. Pour cela, il faut les projeter dans le film, complètement et sans réserve, les gagner à votre façon de penser. Souvent, voyez-vous, quand un personnage agit mal, le spectateur ne cesse pas pour autant de vouloir le voir réussir. Et ça ne peut fonctionner que si le spectateur est totalement investi par le film et son personnage.» Il considéra un instant son cigare. «J'aime me tenir sur la crête qui sépare la comédie de la tragédie; j'aime prendre une situation ordinaire et la rendre extraordinaire. Je crois au pur cinéma» dit-il, en prononçant ci-né-ma, puis tira une bouffée sur son cigare. «Certains disent que le cinéma, c'est l'action, mais c'est une erreur de jugement.



Le mouvement n'est qu'un aspect du cinéma. Le cinéma, ce n'est pas non plus le spectacle, pas plus que ce n'est l'enregistrement d'acteurs en train de jouer. S'en remettre aux acteurs, c'est utiliser un élément théâtral. Je crois pour ma part que le montage est l'essence de l'art cinématographique. Vous prenez un plan de Jimmy Stewart par exemple, qui regarde quelque chose, vous le montez avec un plan de ce qu'il voit puis un plan de sa réaction. Comme dans le vieux test de Poudovkine<sup>1</sup> [réalisateur soviétique]. Il a pris un plan d'un acteur avec une expression neutre et l'a monté à la suite de deux plans différents: l'un représentant un bébé en train de jouer et l'autre, un cercueil ouvert. Les spectateurs qui ont vu ce montage se sont émerveillés de la subtilité du jeu de l'acteur. Alors qu'en réalité, le même plan avait été utilisé après le plan du bébé et après le plan du cercueil. Seul le montage recèle une telle puissance de suggestion. J'aime beaucoup raconter une histoire de cette façon.»

Le téléphone sonna et il décrocha le combiné. Sa secrétaire pénétra en silence dans la pièce et débarrassa ma tasse et ma soucoupe. «M. Hitchcock ne supporte pas la vue de la vaisselle sale», me murmura-t-elle. Dès qu'il décrocha, le réalisateur reprit. «Vous voyez, j'ai toujours privilégié la façon de raconter l'histoire à l'histoire elle-même. Ce qui m'importe, ce n'est pas le sujet, c'est l'effet qu'il peut produire sur les spectateurs.» Il fit une nouvelle pause et tira deux fois sur son cigare. «Quand j'ai fait *Psychose*, la Paramount a fait fabriquer un torse en caoutchouc pour la scène de la douche. Quand on y plongeait un couteau, du sang jaillissait. C'était merveilleux, dit-il joyeusement, mais je ne l'ai pas utilisé. Ça aurait été trop simple. Au lieu de cela, j'ai passé une semaine à tourner cette séquence et, à l'écran, on ne voit jamais le couteau entrer en contact avec la peau. Nous avons donné l'impression que c'est le cas, mais nous ne l'avons pas filmé. Vous voyez, on obtient l'effet voulu grâce au montage. On ne montre pas non plus la moindre partie de l'anatomie féminine qui aurait été considérée inconvenante. L'illusion de la nudité est elle aussi rendue grâce au montage. On a monté soixante-dix plans différents en quarante-cinq secondes.» Hitchcock fit une

---

<sup>1</sup> Le test original de ce qu'on appelle aujourd'hui l'effet Koulechov a en effet longtemps été attribué à Poudovkine. [NDT]

pause pour me laisser digérer ces chiffres impressionnants et pour tirer deux nouvelles bouffées sur son cigare.

Je lui ai ensuite demandé pourquoi il avait voulu que Janet Leigh soit poignardée sous la douche et comment il s'y était pris pour ne filmer aucune partie inconvenante de son anatomie. «Hé bien, les choses se passent ainsi dans la vie, me répondit-il, raisonnable. Elles arrivent sans crier gare. Vous sortez en disant: "Je vais au cinéma", mais en chemin vous serez peut-être assassiné. Un meurtre ne doit pas être trop élaboré. Il doit arriver inopinément, comme dans la vraie vie.» Il fit une pause. «Tout ce que vous voyez de Janet dans cette scène, continua-t-il, ce sont ses mains, ses épaules et sa tête. Le reste appartient à une doublure.»

À cet instant, le réalisateur déposa son cigare dans le cendrier et se leva pour illustrer son propos. «Vous voyez, quand nous avons tourné la scène, la femme nue bougeait au ralenti, et la caméra bougeait au même rythme. Quand elle levait son bras, vous voyez, dit-il en levant lui-même le bras avec lenteur, nous avons caché son sein. Et quand elle levait l'autre bras, poursuivit-il en mimant toujours sa démonstration, nous cachions son autre sein. Après tout, on ne peut pas montrer des seins à l'écran, n'est-ce pas?» Il se rassit et reprit son cigare. «Quand on projette le film à une vitesse normale, on a l'impression que la fille lève son bras rapidement. Mais tourner au ralenti nous a permis de contrôler quelle partie du corps nous allions montrer.»

Le metteur en scène m'a ensuite confié que lorsqu'on fait ce genre de films, il y a des règles à respecter. «Quand on fait un film à suspense, me dit-il, on ne doit jamais être confus. Il faut toujours donner tous les éléments au spectateur. À l'occasion, on peut même lui donner une information que le personnage lui-même ignore. Cela aussi contribue à construire le suspense. Mais on doit toujours jouer franc-jeu avec le spectateur. Si vous regardez *Psychose* une nouvelle fois, vous verrez que c'est un film honnête: vous pouvez vérifier le moindre détail, tous les indices sont fournis au spectateur au cours du film. Mais ce qui est le plus important ceci dit, c'est que le cinéma est un art visuel. Dans *Psychose*, par exemple, je voulais exprimer visuellement le désespoir. La fille et son amant sont désespérés. Et la première fois que nous les voyons, ils sont à moitié nus en plein milieu de la journée. Comment pouvait-on mieux exprimer leur désespoir?»

On nous fit savoir que la copie qu'il avait demandée était arrivée et Hitchcock me mena le long du couloir jusqu'à une petite salle de projection où il me montra la bande-annonce de *Psychose*. Le réalisateur lui-même y flânait dans les décors du film, indiquant les deux endroits où les meurtres avaient eu lieu. Il faisait quelques allusions narquoises et s'adressait, mi-sérieux mi-goguenard, à la caméra en disant des choses comme: «Oh, comme c'est horrible et sanglant!» Tout au long de cette bande-annonce, on entendait en fond sonore le thème principal de sa série télévisée, qui évoque la démarche syncopée d'un éléphant se dandinant dans une rue étroite du cœur de Londres. Quand elle fut finie, il se leva et me demanda: «Vous avez compris ce que je vous disais?»

Plus tard, de retour dans son bureau, il me parla des acteurs. «J'ai dit un jour que les acteurs étaient du bétail.» Il sourit. «C'était une blague. Mais on peut dire en revanche que ce sont des enfants. Ils sont capricieux et doivent être traités avec douceur et parfois...», dit-il en marquant une pause théâtrale. «Il faut les gifler. Je leur parle toujours dans leurs loges, pour mettre les choses à plat avant d'arriver sur le plateau. Dans le cas contraire, les scènes dramatiques ont trop souvent lieu sur le plateau, mais pas devant la caméra. Je me plie en quatre pour qu'ils se sentent détendus.» Il tira une bouffée sur son cigare pour nourrir sa réflexion. «Un jour qu'Ingrid Bergman faisait un film en Angleterre, continua-t-il, elle est venue me voir à mon hôtel pour me dire à quel point elle était contrariée, angoissée et malheureuse. Je me suis contenté de la regarder. Elle m'a alors dit: "Oh Hitch! Je sais ce que tu vas me dire. Ne le dis pas." J'allais simplement lui dire ce que je dis toujours: "Ingrid, ce n'est qu'un film."»

Combien de fois me suis-je rendu, au fil des années, dans le bureau d'Hitchcock (dans les studios Universal, qui lui ont donné son propre immeuble en 1963), pour boire un verre ou pour déjeuner (le plus souvent pour déjeuner)? Nous prenions toujours tous deux exactement le même repas: un faux-filet cuit à point, servi avec des frites, un peu de laitue et une tomate, suivi d'un café. L'atmosphère était très formelle, mais Hitch se laissait volontiers aller dans ses remarques, sachant qu'elles resteraient entre nous. Il avait une certaine qualité professorale – le

genre de professeur à la page qui vous enseigne *exactement* ce que vous voulez savoir, pour peu que vous soyez attentif – qui se mêlait au côté très enthousiaste que l'on ne trouve que chez les meilleurs enseignants. Hitchcock prenait le temps de vous expliquer avec précision comment il parvenait à obtenir tel ou tel effet; il semblait apprécier le processus mécanique par lequel on pouvait recréer une réalité à partir d'une parfaite illusion.

En revanche, il ne m'a jamais semblé aimer le moment du tournage. Au contraire, le tournage était pour lui l'étape du compromis, et, possiblement, de la confrontation. Je l'ai observé sur le plateau des *Oiseaux* (*The Birds*, 1963), du *Rideau déchiré* (*Torn Curtain*, 1966) et de *L'Étau* (*Topaz*, 1969) – il avait l'air d'apprécier de moins en moins cette étape: il était raisonnablement joyeux sur le tournage des *Oiseaux*, mais sur *Le Rideau déchiré*, il était mécontent de Paul Newman et de Julie Andrews – il n'avait choisi ni l'un ni l'autre. Un jour que je le visitais sur le plateau, il maugréait parce que, je cite: «Paul Newman m'a envoyé un mémo. Tu te rends compte?» À quel propos? «À propos du script. Il m'a envoyé un mémo de trois pages à propos du script. Tu te rends compte?» Hitch détestait les conflits tout autant que les situations gênantes et il ne pardonna jamais à Newman de l'avoir mis dans une telle position. Paul, de son côté, ne faisait que faire ce qu'il faisait sur *tous* ses films (Preminger m'a parlé des mémos de Newman sur *Exodus*). Mais du point de vue d'Hitchcock, c'était précisément pour ça que c'était une insulte: un film d'Hitchcock n'est pas *comme tous les autres films*. Sur le tournage de *L'Étau*, il s'ennuyait, tout simplement: il a toujours déclaré avoir fait ce film pour rendre service à Lew Wasserman, mais son échec commercial l'a beaucoup affecté – une énième déception dans sa carrière. Il a même assisté à une avant-première du film (ce qu'il a toujours juré n'avoir jamais fait, et qu'il ne faisait réellement pas en règle générale) et ce fut l'une des pires avant-premières de l'histoire, le public n'a pas arrêté de huer.

Je me souviens d'Alma et lui se tenant par une nuit fraîche sur le site des décors extérieurs des studios Universal, où un superbe plateau représentant une rue d'Harlem avait été construit pour *L'Étau*. Ce soir-là, il avait apprécié le décor ainsi que son acteur principal, la star noire Roscoe Lee Browne. Celui-ci était brillant, sophistiqué, et c'était le seul acteur dans l'imposante distribution du film avec qui Hitch aimait parler. Roscoe savait s'y prendre avec Hitch – il le faisait rire. Le réalisateur m'expliqua en détail comment il allait tourner un plan subjectif avec un objectif

de longue focale pour créer une impression de distance tout en restant assez proche de l'action pour l'observer clairement: une complexe affaire d'objectifs qui m'a servi sur tous mes films au fil des ans.

Comme il l'évoque dans sa métaphore de «la bombe» (voir p.73-74) et dans son histoire du «MacGuffin» (voir p.43), il y a deux préceptes cinématographiques fondamentaux à garder à l'esprit quand on écrit un scénario ou quand on tourne un film: a) on crée le suspense en donnant une information au spectateur, non pas en la lui cachant et b) on doit toujours faire la distinction entre les éléments de l'histoire importants pour le *personnage* et ceux qui importent au *spectateur*, car les deux choses peuvent très bien être entièrement différentes. La métaphore de «la bombe» fonctionne aussi bien pour la comédie – il suffit de remplacer la bombe par une «peau de banane»: le spectateur doit toujours *savoir* qu'il y a une peau de banane sur le trottoir avant que qui que ce soit ne glisse dessus. Sans cela, il sera peut-être surpris, mais il ne rira pas. Comme le suspense, le rire est obtenu en donnant des informations aux spectateurs.

Étant devenu l'un des cinéastes les plus étudiés et les plus analysés, Hitchcock a vu fleurir une myriade de lectures différentes de son œuvre, y compris de ses films les plus légers – des lectures le plus souvent erronées. Le phénomène, bien entendu, fut en quelque sorte une réaction face à l'insipidité de la réception critique des films d'Hitchcock (jusqu'à ce que les Français se penchent sur son cas); mais je ne crois pas que celui-ci ait jamais pensé les choses en ces termes – transfert de culpabilité, conséquences morales de ce transfert, dangers de la suffisance, ambiguïté de la justice, etc. – quand il réalisait ses films. Il était trop instinctif pour cela: il avait un sens inné du rythme et de la dramaturgie et c'est ce qui lui a permis de tirer le meilleur parti des intrigues les plus emberlificotées. Il me semble qu'Hitch était aussi ravi et charmé par la découverte de ces connexions conscientes ou inconscientes au sein de son œuvre que les érudits consciencieux qui les élaboraient. À titre personnel, il a toujours dit qu'il était plus intéressé par les émotions que par la pensée; il voulait que le spectateur soit ému, pas nécessairement qu'il réfléchisse.

Quand il devait répondre à des questions improbables ou un brin bêteuses, Hitchcock adoptait une attitude doucement perplexe: il donnait la réponse que semblait attendre celui qui l'interrogeait. Quand Truffaut, par exemple, lui avait demandé

s'il avait utilisé la beauté automnale de la Nouvelle-Angleterre comme décor de *Mais qui a tué Harry?* (*The Trouble with Harry*, 1956) pour contraster avec le sujet de l'intrigue, qui traitait sur le ton de la comédie de la difficulté à faire disparaître un cadavre, Hitch a répondu: «Mais oui, bien sûr.» Plus tard, il m'apprit que ce n'était pas vrai du tout: «Parce qu'en vérité, l'automne est la période où les feuilles tombent et où les choses meurent. Si j'avais voulu faire un *contraste*, j'aurais tourné le film au printemps.» La vérité était peut-être plus banale: si l'on considère les problèmes de planning que l'on rencontre souvent lors de la production d'un film, on tourne rarement au moment idéal de l'année, mais plutôt au moment où l'on *doit* tourner. Ce n'est pas le genre de réponse qui séduit les journalistes.

L'un des paradoxes du succès d'Hitchcock, qui est lié au genre dont il était spécialiste, réside dans le fait que les spectateurs venaient justement pour voir ce genre de films mais étaient déçus s'ils ne correspondaient pas exactement à leurs attentes. «Je suis en compétition avec moi-même» m'a un jour confié Hitch. Puis, quand tout le monde se mit à l'imiter – rappelez-vous ces innombrables affiches qui annonçaient «un film d'Hitchcock par un autre qu'Hitchcock» –, il fut en compétition avec ses imitateurs. Il faut cependant porter à son crédit le fait que jamais il ne s'est imité lui-même. Ce devait pourtant être une irrésistible tentation, me semble-t-il, quand on considère à quel point l'industrie du cinéma vous pousse à réutiliser la recette d'un film qui a connu le succès. Si Hitch s'est rarement détourné (ces rares tentatives furent toutes des échecs) des films qui mêlent crime et suspense, son genre de prédilection qui l'avait à juste titre rendu célèbre, il est toutefois parvenu à élaborer de multiples variations à partir de son thème original, qui a trait à ce que la condition humaine recèle de plus sombre. Rien, dans un film d'Hitchcock, n'est jamais aussi simple qu'il n'y paraît, et s'il est vrai que ses films étaient parfois plus lourds de sens qu'il n'était strictement nécessaire, il est tout aussi vrai de noter qu'ils supportaient cet excès avec une certaine grâce – bien mieux que beaucoup de films aussi prétentieux que respectés et dont le propos est grossièrement souligné à *chaque* plan.

La méticulosité et la délicatesse d'Hitchcock étaient légendaires; méticulosité dans la façon qu'il avait de savoir précisément à quoi devait ressembler chaque séquence de ses films bien avant qu'il ne les tourne; délicatesse qui se manifestait dans sa peur de la confrontation, de la gêne ou de la surprise. Imagi-

nez donc *ma* surprise quand, la dernière fois que je l'ai vu, j'ai aperçu une tache sur le revers de sa veste. Universal venait d'annoncer le prochain film d'Hitch, *The Short Night*; le script avait été écrit par le scénariste David Freeman et il était, comme me le dit l'assistante d'Hitchcock, Peggy Robertson, « vraiment très bon ». Catherine Deneuve – une parfaite blonde hitchcockienne – avait accepté d'y tenir le rôle principal. Restait un problème de taille cependant: un grand nombre de séquences devaient être tournées en décor naturel dans les fjords finlandais. Personne, Hitch y compris, ne se sentait de taille à assurer cette partie du tournage. Comme ce problème paralysait la production, je me suis porté volontaire pour tourner toutes les séquences finlandaises à partir d'un *storyboard* que j'aurais dûment préparé avec Hitch. Le studio m'a remercié pour cette offre et m'a dit qu'elle serait examinée; Hitch m'a remercié lui aussi, mais ça n'alla pas plus loin. La santé d'Hitchcock se détériora et le film ne fut jamais tourné.

Dans les dernières années de sa vie, Hitchcock buvait de plus en plus mais tenait de moins en moins l'alcool. Cela faisait déjà un certain temps qu'il avait un pacemaker. La dernière fois que je l'ai vu, je m'étais bien rendu compte qu'il était un peu ailleurs – il n'était plus vraiment là avec moi comme il l'avait toujours été: son attention était lâche, et son esprit semblait vagabonder sans retenue. Ses deux plus loyales assistantes, Peggy Robertson et Suzanne Gauthier, l'avaient quitté, ne pouvant plus supporter ses sautes d'humeur et sa dépression. Il m'a dit qu'il ne savait pas pourquoi elles étaient parties. Le handicap grandissant d'Alma ne faisait qu'empirer les choses. Nous parlions depuis un moment quand Hitch a remarqué les taches sur sa veste; il savait que je les avais vus moi aussi. L'incident sembla le ramener à la vie et il se mit à frotter sa veste pour enlever les taches mais elles ne disparurent pas tout à fait. Il se sentit humilié d'avoir été vu dans cette situation et s'excusa bientôt pour s'enfermer dans la salle de bain. Après avoir attendu une demi-heure, j'ai informé sa nouvelle secrétaire de ce qui venait de se passer et elle ne fut pas surprise le moins du monde. Il faisait ça souvent, me dit-elle. Elle alla frapper à la porte. Hitch répondit qu'il allait bien. Elle partit. Il m'appela. Je lui répondis. Il me dit qu'il était désolé mais qu'il ne pouvait pas poursuivre notre discussion. Pouvais-je demander à son chauffeur de venir l'aider? Je lui ai dit que je le ferais, je l'ai remercié pour son accueil et exprimé le souhait qu'il se sente mieux rapidement. Il m'a remer-

cié et m'a à nouveau demandé d'appeler son chauffeur. Je lui ai dit au revoir. À travers la porte, il m'a dit au revoir. J'ai trouvé son chauffeur, qui est monté l'aider. Moins de quatre mois plus tard, alors que je tournais une scène dans le hall du New York Plaza Hotel – un décor que j'avais choisi car Hitch l'avait utilisé dans *La Mort aux trousses* – mon assistant m'informa qu'Hitchcock venait de mourir. J'en ai moi-même informé l'équipe et les acteurs et j'ai demandé une minute de silence en son honneur. Il aurait mérité un hommage bien plus conséquent pour tout ce qu'il nous avait donné, tout ce qu'il m'avait donné, mais nous étions en plein tournage: je suis sûr qu'Hitch l'aurait compris. Alma ne lui a survécu que quelques mois.

Une petite partie de nos entretiens ont été publiés au fil des années (par le MoMA et les magazines *Cinema* et *New York*); le reste n'a jamais paru. C'était un orateur qui savait improviser, mais il avait déjà réfléchi à nombre de ses réponses avant que je ne lui pose mes questions.

Le trait de personnalité d'Hitchcock dont je me souviens le mieux est son sens de la solitude, sa tendance à l'isolement. Puisqu'il ne voyait jamais ses films en présence du public, je lui ai demandé un jour s'il n'aurait pas aimé l'entendre une fois crier. «Non, me répondit-il, je les entends déjà crier quand je fais le film.» Il n'était pas très sociable; il organisait des dîners très privés pour ses amis proches et ses associés mais on le voyait rarement dans les soirées officielles d'Hollywood. Il découvrait ses propres films en compagnie de Peggy Robertson dans sa salle de projection personnelle, au studio. Je me rappelle l'avoir vu un jour entrer dans une librairie de Beverly Hills pour y feuilleter quelques livres. Il était seul, une limousine l'attendait à l'extérieur – Hitch ne conduisait jamais. Peut-être que la distance qu'il avait mise entre lui et le reste du monde servait à le protéger du rejet, de la confrontation, de son inadéquation, de son manque de séduction. Pourtant, dans l'intimité d'un plateau de tournage, il devenait le réalisateur le plus reconnaissable de toute l'histoire du cinéma.

Il ne laissait jamais voir sa douloureuse sensibilité face à la critique mais Peggy m'a raconté, par exemple, le jour où il a projeté *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958) à Alma pour la première fois. Après la projection, dans la limousine, Alma s'est extasiée sur le film: il était remarquable à tous les niveaux, si émouvant, si complexe, c'était peut-être son meilleur film. Elle a cependant ajouté qu'il pourrait couper ce plan de Kim Novak traversant la rue, où ses hanches paraissaient un peu larges. Mais ce n'était pas grand-



chose, presque rien, car le film était brillant et elle l'avait adoré. Un peu plus tard, Alma sortit de la voiture pour faire une course et Hitch resta silencieux, n'adressant pas la parole à Peggy. À un moment, celle-ci lui demanda si la réaction enthousiaste de sa femme ne le rendait pas heureux. Il lui répondit: «Alma a détesté le film.» Peggy n'en revenait pas: comment pouvait-il dire une chose une pareille?! Alma avait détesté Kim, continua-t-il. Elle n'avait émis de réserve qu'à propos d'un seul plan, argua Peggy. Hitch secoua la tête, inconsolable. «Alma a détesté le film.»

Les révélations faites sur Hitchcock après sa mort dans deux biographies qui affirmèrent qu'il avait harcelé Tippi Hedren sont peut-être vraies, mais je n'en ai pour ma part jamais été témoin. Après *Pas de printemps pour Marnie* (*Marnie*, 1964), je me souviens avoir demandé à Hitch comment s'était passée sa collaboration avec Tippi – Grace Kelly était son premier choix mais le Prince Rainier s'était opposé à sa participation – et il m'a répondu: «Svengali<sup>2</sup> s'est fait quelques nouveaux cheveux blancs.» Ce qu'il voulait dire par là, c'est qu'il avait dû fournir beaucoup d'efforts pour manipuler en profondeur la performance d'une actrice sans expérience. Le film d'Hitchcock et la performance de Tippi ont été durement critiqués, mais ces attaques étaient injustes; ils ont été tous deux sous-estimés. Qu'Hitch ait été la proie de ce risque du métier de réalisateur – tomber amoureux de la personne qui incarne un personnage que l'on a contribué à créer – cela n'a rien d'impossible. *Sueurs froides* révèle la profonde compréhension qu'Hitchcock avait de ce phénomène – tomber amoureux d'une illusion, puis la perdre. Comme la société dont ses films se faisaient le reflet, Hitchcock avait une vision des femmes très ambivalente. Ses films le révèlent clairement: elles y sont tour à tour créatrices et destructrices, jamais dignes de confiance, et pourtant souvent martyres. Dans *Psychose*, la star féminine meurt à la moitié du film, et c'est un symbole du sort réservé aux femmes dans le cinéma depuis la fin des années cinquante: on les en a écartées. Son film suivant, *Les Oiseaux*, est en quelque sorte le Jugement Dernier selon Hitchcock: la nature se révolte, reprend le pouvoir. C'était sa façon de nous dire que notre bonne vieille Terre finirait par l'emporter.

---

**2** Personnage du roman *Trilby* de George du Maurier. Son nom est passé dans le langage courant pour désigner un manipulateur. [NDT]