

# Jeune et innocent

Alfred Hitchcock, Grande-Bretagne, 1937,  
noir et blanc.



## Sommaire

Générique .....	2
Résumé .....	2
Autour du film .....	3

### Le point de vue d'Alain Bergala :

<i>Un scénario peut en cacher un autre</i> .....	4/11
Déroulant .....	12/17
Analyse d'une séquence .....	18/21
Une image-ricochet .....	22
Promenades pédagogiques .....	23/31
Glossaire et petite bibliographie .....	32

Ce Cahier de notes sur... *Jeune et innocent* a été réalisé  
par Alain Bergala.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*  
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image  
animée, ministère de la Culture et de la Communication,  
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,  
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

## Générique

---

**Jeune et innocent,**  
**Alfred Hitchcock,**  
**Grande-Bretagne, 1937,**  
**80 minutes, noir et blanc.**

**Titre original :** Young and Innocent.  
(Aux États-Unis : *A Girl Was Young*).

**Réalisateur :** Alfred Hitchcock.

**Scénario :** Charles Bennett et Alma Reville, d'après le roman de Josephine Tey *A Shilling for Candles*.

**Image :** Bernard Knowles. **Décor :** Alfred Junge.

**Montage :** Charles Frennd. **Musique :** Louis Levy.

**Produit par :** Edward Black pour Gainsborough Gaumont British. **Distribution en France :** AFMD.

**Interprétation :** Derrick de Marney (Robert Tisdall), Nova Pilbeam (Erica), Percy Marmont (Le colonel Burgoyne), Edward Rigby (Le vieux Will), Mary Clare (La tante), Basil Radford (L'oncle Basil), John Longden (Kent), George Curzon (Guy), Pamela Carme (Christine Clay), George Merritt (Miller).

## Résumé

---

Une dispute, la nuit : un homme est giflé par une femme. L'homme est affublé d'un tic : il cligne des yeux... Le lendemain, sur une plage déserte, une jeune homme, Robert Tisdall, aperçoit dans l'eau le cadavre d'une femme et part chercher du secours. Mais il semble que Christine, qu'il connaissait, ait été tuée avec la ceinture de son pardessus. Celui-ci a disparu et tout semble accuser Robert.

Lors de son passage au tribunal, il réussit à s'enfuir en chausant les lunettes de son avocat myope et commence une enquête pour retrouver son pardessus et se faire innocenter. Il trouve une alliée involontaire d'abord, puis consentante, en la personne d'Erica, la propre fille du Commissaire principal du Comté... Elle lui prête main forte avec sa voiture et son chien. Après bien des péripéties (bagarre dans un pub, goûter chez la tante d'Erica, enquête dans un asile de nuit), les deux jeunes gens finissent par retrouver Will, un vieux clochard à qui le pardessus a été donné par un mystérieux personnage... qui cligne des yeux ! Une boîte d'allumettes portant le nom du Grand Hôtel mettra les deux jeunes enquêteurs (amoureux) et leur ami vagabond sur la piste de l'assassin... lors d'un thé dansant... où dans l'orchestre un batteur « noir » cligne des yeux. ■



Alfred Hitchcock, photographe, à la sortie du commissariat (séquence 7).

## Autour du film

De Pinewood à Hollywood :  
un passeport pour l'Amérique<sup>1</sup>.

*Jeune et innocent* s'est trouvé être le film-charnière dans la carrière d'Alfred Hitchcock entre son Angleterre natale et les États-Unis où il va s'installer en mars 1939. Même s'il tourne encore deux films en Angleterre avant de quitter son pays, la décision du cinéaste est prise au moment de *Jeune et innocent* d'aller s'installer à Hollywood. *Jeune et innocent* est donc un film d'affirmation, un passeport pour l'Amérique dont Éric Rohmer et Claude Chabrol disaient en 1957 : « C'est une manière de "film américain" d'Hitchcock avant la lettre, et tout ce qui transpire encore de cinéma anglais n'est pas ce qui irrite le moins<sup>2</sup>. »

À l'automne 1936, Alfred Hitchcock et le scénariste Charles Bennett travaillent à l'adaptation d'un roman de Joséphine Tey : *A Shilling for Candles*. Au terme de ce travail il ne restera presque rien du roman d'origine dans le film *Jeune et innocent*. Début 1937, Charles Bennett part aux États-Unis : il a été engagé par Selznick pour travailler chez Universal.

Le tournage commence en mars 1937 dans les studios de Lime Grove, mais au bout de quelques jours le studio ferme pour des raisons de conflit interne au sein de la direction. L'équipe se transporte dans les studios de Pinewood, qui offrent à Hitchcock des installations ultra-modernes et de très grands espaces pour construire ses décors. Hitchcock profite de l'aubaine pour affirmer ses capacités à tirer le meilleur parti des moyens mis à sa disposition. Il fait construire le décor de

la carrière à cinq mètres du sol afin de pouvoir filmer de façon spectaculaire (à l'américaine) l'enfoncement de la voiture et le sauvetage d'Erica<sup>3</sup>. Le plan à la grue dans le vaste décor du Grand Hôtel (au cours duquel la caméra se déplace sur 45 mètres) demande deux jours de répétition et la plus grande grue disponible en Angleterre. Avec ces scènes prestigieuses, Hitchcock est en train de s'acheter un billet pour Hollywood où il espère bien aller travailler, même s'il est encore sous contrat, après *Jeune et innocent*, pour deux films en Angleterre.

Après le tournage, en août 1937, Hitchcock fait un voyage « de vacances familiales » à New York où il découvre sa popularité tant auprès de la presse que du public. Le producteur David O. Selznick, qui est au courant de cette visite du cinéaste anglais, envoie un câble à sa représentante new-yorkaise : « Je tiens à avoir Hitchcock comme réalisateur et je crois qu'il serait sage que vous le rencontriez et bavardiez avec lui. J'aimerais savoir exactement si quelqu'un le représente et, dans ce cas, ce qu'il demande comme salaire. Aussi s'il a traité avec la MGM. »

Les négociations seront longues et difficiles entre Selznick et Hitchcock, mais une projection de *Jeune et innocent*, au début de 1938, balaiera les derniers doutes de Selznick, qui trouve le film splendide.

Tous les commentateurs ont relevé par la suite que *Jeune et innocent* allait engendrer de nombreuses séquences de l'œuvre américaine à venir (des *Enchaînés* aux *Discaux* en passant par *La Mort aux trousses*), comme si ce film d'affirmation était aussi une préfiguration de la deuxième carrière d'Hitchcock. **A. B.**

1. La plupart de ces informations sont extraites du livre de Donald Spoto : *La Vie d'Alfred Hitchcock* (cf. Bibliographie p. 32).

2. Éric Rohmer, Claude Chabrol : *Hitchcock* (cf. Bibliographie, p. 32).

3. Voir Analyse de séquence, p. 18.

Fin de la séquence 28.





## Un scénario peut en cacher un autre

par Alain Bergala

### Un scénario obsédant

Hitchcock est revenu à plusieurs reprises, dans des films aussi différents que *Les Oiseaux*, *La Mort aux trousses*, *Psychose*, sur un scénario de base où, sous un habillage scénarique différent, il est travaillé en fait par le même sujet. Ce cher sujet hitchcockien est le suivant : un homme, qui a largement l'âge de prendre femme, reste sur le seuil de la maturité, sans arriver à franchir le pas de fonder un couple. Généralement, il est sous l'influence de sa mère qui s'interpose entre lui et son accès à la femme. Le père est mort et la mère résiste plus ou moins consciemment à ce que son fils se sépare d'elle et accède à son indépendance d'adulte en prenant femme, ce qui la laisserait seule. Ce héros hitchcockien immature va devoir traverser des épreuves disproportionnées (une révolte meurtrière des oiseaux, une course-poursuite à travers les États-Unis car il a été pris par hasard pour un autre) pour accéder à une femme et gagner son autonomie par rapport à sa mère. Le héros de *Psychose*, lui, n'y est jamais parvenu et finira par s'identifier totalement à cette mère morte qui lui interdit tout commerce avec une femme. Celui de *Fenêtre sur cour* n'a pas de mère mais il lui faudra exposer sa vie et celle de sa fiancée à un assassin pour accepter l'idée de mariage.

*Jeune et innocent*, bien antérieur à ces films de la maturité américaine du cinéaste, porte déjà en lui la matrice de ce scénario obsédant, à la différence que le sujet en est une jeune femme. Tout est donc inversé. Erica n'a pas de mère (le film n'en dit rien mais laisse à supposer qu'elle est morte), elle vit avec son père et quatre frères : elle est donc la seule femme du foyer où elle occupe symboliquement (y compris à table) la place de la mère. Sa rencontre avec un homme et son départ du foyer familial laisserait à l'évidence un trou béant. Son père incarne doublement la Loi : en tant que *pater familias* et par son métier, puisqu'il est le Commissaire principal du Comté. Dans un petit pays où tout se sait très vite, où rien n'échappe aux

regards des autres (la tante, les policiers aux ordres de son père), il est plus que difficile de se soustraire à cette Loi pour une jeune fille sage (même « dégoûdée ») comme Erica. La police est omniprésente comme si le regard du père était partout. Pour accéder à l'amour et à l'autonomie, il va lui falloir transgresser cette double loi du père et de la justice.

Erica est le véritable héros du film, celle qui progresse, celle qui doute, celle à qui toutes ces épreuves sont destinées. En les affrontant, elle se donne droit à aimer un homme et à résister quelque peu à l'emprise de son père. Robert, même s'il est le suspect numéro un, même s'il s'est enfui du tribunal, même s'il est poursuivi par la police et menacé dans le réel, sait bien qu'il n'est pas coupable. Sa véritable innocence est d'ailleurs de ne jamais douter que la vérité finira par triompher, ce qui lui donne cette belle désinvolture et cet optimisme souriant qu'il affiche tout au long du film, ou presque. Erica, au contraire, se débat avec



Séq. 30.



Séq. 30.

elle-même et affronte un problème moral difficile : si elle parie sur l'innocence de Robert, si elle accepte de reconnaître qu'elle est en train de tomber amoureuse de lui, il lui faut transgresser la Loi, risquer sa réputation et celle de son père. C'est elle, et non pas Robert, qui se débat avec le sentiment de la culpabilité. Le titre français du film est quelque peu trompeur dans la mesure où, contrairement au neutre anglais qui maintient l'ambiguïté, il attribue au seul Robert les adjectifs masculins de « jeune » et « innocent ». Le titre américain : *A Girl Was Young*, attribue au contraire à Erica le rôle titre, mais amputé de l'innocence. *Jeunes et innocents* aurait peut-être été une traduction française plus juste du titre original.

Comme souvent chez Hitchcock, le film se construit sur un double scénario : le **scénario de surface**, anecdotique, qui est le scénario policier, ici celui du faux coupable, et le **scénario de fond**, qui commence à hanter Hitchcock, celui de la naissance de l'amour et de la séparation d'avec la loi parentale, nécessaire et angoissante. Le génie d'Hitchcock tient à sa façon inimitable d'articuler les deux. La musique du générique, qui passe sans transition d'une musique de type « dramatique » à une musique sentimentale, annonce à la façon d'une ouverture d'opéra les deux « couleurs » qui vont être celles du film et qui correspondent à ces deux scénarios.

### Le faux coupable

Le scénario de surface emprunte ici le grand schéma hitchcockien du faux coupable, qui aura une très grande postérité dans son œuvre. Comme chaque fois que le cinéaste s'attaquera à ce scénario, le faux coupable est en fuite et toutes les apparences sont contre lui, ce qui est la traduction littérale du sentiment de culpabilité fondamental d'Hitchcock : même s'il ne sait pas très bien de quoi ni pourquoi, l'homme est toujours coupable et cette faute initiale le poursuit où qu'il aille. Dans le meilleur des cas, il va se trouver une seule personne pour croire à son innocence et devenir son alliée dans son entreprise de prouver cette innocence. Car le faux coupable ne peut compter sur la police ou sur les autorités légales pour enquêter sur son cas, il doit **devenir** le véritable enquêteur et son propre défenseur. Son enquête est rendue doublement difficile du fait qu'il doit conduire cette enquête, qui l'expose à ses



Seq. 9.

ennemis, au mal, alors que la police, qui devrait l'aider à révéler la vérité, le surveille et l'empêche d'agir. D'où l'importance capitale, pour lui, d'avoir un allié qui peut agir à sa place dans le monde, là où lui ne peut pas aller (ce sera le scénario de l'alliance). Ici le vrai coupable n'apparaît que dans la première et la dernière scène, il est trop absent du scénario pour être jamais menaçant pour Robert. Ce n'est pas vraiment un de ces « méchants » dont Hitchcock disait : « Plus réussi est le méchant,

meilleur est le film. » Il est plus pathétique qu'inquiétant, plus pitoyable qu'agressif, ce qui désamorçait le film de toute angoisse de type : un assassin veut se débarrasser de Robert. C'est sans doute une des raisons de la « douceur » de ce film, qui n'est pas si fréquente dans l'œuvre d'Hitchcock. *Jeune et innocent* est presque un film sans méchant, si l'on excepte la figure de la tante en « mauvaise mère » sur laquelle le cinéaste ne peut s'empêcher de s'acharner au passage.



Seq. 32.

### Le scénario de l'accès à l'amour

Le scénario de fond (le véritable sujet du film) est celui de la naissance de l'amour entre une jeune fille sage et un garçon inconnu à la (provisoire) mauvaise réputation. Ce scénario parcourt les étapes d'une moderne « carte du tendre », depuis la rencontre amoureuse jusqu'à l'acceptation par le père de ce jeune homme comme gendre, lorsqu'il a été enfin « blanchi » par les aveux de l'assassin. Si l'on considère que le scénario policier n'est qu'un habillage, un prétexte fictionnel, on peut considérer *Jeune et innocent* comme une succession de « fragments d'un discours amoureux » au sens que Roland Barthes donnait à ce titre.



Séq. 6.



Séq. 7.



Séq. 13.



Séq. 17.

\* Les numéros renvoient aux scènes (ou séquences) numérotées dans le déroulant.

• scène 6\* : **la rencontre amoureuse**. On peut la lire comme un véritable coup de foudre en ce qui concerne Robert. Son évanouissement – si l'on met entre parenthèses l'anecdote du scénario policier – place cette rencontre sous le signe d'un choc émotif qui sort de l'ordinaire. Quand il revient à lui, il se retrouve dans une situation qui préfigure un futur bonheur amoureux possible avec Erica : il est assis, la tête appuyée contre son ventre ; il en sourit de béatitude, comme s'il était dans un rêve. Mais le chemin est encore long et les obstacles nombreux pour en arriver à ce que la réalité se conforme à cette image qui n'est encore qu'un rêve fugitif, aussitôt disparu qu'entrevu. Il lui faut repartir à zéro pour conquérir ce bonheur en franchissant toutes les étapes qui y conduisent.

• scène 7 : **la « pointe » jetée** par le garçon en guise

d'accroche. La plaisanterie sur la voiture relève de la fausse désinvolture du « dragueur » qui feint l'ironie et l'indifférence pour la jeune fille qu'il vient de remarquer tout en essayant d'attirer son attention de façon provocante.

• scène 9 : **la mise en garde** du narrateur. Hitchcock, par la brève digression que constitue le jugement de l'affaire précédente (un homme qui bat sa femme après de nombreuses années de mariage), situe au moment de la rencontre amoureuse un avertissement de départ ironique sur ce qui pourrait aussi les attendre lorsqu'ils seront devenus à leur tour un vieux couple. Comme si Hitchcock leur disait : « Réfléchissez-y à

deux fois avant de vous lancer dans cette histoire d'amour, elles finissent souvent mal. »

• scène 12 : **la désignation**. En parlant d'elle affectueusement comme de son « ange gardien », Robert désigne à Erica le rôle qu'il aimerait lui voir jouer, entre la tendresse et un sentiment d'amour encore inavouable. Il instaure avec cette expression une relation intime entre eux, un pacte secret.

• scène 13 : **la dette**. En l'aidant à pousser la voiture jusqu'au garage et en donnant ses derniers sous au pompiste, Robert fait en sorte qu'Erica ait contracté une dette (même minuscule) à son égard.

• scène 15 : **la preuve de connivence**. En laissant repartir les deux policiers sans leur signaler la cachette de Robert, Erica entre en complicité avec lui. Heureux de cette preuve de confiance qu'elle vient de lui donner, il lui envoie de loin, sans qu'elle le sache, un premier baiser très platonique.

• scène 16 : **la compassion**. En écoutant le dialogue de ses frères, Erica est prise soudain de compassion devant les privations et les dangers que Robert est en train d'affronter. Elle s'imagine en être quelque peu responsable puisqu'il lui a donné ses dernières pièces de monnaie pour acheter de l'essence.

• scène 17 : **l'attendrissement, la naissance de l'amour**. C'est en le découvrant endormi du sommeil du juste dans la paille et en le regardant tartiner sa tranche de pain avec les doigts qu'Erica est prise d'attendrissement amoureux pour Robert. La musique souligne que cette scène est pour elle celle de la naissance de l'amour. Le Werther de Goethe tombait lui aussi amoureux de Charlotte en la regardant distribuer des tartines aux petits enfants pour leur goûter.

• scène 19 : **le hasard s'en mêle**. La présence du chantier providentiel sur la route de droite « oblige » Erica à s'engager sur le chemin interdit de l'amour aux côtés de Robert.

• scène 20 : **l'entraide**. En allant à sa place dans le relai routier, Erica s'engage à aider activement Robert à prouver son innocence. Ce pacte d'entraide se révèle réciproque : lorsqu'il la croit en danger, il se précipite à l'intérieur du relai pour lui porter secours. Finalement c'est lui qui aura besoin de soins qu'elle lui dispense aussitôt, pour la deuxième fois. Dans cette scène le rapport d'entraide s'emballa et pivota très vite d'un personnage à l'autre.



Séq. 17.



Séq. 17.



Séq. 30.

• scène 22 : **la présentation à la famille**. On peut considérer symboliquement la scène chez la tante comme la présentation à la famille, par une jeune fille sage, d'un fiancé « douteux », inconnu et inquiétant (il se présente sous un faux nom, ment sur sa profession). L'oncle y figurerait un père bienveillant et protecteur, complice des amoureux, (le contraire du père réel d'Erica, suspicieux par caractère et par profession) et la tante la classique « terrible mère » hitchcockienne (autoritaire, méfiante, méchante).

• scène 24 : **la langueur amoureuse, le ravissement**. À la gare, les jeunes gens vont succomber tous les deux à une étrange langueur amoureuse qui les ravit à eux-mêmes et les plonge dans le sommeil. (voir *infra* « La Belle aux voies dormant »).

• scène 28 : **le danger bravé par amour, l'héroïsme, la Dette**. Dans LA grande scène spectaculaire du film, la seule où les deux amoureux sont en danger de mort, Robert va faire preuve de courage et d'efficacité, l'amour va triompher du danger, et Erica lui devra maintenant la vie.

• scène 30 : **la séparation douloureuse**. Erica, brutalement séparée de Robert, refuse de croire à sa culpabilité et de donner sa piste à la police. Elle résiste au chantage de son père et s'effondre en larmes amères sur son lit de jeune fille.

• scène 31 : **l'aveu, les larmes**. Robert fait irruption dans la chambre de la jeune fille qui ne résiste plus à l'amour qu'elle lui porte. Roméo est entré par le balcon dans la chambre de Juliette.



Séq. 32.

• scène 32 : **le triomphe social de l'amour**. Les derniers plans sur Erica la montre triomphante, entre son père (qu'elle a reconquis et convaincu) et Robert qui est maintenant officiellement son fiancé. Elle a résolu la contradiction entre la Loi du Père et l'accès à l'amour d'un homme.

#### **Le scénario de l'alliance : actif/passif, masculin/féminin.**

À plusieurs reprises, dans le film, Erica va aller à la place de Robert pour enquêter, agir. Lui en est empêché par le fait qu'en s'évadant du tribunal, il s'est mis hors-la-loi et que la police – heureusement fort peu efficace – le recherche.

Cette matrice de situation : une femme court le monde, s'expose au danger à la place d'un homme empêché, et pour cet homme, a été radicalisée par Hitchcock jusqu'à l'épuration dans *Fenêtre sur cour*. Truffaut, dont la fascination pour le cinéma d'Hitchcock ne s'est jamais démentie, a retravaillé à son tour cette structure dans *Le Dernier Métro* et dans son dernier film *Vivement dimanche*.

Dans *Jeune et innocent*, elle permet à Hitchcock de subtiles variations entre les deux paradigmes : masculin/féminin et actif/passif :

• scène 20 : Erica va enquêter à la place de Robert dans le relai de camionneurs, un lieu d'hommes entre eux (dont il lui



Séq. 20.

faut affronter les quolibets) où la présence d'une femme ne passe pas inaperçue. Mais ses questions provoquent une bagarre et Robert, chevaleresque, reprend son rôle de protecteur, vient à son secours et entre dans la mêlée alors qu'elle est déjà en train de l'attendre dehors. Le « héros » va être légèrement blessé à la tête et pour la deuxième fois Erica devient sa « secouriste ». Lui se retrouve en posture légèrement ridicule de « secoureur secouru ».



Séq. 32.

• scène 22 : Erica laisse

Robert dehors pour aller téléphoner de chez sa tante. Là encore, Robert va se trouver obligé d'entrer, à cause de l'insistance bienveillante de l'oncle. Cette fois-ci, Robert fait preuve de plus grand sang-froid et, à deux reprises, sauve la situation : en volant le nain de jardin en guise de cadeau; en intervenant deux fois pour dire son nom d'emprunt à la tante (ce nom est celui de la rue londonienne où Hitchcock a passé son enfance). Cette « présence d'esprit » est sans doute due au fait que la scène se situe dans le milieu d'Erica : c'est donc elle qui est exposée au danger, et de ce fait légèrement paralysée ; Robert se doit d'avoir du sang-froid pour deux et de la tirer de ce mauvais pas.

• scène 32 : la longue scène finale du Grand Hôtel s'ouvre sur Erica assise dans le hall du Grand Hôtel, où elle se trouve en éclairneur, attendant que le vieux Will arrive dans son déguisement d'homme du monde. À ce moment du récit, Robert ne peut plus se montrer dans un lieu aussi public et quadrillé par la police. Il est hors-jeu : l'alliance Will-Erica s'est substituée à l'alliance Robert-Erica. Cette substitution est encore plus indispensable (et efficace) lorsque Robert s'est livré à la police, devenant tout à fait impuissant à faire triompher la vérité.

## La Belle aux voies dormant

La scène 24 constitue une curieuse variation d'exception sur cette structure. Robert et Erica sont arrivés à la gare de Butchester à proximité de l'asile de nuit où devrait se trouver le vieux Will avec le fameux manteau disculpant. Robert a « emprunté » un vêtement de travail dans une cabane de cheminots et, ainsi déguisé, s'apprête à se rendre « Chez Nobby ». À ce moment-là, prise d'une subite et étrange langueur, Erica, habituellement si active, lui explique qu'elle est trop épuisée pour l'aider et s'endort littéralement sur place. Dans la scène précédente, dans la voiture, elle a littéralement paniqué (dans une crise verbale) à l'idée de tout ce qu'elle était en train de transgresser. Cette soudaine et violente crise de lucidité débouche sans transition sur cet endormissement inattendu.

Première explication, trop rationnelle : les scénaristes, malgré le mépris affiché d'Hitchcock pour les exigences du vraisemblable, ne pouvaient pas laisser Erica aller à la place de Robert dans un asile de nuit pour hommes.

Mais on sent bien, à ce moment-là, que le film bascule dans quelque chose qui relève moins du vraisemblable que du poétique. Une jeune fille s'endort au moment où son sort va se jouer. Comme dans un conte, elle est prise d'un sommeil irrésistible et va sombrer dans la perte de conscience. Alors que la police est en train de les chercher dans les bois, la belle dormante est au milieu des voies. Elle s'abandonne au sommeil dans l'oubli provisoire de tous les enjeux dans lesquels elle se débat depuis le début du film et que figure allégoriquement l'enchevêtrement des voies. Tout est si brouillé qu'il lui faut passer par



Séq. 26.



Séq. 24.

cet abandon, cette absence, ce sommeil irrépissable avant de continuer. Robert, depuis la fenêtre de l'asile de nuit, voit sa voiture bien dissimulée entre les trains, puis au petit matin, totalement isolée et survisible au milieu des voies vides. Erica dort toujours. On ne peut rien cacher : ce que l'on croit cacher (ici l'amour) on l'exhibe. Comme dans un conte, cette langueur est une phase nécessaire dans la voie de l'abandon à l'amour. Un passage salutaire et obligé où la jeune fille, raptée à sa propre conscience morale, doit cesser de lutter, oublier les censures, baisser les défenses. Le ravissement amoureux passe nécessairement par cette phase d'acceptation inconsciente où Erica n'est plus moralement responsable des choix qui s'opèrent en elle pendant qu'elle s'absente à elle-même dans le sommeil.

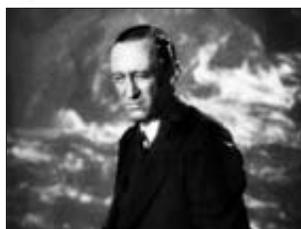
On retrouvera sous une forme plus dramatique cette phase de l'endormissement amoureux dans *Les Enchaînés*. Ingrid Bergman, empoisonnée lentement, sombre peu à peu dans le sommeil, dans une langueur mortelle. Poétiquement, on pourrait dire qu'elle se meurt littéralement d'amour pour Cary Grant qui vient la chercher dans sa chambre, l'oblige à se réveiller et l'emporte loin de ce repaire de nazis.

Le charme singulier de ce film en état de grâce tient à ce que le scénario de la naissance de l'amour est exempt de la cruauté et de la lucidité qui sont habituellement celles d'Hitchcock. Ici l'étagage du scénario amoureux sur le scénario policier relève plus d'une logique du rêve et du conte que du cauchemar et de l'angoisse. Le spectateur ne doute pas une seconde que la jeunesse et l'innocence triompheront de la fausse culpabilité et que cette histoire d'amour finira bien.

« Le film, remarque très justement Donald Spoto, est riche de marques d'affection furtives. Les garçons font preuve à l'égard de leur sœur d'une tendresse discrète et, comme le héros, semblent hésiter à lui toucher le bras ou à lui serrer la main. Les gestes affectueux échappent parfois à certains et l'innocence confère à la jeunesse une étrange gaucherie, mais même les plus petits effleurements portent leur charge affective. Il y a un nombre étonnant de plans de raccords montrant des poignées de mains ou des regards interrogateurs riches d'espoir ou d'affection et une surprenante douceur qui s'exprime ici bien plus librement que dans tous les films réalisés par Hitchcock à ce jour. » ■



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 6



Séquence 8

## Déroulant

### 0. Générique

**1.** [1. 13] Un couple se dispute. L'homme est jaloux et insulte la femme qui le gifle. L'homme sort dans la nuit sur une terrasse, devant l'océan. Il est pris d'un tic nerveux des yeux.

**2.** [2. 25] Sur une plage vide, en plein jour, les vagues roulent et déposent le cadavre d'une femme. Un jeune homme la voit du haut de la falaise, s'approche et la reconnaît (« Christine ! »). Il part en courant. Deux jeunes femmes voient à leur tour le cadavre, s'en approchent et regardent le jeune homme s'enfuir.

**3.** [3. 55] Un peu plus tard, au même endroit, la police interroge le jeune homme et les deux jeunes femmes qui l'accusent de s'être enfui. Le jeune homme déclare qu'il a découvert la noyée le premier et qu'il a couru pour aller chercher du secours. Il apprend que la femme n'est pas morte noyée mais étranglée, il y a quelques minutes seulement, avec la ceinture d'un pardessus. Il réalise soudain qu'il est devenu le principal suspect.

**4.** [5. 12] Les manchettes de journaux relatent le meurtre de l'actrice Christine Clay.

**5.** [5. 33] Le lendemain matin, au petit jour, fin d'interrogatoire du jeune homme (Robert Tisdall) dans une pièce du commissariat. Scotland Yard le soupçonne d'avoir étranglé Christine Clay avec la ceinture de son pardessus. Lui, affirme qu'on venait de lui voler le sien dans un relai de routiers, chez Tom's Hat<sup>1</sup>, où il s'était arrêté pour acheter des cigarettes. Il reconnaît avoir besoin d'argent, et que la victime lui avait acheté les droits d'une nouvelle, mais en apprenant qu'elle lui a légué une forte somme de 1 200 livres, ce qui le rend encore plus suspect, il s'évanouit.

**6.** [7. 29] Une jeune fille (Erica) qui passe à ce moment-là dans le bureau lui porte secours et le ranime énergiquement. Il revient à lui et apprend des policiers que cette « secouriste » providentielle est la fille du Commissaire principal.

**7.** [9. 10] Erica sort, traverse la rue et rejoint son père qui est en train de parler du meurtre. Elle essaie de faire démarrer son vieux tacot qui marche avec des bouts de ficelle. Robert Tisdall passe, encadré par deux policiers, et lui lance une plaisanterie. La voiture récalcitrante finit par démarrer, avec le chien d'Erica comme passager<sup>2</sup>.

**8.** [10. 28] Beeks, un avocat commis d'office, visiblement incompetent, explique à Robert Tisdall qu'il est très pessimiste quant à l'issue du jugement et lui soutire de l'argent : deux livres. Robert suggère qu'il serait disculpé s'il retrouvait son pardessus et sa ceinture. À la fin de l'entretien le très myope avocat cherche en vain ses lunettes qu'il a égarées.

1. - Au Chapeau de Tom -.

2. Le chien s'appelle Tawser, traduit « Tout Fou » dans la version française.

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.

**9.** (13.34) Le prévenu et son défenseur attendent dans le couloir pendant que se juge l'affaire précédente : un homme qui bat sa femme. Quand vient leur tour, Robert réussit à fausser compagnie à ses gardiens et à entrer dans la salle d'audience du côté du public. Les gardiens se rendent compte de sa disparition et donnent l'alerte. Robert sort tranquillement, mêlé à la foule des spectateurs, avec les lunettes de son avocat sur le nez. Les poursuites s'organisent.

**10.** (16.05) Le Commissaire emprunte la voiture de sa fille pour envoyer le Brigadier et son adjoint surveiller la gare, avec Erica comme chauffeur.

**11.** (16.37) Un moment plus tard, la voiture d'Erica est tombée en panne d'essence. Les deux policiers la poussent sur une route de campagne. Ils réquisitionnent à leur tour une voiture à cheval qui passe. Ils se retrouvent à l'arrière, au milieu d'un chargement de cochons.

**12.** (17.45) Erica pousse la voiture en panne, avec le chien assis à l'intérieur. La voiture se met à avancer toute seule. Surgit alors Robert qui engage le dialogue et la qualifie d'« ange gardien ».

**13.** (18.47) Les deux jeunes gens arrivent devant un poste à essence. Le pompiste leur parle de l'homme en fuite. Robert prête ses trois derniers shillings à Erica pour qu'elle puisse payer l'essence. Il fait démarrer la voiture et demande à Erica de le conduire au relai de routiers Tom's Hat, à huit kilomètres de là. Le pompiste leur en a indiqué minutieusement la route.

**14.** (20.35) En chemin, la jeune fille arrête la voiture devant un vieux moulin et demande à Robert de descendre. Il réaffirme son innocence. Elle le laisse et s'en va.

**15.** (21.58) Robert entre dans le moulin abandonné et voit depuis une fenêtre Erica, dans sa voiture, croiser deux policiers et leur parler. Mais les deux policiers continuent leur route. Il est soulagé : elle ne l'a pas dénoncé. Il lui envoie un baiser.

**16.** (22.40) Repas du soir dans la famille du Commissaire, composé d'Erica, de son père et de ses quatre petits frères qui se disputent. L'un d'eux exhibe un rat tué par un piège et le compare à l'homme en fuite. Ils parlent de ses probables difficultés à s'en sortir s'il n'a plus d'argent et rien pour se nourrir. Erica est de plus en plus nerveuse. Le Commissaire est appelé au téléphone par un inspecteur qui le tient au courant des recherches. Erica écoute son père dire que l'homme est pris au piège.

**17.** (26.10) Erica arrive au vieux moulin en compagnie de son chien qui reste dehors. Elle entre dans la pénombre, grimpe à une échelle vermoulue et finit par découvrir Robert enfoui sous la paille, endormi. Elle lui rend les trois shillings et lui laisse de la nourriture. Il se réveille, lui réaffirme qu'il n'est pas coupable et qu'il lui faut retourner au relai routier pour éclaircir l'histoire du vol du pardessus et prouver son innocence. Elle le regarde avec attendrissement manger avec ses doigts. À la demande d'Erica, il commence à lui raconter sa relation avec Christine. Il jette un papier par un carreau cassé.

**18.** (30.25) Les deux policiers, à l'extérieur du moulin, voient tomber le bout de papier d'une fenêtre et s'approchent du moulin. Le chien aboie et bloque l'entrée. Le Briga-



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 20

dier envoie son second voir s'il y a quelqu'un à l'étage pendant que Robert et Erica s'échappent par l'extérieur. Le Brigadier reçoit un coup du pied de Robert qui s'agite à l'extérieur, devant la fenêtre. Robert et Erica s'enfuient en voiture après s'être arrêtés pour récupérer le chien qui courait derrière eux.

**19.** (33.25) Erica prend soudain conscience qu'elle doit rester dans le camp de son père, de la Loi. Elle le dit à Robert, mais à la bifurcation suivante un chantier barre la route de droite, qui revient vers la ville, et elle est forcée de prendre à gauche la route qui conduit au relais routier. Les cantonniers dégagent la route dès que la voiture est passée.

**20.** (33.48) Ils arrivent devant le relais « Au point où j'en suis, dit Erica, autant que je vous aide », et elle entre à la place du jeune homme dans le relais sous les plaisanteries des camionneurs. Elle parle au barman d'un pardessus perdu. Il commence à évoquer un vagabond, le vieux Will, lorsqu'un consommateur lui fait comprendre qu'il doit se taire. Un routier se met à parler, ce qui provoque une bagarre générale. Robert arrive à la rescousse d'Erica, et se fait blesser légèrement à la tête dans l'échauffourée. Erica le soigne pour la deuxième fois à une petite fontaine récalcitrante. Le routier bavard leur dit où trouver le vieux Will, qui est raccommodeur de porcelaine, dans un asile de nuit : « Chez Nobby », à Butchester, distant de cinquante kilomètres. Robert remercie tendrement Erica, prend congé d'elle et part sur la route.

**21.** (38.08) Robert est à nouveau dans la voiture aux côtés d'Erica dont on comprend qu'elle a changé d'idée pendant l'ellipse. Elle lui dit qu'elle va s'arrêter quelques instants chez sa tante, sur leur chemin, pour téléphoner à son père. Elle jette sur la route une chope cassée qu'elle avait ramassée pour entrer en contact avec Will. Une voiture qui passe crève sur les tessons.

**22.** (38.53) Erica et Robert arrivent devant la maison bourgeoise de la tante Margaret. C'est l'anniversaire de la petite cousine Félicité. Robert reste dans la voiture, Erica entre pendant un tour de prestidigitation. Sa redoutable tante l'enrôle aussitôt dans un jeu de cache-tampon. Robert, dehors, est en train d'écrire un mot d'adieu à Erica lorsque l'oncle arrive et l'invite à entrer. Robert offre à Félicité le supposé cadeau d'Erica, un nain en pierre qu'il vient de prendre dans le jardin. La tante, suspicieuse, fait parler séparément Robert et Erica. L'oncle profite d'une partie de colin-maillard pour aider le jeune couple à s'échapper. La tante, découvrant qu'elle a été flouée, et voyant qu'ils partent dans la direction opposée à la ville, téléphone aussitôt à son frère, le père d'Erica pour lui faire part de ses soupçons.

**23.** (48.40) Montage parallèle entre :

- Le Commissaire qui organise les poursuites par téléphone.
- La voiture des fuyards qui révent d'un happy end proche. Erica appelle Robert par son prénom pour la première fois.

Ils réussissent à échapper à un barrage, et aux recherches de la police qui les croit cachés dans la forêt.

**24.** (51.05) La nuit est tombée. Robert et Erica ont trouvé refuge à la gare où ils ont stationné leur voiture au milieu des trains. Il se déguise en cheminot pour se rendre à l'asile de nuit. Elle lui dit qu'elle est trop épuisée pour l'accompagner et s'endort épuisée. Il la confie avec tendresse au chien.

**25.** (54.30) Robert arrive à l'asile de nuit « Chez Nobby ». Il demande un lit et suscite la méfiance du patron. Par la fenêtre, il regarde vers la gare où Erica dort toujours dans la voiture. Robert attend dans la nuit mais le lit du vieux Will reste vide. Il succombe à son tour au sommeil.

**26.** (56.45) Au matin, Robert se réveille et cherche à savoir qui est le vieux Will. Il casse une tasse pour le détecter. Will se présente alors et Robert lui parle du pardessus qui peut lui sauver la vie. Will se méfie et Robert est obligé de l'enlever de force. Le patron appelle la police.

**27.** (59.16) Robert entraîne Will jusqu'à la voiture et ils s'enfuient avec Erica. Course poursuite avec la voiture de la police, entre les trains. Le chien essayant de voler du fromage au vagabond, l'attaque et dévoile que Will, sous ses oripeaux, porte le fameux pardessus. Mais la ceinture a disparu ! Will mime pour les jeunes gens le tic des yeux de l'homme qui lui a donné le pardessus de Robert. Puis il suggère qu'ils aillent se cacher dans l'ancienne carrière.

**28.** (1.01.36) La poursuite continue. Le trio réussit à échapper provisoirement à ses poursuivants et à entrer dans la carrière. Le sol se dérobe sous la voiture où Erica est en danger de mort. Robert la sauve *in extremis*. La police arrive et récupère Erica, qui court après son chien, pendant que Robert et Will s'enfuient.

**29.** (1.03.22) La police interroge Erica qui refuse de parler et prend amoureusement la défense de Robert. Le père d'Erica fait son entrée et la récupère.

**30.** (1.04.21) Le repas du soir dans la famille d'Erica. Ses frères sont tristes et muets. Son père, qui n'est pas venu à table, la fait appeler dans son bureau. Elle refuse de donner la piste de Robert. Son père lui montre sa lettre de démission et lui demande d'aller dans sa chambre où elle s'effondre en pleurs sur son lit.

**31.** (1.07.10) Pendant la nuit, Robert s'introduit par la fenêtre dans la chambre d'Erica. Elle l'enlace. Ils parlent de sa preuve qui ne vaut plus rien et il lui dit adieu avant d'aller se rendre à la police. Elle pleure à chaudes larmes. Elle lui apprend incidemment que la police a retrouvé dans une poche de son manteau une boîte d'allumettes du Grand Hôtel. Robert lui dit qu'il n'y est jamais allé et que l'assassin y séjourne peut-être encore.

**32.** (1.09.45) Erica attend dans le hall du Grand Hôtel. Will sort d'un magasin de costumes vêtu d'une queue-de-pie et se fait aussitôt repérer par un policier. Il rejoint Erica et ils partent tous les deux à la recherche de l'homme au tic. Will tente en vain parler à la réceptionniste. Ils se rendent dans le grand salon de danse. La police a reconnu Erica et surveille de loin la jeune fille et son compagnon.

La fin d'un très long mouvement de grue (un très gros plan sur le visage du batteur



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 23



Séquence 23



Séquence 24



Séquence 25



Séquence 26



Séquence 26



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 28



Séquence 29



Séquence 30



Séquence 30



Séquence 31



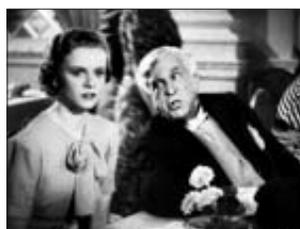
Séquence 32



Séquence 32



Séquence 32



Séquence 32



Séquence 32



Séquence 32



Séquence 32

de l'orchestre, un blanc grimé en noir) dévoile au spectateur qu'il s'agit bien de l'homme au tic. Le batteur reconnaît le vieux vagabond sous son déguisement élégant. Will fait semblant de danser avec Erica pour circuler dans la foule et repérer l'homme qu'il cherche. Le batteur panique de plus en plus et commence à jouer à contretemps provoquant la colère du chef d'orchestre. Il se rend compte de la présence de la police. À la pause entre deux danses, sortant fumer une cigarette, il voit arriver de nouveaux policiers qui accompagnent le père d'Erica. Robert vient se rendre à eux.

L'orchestre reprend. Le jeu du batteur se dérègle de plus en plus. Il finit par s'évanouir. Le Commissaire récupère Erica qui, lui tenant tête, revient en arrière pour porter secours au batteur. Elle voit le tic sur son visage, appelle Will qui reconnaît l'homme lorsqu'on lui enlève son grimage noir. Erica interroge le batteur qui avoue et revendique le meurtre de Christine. Erica rejoint Robert puis embrasse son père et, rayonnante, lui demande d'inviter le jeune homme à dîner. **A. B.**



Séquence 32



Séquence 32



Séquence 32



Séquence 32

## Analyse de séquence

### Séquence 28

Je vais analyser ici seulement la partie de cette séquence 28 qui se déroule à l'intérieur de la carrière, et qui a été tournée entièrement en studio, sur un plateau spécialement aménagé.

Cette scène en forme de « morceau de bravoure » dure 70 secondes et comporte 36 plans. Ce qui fait une moyenne de deux secondes par plan. C'est sans aucun doute la plus découpée du film et l'une des plus découpées du cinéma d'Hitchcock, à la façon de la célèbre scène du meurtre sous la douche de *Psychose*.

En voici le **découpage plan par plan** (les numéros renvoient à ceux des photographies).

1. La voiture avance dans la carrière.
2. La voiture avance et s'enfonce soudainement.
3. La voiture continue à s'enfoncer et le vieux Will s'en échappe.
4. Erica paniquée au volant.
5. Robert grimpe pour se sauver.
6. Robert s'agrippe au bord du trou.
7. Changement d'axe : Robert sort du trou.
8. Erica se débat dans la voiture.
9. Robert se déplace de 180° autour du trou.
10. Will arrive à la rescousse (en bas du cadre, la main tendue d'Erica).
11. La voiture tangue sur les éboulis.
12. Robert se couche au bord du trou, aidé par Will (la main d'Erica).
13. Erica tend la main vers eux.
14. **Gros plan d'Erica.**
15. Robert tend la main. Panoramique sur l'éboulement. La main tendue d'Erica.
16. **Gros plan d'Erica.**
17. Les deux mains se touchent par le bout des doigts.
18. La voiture tangue sur les éboulis.
19. Les deux mains se lâchent puis se rattrappent.
20. Erica tend la main vers eux.
21. **Gros plan d'Erica.**
22. Gros plan de Robert en plein effort pour attraper la main d'Erica.
23. **Gros plan d'Erica.**
24. Les deux mains cherchent à se joindre.
25. La voiture tangue sur les éboulis.
26. Les deux mains s'étreignent fermement.
27. Robert tire Erica vers le haut sous une pluie de pierres.
28. Le chien s'enfuit de la voiture.
29. Robert et Will tirent Erica vers le haut.
30. Robert en plein effort.
31. Erica est allongée au bord du trou dont un gros bloc s'effondre sous elle.
32. Ils se relèvent tous les trois et s'enfuient vers la gauche.
33. Erica et Robert en pleine course. Erica s'arrête, Will entre dans le champ. Dialogue : Erica refuse d'abandonner son chien et repart dans la direction opposée, vers la droite.
34. Erica croise les policiers dans sa course.
35. Erica butte sur un policier.
36. Gros plan d'Erica arrêtée par le policier. Fondu au noir.



Les numéros des photos renvoient aux numéros des plans cités.



15



29



8



15



21



31



9



15



22



32



10



16



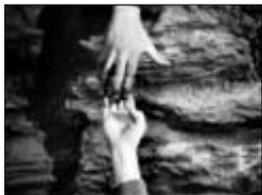
24



33



11



17



25



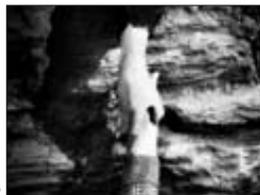
35



12



18



26



36



13



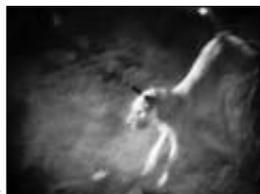
20



27



14



28



Erica n'a plus qu'à se laisser tirer vers le haut. (plan 27).

Cette séquence est extraordinairement compressée, avec des plans si brefs que l'on a parfois à peine le temps de les percevoir. D'où l'intérêt de la « décompresser », de faire des arrêts sur l'image pour comprendre le travail de découpage et d'exécution d'Hitchcock. En 1 minute 10 secondes, il y raconte un nombre assez époustouflant d'événements, de relations, de déplacements dans l'espace, d'affects.

D'abord un événement spectaculaire : la voiture s'enfonce dans le sol de la carrière, mettant en péril la vie de ses occupants.

Ensuite les réactions (nettement individualisées par un découpage analytique) face à cette situation, et les relations qu'elle engendre : Will se sauve en premier, Robert ensuite ; puis les deux hommes vont conjuguer leurs efforts pour tirer Erica de la voiture qui continue à s'enfoncer ; le chien s'échappe à son tour de la voiture ; Erica est sauvée ; le trio tente d'échapper à la police mais Erica refuse d'abandonner son chien, leur fausse compagnie pour lui courir après et se retrouve nez à nez avec la police.

Cela constituait un programme narratif et émotionnel très chargé pour un temps de film si court. Hitchcock fait le choix d'un découpage extrêmement rapide, et de laisser à l'image (pour l'essentiel de la scène) le soin de raconter tout ce qu'il a à raconter à ce moment d'acmé dramatique et psychique.

Ces 70 secondes de film peuvent se découper en trois moments :

**1. Du plan 1 au plan 12**, Hitchcock décrit une action qui survient par surprise : le terrain s'enfonce sous la voiture des fuyards, les deux hommes se sauvent et se précipitent au secours d'Erica. Chaque cadre est différent des autres et permet au spectateur de suivre à la fois l'événement dans sa globalité et les agissements individuels de chacun des trois personnages. Le découpage y est classiquement descriptif-analytique : il permet à Hitchcock de décomposer une action extrêmement rapide et simultanée (en temps réel), de la « déplier », la rendre lisible et intelligible. Ce découpage procède à deux reprises par raccords dans l'axe (1, 2 et 3 pour l'enfoncement de la voiture, 5 et 6 pour Robert s'échappant du trou). Chaque plan partiel est facilement situable par rapport à l'espace d'ensemble. On pourrait dessiner sur un « plan au sol » l'emplacement et les déplacements de chacun des personnages à chaque moment de la scène.

Apparaît en 11 un plan qu'Hitchcock va réutiliser deux fois (18 et 25) : la voiture tangué sur les pierres de l'éboulis. Ce plan (qui est assez inerte et n'a rien en soi d'effrayant si on le regarde au ralenti) va lui servir à rappeler au spectateur que le danger persiste, que la voiture pourrait continuer à s'enfoncer, emportant définitivement Erica dans sa chute. C'est un

plan de pure signalétique pour maintenir le suspense : le danger d'effondrement continue. Ce que confirme, comme une basse continue, le grondement de la bande-son.

**2. Du plan 13 au plan 26**, le spectaculaire passe au second plan, même s'il est encore présent avec le plan 15. Très étrangement, malgré la grande vitesse du montage, Hitchcock parvient à nous donner dans ce deuxième tiers de la scène le sentiment que le temps s'arrête, comme dans un cauchemar.

Pour créer cette impression de suspension du temps il recourt à la répétition de deux plans : le lancinant gros plan d'Erica, suspendue (très physiquement) entre la vie et la mort, la bouche ouverte comme pour un cri muet de rêve (repris quatre fois en 14, 16, 21, 23) ; le plan très épuré, symbolique, des deux mains qui essaient de se joindre et de s'agripper (repris trois fois, en 17, 19, 24, 26, mais avec une progression dramatique : possible – raté – presque réussi – réussi). Dans ce mini-« rêve » l'érotisme (la sensation de « voler », d'être tirée vers le haut pour Erica) côtoie de très près l'angoisse (de la chute, de l'ensevelissement) : cette double sensation est remarquablement condensée, avec toute son ambiguïté, dans l'étrange gros plan d'Erica, bouche ouverte, extrêmement concentrée, dans l'attente indéfinie de l'envol d'une jouissance ou d'une chute mortelle. Dans ces plans, où l'espace réel disparaît, le spectaculaire cède soudain la place à une figuration très épurée, où le temps est suspendu, où l'on est dans le mental plus que dans la réalité de l'action. La tension,

très forte, qui est en jeu à ce moment-là est avant tout de l'ordre d'une relation psychique entre Erica et Robert : la peur d'aimer, l'effroi devant le désir de s'unir à cet homme, la tentation de renoncer au moment où elle va céder. Bref le vieux combat au bord du gouffre entre la pulsion d'union érotique (les mains qui s'unissent) et la pulsion de mort (la chute, le retour au chaos), la grâce et la pesanteur, la béatitude de l'abandon et l'effroi. Cette tension est vécue par le spectateur du côté de l'identification à Erica, parce que c'est elle qui est littéralement « en balance », prise de vertige entre son désir et sa peur de s'unir à Robert.

L'image des mains qui s'étreignent participe dans l'inconscient collectif d'une imagerie symbolique de la création de l'homme, de la fusion, de la naissance de l'amour, qui remonte à Michel-Ange (voir image-ricochet).

Hitchcock prend quand même soin de resituer à plusieurs reprises dans des plans plus larges, plus réalistes (plans 12, 13, 15, 20) la disposition spatiale d'ensemble. Quand ces plans cadrent les hommes en haut du trou, le bord inférieur du cadre coupe la main tendue d'Erica qui reste hors-champ. Quand ces plans cadrent Erica dans le trou, le bord supérieur du cadre coupe la main de Robert qui reste hors champ. Tout se passe comme si les bords haut et bas de ces cadres isolaient radicalement cet homme et cette femme dans des sas étanches, le découpage-cadrage sanctionnant l'impossibilité où ils sont de se rejoindre dans un même plan, ce qui ne sera visuellement réalisé qu'au plan 27.

**3. Du plan 27 au plan 36**, on retrouve un découpage plus classiquement narratif, à la façon du premier tiers de la scène. Les mains d'Erica et de Robert sont solidement accrochées, Erica n'a plus qu'à se laisser tirer vers le haut dans un très beau plan (27) où son corps est dans le vide, en suspension, totalement inerte et abandonné à la traction de Robert. Dans le plan 31, Hitchcock ne résiste pas à un vif plaisir qui lui est personnel, celui de filmer le corps d'une femme inerte, bien habillée, que l'on fait glisser sur le sol en la tirant par le haut. Ce sera l'un des plans les plus récurrents de son œuvre. Même dans une scène au programme narratif aussi chargé, Hitchcock ne renonce pas à une ou deux images (27 et 31) fantasmatiques (un corps de femme suspendu, un corps de femme qu'on tire) qui répondent aux conditions personnelles de son érotisme du filmage.

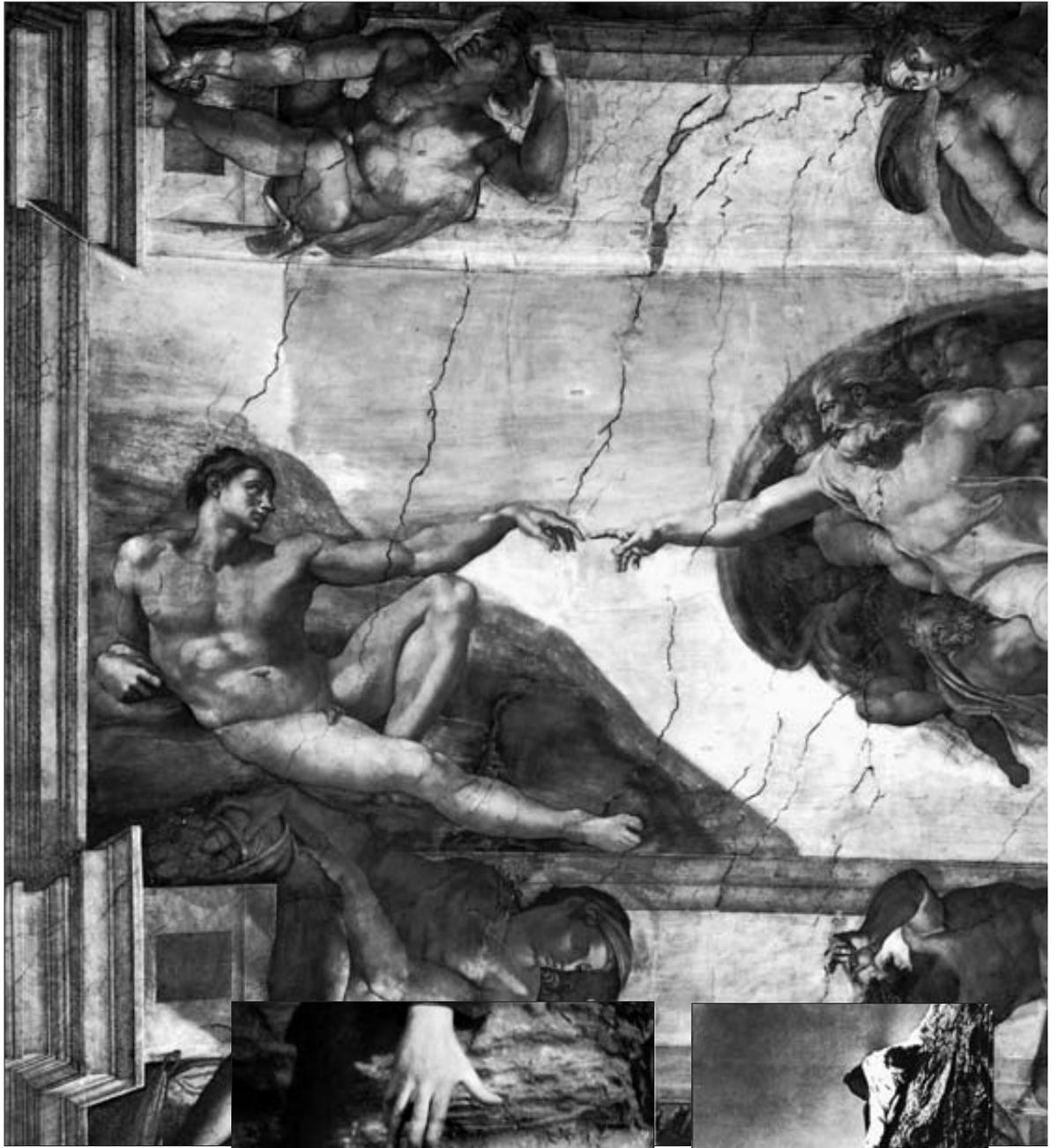
À partir du plan 32, cette parenthèse de l'enfoncement de la voiture est refermée et le scénario de la poursuite reprend ses droits en même temps que le dialogue. Tout se joue entre les deux directions droite-gauche. Plan 32 : les trois fuyards partent ensemble vers la gauche. Le plan 33 démarre en raccord-mouvement gauche-droite sur le plan précédent, puis s'immobilise du fait de l'arrêt d'Erica, ce qui permet au vieux Will de réintégrer l'image. Au terme d'un dialogue très vif, Erica quitte le champ en sens inverse, vers la droite. Cette ultime résistance, vaguement justifiée par le chien, est visiblement réactive : une série de trois raccords dans l'axe (plans 34, 35, 36) nous rapproche de plus en plus d'Erica et se termine par un très beau gros plan où elle se retrouve

immobilisée, sonnée, confrontée à la Loi du Père, un peu hébétée par tout ce qui vient de se passer dans ces 70 secondes où elle s'est abandonnée à Robert.

**Le son** de cette scène est tout à fait irréaliste, quasiment musical. À partir du moment où la voiture commence à s'enfoncer, et jusqu'à la fin de la scène, va dominer un grondement tellurique continu et caverneux, une basse continue de l'angoisse. Ce son persiste, comme l'appel d'un vide que l'on imagine (à l'oreille) abyssal, même lorsque la voiture ne s'enfonce plus et que l'effondrement du terrain est provisoirement stabilisé. Il est rythmé, de temps en temps, par les interjections des personnages et le bruit plus localisé des chutes de blocs visibles à l'image. On n'est pas très loin, déjà, d'un travail de composition abstrait de la bande-son qui sera celui des *Oiseaux*, bien des années plus tard.

**La lumière** est tout aussi arbitraire. Dans cette caverne sombre, Hitchcock n'hésite pas à construire une lumière de studio très artificielle. Les éclairages sont globalement orientés dans le sens d'une lumière qui viendrait de l'ouverture de la carrière, mais Hitchcock prend les plus grandes libertés avec cette « vraisemblance » lumineuse. Il construit notamment un jeu de lumières très élaboré pour les gros plans sur Erica, avec contre-lumière dans les cheveux, etc. Le dernier de ces gros plans (36) est tout particulièrement soigné, sureclairé, loin de tout souci naturaliste.

A.B.





#### UNE IMAGE-RICOCHET

Deux mains se rejoignent...

- Michel Ange : La Genèse. Création d'Adam. 1508-1512. Peinture murale, chapelle Sixtine (© Alinari-Giraudon).
- Robert et Erica dans la carrière. Jeune et innocent (Alfred Hitchcock, 1937).
- Roger Thornhill et Eve Kandall. La Mort aux trousses (Alfred Hitchcock, 1959).

## Promenades pédagogiques

### Le « MacGuffin »

Hitchcock a toujours pensé que ce après quoi courent les personnages d'un film n'a finalement aucune importance. C'est la recherche elle-même, et la façon de la raconter, qui doivent emporter le spectateur, non l'objet de la quête en soi. Il a baptisé cette chose (dérisoire) après quoi courent les héros de ses films le « MacGuffin ». Voilà comment il le définit pour François Truffaut dans le célèbre entretien :

« Le MacGuffin c'est un biais, un truc, une combine, on appelle ça un "gimmick". Alors, voilà toute l'histoire du MacGuffin. Vous savez que Kipling écrivait fréquemment sur les Indes et les Britanniques qui luttaient contre les indigènes sur la frontière de l'Afghanistan. Dans toutes les histoires d'espionnage écrites dans cette atmosphère, il s'agissait invariablement du vol des plans de la forteresse. Cela, c'était le MacGuffin. MacGuffin est le nom que l'on donne à ce genre d'action : voler... les papiers – voler... les documents – voler... un secret. Cela n'a pas d'importance en réalité et les logiciens ont tort de chercher la vérité dans le MacGuffin. Dans mon travail, j'ai toujours pensé que les "papiers", ou les "documents", ou les "secrets" de construction de la forteresse doivent être extrêmement importants pour les personnages du film mais sans aucune importance pour moi, le narrateur.

Maintenant, d'où vient le terme MacGuffin ? Cela évoque un nom écossais et l'on peut imaginer une conversation entre deux hommes dans un train. L'un dit à l'autre : "Qu'est-ce que c'est que ce paquet que vous avez placé dans le filet ?" L'autre : "Ah ça ! C'est un MacGuffin." Alors le premier : "Qu'est-ce que c'est, un MacGuffin ?" L'autre : "Eh bien ! c'est un appareil pour attraper les lions dans les montagnes Adirondak." Le premier : "Mais il n'y a pas de lions dans les Adirondak." Alors l'autre conclut : "Dans ce cas, ce n'est pas un MacGuffin." Cette anecdote vous montre le vide du MacGuffin... le néant du MacGuffin. »

Dans *Jeune et innocent*, le MacGuffin est un objet dérisoire : la ceinture du pardessus de Robert qui prouverait, s'ils la retrou-

vaient, que celle utilisée par le criminel n'est pas la sienne. Hélas, lorsqu'ils retrouvent enfin le fameux pardessus après lequel ils couraient depuis le début du film, il n'a plus de ceinture ! Mais dans sa poche, la police va trouver la providentielle boîte d'allumettes du Grand Hôtel : un MacGuffin (le pardessus) pouvait en cacher un autre (la boîte d'allumettes). La totale désinvolture avec laquelle Hitchcock a toujours traité le MacGuffin est tout à fait visible dans ce film où le scénario de surface relève d'un jeu de mots dérisoire : les cigarettes ont perdu Robert (c'est en allant acheter des cigarettes au relais routier qu'il s'est fait voler le pardessus qui en fait le suspect numéro un), les allumettes le sauveront (en le mettant sur la piste du Grand Hôtel où le véritable assassin va se dévoiler).

### Les scènes de « parties »

Dans la séquence 21, Robert et Erica, qui veulent se rendre à l'asile de nuit « Chez Nobby », vont se trouver empêtrés dans une scène de fête familiale, dans la maison de la tante et de l'oncle d'Erica : l'anniversaire de sa petite cousine Félicité. Pour Hitchcock cette scène était « l'essence même du film » et il fut choqué de la voir coupée aux États-Unis pour cause d'inutilité dramatique.

Cette scène où les deux héros, qui sont pressés de toucher au but, se trouvent contraints de s'arrêter, de renoncer provisoirement à leur but, a d'abord une fonction dramatique et rythmique. Au milieu de son histoire, Hitchcock la ralentit malicieusement, l'étire de façon jubilatoire et embourbe ses deux héros dans cet anniversaire qui est à ce moment-là le dernier de leurs soucis. Un peu comme dans certains rêves où l'on n'arrive pas à aller où l'on veut, quitter l'endroit où l'on est, paralysé au moment où il faudrait courir. C'est un palier en vol plané, traité avec une bonne dose d'humour hitchcockien, avant que le narrateur ne remette en marche les réacteurs du récit qui va commencer la descente vers sa conclusion.

À la fin du film, la révélation de la vérité – avec l'identification et les aveux du vrai coupable – a lieu aussi dans une grande scène de réunion mondaine, avec orchestre et salle de danse, dans les salons très fréquentés du Grand Hôtel. Au

cours de cette scène, tous les personnages du film (à l'exception du chien) sont rassemblés dans cet espace de réception.

Hitchcock, cinéaste de la culpabilité, a toujours affectionné tout particulièrement ces scènes de « parties » où le groupe social est réuni. Sans doute parce que dans ces moments où règne l'ordre social, les convenances, les apparences, tout ce qui peut se passer de déviant, d'anormal, a lieu sous les yeux de tous. Toute transgression risque d'être immédiatement repérée et faire scandale. La réunion consensuelle du groupe social (ici dans les bons sentiments : l'anniversaire d'une petite fille, la célébration de l'innocence) est un lieu « d'exposition », une vitrine où le scandale pourrait devenir le plus visible et avoir le plus grand retentissement. Pour les héros, ce lieu du refoulement maximum de toutes les pulsions est évidemment celui de la plus grande culpabilité et du plus grand danger. Ici, le mensonge sur l'identité de Robert, sur la raison de leur venue, la ruse du « faux cadeau », et surtout le désir des deux jeunes gens l'un pour l'autre (que l'oncle, lui, a deviné et protège) risquent à chaque instant d'apparaître au grand jour, d'être découverts, d'autant plus que la tante nous est montrée d'emblée comme suspicieuse et inquisitrice.

On pourra comparer cette scène à quelques-unes des autres « parties » liées à la culpabilité et à la terreur dans l'œuvre d'Hitchcock\*.

- *Les 39 Marches* : le héros, un autre faux-coupable, retrouve l'homme qu'il recherche pour prouver son innocence (il sait qu'il a un doigt coupé), le jour où celui-ci fête l'anniversaire de sa fille. Il s'agit en fait de son ennemi mortel.

- *Les Oiseaux* : la première attaque grave et collective des oiseaux a lieu précisément pendant la « garden-party » donnée pour l'anniversaire de Cathy, la sœur de Mitch.

- *Rebecca* : c'est le soir où l'héroïne prend enfin sur elle d'assumer le rôle de maîtresse de maison à Manderley et d'inviter tout le voisinage à une grande soirée que « l'acte manqué » de porter la robe de Rebecca provoque la réaction violente de son mari et désigne publiquement son malheur personnel : elle pense qu'elle ne sera jamais à la hauteur de cette première femme mythique que tous ont connue.

\* La plupart des films cités passent régulièrement sur les écrans et ont été édités en cassettes vidéos.



- *Marnie* : lors d'une grande réception donnée par celui qui veut lui faire oublier son passé et la présenter à toutes ses connaissances, Marnie voit arriver parmi les invités un homme, son ancien patron, qui peut la reconnaître et la dénoncer devant tout le monde comme voleuse. Celui-ci est désigné au spectateur par un mouvement de grue identique à celui de la fin de *Jeune et innocent* sur le batteur.

- *Les Enchaînés* : c'est au cours d'une grande soirée mondaine donnée par le mari nazi d'Alicia que Devlin, l'homme qu'elle aime, descend à la cave et découvre le « MacGuffin » : les bouteilles remplies de minerai d'uranium. Leurs manigances seront surprises par le mari après un suspense qui repose sur le nombre de bouteilles de champagne vidées par les invités : s'il n'y a plus de champagne, cela obligera le mari à chercher sur son trousseau la clé de la cave qu'Alicia lui a volée.

On peut enfin élargir à d'autres cinéastes le travail sur cette scène du groupe social comme lieu du danger maximum pour celui qui a quelque chose à cacher : un secret, une passion,

une pulsion. Par exemple chez Buñuel (de *L'Âge d'or* à *El*) ou chez Truffaut, avec la très belle scène de la « garden-party » de *La Femme d'à côté* où la passion de Depardieu va éclater au grand jour, devant toute la petite société grenobloise où évoluent les personnages du film.

### Les montages parallèles

Ce film met très souvent en œuvre le procédé du montage parallèle. On peut regrouper les différents montages parallèles de *Jeune et innocent* en plusieurs types pour faire une analyse presque exhaustive des différentes modalités de ce procédé narratif :

- montage parallèle de type : **dehors/dedans**. Un personnage agit à l'intérieur pendant que l'autre attend à l'extérieur (séquences 18, 19, 21). Dans cette structure, Erica et Robert alternent les rôles selon les séquences.

- montage parallèle de type : **pendant ce temps...** lorsqu'Erica continue à dormir dans la voiture, au milieu des voies, pendant qu'il enquête à l'asile de nuit. (séquence 24).

- montage parallèle de type classique : **poursuite**. Le film nous montre alternativement les poursuivis et les poursuivants. Ici, chaque fois que la police poursuit le tacot d'Erica.

- montage parallèle de type : **suspense**. Le montage parallèle, dans l'espace unique du Grand Hôtel, entre le batteur (qui se croit découvert alors que les autres ne l'ont pas encore repéré) et les « alliés » dans cette recherche : Erica et le vieux Will. Hitchcock signale à François Truffaut cette scène en montage parallèle comme un modèle de suspense. « La fille habille le vieux vagabond d'un bon costume et elle l'emmène dans un grand hôtel où l'on donne un thé dansant. Il y a là beaucoup de monde. Le vagabond dit à la fille : "C'est un peu ridicule de chercher un visage avec un tic nerveux dans le regard parmi tous ces gens." (Hitchcock décrit ensuite avec fierté le long *traveling* qui se termine sur le gros plan du tic du batteur). À ce moment-là, je coupe et je reviens au vagabond et à la fille, toujours assis au même endroit à l'autre bout de la salle. À présent le public sait et la question qu'il se pose est : comment le vagabond et la jeune fille vont-ils découvrir cet homme ? ».

La longue scène qui suit alterne les deux points de vue du batteur et de ceux qui le cherchent : le montage parallèle, ici, devient un montage de deux points de vue. Le spectateur s'identifie en alternance aux angoisses du batteur (avec de la « sympathie » pour cet homme traqué, pathétique, chez qui tout se dérègle sous l'effet de la panique) et à l'angoisse d'Erica qui sait qu'elle ne reverra plus Robert, qui sera emprisonné et condamné si elle ne parvient pas à retrouver l'homme au tic.

### La métaphore des oiseaux

Dans la séquence 2 de la découverte de la noyée sur la plage, Hitchcock expérimente un passage à la métaphore assez audacieux. Les deux jeunes femmes, qui ont vu le cadavre de loin, courent de dos vers la noyée. Hitchcock les reprend alors de face, en plus gros plan, au moment où elles arrivent devant le cadavre qu'elles regardent *off*, devant elles. Elles se retournent toutes les deux devant ce spectacle sinistre, immontrable : Hitchcock monte à ce moment précis un plan aérien de mouettes en plein vol, qui crient, avant de revenir à l'image sur les deux jeunes femmes qui regardent à nouveau la morte, le premier mouvement d'effroi passé.



Le plan des mouettes est à l'évidence une métaphore de leur réaction : le cri, l'effroi. Mais il ne s'agit pas d'une métaphore tout à fait arbitraire, de type littéraire, dans la mesure où la présence des mouettes dans ce décor de plage est tout à fait légi-

time. On en a même vues dans les plans d'ensemble précédents. Cette métaphore s'appuie donc, comme souvent au cinéma, sur une métonymie.

Cette métaphore des oiseaux aura la postérité que l'on sait avec l'un des films les plus célèbres d'Hitchcock. Dans *Les Oiseaux*, d'ailleurs, une métaphore rappelle celle dont on vient de parler.

Lorsque la mère du héros vient de découvrir le cadavre du fermier voisin, les yeux arrachés par les oiseaux, son cri et sa panique sont métaphorisés par le hurlement du moteur de son camion et le nuage de fumée blanche qui s'en échappe.

Dans *Les 39 Marches*, deux ans auparavant, Hitchcock s'était essayé à un effet semblable, déjà lié au cri d'horreur : lorsque la femme de ménage découvre le cadavre, son cri se confond avec le sifflet du train – qui arrive à l'image – dans lequel le faux coupable a pris place.

Le film convoque ironiquement deux autres métaphores animales où une expression langagière est filmée au pied de la lettre. Celle des policiers comme cochons (*pigs*) dans la scène 11. Celle de Robert « fait comme un rat » dans la scène du repas familial (16) où un frère d'Erica exhibe un vrai rat, à la table de famille de cette maison bourgeoise, pour actualiser sa métaphore !

Peut-être, enfin, le très étrange plan nocturne de la forêt



balayée par des faisceaux lumineux relève-t-il lui aussi d'un jeu de mots sur le nom même du studio où Hitchcock est en train de tourner son film : *Pinewood* (bois de pin). Ce plan d'extérieur serait comme une allusion ironique à son contraire : le studio.



### Ce qui vient du cinéma burlesque

On pourra aisément distinguer dans ce film les « morceaux » qui relèvent, en 1937, d'un état antérieur du cinéma, essentiellement du cinéma burlesque. Hitchcock fait le choix initial de traiter le couple des policiers locaux (le chef et son assistant) à la façon des films de Laurel et Hardy, et les courses-poursuites avec la police à la façon des films burlesques muets. Ses policiers évoquent plus les « Keystone Cops » de Mack Sennett des années 10 que ceux des films policiers des années 30. Du coup, les policiers sont toujours-déjà là où se trouvent les fuyards (un peu à la façon des dessins animés) mais leur inefficacité burlesque permanente les empêche de les arrêter. Le père est donc à la fois une figure morale, interditive, sérieuse, et – sous les traits de ses « représentants » policiers – une figure burlesque, un peu ridicule.



Dans la scène du Grand Hôtel, Hitchcock a recours à une vieille figure stylistique du cinéma muet, tout à fait décalée dans un film de 1937. Lorsque le batteur voit le vieux Will dans sa tenue de soirée, Hitchcock nous montre par un plan subjectif

(le vieux Will occupe la même place dans ce même salon mais l'assassin le voit en tenue de vagabond) que l'assassin a reconnu en lui le clochard à qui il a donné le manteau. Un peu à la façon de Charlot, dans *La Ruée vers l'or*, halluciné par son compagnon d'infortune, sous l'effet de la faim, en « poulet » bon à consommer.

### Le thème du déguisement

Dans ce film, où les apparences qui sont contre Robert cachent la vérité de son innocence, il faut se déguiser pour poursuivre la vérité et la faire surgir. Lorsque les valeurs sont inversées, et que le faux se présente sous les apparences du vrai, le héros est dans la nécessité de ruser et d'utiliser à son profit les puissances du faux pour faire triompher la vérité. Le faux coupable, Robert, doit se déguiser à deux reprises pour prouver son innocence : avec les lunettes de son avocat pour quitter le tribunal, avec un habit de cheminot pour passer la nuit à l'asile. C'est grâce à un masque qu'il met sur les yeux de sa femme que l'oncle aide le jeune couple à s'enfuir. Will le clochard doit se déguiser en homme du monde pour aller chercher la vérité dans le Grand Hôtel. Mais l'habit ne fait pas le moine et tout, dans son comportement, le désigne comme n'appartenant pas à la bourgeoisie qui fréquente ce lieu. Finalement, c'est lorsqu'on enlève le maquillage noir sur le visage du batteur que la vérité est enfin révélée. Dans la morale hitchcockienne, ceux qui cherchent à mettre à jour la vérité doivent utiliser les mêmes armes que ceux qui veulent la dissimuler : les masques, les déguisements, les fausses apparences.



### Les deux plans-séquences virtuoses

Hitchcock travaille en virtuose de la technique-cinéma deux plans tout à fait remarquables de ce film, et désignés par lui, non sans une pointe d'affectation et de vanité, comme deux morceaux de bravoure :

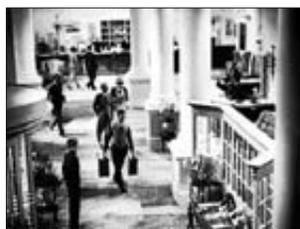
1. Le plan-séquence de la dispute, qui ouvre le film.

2. Le plan à la grue, vers la fin du film, qui commence par une vision d'ensemble des salons du Grand Hôtel pour se terminer sur le gros plan du batteur au tic.

Le choix de ces deux plans n'est pas gratuit : le premier est celui où s'origine le meurtre qui va entraîner la fausse culpabilité de Robert. Le second boucle la boucle en désignant très clairement au spectateur que le vrai coupable est bien présent dans l'hôtel et ne va pas tarder à être démasqué, ce qui va laver Robert de tout soupçon.

Ces deux plans encadrent donc le scénario du faux coupable. Ces deux plans méritent une analyse spécifique. Pour chacun, on peut faire un « plan au sol » du décor et y inscrire au fur et à mesure les positions de la caméra et des personnages.

Le premier est une sorte de pari d'Hitchcock : comment donner l'impression d'un découpage classique (montrer l'un puis l'autre, passer d'un plan avec les deux personnages à des gros plans séparés, etc.) en un seul plan ? Il utilise pour cela les déplacements simultanés des acteurs et de la caméra et les jeux du net et du flou. On pourrait essayer, en arrêtant les images sur l'écran de télévision, de montrer que ce plan unique contient plusieurs plans, qui auraient pu être ceux d'un découpage classique de la même scène. Ce plan-séquence préfigure le pari de *La Corde* – qu'Hitchcock réalisera aux États-Unis en 1948 – de réaliser un film entier exclusivement en plans-séquences de la durée d'un chargeur de caméra.



1



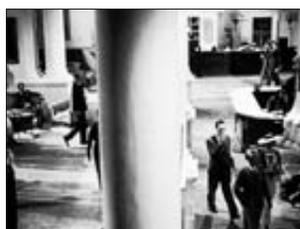
7



2



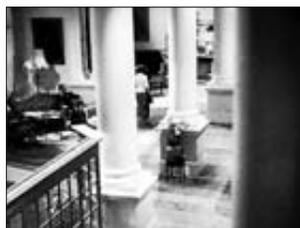
8



3



9



4



10



5



11



6



12

Du second de ces plans (le travelling aérien sur le batteur) Rohmer et Hitchcock affirmaient avec force en 1957 : « Et puis, *Young and innocent* contient le plus beau travelling avant de l'histoire du cinéma... » Ce plan aura lui aussi une double postérité dans l'œuvre d'Hitchcock avec deux plans célèbres auxquels on pourra le comparer :

- le plan sur la clé dans *Les Enchaînés*.
- le plan qui va désigner la menace de l'arrivée de son ancien patron dans *Marnie*.

À noter que ces trois plans se passent lors de réceptions mondaines.

### La matérialisation des bifurcations du récit

Dans sa façon d'avancer, au niveau le plus élémentaire, tout récit se peut se ramener à une succession de bifurcations : entre deux chemins possibles, le récit en élit un et renonce de ce fait à l'autre. Les livres dits « dont vous êtes le héros » reposent précisément sur ce fonctionnement binaire de tout récit et y ont familiarisé leurs jeunes lecteurs.

Hitchcock joue malicieusement à figurer directement cette bifurcation du récit dans le scénario de son film. Il la prépare soigneusement, bien à l'avance, avec la minutieuse explication du pompiste (scène 13) : « Attention à bien prendre à gauche car la route de droite retourne en ville. » Puis un plan d'un panneau indicateur très didactique (matérialisant le Y du choix binaire) rappelle visuellement l'alternative.

Dans la séquence 18, Erica prend soudain conscience qu'elle doit faire un choix moral : rester dans le camp de son père, de la Loi, ou s'engager aux côtés de Robert au risque de devenir comme lui hors-la-loi. Au moment même où elle prend la décision de rester du côté de la Loi, malgré son amour naissant pour Robert, de choisir littéralement « le bon chemin », une bifurcation de la route vient matérialiser ce choix : à droite, la route conduit vers le retour à la maison, à gauche elle conduit vers le relai et la complicité avec Robert. Mais la route de droite est fermée à la circulation pour cause de travaux. Hitchcock barre matériellement avec humour la route de droite (celle des bonnes résolutions) pour contraindre Erica à choisir la route de



gauche qui est sans doute celle de son vrai désir. Cette intervention du cinéaste comme maître (ironique) du récit permet de sauver la bonne conscience de la jeune fille et la faire aller tout de même où elle doit aller pour que le récit et l'histoire d'amour puisse continuer. À peine la voiture est-elle sortie du champ que les ouvriers ont fini le chantier et dégagent la route, comme pour désigner ironiquement qu'ils étaient juste là pour donner un « coup de pouce » au narrateur dont ils sont les agents dans le réel.

On retrouvera à deux reprises dans le film cette matérialisation physique des directions morales. Lorsque la tante, après qu'ils lui aient échappé les regarde partir « dans la mauvaise direction ». Dans la carrière, lorsqu'Erica décide de ne pas suivre les fuyards vers la gauche mais de courir après son chien vers la droite où elle se retrouve face à face avec la Loi paternelle.

### Le sous-scénario du chien

Lorsqu'il apparaît dans le film, le chien semble n'être qu'un pur élément décoratif, un appendice visuel au personnage d'Erica. Rien n'annonce qu'il va jouer un rôle dans le scénario. Pourtant Hitchcock va se servir à plusieurs reprises de sa présence pour infléchir certaines situations. Il y a dans *Jeune et innocent* un véritable « sous-scénario » du chien, dont voici les principales étapes :

- scène 7 : apparition du chien Tawser comme « animal de compagnie » passif, assis à la place du passager.

- scène 12 : le chien ne réagit pas lorsque surgit Robert (venu d'on ne sait d'où ni comment !) pour aider Erica à pousser son tacot en panne d'essence. Cette passivité (il pourrait grogner contre cet intrus) peut être perçue comme de l'indifférence ou comme le signe qu'il n'est pas hostile à cet amoureux naissante entre le jeune homme et sa maîtresse.

- scène 18 : dans cette scène du moulin, il apparaît clairement qu'il est capable d'agir en chien de garde et de protéger le couple en interdisant l'entrée du moulin, par sa seule présence, aux deux policiers couards.

À la fin de cette scène, il agit (malgré lui ?) comme ralentisseur du récit car le couple en voiture, poursuivi par les deux policiers, doit interrompre un moment sa fuite pour le récupérer sur la route.

- scène 24 : avant de se rendre dans l'asile de nuit, Robert confie Erica – qui s'est endormie dans la voiture – au chien. On



le verra, un moment plus tard, la patte posée d'un air protecteur sur sa maîtresse. Il a obéi à Robert : il le considère donc un peu comme son maître lorsqu'Erica s'absente dans le sommeil.

- scène 27 : dans cette scène, le chien va avoir son moment d'initiative et de gloire. Attiré par l'odeur du fromage que Will a dissimulé dans sa poche, il révèle aux deux autres qu'il porte le fameux pardessus caché sous ses haillons. Il est devenu « chien policier » au service de la quête du couple.

- scène 28 : par un étrange revirement, lui qui a été pendant tout le film au service du couple et complice dès le début de leur amour naissant, va ici être la cause de leur séparation. Lorsque Robert sauve Erica dans la carrière, il essaie de s'enfuir avec elle (et Will) pour échapper à la police. Mais le chien était parti dans la direction opposée (vers la police) et Erica, refusant de l'abandonner, renonce à suivre Robert (qui se fâche pour la première fois !), et se retrouve face à un policier qui l'arrête. Cette fuite du chien dans la mauvaise direction va séparer le couple jusqu'au *happy-end* dont il sera exclu. En effet le chien disparaît littéralement du film après avoir servi à Hitchcock à justifier cette dernière séparation avant les retrouvailles définitives. Comme s'il était puni de cette « trahison » dans son parcours jusque-là sans faute au service du couple.

### Les espaces clos du film. Les trucages naïfs.

Pour l'essentiel, à part la scène de la plage et quelques plans de route et d'extérieur filmés en décors naturels, ce film a été tourné en studio. Hitchcock a fait construire une succession de décors clos. Si certains sont tout à fait « standards » (le bureau de police, la salle d'audience, la salle à manger dans la maison d'Erica, l'intérieur de chez la tante) d'autres ont visiblement inspiré Hitchcock qui y a apporté un soin tout particulier. Le décor intérieur du vieux moulin est remarquablement réussi et donne à la séquence « romantique » qui s'y déroule une atmosphère visuelle qui n'est pas sans évoquer *Vampyr* de Dreyer. Le décor de la carrière et celui du Grand Hôtel sont traités par Hitchcock avec le souci de tirer le meilleur parti du grand studio dont il dispose pour faire la preuve de ses capacités à faire un cinéma virtuose et spectaculaire.

Cette histoire de poursuite devient, du fait des contraintes du tournage en studio, une succession de séjours en lieux clos. Ce qui donne au film un côté « conte » et un charme tout autre que celui d'un véritable film d'aventure, ou de poursuite, où l'espace serait plus étendu et ouvert. Le spectateur éprouve que ce parcours, où l'on va de lieu clos en lieu clos, est plus un parcours psychique, une évolution intérieure, qu'une trajectoire physique dans le monde réel. Cette fuite n'en est pas vraiment une, l'impression de sur-place est renforcée par le fait que la police est toujours-déjà là, que le jeune couple ne pourra pas s'évader géographiquement de l'emprise du père. Il n'y a pas véritablement d'extérieur où ils pourraient s'enfuir.

Souvent une toile peinte suffit à situer en un plan « l'extérieur » inexistant d'un décor où l'on va s'enfermer : c'est le cas de la façade du moulin (qui va resservir plusieurs fois mais toujours dans le même axe frontal), ou de la façade du Grand Hôtel. Même sur le décor naturel de la plage, un plan nous montre une plage réelle avec, dans la partie gauche de l'image, des rochers de bande dessinée peints sur une plaque de verre et filmés devant les vraies vagues. Le film utilise classiquement de nombreuses « transparences », notamment dans la plupart des dialogues en voiture où les acteurs jouent en studio devant un écran où est projeté le paysage qui défile. Une de ces transparences produit un effet plus poétique (à la Cocteau) : lorsque Robert entraîne de force le vieux Will vers la voiture garée au milieu des voies, ils donnent l'illusion de courir de dos, à l'image, mais en réalité ils font du sur-place devant un écran où le décor projeté avance vers eux.



Le décor « extérieur » le plus irréel est celui de la gare qui, visiblement, n'existe pas grande nature. Hitchcock a construit toute la scène de la gare en mélangeant des plans serrés, filmés en studio, et des plans d'une jolie maquette, très soignée, représentant la gare en modèle réduit. On peut repérer aisément ce travail de maquette dans le premier travelling où le spectateur découvre ce décor de la gare. Un train miniature passe, puis le travelling latéral s'arrête sur une voiture miniature où deux petites figurines immobiles (assez grossièrement réalisées, mais cela ne devient visible que si l'on arrête l'image) représentent Robert et Erica. Hitchcock monte à ce moment-là un plan de ses deux acteurs « en chair et en os » qui se mettent soudain à s'animer. Toute la poursuite dans ce décor de gare sera traitée en maquette, avec des modèles réduits de trains et de voitures où les personnages sont représentés par de petites figurines inanimées.



Ces trucages un peu naïfs (par rapport aux exigences des spectateurs d'aujourd'hui habitués au progrès des techniques depuis 1937) ajoutent au charme innocent du film et à son aspect « conte ». Hitchcock joue de façon très enfantine des passages entre le vrai et le faux, qui est par ailleurs un des sujets même de son film. Il éprouve un plaisir évident à jouer aux trains miniatures et à montrer sa maquette en tant que maquette. Son but n'est pas de créer une parfaite illusion de réalité, mais de nous faire croire « malgré » que ses trucages restent en partie visibles comme trucages. Son art est un art de conteur.

A. B.

## Glossaire

**Plan** : deux définitions possibles, selon le point de vue adopté. 1) Point de vue du tournage. Le plan correspond au métrage de pellicule enregistré entre le moment où l'on met le moteur de la caméra en marche et celui où on l'éteint. C'est donc d'abord une unité indivisée, sans coupe. 2) Point de vue du montage (du film terminé : l'usage du terme est donc plus fréquent qu'en 1) : le plan décrit en 1 est fréquemment divisé en plusieurs unités, également nommées « plans », exemplairement dans le **champ-contrechamp** (voir ce terme). Le terme désigne alors la longueur de pellicule comprise entre deux collures. Sauf en cas de montage extrêmement rapide, le passage d'un plan à un autre est en général très sensible. Ce passage s'appelle un **raccord**.

N.B. Dans un tout autre sens, le mot plan est aussi utilisé pour désigner la taille de ce qui est visible à l'écran (**gros plan**, **plan d'ensemble**, etc.), ou encore pour désigner diverses profondeurs dans l'espace (**premier plan/arrière-plan** par exemple).

**Raccord dans le mouvement** : désigne un raccord où un mouvement est amorcé dans un plan, et poursuivi dans le plan suivant. Classiquement, ce raccord implique une nette différence de taille et/ou d'axe entre les deux plans, mais est réalisé de façon à ce qu'on sente une continuité entre ces deux mêmes plans.

**Champ** : désigne le fragment d'espace donné à voir, délimité par les quatre côtés du cadre.

**Contrechamp** : désigne le fragment d'espace opposé (à 180°) au champ.

**Champ-contrechamp** : figure combinant alternativement les deux figures précédentes.

**Hors-champ** : désigne tout l'espace non montré par le champ, mais dont l'existence est suggérée par celui-ci.

**Off** : se dit d'un son (voix, bruit, musique, etc.) dont l'origine ne se situe pas dans le champ. (Contraire : **in**).

**Mouvements de caméra** : les deux mouvements de base sont le **travelling** et le **panoramique**. Ces deux mouvements ne s'excluent pas forcément : ils peuvent être combinés l'un à l'autre.

Dans le cas du **panoramique**, la caméra, fixée sur un pied fixe (ou une épaule, dans le cas d'un tournage à la main) effectue une rotation horizontale de gauche à droite (panoramique gauche-droite) ou de droite à gauche (panoramique droite-gauche), ou un mouvement vertical de bas en haut ou de haut en bas. Un panoramique peut également balayer l'espace en diagonale.

Dans le cas du **travelling**, la caméra est fixée sur un objet en mouvement (chariot sur rails, voiture, etc.). Elle peut se déplacer latéralement (travelling latéral gauche-droite ou droite-gauche), en avançant (travelling avant) ou en reculant (travelling arrière).

Alain Philippon

## Petite bibliographie

Deux livres incontournables :

— Hitchcock/Truffaut, édition définitive, Ramsay, 1985. *Le célèbre entretien avec Alfred Hitchcock réalisé en août 1962 par François Truffaut, où le Maître donne, film par film, une des plus belles leçons de cinéma jamais prononcées et éditées. Unique et indispensable.*

— Donald Spoto, *La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock*, Ramsay Poche Cinéma n° 116, 1994.

*Une biographie extraordinairement précise et informée dont l'auteur se révèle aussi, au passage, un très bon analyste des films d'Hitchcock. Précieux.*

Mais aussi deux livres d'analyse de l'œuvre d'Hitchcock :

— Éric Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock*, collection Les Introuvables, Éditions d'aujourd'hui, 1976.

*Il s'agit de la réédition du premier essai consacré en 1957 à la défense d'Alfred Hitchcock comme auteur par deux jeunes critiques des Cahiers du cinéma, avant leur passage à la réalisation. Bref et chronologique, mais encore tout à fait pertinent.*

— Jean Douchet, *Hitchcock*, L'Herne, 1985.

*Un essai tout à fait personnel, philosophique et ésotérique, sur l'œuvre d'Alfred Hitchcock considérée du point de vue du suspense entendu comme sentiment existentiel. Pas toujours facile mais intellectuellement excitant.*

### Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Jeune et innocent* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions AFMD, Titra Films, la Cinémathèque universitaire, Michel Marie et Laure Gaudenzi.

© *Les enfants de cinéma*

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*  
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.