

LES MAÎTRES D'HOLLYWOOD

ENTRETIENS AVEC PETER BOGDANOVICH

TOME 2

ALFRED HITCHCOCK | DON SIEGEL
SIDNEY LUMET | JOSEPH H. LEWIS
FRANK TASHLIN | ROBERT ALDRICH
CHUCK JONES | EDGAR G. ULMER
OTTO PREMINGER



capricci



Directeur: Thierry Lounas
Responsable des éditions: Camille Pollas
Coordination éditoriale: Maxime Werner
Correction: Justine Alleron

Conception graphique: Marc Lafon
Couverture et réalisation de la maquette: Juliette Gouret

Édition originale:

Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors

© 1997 by Ivy Moon Company

All rights reserved under International and Pan-American Copyright Conventions. Published in the United States by The Ballantine Publishing Group, a division of Random House, Inc., New York, and simultaneously in Canada by Random House of Canada Limited, Toronto.

© **Capricci, 2018 pour la traduction française**

This translation published by arrangement with Alfred A. Knopf, an imprint of The Knopf Doubleday Group, a division of Penguin Random House, LLC. Traduction: Mathilde Trichet (Edgar G. Ulmer, Otto Preminger, Joseph H. Lewis, Chuck Jones, Don Siegel, Frank Tashlin, Robert Aldrich) et Charles Villalon (Alfred Hitchcock, Sidney Lumet).

isbn papier 979-10-239-0297-6

isbn pdf web 979-10-239-0299-0

Droits réservés

Capricci
editions@capricci.fr
www.capricci.fr

En couverture: Alfred Hitchcock et Julie Andrews sur le tournage du *Rideau déchiré*.
Page précédente: Otto Preminger et Jean Seberg sur le tournage de *Sainte Jeanne*.

LES MAÎTRES D'HOLLYWOOD

ENTRETIENS AVEC PETER BOGDANOVICH

TOME 2

ALFRED HITCHCOCK | DON SIEGEL
SIDNEY LUMET | JOSEPH H. LEWIS
FRANK TASHLIN | ROBERT ALDRICH
CHUCK JONES | EDGAR G. ULMER
OTTO PREMINGER

Traduit de l'anglais (États-Unis)
par Mathilde Trichet et Charles Villalon

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 Poudovkine¹ [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

¹ 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 vues 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 paraissent 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: «Svengali² 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]

COUP D'ESSAI, COUP DE MAÎTRE

Toutes nos conversations officielles ont été enregistrées dans les différents bureaux de M. Hitchcock : la première à la Paramount en janvier 1961, les suivantes dans ses bureaux des studios Universal en février 1963 (trois sessions), en août 1966 puis en mai 1972. Ces échanges ont été structurés dans un ordre principalement chronologique ; au cours de notre dernière discussion, je lui ai demandé quelle avait été la profession de son père...

ALFRED HITCHCOCK : À l'origine, il vendait des fruits et légumes, en gros et au détail, à Londres.

Dans ce cas, il devait bien connaître Covent Garden, comme l'assassin de *Frenzy*.

Plusieurs hommes sont venus me trouver pendant que nous tournions ce film à Londres – des hommes très vieux – et ils me disaient : « J'ai connu votre père. Il s'approvisionnait chez moi. » Je me souviens qu'enfant, je l'accompagnais dans ses voyages à la campagne où il pouvait acheter un champ entier de choux.

Mais vos parents n'avaient aucune inclination artistique.

Aucune.

J'ai entendu quelque part que votre père vous avait fait mettre en prison quand vous étiez enfant. Cet événement a-t-il eu une influence particulière sur votre développement à votre avis ?

C'est possible. Je devais avoir cinq ans quand mon père m'a envoyé au commissariat chargé d'un mot à l'attention du chef de la police. Celui-ci l'a lu et m'a immédiatement enfermé dans une cellule. Il m'a laissé là cinq minutes. Ensuite il m'a laissé sortir en me disant : « Voilà ce que l'on fait aux vilains petits garçons. » L'effet que l'incident a eu sur moi à l'époque, je ne m'en souviens plus, mais on dit que d'un point de vue psychologique, si l'on arrive à déterminer l'origine de tel ou tel phénomène, on en est libéré. Je ne crois pas que ça m'ait libéré de ma peur naturelle de la police.

Qu'est-ce qui vous a d'abord intéressé dans le cinéma ? Aviez-vous déjà un penchant artistique quand vous étiez enfant ?

Non, je crois que c'est venu petit à petit. Mais je nourrissais déjà une fervente passion pour le cinéma vous savez. Dès le plus jeune âge. À l'âge de quinze ou seize ans ceci dit, je ne lisais plus les magazines de cinéma – je lisais les journaux économiques.

Quels films vous ont impressionné quand vous étiez enfant, vous vous en souvenez ?

Oh, je ne sais pas – des films un peu fous. Je me souviens d'un film saisissant produit par la First National que j'avais beaucoup aimé et qui s'appelait *L'Île des navires perdus* (*The Isle of Lost Ships*, 1923, Maurice Tourneur). C'était censé se passer dans la mer des Sargasses, dans une sorte de tourbillon dans lequel étaient pris les navires – qui tournaient ainsi doucement en rond – avec leurs équipages vivant à bord. C'était une idée fascinante.

Étiez-vous particulièrement impressionné par Griffith ?

Oh, oui. Vous souvenez-vous d'*À travers l'orage* (*Way Down East*, 1920) ? C'était très bien fait, surtout cette scène à la fin avec la surface glacée de la rivière qui se morcelle. *Les Deux Orphelines* (*Orphans of the Storm*, 1922), je l'ai vu récemment. La Révolution Française et Danton chevauchant sa monture pour sauver Lillian Gish de la guillotine. À propos de guillotine, j'ai lu quelque part l'histoire d'un bourreau chinois très célèbre qui était si expert dans son art qu'à une occasion, le condamné à mort a gravi les marches de l'échafaud et le bourreau s'est placé légèrement derrière lui et d'un geste vif lui a porté un coup avec son sabre d'une extrême finesse, et le condamné lui a dit : « M. le bourreau, s'il vous plaît, ne prolongez pas plus longtemps mon agonie. » Le bourreau a répondu : « Hochez la tête, monsieur, si vous le voulez bien. » L'homme s'est exécuté et sa tête est tombée ! N'est-ce pas une histoire horrible ?

Avez-vous vu beaucoup de films allemands d'Ernst Lubitsch ?

Oh oui, je les ai tous vus. Ainsi que les premiers Fritz Lang. C'étaient de très grands films.

Ils vous ont beaucoup marqués ?

Oh oui, bien sûr.

Comment avez-vous commencé à travailler dans le cinéma ?

Hé bien, j'ai intégré une école d'ingénieur après avoir quitté les Jésuites [le collège St Ignatius de Londres]. On m'avait demandé ce que je voulais faire. Vous savez le genre de réponse que font les enfants, ils disent :

« Je veux être pompier. » Pour ma part j'ai répondu : « Pourquoi pas ingénieur. » Et on m'a pris au mot. On m'a envoyé dans une école d'ingénierie navale. J'y ai tout appris – le tournage et le fraisage, le filetage et le décolletage, la ferronnerie, le dessin industriel ; l'électricité et la mécanique. J'ai suivi toute la formation, et c'est grâce à ma connaissance du dessin industriel que j'ai pu devenir plus tard directeur artistique. J'ai ensuite trouvé un travail dans une entreprise d'ingénierie qui fabriquait des câbles électriques [W.T. Henley Telegraph Company]. C'était un travail de bureau, mais il nécessitait quelques connaissances en électricité. J'ai ensuite intégré le service publicité de cette entreprise et j'y suis devenu maquettiste, je concevais les annonces publicitaires. Je devais avoir dix-sept ou dix-huit ans. En 1920, j'ai découvert qu'une compagnie qui s'appelait la Famous Players-Lasky [qui deviendra la Paramount] ouvrait un studio à Islington. J'ai pensé que je pourrais y travailler de temps à autre pour dessiner leurs intertitres, ce qui revient au même que dessiner une publicité – ce sont des mots et des images. J'ai donc cherché – et trouvé – quel serait leur premier film et j'ai dessiné l'intertitre principal, celui où apparaîtrait le titre du film. Celui-ci s'appelait *The Sorrows of Satan*, c'était l'adaptation d'un roman victorien. J'ai engagé mon propre maquettiste, mon propre calligraphe, mon propre illustrateur, etc. J'ai donc conçu mon intertitre principal, je me suis rendu au studio et j'ai obtenu un rendez-vous. Les gens du studio ont été très surpris. Je leur ai dit : « Voici les intertitres de votre premier film » – et ils n'avaient pas encore fini de construire le studio ! Ils ont été très impressionnés.

À votre avis, quelle influence votre éducation jésuite a-t-elle eue sur votre travail ?

Les Jésuites m'ont appris l'organisation, le contrôle, et, jusqu'à un certain point, l'analyse. Ils donnent une éducation très stricte, et l'ordre en est une conséquence logique, je suppose, même si mon caractère ordonné connaît des éclipses. Je me rappelle que lorsque j'avais dix-huit ou dix-neuf ans, j'étais chargé des devis dans mon entreprise d'ingénierie. Les demandes de devis affluaient et comme j'étais un peu paresseux, je les laissais s'empiler sur mon bureau. Quand la pile devenait trop haute, je me disais : « Bon, il faut que je m'y mette » et je soignais le travail comme j'en ai l'habitude – et l'on me félicitait pour la prodigieuse somme de travail que j'avais abattu ce jour-là. J'ai procédé ainsi jusqu'à ce que l'on se mette à recevoir des plaintes à propos du délai de réponse. C'est toujours ainsi que j'envisage le travail. Il y a des écrivains qui préfèrent travailler à chaque heure de la journée – tout est simple pour eux. Je ne suis pas comme ça. J'aime pouvoir dire : « Reposons-nous pendant quelques heures – amusons-nous. » Et ensuite seu-

lement nous nous remettons au travail. Je suis certain que je n'ai pas appris ça chez les Jésuites. En ce qui concerne l'influence religieuse, je pense qu'à l'époque, ils m'ont surtout enseigné la peur. Mais je n'ai plus de peur religieuse aujourd'hui – enfin il me semble – je ne sais pas.

Combien de temps vous a-t-il fallu pour quitter définitivement votre place dans l'entreprise d'ingénierie ?

Oh, je ne sais plus exactement. Je partageais les tâches avec le directeur de la publicité, qui me laissait partir plus tôt certains jours, et j'allais au studio, sur le plateau, et je suis devenu une sorte de troisième assistant. Et puis un jour ils m'ont dit : « Pourquoi ne viendrais-tu pas travailler ici au lieu de travailler de ton côté ? » Je suis me suis donc rendu au service rédaction, qui était dirigé par un homme qui s'appelait Tom Geraghty – le père de Carmelita Geraghty³ – qui avait écrit tous les scénarios des films de Douglas Fairbanks. Son assistant était Mordaunt Hall, qui allait devenir le critique de cinéma du *New York Times*. À cette époque, tous les scénaristes américains étaient des femmes entre deux âges, et ce sont ces femmes qui m'ont appris à écrire un scénario. Tandis que je travaillais dans ce service, on m'envoyait aussi accomplir toutes sortes de petites tâches. S'ils voulaient un plan supplémentaire de ceci ou cela, je prenais un caméraman avec moi et nous allions tourner le plan en question.

Comment en êtes-vous arrivé à faire votre premier essai en tant que réalisateur ?

C'est l'attachée de presse de la Famous Players-Lasky qui m'a convaincu de travailler sur *Number Thirteen* (1922) ; elle a cru en mon potentiel avant même que je n'écrive de scénarios ou que je ne m'occupe de la direction artistique – quand je n'étais encore qu'un jeune homme qui traînait autour du studio. Elle avait travaillé avec Chaplin, et à cette époque, on pensait que quiconque ayant travaillé avec Chaplin savait tout sur le cinéma. Elle avait écrit cette comédie et nous avons essayé de la tourner. L'histoire n'était pas très bonne, nous nous sommes retrouvés à court d'argent et le film ne s'est jamais fait. Ce qui a été intéressant pour moi, c'est que ma formation s'est faite en collaborant à des films américains à la Famous Players puis d'avoir commencé à travailler dans ce studio qui venait d'ouvrir. Je n'ai pas eu à m'adapter aux pratiques d'un studio déjà établi qui aurait déjà eu ses règles et ses habitudes fixes. J'ai eu beaucoup de chance de ce point de vue car j'étais un jeune homme et un directeur artistique très dogmatique. Je veux dire

³ Actrice qui a notamment joué dans *Le Jardin du plaisir*, le premier film réalisé par Alfred Hitchcock. [NDT]

par là que je construisais le décor et que je disais au réalisateur : « C'est ici qu'il faut placer la caméra. »

Comment en êtes-vous venu à réaliser certaines séquences de *Always Tell Your Wife* (1923) ?

Le producteur, Seymour Hicks, était un grand nom du théâtre londonien, et c'est un travail que j'ai obtenu quand Islington s'est mis à louer ses plateaux. Je devais assister le réalisateur, mettre en place le décor, ce genre de choses. Et puis un jour, Hicks s'est disputé avec le réalisateur et l'a licencié. Il m'a alors dit : « On va finir ce film tous les deux. » C'est ce que nous avons fait.

Dans quelles circonstances vous a-t-on proposé d'écrire *Woman to Woman* (1923) ?

Ils m'ont d'abord proposé d'être assistant-réalisateur sur ce film, puis ils m'ont dit qu'il leur faudrait quelqu'un pour écrire le scénario et ils m'ont demandé : « Connais-tu quelqu'un qui pourrait le faire ? » Je leur ai répondu : « Moi, je peux le faire. » Ils m'ont dit : « Qu'est-ce que tu y connais, toi, à l'écriture de scénarios ? » Alors je leur en ai montré un que j'avais écrit d'après une histoire de I. A. R. Wylie – une histoire qui appartenait à Universal d'ailleurs. Ils l'ont lu et m'ont dit : « D'accord. Tu es embauché. » Un peu plus tard, le directeur artistique du film, qui était un ami, m'a dit qu'il ne pouvait pas assurer ce travail parce qu'il en avait trouvé un autre ailleurs. J'ai donc dit : « Hé bien, je ferai ça aussi. » Mais, vous voyez, toutes mes premières expériences, je les ai faites sur des productions américaines, qui valaient bien mieux que les films britanniques. Le journal londonien le *Daily Express* a titré sa critique de *Woman to Woman* : « Le meilleur film américain réalisé en Angleterre. » Bien sûr, c'est Graham Cutts qui l'a réalisé, mais j'en étais le scénariste et le directeur artistique et ma future épouse [Alma Reville] en était la monteuse. Le film a été un grand succès. Et pendant trois ans, j'ai exercé les deux professions : scénariste et directeur artistique.

Quelle a été votre expérience sur *Le Voyou* (*The Blackguard*, 1925) ?

Je me rappelle avoir travaillé dans les studios de l'UFA à Berlin pour ce film. À cette époque, le *matte painting* [technique qui permet de combiner en une seule deux images filmées séparément ou de substituer un décor peint à une partie du cadre] se faisait différemment – on filmaient à travers un panneau de verre. On prenait une grande vitre et on peignait sur sa partie supérieure le motif voulu. Dans les studios de l'UFA, il y avait un décor extérieur qui représentait une place dans une ville

russe. L'entrée de la place était marquée par une arche en pierre. Nous l'avons filmée à travers un panneau de verre de sorte qu'au-dessus de l'arche, on apercevait au loin les Alpes, que je venais de peindre sur le panneau. La peinture faisait un peu moins de cinquante centimètres – c'est tout – juste un mont et un peu de neige blanche.

Vous utilisez toujours beaucoup la méthode du *matte painting*.

La beauté de ce procédé, c'est que l'on devient un demiurge. Du point de vue de la direction artistique, ça permet de faire absolument tout ce que l'on veut. À cette époque, on s'en servait pour ajouter un ciel, n'importe quoi.

Parmi les cinq films de Graham Cutts auxquels vous avez participé, y en a-t-il un qui soit d'une certaine façon un film d'Hitchcock ?

Non, aucunement.

Était-ce de bons films ?

Woman to Woman a été un grand succès. Mais un jour, Michael Balcon, le producteur, m'a dit : « Cutts ne veut plus de toi désormais. » J'ai été victime de la politique du studio.

Pour des raisons d'envie ? De jalousie ?

Apparemment. C'est ce que l'on m'a dit plus tard. Quoi qu'il en soit, Balcon m'a demandé : « Aimerez-vous réaliser un film ? » Je lui ai répondu : « Ça ne m'a jamais traversé l'esprit. » C'était vrai. Je n'avais pas l'intention de devenir réalisateur vous savez. C'est arrivé par hasard. Balcon est l'homme qui a créé Hitchcock. J'étais très heureux à cette époque, quand j'écrivais les scripts et concevais les décors – j'aimais beaucoup cela.

Étiez-vous nerveux à l'idée de faire vos premiers pas en tant que réalisateur sur *Le Jardin du plaisir (The Pleasure Garden, 1925)* ?

Non, pas particulièrement. Ça ne m'a pas préoccupé. On m'a envoyé à Munich pour le réaliser en allemand – j'ai emmené avec moi mon propre assistant, mon propre directeur artistique et ma future épouse a été mon assistante sur ce tournage.

Que pensez-vous de ce film ?

C'était une commande, mais on sentait là encore mon influence américaine. Balcon est venu à Munich pour voir le premier montage. Il n'avait

rien vu du film, ni les rushes ni quoi que ce soit. Et sa première remarque a été : « On ne dirait pas un film européen. On dirait un film américain. » À cette époque, l'image des films européens était très contrastée et leur netteté n'était pas parfaite. Mon chef opérateur, bien qu'italien, avait travaillé avec des réalisateurs américains et connaissait très bien les techniques américaines. Je crois me souvenir que le titre de la critique du film dans le *Daily Express* était : « Coup d'essai, coup de maître ». C'était mon premier film.

Que valait *The Mountain Eagle* (1926) ?

C'était un film épouvantable : l'histoire d'une institutrice de village qui avait des ongles longs de plusieurs centimètres !

Vous avez dit que vos films étaient finis avant que vous ne posiez le pied sur le plateau – c'est-à-dire une fois le script terminé. Comment travailliez-vous avec les scénaristes ?

Au début de ma carrière – disons pendant ma période anglaise – je travaillais toujours sur le traitement avec un scénariste qui développait ensuite l'intrigue. Je travaillais pendant des semaines et des semaines sur ce traitement qui finissait par raconter l'histoire dans son intégralité, qui indiquait même les valeurs de plan, mais pas en utilisant les termes de plan large ou de gros plan. Ce traitement comprenait tout, jusque dans les moindres détails. Je le donnais ensuite au dialoguiste qui écrivait les dialogues. Quand il me les envoyait, je m'asseyais et dictais la continuité dialoguée en décrivant chaque plan. La trame narrative du film doit être intégralement couchée sur papier. Ce document décrit le film, plan par plan, du début à la fin. Il est parfois accompagné de dessins, mais pas toujours.

J'ai dû renoncer à cette méthode en arrivant aux États-Unis. Les scénaristes américains ne travaillent pas comme ça. Je le fais verbalement maintenant, avec le scénariste, et je fais des corrections et des ajustements après coup. Je travaille de nombreuses semaines avec lui et il prend des notes. Et je décris le film au directeur artistique également. Je dirais que je fais deux tiers du travail avant que le scénariste ne fasse le sien, et un tiers après qu'il me l'a rendu. Mais je n'ai jamais tourné et ne tournerai jamais le moindre détail qu'il aurait inclus de son propre chef dans le scénario, à part les dialogues. Mais rien qui ait trait à la façon de raconter l'histoire d'un point de vue cinématographique – comment pourrait-il y connaître quelque chose ? Sur *La Mort aux trousses*, Ernie Lehman n'a pas voulu que je quitte mon bureau de toute l'année. Mais j'étais avec lui sur le tournage de chaque plan, de chaque scène. Parce que ce n'était pas son film.

Les Cheveux d'or (1926) est le premier film qui puisse être considéré comme un film d'Hitchcock. J'imagine que vous avez vous-même choisi le roman dont il est adapté ?

Oh oui, bien sûr. Quand nous avons fini ce film, Cutts travaillait encore pour le studio et Balcon était parti pour les États-Unis. Quand il est revenu, Cutts lui a dit : « J'ai regardé les rushes et je n'ai rien compris à ce que j'ai vu – je n'ai aucune idée de ce qu'il fabrique. » Le film fut projeté aux attachées de presse et à l'expert-comptable du distributeur qui ont très mal reçu le film. Le lendemain, Balcon est venu pour juger le film par lui-même, parce qu'Ivor Novello, la plus grande star anglaise, tenait le rôle principal. Je me rappelle qu'Alma et moi avons fait une balade de deux kilomètres en attendant que tombe le verdict. Nous l'avons lu, en revenant au studio, sur les visages fermés de tous ceux que nous avons croisés. Ils ont dit qu'ils allaient mettre le film de côté. Ce qu'ils ont fait, pendant deux mois. Après quoi ils ont décidé de le passer dans un festival. Alors la critique est sortie : « Le plus grand film britannique jamais tourné. »

Voulez-vous que les spectateurs croient sans hésitation que la star, Ivor Novello, était le meurtrier ?

C'est le genre de problème que l'on rencontre en faisant un film commercial. Bien entendu, il aurait dû, à proprement parler, être l'événement et s'enfuir. C'est ce qu'avait écrit Mme Belloc Lowndes dans son livre. Mais Ivor Novello était l'idole du moment et ne pouvait pas jouer un meurtrier. J'ai rencontré le même problème des années plus tard avec le personnage de Cary Grant dans *Soupçons*. À l'évidence, choisir ce type d'acteurs pour tourner dans ce genre de films est une erreur car il faut alors mettre de l'eau dans son vin.

La femme ne cesse pourtant jamais de croire en lui, à l'inverse de l'héroïne dans *Soupçons*, *L'Ombre d'un doute* ou encore *Les 39 Marches*. Votre vision des femmes est-elle devenue de plus en plus amère avec le temps ?

Pas vraiment. Je ne sais pas. Je crois que dans le cas des *Cheveux d'or*, la femme savait d'instinct qu'il était innocent. Mais bien sûr, avec les films muets, nous ne pouvions pas creuser les personnages en profondeur. Ils n'étaient que des symboles, des figures cryptiques qui s'agitaient sur l'écran.

Au moment de réaliser *Les Cheveux d'or*, connaissiez-vous bien l'école cinématographique allemande ?

Tout à fait. Souvenez-vous qu'un an auparavant, j'avais travaillé dans les studios de l'UFA – j'y suis resté plusieurs mois. À cette même période,

Emil Jannings tournait dans *Le Dernier des hommes* (*Der Letzte Mann*, 1924) avec F.W. Murnau. Je me suis nourri de cette méthode et de ce style.

Comment avez-vous tourné la scène où Novello fait les cent pas au-dessus de leurs têtes ?

J'ai fait faire un plancher en verre épais de deux centimètres et demi et d'une surface d'un demi-mètre carré. C'était une trouvaille visuelle qui compensait l'absence de son, vous comprenez. C'était le cas aussi du décor que j'ai construit pour la scène où le locataire sort tard une nuit – constitué de quatre volées de marches et d'une rampe, il montait presque jusqu'au plafond du studio. Et tout ce que l'on voit à l'écran, c'est une main qui glisse le long de cette rampe. C'était le point de vue de la mère qui l'écoutait descendre. Aujourd'hui, j'utiliserais le son pour dire tout cela, quoique je garderais sans doute le plan de la main sur la rampe, en y ajoutant le son.

Que pensez-vous de *Downhill* (1927) ?

Downhill était une pièce qui avait été écrite par Ivor Novello. Terriblement mauvaise ! Et ces dialogues ! Novello, qui avait la trentaine, jouait un étudiant. Celui-ci se fait exclure de son école parce qu'on l'accuse d'avoir eu une liaison avec une fille du village. Il demande alors au directeur : « Est-ce que ça veut dire que je ne pourrais plus jouer dans l'équipe de rugby, monsieur ? » Je me rappelle d'un plan clé (c'était une histoire du genre de celle de *La Carrière du libertin*) quand le père le jette à la rue et que commence sa déchéance ; il descend l'escalator du métro. C'était le début de son déclin. J'étais très naïf à l'époque. Je me rappelle avoir tourné cette scène de nuit. Nous ne pouvions pas commencer à tourner avant minuit, heure à laquelle passait le dernier métro, donc on est d'abord allés au théâtre. À cette époque, on assistait aux premières en queue-de-pie et chapeau haut de forme. Ainsi, après la représentation, j'ai dirigé cette scène en queue-de-pie et chapeau haut de forme. Ce fut le moment le plus élégant de toute ma carrière de réalisateur.

On pourrait penser qu'après le triomphe des *Cheveux d'or*, vous étiez en mesure de faire le film que vous vouliez.

Hé bien, il se trouve que j'ai changé de studio à ce moment-là – je suis allé travailler pour la British International Pictures. Mais Balcon m'a emprunté à ce studio pour faire *Downhill*. J'ai réalisé quatre films en l'espace d'un an : *Downhill* ; *Le passé ne meurt pas* (*Easy Virtue*), dont les extérieurs ont été tournés sur la Côte d'Azur, *The Ring* ; et *Laquelle des trois ?* (*The Farmer's Wife*, qui est sorti en 1928), dont les extérieurs ont été tournés au pays de Galles. Tout cela a été tourné en 1927.

Avez-vous quelque chose à dire à propos du *Passé ne meurt pas*?

Non. Enfin si, une chose. Il y avait une scène dans laquelle le garçon demandait en mariage une jeune femme sophistiquée, jouée par Isabel Jeans, qui lui répondait: « Appelez-moi à minuit. Il faut que j'y réfléchisse. » À minuit, j'ai montré une demoiselle du téléphone devant son central: les lumières du central s'allument et l'opératrice met nos deux personnages en relation. Elle est en train de lire un roman français et tout à coup, elle met son livre de côté et écoute la conversation. Je n'ai filmé aucun des deux interlocuteurs – j'ai tout misé sur les réactions de la demoiselle du téléphone. Elle souhaite que le garçon réussisse – on lit sur son visage l'espoir, la déception, le retour de l'espoir, la déception à nouveau. Pour le dire autrement, ses expressions suivaient le fil de la conversation jusqu'à ce que, soulagée, elle sourie, déconnecte les fils de son central et reprenne la lecture de son livre.

Cette scène était jouée par une actrice du nom de Benita Hume – elle a plus tard épousé Ronald Colman. Je l'avais vu dans une pièce, elle interprétait une servante – un petit rôle, rien de plus. Je lui ai fait faire un essai et je lui ai donné le rôle. Dans son film suivant, elle tenait le rôle principal. L'un des pires intertitres que j'ai jamais écrits est dans ce film. La femme qui vient de divorcer pour la seconde fois est vraiment au plus bas. La presse l'attend à la sortie du tribunal; elle regarde tous les photographes et le carton nous dit – c'était un film muet – « Tirez! Je suis déjà morte. » C'était quelque chose, quand même, ces intertitres. Ça me rappelle la satire d'Elmer Rice sur le cinéma muet, *Voyage à Purilia*.

Il y a un plan avec un trucage intéressant dans la scène qui se passe dans le tribunal.

Oui. Lorsque le juge lorgne un avocat à travers son monocle. J'ai fait fabriquer un grand monocle de manière à pouvoir faire le point sur lui en le filmant de très près. Puis j'y ai fait installer un miroir à la place du verre et j'ai demandé à l'avocat de se positionner derrière la caméra – une doublure tenant sa place dans le plan large. Ainsi, quand la caméra s'approchait du monocle, on voyait l'homme en gros plan sans faire la moindre coupure.

Qu'est-ce qui vous a décidé à réaliser *The Ring* (1927), un film de boxe?

C'est un sujet qui m'intéressait – j'allais voir les combats à l'Albert Hall à cette époque. Étrangement, la chose qui m'intéressait alors dans la boxe était le public anglais assis autour du ring en tenue de soirée. Ce n'était pas la boxe en elle-même qui me fascinait – bien que le spectacle

m'intéressât – mais tous les détails qui y étaient liés. Comme le fait de verser du champagne sur la tête du boxeur à la treizième reprise, s'il était un peu groggy. On les entendait déboucher le champagne et ils versaient tout le contenu de la bouteille sur sa tête. C'est ce genre de petites choses qui me plaisaient, et je les ai toutes intégrées au film. *The Ring* contient un montage-séquence – qui était accompagné au piano ou quelque chose comme ça – qui a été applaudi au cours de l'avant-première. Je n'avais jamais entendu parler d'un montage-séquence déclenchant une ovation des spectateurs avant cela, mais c'est ce qui s'est passé avec celui-là. J'ai aussi commencé à faire quelques expérimentations avec des idées visuelles, comme le vieux carton abîmé qui disait « Round 1 » que l'on rangeait tandis que l'on sortait un carton « Round 2 » qui était complètement neuf – j'indiquais ainsi le soudain revers de fortune dont faisait les frais « Jack-1er-Round », comme il était surnommé.

Que pensez-vous de ce film ?

C'est un film réussi. Je me souviens d'un matin – j'entamais alors un nouveau contrat avec les studios d'Elstree – où mon chef opérateur m'a laissé tomber. Il était très bon dans son domaine et il n'est jamais revenu. Il m'a appelé à huit heures du matin pour me dire : « Je ne reviendrai pas. Ils refusent de m'augmenter de cinq livres. » J'ai donc dû leur demander qui pouvait le remplacer. « Hé bien, nous ne disposons que d'un assistant-cadreur pour le remplacer. Nous n'avons aucun autre chef opérateur. » Alors j'ai pris l'assistant avec moi et je lui ai appris le métier de directeur de la photographie. Il s'appelait Jack Cox et il a été mon chef opérateur sur plusieurs films après celui-là. Notre première bagarre a eu lieu sous un chapiteau où nous devions filmer un combat. J'ai remarqué des lampes à arc installées de chaque côté du chapiteau et je lui ai demandé : « Jack, à quoi servent ces lumières ? » « Oh, m'a-t-il répondu, c'est mon éclairage principal. » Je lui ai alors dit : « Mais il n'y a qu'une seule source de lumière – celle au-dessus du ring qui éclaire tout le chapiteau. Il n'y a pas d'autres lumières. » « Ah, m'a-t-il rétorqué, j'ajouterai celle-là plus tard. » Je lui ai donc dit : « Voudrais-tu me rendre un petit service ? » « Bien sûr, tout ce que tu voudras. » « Éteins-moi toutes ces lampes. » C'est ce qu'il fit. Alors je lui ai dit : « Allume celle qui surplombe le ring au fond du chapiteau. » Il l'alluma. J'ai continué : « Voilà ce que je veux voir à l'écran. » « D'accord, m'a-t-il dit, mais avec ça on n'aura jamais assez de lumière pour avoir une exposition. » « Je le sais bien, lui ai-je répondu, mais je veux que tu ajoutes les lumières dont tu auras besoin de telle sorte que ça *ressemble* à cela. » Et bien sûr, il a augmenté l'intensité de la lumière principale et, pour éclairer le public, il a utilisé un rétroéclairage de trois quarts.

Un critique a écrit que l'on pouvait voir l'âme du « véritable » Hitchcock dans *Laquelle des trois* ?

Non, c'était un travail de routine – presque du théâtre filmé, l'adaptation d'une pièce avec de nombreux intertitres pour remplacer les dialogues. Un jour, Cox, qui était alors mon chef opérateur, est tombé malade, j'ai donc éclairé moi-même toutes les scènes ce jour-là. Après quoi j'ai dit : « C'est bon, allons-y. » Quelqu'un m'a lancé : « Vous avez éclairé la scène, mais vous ne l'avez pas *répétée*. » « Ah oui, ça m'était sorti de la tête. » J'ai donc assuré les répétitions après avoir organisé l'éclairage et j'ai envoyé au fur et à mesure des échantillons au laboratoire. Je n'étais pas idiot. Je n'étais pas certain d'avoir fait un travail irréprochable, j'ai donc fait vérifier la pellicule ainsi impressionnée avant de faire développer les prises. Il s'est avéré qu'elles étaient plutôt bonnes.

Comment s'est fait *Champagne* (1928) ?

Quelqu'un a eu l'idée de faire un film sur le champagne. Et je me suis dit – c'était au fond une idée un peu clichée – que nous pourrions raconter l'histoire d'une fille qui travaille dans une cave à Reims et qui voit chaque jour partir des trains remplis de caisses de champagne. Elle part donc pour la grande ville et devient plus ou moins une pute et fait toutes sortes d'expériences déplaisantes avant de revenir chez elle et de reprendre son travail. Alors, à chaque fois qu'elle regarde partir une cargaison de champagne, elle sait ce qu'il en est : « Voilà qui va causer beaucoup de problèmes à quelqu'un. » C'était laborieux. Ils ont dit qu'ils trouvaient le film trop... ils n'ont pas utilisé le terme « intellectuel » – mais ce n'était certainement pas un bon divertissement. L'histoire n'était qu'un salmigondis écrit au fur et à mesure du tournage et il m'a semblé que le résultat était épouvantable.

N'avez-vous pas voulu réaliser un film qui se serait appelé *Life of a City* et qui ne s'est jamais fait ?

C'est un film que j'ai voulu faire à partir de 1928 : l'histoire d'une grande ville pendant une journée, de l'aube à l'aube suivante. Je voulais y montrer ce qui se cache sous la surface d'une ville – ce qui la fait vibrer – en un mot, je voulais montrer les coulisses d'une grande ville. Mais la toile de fond était si immense qu'il était pratiquement impossible de trouver l'histoire adéquate. Au fil des années, j'ai demandé à deux ou trois personnes de l'écrire, mais aucune n'y est parvenue. Il faudrait mettre l'accent sur les personnages et leurs personnalités et – étant donné ma façon de faire – chaque élément devrait pouvoir être intégré à la dramaturgie.

The Manxman (1929) n'était pas un grand film, mais il contenait quelques idées intéressantes.

Vous savez, c'était mon dernier film muet – très vieux jeu – plus ou moins un film de commande. C'était un mélodrame domestique – l'enfant illégitime, le frère et le juge – une de ces histoires truffées de coïncidences : le frère se trouve être l'avocat et la pauvre a une relation avec le pêcheur, ainsi de suite. Il n'y a pas grand-chose à en dire.

J'ai cru comprendre que vous aviez tourné *Chantage* (1929) comme un film muet quand l'arrivée du cinéma parlant a convaincu les producteurs qu'il fallait refaire le film avec le son. C'est devenu votre premier film parlant – ainsi que le premier film parlant britannique. Avez-vous accueilli avec enthousiasme l'arrivée du parlant ?

Oui. Je l'attendais avec impatience. À vrai dire, pendant que je le tournais comme un film muet, ils m'ont informé que la dernière bobine serait parlante. Je ne le leur ai pas dit immédiatement, mais je savais qu'il y avait ça et là quelques scènes parmi celles que j'avais déjà tournées qui pouvaient être complétées par l'ajout de son. Je l'ai revu une fois depuis, et je trouve que l'on remarque l'absence de dialogues dans des passages où il devrait y en avoir. Au début du film, les dialogues donnent un peu l'impression de n'être rien d'autre que des intertitres. Mais je crois que l'arrivée du parlant a permis de renforcer le réalisme des images projetées à l'écran. Quand on voyait passer une voiture en silence, c'est comme si on faisait de chaque spectateur un sourd-muet.

Est-il vrai que les dialogues de l'héroïne ont été intégralement doublés par une autre actrice ?

Je ne crois pas que le doublage existait à l'époque, mais c'était *en effet* la voix d'une autre femme. Elle s'asseyait dans un coin du plateau devant son micro. Tout ce qu'elle devait faire, c'était observer le mouvement des lèvres d'Anny Ondra, l'actrice qui interprétait l'héroïne anglaise du film. Elle-même était tchèque, donc avec l'avènement du parlant, elle a connu quelques problèmes. Nous avons donc engagé une actrice anglaise – elle s'appelait Joan Berry – et elle prononçait les dialogues de son côté, tandis que l'autre actrice ne faisait que les mimer.

L'intégralité de la première séquence est muette, si l'on fait abstraction de la musique.

Oui. C'est là encore un compromis – vous voyez comme ma vie est tissée de compromis. J'avais l'intention de terminer *Chantage* comme il avait commencé – par un homme que l'on arrête. Sauf que *cette fois*, c'est la

femme qui aurait été arrêtée. J'avais l'intention de refaire chaque plan à l'identique. Mais ils ne l'ont pas accepté à l'époque. Il fallait un happy end. Dans la version que je voulais faire, l'inspecteur ne révélait jamais à son supérieur qu'il avait une liaison avec cette femme. Il faisait son devoir – le vieux thème de l'amour face au devoir. J'allais refaire tous les plans : l'agression, l'interrogatoire et puis – bang ! La porte de la cellule se referme sur la femme et l'on voit l'inspecteur et son supérieur marcher dans le couloir. J'allais les montrer se lavant les mains au lavabo puis les faire se diriger vers le hall où l'homme avait rencontré la femme au début du film. Le chef disait : « Alors, qu'est-ce que tu vas faire ce soir, tu vas voir cette fille ? » et l'autre répondait : « Non, pas ce soir. » Puis il sortait du commissariat.

Cyril Ritchard ne joue pas du tout la scène de meurtre/séduction comme s'il était le méchant de l'histoire, n'est-ce pas ?

Non. J'ai eu une approche un peu naïve de cette scène. Déjà à cette époque, je me disais : « Oh, il ne faut pas que cet homme se comporte comme une brute. » Au lieu de quoi, je lui ai demandé de se tenir dans l'ombre d'un lustre en fer forgé qui dessinait une moustache sur son visage.

La course-poursuite dans le British Museum y a-t-elle été tournée ?

Non, c'était un trucage. Il n'y avait pas assez de lumière au British Museum pour pouvoir y tourner, non avons donc utilisé un procédé qui s'appelle l'effet Schüfftan. On dispose un miroir à un angle de 45° par rapport à la caméra et on y fait s'y refléter une photographie du musée. J'avais fait prendre plusieurs photos avec une demi-heure d'exposition – neuf photographies prises dans différentes salles du musée – et nous les avons développées sur du papier transparent de manière à pouvoir les rétroéclairer. Cela permet d'avoir plus de lumière qu'avec une photographie normale. C'était un peu comme la plaque d'une lanterne magique, qui faisait trois mètres sur quatre environ. J'ai ensuite gratté l'émulsion aux endroits où l'on allait voir l'homme courir et nous avons construit le décor des parties correspondantes sur le plateau. L'un des décors, par exemple, était la salle égyptienne, on y voyait des présentoirs en verre. Nous n'avons construit que les portes qui menaient d'une salle à l'autre. Un homme à un moment se penche sur l'un des présentoirs, mais sur le plateau, il ne se penchait sur rien du tout. J'ai fait neuf plans comme celui-ci sans presque aucun décor sur le plateau. La direction du studio s'inquiétait de savoir quand le film serait terminé. Ils ignoraient l'existence de l'effet Schüfftan, j'ai donc tourné ces scènes en secret. J'avais installé une autre caméra dans un coin du plateau qui

filmaient un insert sur une lettre, et un guetteur était posté à l'entrée du plateau. Quand les huiles du studio arrivaient, nous faisons semblant de tourner le plan pour l'insert. Quand elles repartaient, je disais : « OK, ramenez-moi le Schüfftan. » C'est ainsi que j'ai tourné ces neuf plans. La course-poursuite sur le toit a été réalisée à partir d'une maquette. Nous avons juste construit la structure de la passerelle pour que l'acteur puisse courir dessus.

Est-ce que votre apparition dans *Chantage* est la première occurrence de ce gag à répétition qui consiste à apparaître dans chacun de vos films ?

Non, on me voit dans *Les Cheveux d'or*, assis derrière un bureau à l'arrière-plan dans la scène qui se passe dans la rédaction du journal. Je ne l'avais fait que pour me dispenser d'engager un acteur pour une telle figuration. Mais mon premier vrai caméo a été dans *Chantage*. Ça n'a commencé qu'avec les films parlants. Je ne l'ai pas fait dans la plupart de mes films muets.

Qu'avez-vous fait sur *Elstree Calling* (1930) ?

Tous les gens qui travaillaient pour les studios d'Elstree ont participé à ce film, qui était une sorte de revue, et la première comédie musicale britannique. Je n'ai travaillé qu'une seule journée sur ce film, c'était une séquence avec Gordon Harker.

Pourquoi avez-vous réalisé *Junon et le Paon* (*Juno and the Paycock*, 1930) ?

Parce que j'aimais beaucoup cette pièce. Je pense que le film n'est pas mal, même si, personnellement, ce n'est pas ma tasse de thé. Mais c'était ma pièce préférée, donc je me suis dit que je devais en assurer l'adaptation. Je me suis contenté de filmer la pièce. J'aurais aimé en faire quelque chose d'autre, mais je crois vraiment qu'une pièce de théâtre, c'est une pièce de théâtre – elle est écrite pour être représentée sur scène et que lorsqu'on essaie de l'ouvrir, elle devient autre chose.

Est-ce un film qui vous a ennuyé ?

Non, parce que les personnages étaient très intéressants. Ils étaient interprétés par la troupe des Irish Players, qui étaient d'excellents acteurs. Il faut que je vous parle des problèmes que l'on rencontrait à l'époque pour enregistrer le son. Vous voyez, on ne pouvait pas l'enregistrer après coup – il fallait le faire au moment de la prise de vue et faire la balance sur le plateau. Je me rappelle d'un plan que l'on avait tourné dans un tout petit studio – un gros plan sur le fils blotti devant le feu de cheminée – et je

voulais faire un travelling avant. On insonorisait la caméra en l'enfermant dans une boîte qui ressemblait à une cabine téléphonique. J'ai donc fait mettre cette cabine sur la dolly. On entendait la famille qui, hors-champ, parlait dans la pièce – ils avaient acheté un phonographe qui jouait un morceau qui s'appelait « If You're Irish, Come into the Parlor ». Ils s'arrêtaient soudain de parler quand un cortège funéraire passait devant chez eux et on entendait au loin le bruit d'une mitraillette. Tous ces sons devaient être enregistrés sur le moment et le plateau était donc plein à craquer. Il y avait un petit orchestre et j'ai demandé à mon accessoiriste de chanter la chanson en se bouchant le nez pour que sa voix ressemble à celle que l'on entendait sur les vieux phonographes. Il y avait les acteurs qui disaient leurs répliques. Et puis, de l'autre côté du plateau, j'avais un chœur d'environ vingt personnes pour la rumeur du cortège funéraire et un autre homme qui bruitait le son de la mitraillette. Il y avait tellement de monde dans ce petit studio pour produire les sons d'un simple gros plan que personne ne pouvait plus bouger.

Meurtre (Murder!, 1930) est le seul vrai whodunit que vous ayez réalisé.

Oui, car ce genre de film ne suscite pas beaucoup d'émotions chez le spectateur : un *whodunit*, c'est un peu comme une grille de mots croisés. On est surpris dix secondes par la fin du film, mais avant cela, je ne crois pas qu'on puisse en tirer un quelconque suspense – à moins d'ajouter des retournements de situation, faire intervenir un nouveau cadavre ou Dieu sait quoi. Un *whodunit* est un plaisir intellectuel. Quand on en lit un, on est toujours tenté d'aller directement à la dernière page.

C'était la première fois dans ce film que j'utilisais une voix *off* – sur un plan du visage de l'acteur qui ne parlait pas – pour faire entendre les pensées du personnage. Avant O'Neill⁴. Il y avait aussi une scène où Herbert Marshall se rasait en écoutant radio. Je voulais qu'on entende le prélude de *Tristan*. J'ai fait venir un orchestre de trente musiciens dans le studio, uniquement pour le son de cette petite radio qu'il écoutait dans sa salle de bain.

Est-ce que Mary, la version allemande de Meurtre – que vous avez tournée simultanément –, a été un succès ?

Pas du tout. Vous voyez, même si je parlais allemand, je n'avais pas une

⁴ Hitchcock fait référence à l'utilisation du monologue intérieur dans les pièces du dramaturge américain. Mais la pièce d'Eugene O'Neill réputée pour être le plus bel exemple de cette technique est *L'Étrange Intermède*, qu'il a écrite en 1928, soit deux avant *Murder!*. [NDT]

maîtrise de la langue suffisante pour saisir les traits humoristiques des dialogues. Ce fut très difficile. Sans compter qu'il y avait un fort aspect satirique dans ce film. C'était non seulement un *whodunit* mais aussi une satire du théâtre londonien, et certains détails comiques pour les Anglo-saxons n'avaient rien de drôle pour un spectateur allemand. Par exemple, la perte de la dignité – quel symbole utiliser pour montrer cela ? On ne pouvait montrer une boule de neige renversant un chapeau haut de forme. Une telle image n'était pas admissible en Allemagne – ils ne nous ont pas laissés la filmer. J'ai rencontré toutes sortes de problèmes. On ne part pas du bon pied quand, dès le début, on se heurte à la barrière de la langue.

Que pensez-vous de *The Skin Game* (1931) ?

Je n'ai pas changé grand-chose à la pièce de Galsworthy. Je l'ai un tout petit peu plus ouverte que *Junon*. Mais à peine. Là encore, c'était du théâtre filmé.

La meilleure séquence du film à mes yeux est celle qui se passe à la vente aux enchères, que vous avez intégralement filmée du point de vue du commissaire-priseur. C'était la meilleure idée visuelle du film.

Oui. C'était typiquement le genre de pièce qu'écrivait Galsworthy, avec son sujet social – vous savez, l'aristocrate contre le parvenu.

À *l'est de Shanghai* (*Rich and Strange*, 1932) n'était pas vraiment un film à suspense.

Non, c'était un film d'aventures – un jeune couple qui fait un voyage autour du monde. J'ai d'ailleurs envoyé une équipe de tournage autour du monde pour faire les prises de vue. Il y avait une séquence amusante vers la fin du film. Leur bateau sombre dans les mers de Chine et ils sont sauvés par des pilliers qui les recueillent dans leur jonque. Alors, une fois leurs aventures terminées, ils me rencontrent dans un salon. C'est la pire apparition que j'ai jamais faite dans un film⁵. Ils me racontent ce qu'ils viennent de vivre et je leur dis : « Non, je ne crois pas que ça ferait un bon film. » Et c'était vrai. Mais je me souviens d'une scène de dialogue entre deux personnages. Ils étaient interprétés par Percy Marmont et Elsie Randolph, qui a joué la réceptionniste de l'hôtel dans *Frenzy* – elle a formé un duo d'acteurs stars avec Jack Buchanan dans

⁵ Alfred Hitchcock a dû se rendre compte assez tôt que cette scène ne lui plaisait pas car elle n'apparaît pas dans le film. *À l'est de Shanghai* est l'un des rares films parlants d'Hitchcock dans lequel il ne fait pas de caméo. [NDT]