

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Postérité d'Alfred Hitchcock

François Bilodeau

Volume 41, numéro 3 (243), juin 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32160ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bilodeau, F. (1999). Postérité d'Alfred Hitchcock. *Liberté*, 41(3), 105–109.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1999

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

<https://www.erudit.org/fr/>

Cinéma

FRANÇOIS BILODEAU

POSTÉRITÉ D'ALFRED HITCHCOCK

Lorsque le réalisateur américain Gus Van Sant a lancé sa version de *Psycho*, il a répété à tout venant qu'il avait respecté, point par point et plan par plan, l'original d'Alfred Hitchcock. Certes, a-t-il précisé, il a déplacé l'histoire à la fin des années quatre-vingt-dix, utilisé de la pellicule couleur, tourné en hélicoptère la séquence d'ouverture, mais le scénario de Joseph Stefano, d'après le roman de Robert Bloch, le découpage des scènes, la musique de Bernard Hermann et le générique de Saul Bass n'auraient subi que des modifications mineures, question de « faire vrai » pour un auditoire contemporain. Van Sant a donc présenté son *Psycho* non comme une nouvelle version, mais comme un calque, et les médias se sont empressés de relayer le message. Pour quelles raisons, hormis le coup de pouce publicitaire, le réalisateur de *Drugstore Cowboy* a-t-il tant souligné sa fidélité au film tourné en 1960 par le maître du suspense ? De prime abord, on pourrait croire qu'en altérant si peu l'ouvrage il ait voulu rendre hommage à un cinéaste qu'il considère comme un père. Or, à ma connaissance, les films de Van Sant ne s'inscrivent pas à proprement parler dans le sillage hitchcockien, et lui-même ne s'est jamais réclamé du maître. Il entre dans cet hommage, me semble-t-il, un désir contraire, celui de désacraliser. Van Sant ne s'inspire pas de Hitchcock, ni ne le pille, comme un De Palma, par exemple. Non, il prend tout simplement sa

place. La vénération ne mène pas aussi loin — à moins qu'elle ne tourne au délire. Ainsi la « fidélité » de Van Sant ne procède-t-elle pas de l'idolâtrie.

Sa démarche montre qu'un film, comme une partition ou une pièce de théâtre, peut être interprété de nouveau, et non pas réécrit comme le font souvent les grands studios. Si la position de Van Sant se défend, le résultat laisse froid. Je garde de bons souvenirs de ses deux premiers longs métrages : *Drugstore Cowboy* (1989) et, surtout, *My Own Private Idaho* (1991), dont un des personnages principaux, joué par le regretté River Phoenix, souffrait de narcolepsie. Je n'ai pas vu *Even Cowgirls Get the Blues*, et *Good Will Hunting* (1997) qui, malgré la peinture réussie d'une jeunesse issue d'un milieu populaire, accumulait les poncifs.

Van Sant met en scène des jeunes, et *Psycho* ne fait pas exception. Certes, ils étaient aussi au premier plan dans le film de Hitchcock, mais la mère empaillée de Norman Bates était manifestement le pivot autour duquel, sans le savoir, ils s'affairaient. Hitchcock avait pris soin de « donner vie » à cette morte. L'illusion était telle que le spectateur, à l'instar des personnages qui rencontraient Norman, croyait à l'existence de la mère jusqu'au dévoilement final dans le sous-sol de la maison attenante au motel Bates. Van Sant savait que nous savions que de Mme Bates il n'y a que dans l'esprit de son fils ; c'est pourquoi il a donné plus de poids à son Norman Bates, au sens propre comme au figuré. Non seulement Vince Vaughn, qui l'incarne, est plus costaud qu'Anthony Perkins, mais il dote le personnage d'une nature plus énergique et plus agressive, bref, plus animale. Chez Hitchcock, Bates était possédé, dominé par sa mère morte, et le film racontait son dernier sursaut avant son anéantissement. L'explication finale du psychiatre nous interdisait même d'accuser ce garçon dégingandé d'avoir cultivé l'illusion de sa mère pendant toutes ces années ;

c'est plutôt elle qui l'y avait poussé, était-on tenté de conclure. Norman Bates avait bel et bien tué Marion Crane, cette inconnue qui avait cherché refuge dans son motel, mais, victime d'un drame familial, il bénéficiait d'une circonstance atténuante.

Chez Van Sant, le regard de Lila Crane, la sœur de Marion, ne laisse planer aucun doute : Bates est le seul responsable de ses actes, Lila n'ayant que faire d'un drame familial qui ne concerne en rien la sienne. Bien qu'elle ne soit qu'un personnage secondaire, Lila impose sa présence. Comme il l'a fait avec Norman Bates, Van Sant l'a modernisée et dynamisée : portant tee-shirt moulant et baladeur, elle fonce avec sang-froid vers le motel où sa sœur a disparu. Lorsqu'elle y arrive en compagnie de Sam Loomis, l'amant de Marion, elle voit Norman se cacher derrière un rideau. Cette scène, plus que celle du meurtre de Marion sous la douche ou celle du pivotement de la chaise où est posée la mère empaillée, sert de foyer au film de Van Sant. Démasqué, Bates est désormais sur la défensive, et il ne pourra arrêter Lila comme il a arrêté les autres. Celle-ci découvre ensuite des revues porno dans la chambre du jeune homme. Enfin, alors qu'elle explore la cave de la maison, elle ne voit pas, comme la Lila Crane de Hitchcock, une vieille femme foncer sur elle avec un couteau, mais bien Norman Bates, dont le déguisement cède avant même que Sam n'intervienne pour stopper l'assassin. Bref, *Psycho* version Van Sant se résume à l'affrontement, par personnes interposées, entre Norman Bates et Lila Crane, aussi déterminés l'un que l'autre.

Personne n'affrontait vraiment Norman Bates dans le film de Hitchcock : qui, à la fin, aurait voulu porter le blâme de s'être attaqué à la vieille femme qui le dominait ? Ici, Lila Crane vient venger sa sœur ; dès lors, elle fait peser sur Norman Bates tout le poids de la culpabilité. Ne pouvant supporter ce poids, le Bates de

Hitchcock s'en déchargeait maladivement sur Marion et, par conséquent, sur les autres personnages. Chez Van Sant, Bates trouve finalement à qui parler.

*

Alfred Hitchcock n'aurait pas renié *The Spanish Prisoner* (*La Prisonnière espagnole*) du dramaturge, scénariste et réalisateur David Mamet : comme plusieurs de ses héros, celui de Mamet se retrouve à son corps défendant au cœur d'une sombre machination. Joe Ross a secrètement élaboré un plan qui, une fois mis en application, décuplerait les revenus de l'entreprise pour laquelle il travaille ; nous n'apprendrons rien de plus sur ce plan, le MacGuffin du film, sauf qu'on mettra tout en œuvre pour le subtiliser à son concepteur.

Dans la pièce *Glengarry Glen Ross*, Mamet décrivait un milieu de travail où la course à l'argent vidait les hommes de leur humanité : ce bureau d'agents immobiliers n'était pas un endroit où l'on aurait voulu faire carrière. Or l'entreprise à laquelle Joe Ross prête ses services offre un cadre agréable. Il semble bien y gagner sa vie et croit même pouvoir y jouer un rôle utile : il n'a donc aucune raison de s'en méfier. Tout n'y est qu'apparence, pourtant : derrière la façade de civilité, un rapport de force s'établit entre Joe et M. Klein, son employeur. Loin d'être un exercice de style un peu vain, le scénario hitchcockien de Mamet recèle une allégorie du travail en entreprise. À cet effet, à la boîte de Klein n'est dévolue qu'une seule fonction : la maximisation des profits. Nous ne saurons rien de plus. Quant aux personnages, fortement typés, ils sont définis par le rôle qu'ils jouent dans cette quête de l'argent.

Garçon sérieux, appliqué, bien formé et naïf, Joe Ross est un chevalier à qui son père a légué un canif et un sens des valeurs ; en fait, il est encore un enfant, comme en témoigne la séquence du manège. Au début de sa carrière, Joe aspire à progresser sur la voie du succès et de la

richesse, et se dévoue pour son seigneur, M. Klein, qu'il voit comme un nouveau père. Sachant que son plan écrasera la concurrence, Joe s'attend à ce que Klein reconnaisse son mérite. Mais celui-ci tergiverse, tout en préparant le vol du document à l'insu de son employé. Pour faire main basse sur la mine d'or et se débarrasser de Joe, l'entreprise met sur son chemin des personnages masqués qui prennent appui sur les aspirations et les déceptions du jeune homme. Faux milliardaire, Jimmy Dell déploie devant lui tous les signes de la richesse et de l'aisance; il le désigne même prétendant de sa sœur, la princesse. Lorsque Joe découvre qu'il a été dupé, Susan, la secrétaire, prend le relais de Dell, offrant, outre son aide, un amour qui, réel, contraste avec celui de la princesse chimérique. Chez Hitchcock, un tel personnage aurait favorisé le héros ou, à tout le moins, aurait à son contact retrouvé le droit chemin. Susan joue d'ailleurs auprès de Joe le rôle de la compagne, de la complice qui, touchée par la bonté et l'innocence du chevalier, lui ouvre les yeux et pave la voie à son triomphe pour se grandir elle-même. Lorsqu'elle est enfin démasquée, Joe aura perdu toutes ses illusions.

Il aura appris, entre autres, que le royaume de Klein est peuplé de gens qui dissimulent leur cupidité derrière leurs airs de grands seigneurs, de princesses ou de bon Samaritain... et que des policiers d'origine japonaise vous aideront in extremis. Le sauvetage « japonais » de Joe Ross ne m'a pas convaincu, encore qu'il ajoute une touche d'humour puisque ces policiers esquissent un sourire devant la frénésie pécuniaire des amis de Klein. Peut-être Mamet veut-il suggérer que les Japonais, contrairement aux Américains, en ont vu d'autres, je ne sais trop. Par contre, je sais qui est la mystérieuse « prisonnière espagnole » : une mise en abyme.