

Les ciseaux

PAR
BERNARD PERRON

C'est une vérité de La Palice, Alfred Hitchcock n'écrivait pas ses scénarios. Il est tout aussi notoire qu'il ne regardait jamais dans le viseur de la caméra. Toutefois, il est beaucoup moins connu qu'il ne mettait jamais les pieds dans une salle de montage — comme le voulait d'ailleurs la pratique à son époque. Cela peut sembler à première vue étonnant, d'autant plus que, pour nombre de ses contemporains et héritiers, Howard Hawks et Brian De Palma en tête, Hitchcock possédait un sens aigu du montage. Ce serait néanmoins mal connaître le maître du suspense que de le juger sur ses préférences marquées pour la bonne table, et non pour la table de montage.

Conception hitchcockienne du montage (et du cinéma)

Détestant ce qu'il appelait des «photographies de gens qui parlent», Hitchcock affirmait, dans un article de 1937, que «l'écran doit parler son propre langage, nouvellement inventé, et qu'il ne peut le faire sans traiter une scène jouée comme un morceau de matière première devant être cassé, défait en pièces, avant qu'il puisse être tissé en un modèle visuel expressif»¹. Bien qu'il ait eu plus tard une certaine affection pour les plans-séquences, il donnait au cinéma et au montage une signification très voisine. Il l'a répété tout au long de sa carrière, le film pur consistait pour lui à l'«assemblage de bouts de film». Cette conception n'était de toute évidence pas étrangère à celle que se faisait l'école du cinéma russe des années 1920, pour qui le montage était le moteur principal de l'effet cinématographique. L'un de ses collaborateurs le souligne d'ailleurs dans la fameuse biographie de Donald Spoto, Hitchcock connaissait bien le travail d'Eisenstein, Pouvokine² et Koulechov. On en est d'emblée convaincu lorsqu'on prend connaissance des deux grands types de montage distingués par le maître.

Le premier type crée une émotion. La fameuse scène de la douche de **Psycho** (1960, montage: George Tomasini) n'exprime une extrême violence qu'à travers l'assemblage des bouts de film. Le couteau ne pénètre jamais la chair. C'est le rythme des images qui donne l'impression d'assister à un horrible crime. Aimant comparer le montage à la création d'une mélodie, il fallait pour Hitchcock utiliser sciemment l'échelle des plans. Dans le second meurtre de **Psycho**, on passe du plan d'ensemble en plongée au-dessus de la porte au gros plan du visage du détective juste au moment où la «mère» donne son premier coup de couteau. Après le trémolo des violons, la grosse tête apparaît comme le coup de cymbale qui vient choquer le spectateur. À l'instar d'Eisenstein, qui voulait aussi diriger complètement les pensées du spectateur, Hitchcock ne considérait pas le gros plan comme un simple élément du découpage, mais bien comme un fragment privilégié, un détail susceptible d'éveiller l'idée du tout pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels. Tout était question d'orchestration.

Le deuxième type de montage crée, par ailleurs, une idée. **Rear Window** (1954, montage: George Tomasini) l'illustre parfaitement. Le film est «purement cinématographique» parce qu'il établit continuellement le point de vue du personnage immobile (James Stewart) grâce à l'assemblage de trois plans: 1) l'homme regarde; 2) on voit ce qu'il regarde, par exemple une femme tenant un bébé dans ses bras; et 3) l'homme réagit en souriant. Vous venez ainsi de montrer sans parole son esprit en pleine activité. Cette technique variera selon l'objet du regard. Car, si vous y mettez une fille nue qui danse devant sa fenêtre ouverte, l'homme qui semblait être un gentilhomme bienveillant se transforme alors en vieux salaud. En ne changeant qu'un seul bout de film, vous changez toute l'idée. Si Hitchcock illustrait toujours ce type de montage avec cet exemple, poussant même l'illustration jusqu'à incarner lui-même l'homme dans la mise en scène d'une émission de la CBC (**A Talk With Hitchcock**, Fletcher Markle, 1964), c'est uniquement lors de ses entretiens avec Truffaut qu'il l'associe directement à l'effet Koulechov³. Comme lui, Hitchcock estimait que l'expression d'un personnage pouvait être créée par le montage. Et à l'instar des autres réalisateurs russes, il considérait plus généralement que la signification n'était pas présente dans les images, mais dans leur combinaison. Les pouvoirs du montage (et du cinéma) étaient, dit-il à Peter Bogdanovich, illimités⁴.

1. HITCHCOCK, Alfred. «Direction (1937)», *Hitchcock on Hitchcock*, édité par Sydney Gottlieb, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 256 (ma traduction).
2. SPOTO, Donald. *La Face cachée d'un génie: la vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Ramsay, 1994, p. 463.
3. TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. Édition définitive, Paris, Gallimard, 1993, p. 178-179. Réalisé par le cinéaste du même nom dans les années 1920, l'effet Koulechov se compose du même plan du visage inexpressif du célèbre acteur Mosjoukine monté avec les images d'un bol de soupe, d'un cercueil et d'un enfant. Cette séquence suscita l'admiration des spectateurs pour le jeu de l'acteur ayant pu exprimer successivement la faim, la tristesse et la tendresse.
4. BOGDANOVICH, Peter. «1963. Interview» [en ligne], *The Museum of Modern Art*, New York, 1999. Adresse URL: <http://www.moma.org/filmsvideo/hitchcock/interview/> (page consultée le 17 août 2000). Il s'agit d'une longue et très intéressante entrevue originalement publiée dans le livre de Bogdanovich, *The Cinema of Alfred Hitchcock*, New York, Museum of Modern Art, 1963.

*Avec un réalisateur de premier ordre,
le montage final est un travail très simple. (Hitchcock)*

La légende veut qu'Hitchcock donnait tellement préséance à la préparation et au découpage méticuleux réalisé à l'aide d'un *storyboard* que le montage était effectué avant le tournage et qu'en ce sens le tournage semblait une formalité. On pourrait même dire qu'on en est venu à croire que le «Coupez!» du réalisateur sur le plateau équivalait littéralement à une coupe au montage. Bien sûr, Hitchcock a lui-même entretenu cette image. Il racontait avec plaisir ses démêlés avec David O. Selznick. Le producteur comparait le découpage du réalisateur de **Rebecca** (1940, montage: James Newcom et Hal Kern) à «un rébus incompréhensible comme une grille de mots croisés» (Truffaut, *op. cit.*, p. 162) et ne pouvant être monté autrement que suivant la manière qui avait été pensée au tournage. Rappelons aussi qu'Hitchcock a déjà affirmé qu'à la fin du montage de **Rear Window** il ne restait à peine qu'une centaine de pieds de pellicule dans les chutiers. Cela n'est qu'un mythe cependant. Comme le note Bill Krohn dans un ouvrage récent⁵, Hitchcock n'utilisait pas différemment que les autres le *storyboard* puisqu'il s'agissait d'une technique de plus en plus employée à son arrivée à Hollywood. Il s'en servait comme moyen de communication entre les divers services. Ses films n'étaient donc pas le calque des *storyboards*; ils nécessitaient un travail de montage, travail bien sûr indubitablement soumis au tournage.

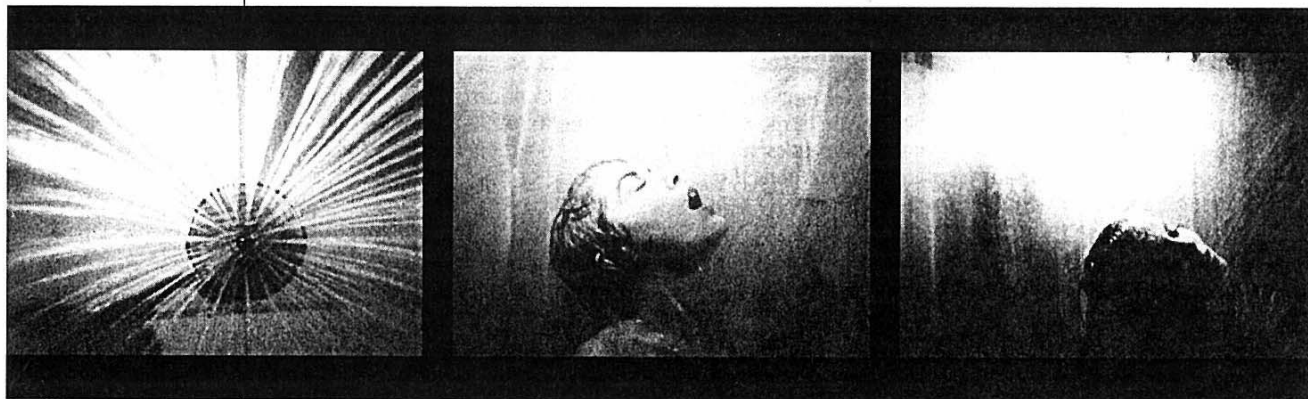
Hitchcock croyait à la subjectivité du regard. C'est pour cette raison qu'il ne se couvrait pas énormément en filmant beaucoup de matériel et qu'il préférait tourner les angles qu'il savait nécessaires au montage. En bon «directeur de spectateurs» selon son expression, le maître du suspense parachevait ses films dans une salle de cinéma. Les rushes, le premier montage et les versions subséquentes étaient projetés en salle. Hitchcock notait les changements qu'il désirait — ou lorsqu'il n'était pas certain de ce qu'il voulait — et faisait des recommandations tout en gardant le débat ouvert jusqu'à ce que tout soit à sa satisfaction, ses corrections étant ensuite effectuées sans lui. Car Hitchcock n'a pas toujours été méfiant envers ses monteurs. Par exemple, à l'exception de **The Trouble With Harry** (1956, monté par Alma Macrorie), George Tomasini fut le seul à monter ses films de 1954 (**Rear Window**) à 1964 (**Marnie**), c'est-à-dire jusqu'au décès de celui-ci. Durant cette décennie de collaboration très faste, Hitchcock lui donnait toujours la liberté du premier montage afin de voir son interprétation. Tomasini savait exactement ce qui plaisait ou non au maître.

De parfaits faux raccords

Selon le maître du suspense, le premier travail du metteur en scène demeurait la compression/dilatation du temps et la manipulation de l'espace. C'est pourquoi toute l'étape du montage consistait à donner à l'action son juste tempo. Dans une note de montage au sujet de la scène à la Mission Dolores dans **Vertigo** (1958), il indiquait à George Tomasini: «Élaguer comme ce fut mentionné. Triche aussi sur le trajet de Scottie dans l'allée»⁶. La tricherie, réalisée par un léger changement d'angle, économise quelques mètres au personnage incarné par James Stewart et accélère à dessein la filature. Cette toute petite coupe témoigne qu'Hitchcock n'aura jamais eu peur d'enfreindre les règles du montage «en continuité» du cinéma hollywoodien et de jouer avec les éléments de la composition afin de mieux balancer le cadre de son image. En particulier, dans **The Man Who Knew Too Much** (1956, montage de George Tomasini), bien que les couples McKenna et Drayton soient côte à côte lorsqu'ils font face à la caméra dans le champ, ils sont séparés de quelques pieds lors du contrechamp. Le maître du suspense triche carrément sur la position des personnages. Ce qui fait dire à Bruce Mamer, à qui j'emprunte l'exemple⁷, que cette solution téméraire au changement de perspective aurait sensiblement valu des explications aux chefs du studio Paramount si le réalisateur (et producteur du film) ne s'était pas appelé Hitchcock.

La scène du repas de **Sabotage** (1936, montage de Charles Freud), où le saboteur (Oscar Homolka) se laisse tuer par sa jeune épouse (Sylvia Sydney), est tenue comme l'une des plus efficaces et des plus retenues de l'œuvre du cinéaste anglais. On l'a beaucoup étudiée sans jamais, à ma connaissance, faire ressortir que le point culminant est un faux raccord. Au même degré que la scène de la douche de **Psycho**, mais avec un rythme beaucoup plus lent, toute la scène est tournée en plans rapprochés et en gros plans. Le montage alterne entre le couteau et le regard des personnages. Lorsque le saboteur prend conscience des pensées de son épouse, il se lève pour la rejoindre. Dans le même plan, la femme s'empare alors du couteau de la main droite. Le saboteur s'approche très près d'elle. Tout le bras droit de l'épouse est plaqué sur le torse de ce dernier. Sans

5. *Hitchcock at Work*, London, Phaioun Press Limited, 2000, p. 12-14.
6. AVILER, Dan. *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic*, New York, St-Martin's Press, 1998, p. 135 (ma traduction).
7. MAMER, Bruce. *Film Production Technique. Creating the Accomplished Image*, Belmont, Wadsworth, 2000, p. 175.



que la position des personnages change, le saboteur pousse un cri. Le plan suivant montre la main droite de l'épouse tenant le couteau enfoncé dans le ventre de son mari. En l'absence d'un mouvement de recul et d'un élan arrière du bras droit, il est impossible que le couteau puisse se retrouver là où il est planté. Mais Hitchcock était conscient qu'il n'avait pas à se préoccuper de cette erreur de liaison. Se souciant déjà des vraisemblances scénaristiques que dans la mesure où rien n'entravait l'adhésion à la fiction, il savait que, lorsque tout était bien orchestré et qu'il dirigeait savamment le spectateur, un faux raccord passerait toujours inaperçu.

Dans cette optique d'ailleurs, il est à remarquer que, durant la scène de la douche de **Psycho**, Hitchcock saute sans ambages l'axe de 180 degrés tracé ici par la baignoire. En effet, pour être en mesure de montrer au spectateur l'arrivée de la «mère» derrière le rideau, il devait venir positionner sa caméra à la place du mur du fond à l'intérieur de la douche. Ce qu'il a fait en sautant d'un gros plan de la pomme (dont le jet jaillit vers la droite à un plan rapproché de Janet Leigh), de l'autre côté de l'axe où ledit jet dédoublé gicle maintenant vers la gauche. La pomme de la douche est donc passée de la gauche à la droite, cela constituant une transgression au montage classique, qui institue que les objets doivent rester au même endroit et du même côté d'un plan à l'autre. Mais si on a peu noté ce saut d'axe, c'est bien parce qu'il ne se fait remarquer que par un oeil fureteur...

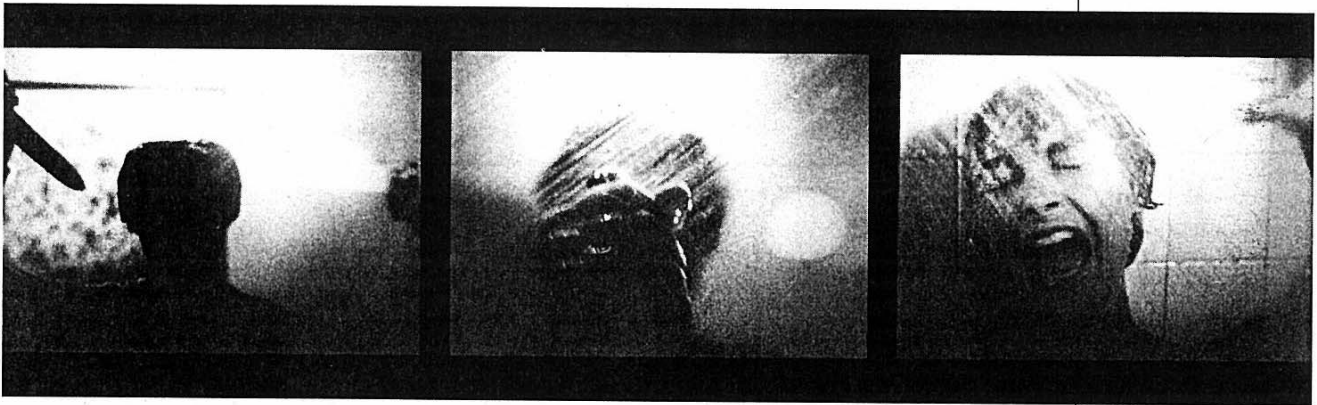
À partir du moment où l'on souhaite discuter de montage et de manipulation, il est paradoxalement impossible de ne pas renvoyer à **Rope** (1948, monté par William H. Ziegler). Tout aussi à l'aise dans l'autopromotion, le réalisateur est de nouveau à l'origine du mythe entourant ce «film d'un seul plan». Dans un article de 1948 consacré à **Rope**, *My Most Exciting Picture*, il affirme: «Au total, nous avons 10 000 pieds de pellicule, tournés sans coupure du début à la fin comme une pièce de théâtre»⁸. Bien que certains se laissent encore tromper par cette mystification si souvent répétée, on sait qu'en plus des cinq bobines de projection — qui ne permettent aucun contrôle sur l'exactitude de la liaison —, le film est composé de quatre raccords sur un regard⁹. Ces coupes franches passent curieusement plus inaperçues que les cinq raccords sur un dos de veston à mi-chemin dans chacune des bobines. L'un d'eux constitue peut-être le faux raccord le plus alambiqué de l'œuvre du réalisateur. Lors d'une conversation entre Ruppert (James Stewart) et Brandon (John Dall), le mouvement de caméra et la coupe dans le dos du veston de Brandon permettent de permuter complètement à la fois la position et la direction du déplacement des personnages. Ruppert passe ainsi de la gauche de l'image à la droite. Brandon se déplace de la droite à la gauche, c'est-à-dire vers la cuisine et non vers le salon comme il devrait. L'entrée vers l'espace de cette dernière pièce passe par conséquent de la droite à la gauche du cadre. Cette manipulation spatiale est excessive et, pourtant, elle demeure difficile à discerner. Parce que cet exceptionnel raccord caché repose plus que jamais sur une question de mise en scène, on ne devrait à aucun moment avoir peur d'attirer l'attention sur les propensions du maître du suspense pour le montage.

Coups montés

Le travail d'Hitchcock ne se situait évidemment pas au seul niveau des raccords spatiotemporels, vrais ou faux. Deux exemples parmi tant d'autres suffiront à exposer comment Hitchcock était tout autant le maître des coups montés.

8. In *Hitchcock on Hitchcock*, op. cit., p. 284 (ma traduction).

9. J'omets ici de relater toutes les contraintes de production et renvoie plutôt le lecteur à l'article de Philippe Mather, qui étudie en détail le film tout en constituant une référence pour l'analyse: «Les raccords cachés dans la Corde d'Hitchcock», *Cinéma-thèque*, printemps-été, 1993, p. 27-33.



À Truffaut, il avouait que son «expérience la plus passionnante de jeu avec le public» reste **Psycho**. L'astuce la plus fine et importante du film — ou l'une d'elles, puisqu'elles pullulent — repose sur une absence de montage. Alors que Norman Bates (Anthony Perkins) monte à l'étage chercher sa «mère» pour la descendre à la cave, la caméra suit Norman dans l'escalier et vient finalement se positionner au-dessus de la porte de la chambre pendant que les deux personnages — ou personnalités, devrait-on dire — se disputent. Hitchcock expliquait: «Je ne pouvais pas couper le plan parce que le public serait devenu soupçonneux: pourquoi est-ce que soudainement la caméra se retire?» (Truffaut, *op. cit.*, p. 235). L'art du montage, c'est aussi de savoir quand ne pas couper. Avec ce plan, le maître du suspense s'amuse encore davantage avec le spectateur. La caméra, reprenant ici la même position qu'elle a adoptée au moment du meurtre du détective, accentue l'idée que la «mère» est bien vivante. Cette similitude permet de masquer le fait que cette «mère», qui semble ici incapable de bouger dans les bras de son fils, a plus tôt commis un meurtre très violent. Quoi qu'il en soit, Hitchcock savait qu'il s'était écoulé près de 30 minutes entre les deux apparitions de la «mère» et que le spectateur suivait scrupuleusement ses directions.

Si Hitchcock tient **Psycho** pour l'une de ses grandes réussites, il considère toutefois **Dial M for Murder** (1953, montage de Rudi Fehr) comme un film mineur. Pourtant, la clef de voûte de cette intrigue repose sur le montage tout aussi sagace de quatre plans. Après avoir persuadé son ami (Anthony Dawson) de tuer son épouse fortunée (Grace Kelly), le mari (Ray Milland) lui explique méticuleusement comment commettre le crime parfait. L'accent est mis sur la clé de l'appartement, dont il n'existe que deux exemplaires et qui, détail primordial dira le mari, doit être remise après le meurtre sous le tapis de la cinquième marche de l'escalier devant la porte de l'appartement. À l'heure exacte où il doit se présenter, ayant pris la clé sous le tapis de la cinquième marche, l'assassin l'introduit dans la serrure. De l'intérieur de l'appartement, le bouton du loquet tourne lentement. La porte s'entrouvre. Un plan de coupe très bref montre l'épouse endormie dans la chambre. Retour à l'assassin qui pénètre dans l'appartement. Et voilà le coup monté. En effet, dans la tradition des films de suspense, il est tout à fait normal d'utiliser un plan de coupe pour présenter une information au spectateur, information qui suscite l'angoisse. Suivant la réputation d'Hitchcock et sachant qu'il cherchait à la fois à créer un climat d'insécurité et à favoriser une identification au personnage inconscient du danger, Grace Kelly par surcroît, le spectateur continue donc à imaginer l'assassin pénétrer dans l'appartement. C'est précisément pendant ce raccord imaginaire du spectateur qu'Hitchcock dissimule le retour de l'objet incriminant sous le tapis. Plus tard, étant donné que le mari trouve une clé dans la poche de l'assassin mort, aucune interrogation supplémentaire ne sera soulevée jusqu'à la découverte finale. Hitchcock, pour reprendre la fort pertinente analogie de Walter Murch au sujet du travail du monteur, joue ici au spectateur un tour à la Houdini¹⁰. Il ne veut pas le faire regarder là où il tire ses ficelles — à la gauche où le tueur cache la clé —, alors il le fait regarder *ailleurs* — à la droite, où dort Grace Kelly. Comme quoi la direction de spectateurs reposerait plutôt, dirait-on en anglais, sur de la «misdirection», des indications biaisées.

On n'épuisera probablement jamais l'œuvre d'Alfred Hitchcock; on ne cessera jamais d'examiner toutes les faces, cachées ou non, du maître du suspense. En revanche, il existera toujours une manière essentielle d'aborder ses films. Pour reprendre les mots d'Hitchcock lui-même: «Comme vous l'avez vu..., les ciseaux demeurent la meilleure façon»¹¹. ■

10. Walter Murch est principalement monteur et concepteur sonore. Il a, entre autres choses, travaillé avec Coppola pour *The Conversation*, *Apocalypse Now* et la série *The Godfather*. Il est aussi l'auteur d'un livre sur le montage que je cite: *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. Los Angeles, Silman-James Press, p. 21.

11. Hitchcock a fait cette déclaration à la fin de la projection-rétrospective du gala annuel que la New York Film Institute lui avait consacré en avril 1974. Elle est rapportée par Truffaut qui l'interprète ensuite: «C'était une de ces déclarations à double sens comme les affectionnait Hitchcock; d'une part, cela voulait dire que la scène du meurtre de *Dial M for Murder* (Grace Kelly enfonçant une paire de ciseaux entre les omoplates du maître chanteur) était la plus effective, d'autre part, cette formule rendait hommage au travail de montage, qui se fait dans la «cutting room» avec des ciseaux» (*op. cit.*, p. 295).