

LES ENCHAÎNÉS

de Alfred HITCHCOCK

FICHE TECHNIQUE

Titre original : Notorious

Pays : USA

Durée : 1h41

Année : 1946

Genre : Policier

Scénario : Ben HECHT

Directeur de la photographie : Ted TETZLAFF

Décors : Albert S. D'AGOSTINO, Darrell SILVERA

Musique : Roy WEBB

Coproduction : RKO Radio Pictures Inc. / Vanquard Films Production

Interprètes : Ingrid BERGMAN (Alicia Huberman), Cary GRANT (T.R. Devlin), Claude RAINS (Alexander Sébastian), Louis CALHERN (Capitaine Paul Prescott)

SYNOPSIS

Devlin, agent secret américain, contacte Alicia, fille d'un espion nazi, pour piéger les amis de son père au Brésil. Lorsqu'Alex, l'homme qu'Alicia doit espionner, la demande en mariage, celle-ci doit accepter. Découvrant que c'est une espionne, Alex et sa mère décident de l'empoisonner lentement. Devlin parvient à la sauver.

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – Avant la projection

- Le titre : de l'Anglais au Français

Notorious: le dictionnaire traduit « d'une triste notoriété » ; cela s'applique à des personnes (ex. : *notorious woman* : femme de mauvaise réputation) ou à des événements (*the notorious case* : le cas tristement célèbre) (se distingue de *famous*, « réputé », avec un sens positif) ; fait attendre un personnage condamné par l'opinion publique : que peut-il arriver ensuite ? une réhabilitation, un rachat ; ou bien cette condamnation sera confirmée par le récit ; mais d'autres questions se posent : quel est le personnage concerné ? cette condamnation de l'opinion est-elle fondée ? titre énigmatique : il s'agit d'en dire le moins possible, tout en suscitant la curiosité du spectateur...

Les Enchaînés: (la traduction exacte n'aurait pas pu être aussi concise : la distribution a donc fait un autre choix) qui peut être ainsi désigné ? quelles connotations ? pose la question de savoir qui est « enchaîné », et par qui ou par quoi ; réponses envisageables : une organisation criminelle, qui oblige à la clandestinité ; ou les liens de l'amour : peut annoncer alors la thématique psychologique ; le titre français est aussi énigmatique.

- L'affiche : (ici, l'affiche américaine)



Le couple Devlin/Alicia, réuni à l'intérieur d'une clé : fait allusion à un épisode : Alicia dérobe la clé de la cave dans le trousseau du nazi Alex ; elle remet cette clé à l'espion américain Devlin au cours d'une réception ; à l'intérieur de la mission symbolisée par la clé, les personnages connaissent l'amour ; mais l'accroche « aucun risque n'est trop grand pour un amour aussi séduisant » signale les dangers de cette mission ; l'affiche signale ainsi les 2 dimensions du film : le film d'espionnage, et l'histoire d'amour ; laquelle est la plus importante ? l'affiche donne la réponse (prévenir les élèves : l'attente d'un film d'espionnage risque de provoquer une forte déception !)

- Analyse d'une séquence : séquence initiale : le procès

Axes possibles :

- une séquence qui se veut documentaire (carton indiquant lieu, date et heure précises en toutes lettres : le postulat réaliste, qui donne au spectateur le sentiment d'avoir la possibilité de vérifier l'exactitude des faits ; dispositif filmique : nous restons à l'extérieur de la salle d'audience, avec les journalistes qui attendent le verdict : nous ne sommes pas dans un film de fiction, nous n'avons pas accès au procès – si ce n'est par l'entrebâillement d'une porte – comme dans la réalité)
- mais aussi une narration qui à la fois informe le spectateur et le laisse dans la distance, dans l'ignorance : tout de suite après, le personnage de Devlin apparaît de dos, dans l'ombre ; un art du suspense
- la lutte du bien contre le mal : une dimension historique (l'immédiat après-guerre), une dimension symbolique, une dimension narrative : « vous ne pourrez pas empêcher la destruction totale qui menace votre pays : la prochaine fois, nous réussirons » : annonce les dangers que vont affronter les personnages, et l'enjeu de leur action : « sauver leur pays de la destruction ».

2 – Après la projection

- Analyse d'une séquence : la réception

Très belle séquence : Alicia a transmis la clé de la cave à Devlin, qu'elle a dérobée auparavant à Alex ; elle n'a pas pensé que si la réserve de bouteilles s'épuise, Alex aura besoin de la clé, s'apercevra de sa disparition, et pourra démasquer l'entreprise d'Alicia.

La superposition de la superficialité d'une réception mondaine, et d'un enjeu dramatique fort : d'un côté une musique d'ambiance, des coupes de champagne, des conversations anodines, des personnages sans consistance, dans

des échelles de plans assez larges (de plan moyen à plan rapproché) ; de l'autre la préoccupation de Devlin, l'angoisse d'Alicia, qui apparaissent avec des échelles de plans plus serrées (jusqu'aux gros plans pour Alicia), tout en gardant une apparence sereine pour le point de vue d'Alex, visible dans les échelles de plan larges (par exemple la conversation sur une banquette, où les visages de Devlin et d'Alicia expriment l'insouciance, mais où les paroles manifestent l'inquiétude) : avec les plans larges, c'est la vie sociale, l'image et l'apparence ; avec les gros plans, c'est l'être plus intime, ses sentiments, sa réalité.

L'enjeu de la séquence : il s'agit d'accéder à la cave, pour vérifier une hypothèse (la présence d'uranium, et donc les tentatives pour développer une arme atomique), sans être démasqué : c'est un enjeu grave apparemment, mais pas toujours traité en tant que tel par le cinéaste, un « MacGuffin »⁽¹⁾ ; voir l'explication d'Hitchcock : il avait été imaginé en 1944, avant Hiroshima ; Hitchcock avait seulement entendu parler de recherches dans le désert du Nouveau-Mexique ; le producteur estimait qu'on ne pouvait pas fonder le scénario sur cette base ; Hitchcock était prêt à changer pour des « diamants industriels » ; il n'a pas réussi à convaincre ce producteur, qui a « revendu » scénario, réalisateur et acteurs à RKO (*Hitchcock/Truffaut*, p. 140) ; Hitchcock est revenu alors au MacGuffin – uranium, ce qui pour lui n'avait pas d'importance. La peur d'être démasqué est sans doute plus forte, mais là encore, le film l'atténue : le « méchant » a été composé par Hitchcock le plus humain possible (avec le choix de l'acteur Claude Rains). La peur est surtout intérieure aux personnages ; et la narration s'avère pleine de malice : Alicia est mise en présence d'un plateau de coupes de champagne, en contradiction avec elle-même, avec son passé d'alcoolique, amenée à résister à une tentation forte, pour retarder le moment où la disparition de la clé sera révélée, dans l'angoisse de la chute ; cette difficulté est mise en valeur par le contraste avec l'ambiance « légère » de la réception : Alicia ne s'en trouve que plus seule ; c'est le thème du personnage mis à mal par une situation (et par le film !), non sans rapport avec les films suivants d'Ingrid Bergman réalisés par Rossellini : le rachat est obtenu dans la souffrance ; Rossellini et Hitchcock se rejoignent dans une conception catholique de la douleur, comme une épreuve nécessaire pour le salut.

Truffaut écrit : « Mieux qu'une histoire d'espionnage, *Notorious* est le récit d'une déchéance et d'un salut. »

- La question du genre

Rangé traditionnellement dans le « film d'espionnage » : les personnages principaux (Devlin, espion du FBI, Alicia, recrutée par Devlin) ; une action avec ses péripéties (infiltration, double jeu, découverte d'un secret, tentative d'élimination) ; un « happy end », traditionnel dans les genres populaires, qui ne doit pas déranger les certitudes du spectateur ; une vision manichéenne du monde, avec les « bons » (avec lesquels la narration établit une proximité) et les « méchants » (que la narration tient plus éloignés du spectateur), et l'affirmation d'une supériorité des forces du Bien sur celles du Mal ; des respirations avec les scènes d'amour : tout cela se trouve dans les films de James Bond.

Cependant le film ne se réduit pas à cela : les scènes d'amour ne sont pas seulement des « respirations », elles débordent de ce cadre, par la place qu'elles occupent sur le plan temporel et sur le plan narratif ; Alicia accepte sa mission en partie par amour pour Devlin ; mais d'autres motivations l'animent : ses convictions personnelles, dévoilées par l'enregistrement d'une conversation avec son père ; et sa « légèreté » apparue au début du film, sa vie passée dissolue, peuvent entrer en ligne de compte ; Devlin mesure tout cela, à chaque instant, et le spectateur avec lui : le fait qu'Alicia accepte le mariage avec Alex peut recevoir plusieurs interprétations ; mais en sens inverse, le fait que Devlin ne s'oppose pas à ce mariage peut aussi être interprété comme une détermination à accomplir son devoir, ou comme un manque d'amour : l'autre est opaque, ce qui permet le **malentendu** ; le thème de l'ignorance angoissante révèle toute son importance ; et les personnages restent prisonniers d'un **conflit entre amour et devoir**, ce qui les rend complexes, parfois impénétrables.

- Pistes thématiques :

- la question des nazis en Amérique du Sud : les nazis poursuivis après la guerre, jugés à Nuremberg par un tribunal militaire allié ; beaucoup réussissent à s'enfuir, accueillis notamment en Argentine par le régime de Peron, au Brésil par un gouvernement sous la coupe des militaires,
- les méthodes de l'espionnage : le secret ; la double identité ; les réseaux et leurs lois (la scène où l'un des nazis trahit un secret, ce qui amène les autres à décider de l'éliminer) ; l'utilisation des femmes et de l'amour.

- Perspectives :

- le personnage de Devlin, vu d'abord dans l'ombre, de dos, dont l'identité, l'objectif n'apparaîtront que plus tard : à rapprocher du début de *Pas de printemps pour Marnie* (Hitchcock, 1964), où nous ne voyons que le

sac à main, puis le personnage de dos ; son identité, sa personnalité profonde n'apparaîtront que bien après : le scénario devient la révélation progressive du mystère d'un personnage,

- le mouvement de caméra jusqu'à la main d'Alicia qui tient la clé : à rapprocher de la fin de *Jeune et innocent* (Hitchcock, 1937) : un mouvement de caméra pour le spectateur, qui insiste sur le secret d'Alicia, que ne doivent connaître aucun des autres personnages de la scène, qui montre la fragilité de ce secret,
- le passage de la sensualité à l'amour véritable, permis par les affres d'une aventure éprouvante : voir l'itinéraire de nombreux personnages, dans *Jeune et innocent*, *La maison du Docteur Edwardes*, *Les Oiseaux*, *La Mort aux trousses*, etc.

BIBLIOGRAPHIE

- Chabrol Claude, Rohmer Eric, *Hitchcock*, Ed. Ramsay Poche, 1986.
- Hitchcock Alfred, Truffaut François, *Hitchcock / Truffaut*, Ed. Ramsay, 1983.
- Image de l'affiche dans : Harris R., Lasky M., *Hitchcock*, Ed. Artefact, 1982.

(1) Le *MacGuffin* est un concept fondamental dans le cinéma d'Hitchcock. L'origine du mot viendrait de l'histoire suivante, racontée par Hitchcock (*Hitchcock / Truffaut*, p. 111) :

Deux voyageurs se trouvent dans un train en Angleterre. L'un dit à l'autre : « Excusez-moi Monsieur, mais qu'est-ce que ce paquet à l'aspect bizarre qui se trouve au-dessus de votre tête ? - Oh, c'est un MacGuffin. - A quoi cela sert-il ? - Cela sert à piéger les lions dans les montagnes d'Ecosse - Mais il n'y a pas de lion dans les montagnes d'Ecosse ! - Alors il n'y a pas de MacGuffin ».

Hitchcock citait souvent cette histoire pour se moquer de ceux qui exigent une explication rationnelle à tous les éléments d'un film.

Ce qui l'intéresse, c'est de manipuler le spectateur, de le promener au fil de l'histoire et qu'il ait aussi peur que le héros ou l'héroïne de son film. (Hitchcock aimait dire qu'il faisait ses films avant tout *pour les autres* et qu'il avait beaucoup de mal à comprendre ceux qui réalisaient par pur nombrilisme).

Dans les films d'Hitchcock, le *MacGuffin* est souvent un élément de l'histoire qui sert à l'initialiser voire à la justifier mais qui s'avère en fait sans grande importance au cours du déroulement du film.