

24 images

24 iMAGES

Secret paysage

André Dudemaine

Number 136, March–April 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19754ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dudemaine, A. (2008). Secret paysage. *24 images*, (136), 42–43.

Secret paysage

par André Dudemaine



North by Northwest (1959) d'Alfred Hitchcock

Edison est roi à l'ère du progrès aveugle grisé par les avancées techniques, fruit de l'esprit scientifique et universel de l'Occident. L'image cinématographique va s'approprier le paysage alors que, en parallèle, sa proche cousine, la locomotive à vapeur, fournit le moyen de conquérir le territoire réel. Il était alors possible de « naturaliser » les vastes espaces sauvages. L'entreprise coloniale à l'ère du progrès industriel trouve dans les techniques nouvelles à la fois une idéologie et des moyens de conquête.

Mais le décor « naturel », c'est-à-dire le paysage comme toile de fond de l'action cinématographique, échappe justement à l'appréhension immédiate et naturelle pour se charger de sens dès le premier tour de manivelle. La magie du cinéma opère par elle-même et quelque chose dans l'image et par l'image prend vie.

Edgar Morin a parlé de cette transmutation du cinématographe en cinéma, quand un procédé de reproduction devient langage, comme le triomphe de l'esprit sur la technique. Et si le cinéma, au lieu de libérer les forces lumineuses du progrès (comme le voulait l'optimisme de commande des ténors du PCF d'alors auquel Morin adhérait encore), avait plutôt été entraîné malgré lui par des forces obscures sur des territoires insoupçonnés ?

Avec le cinéma naissant, les paysages du continent américain se révèlent bientôt lourds de menaces, « infestés d'Indiens », et la prise de possession tranquille que promettait le chemin lumineux du progrès deviendra un parcours sanguinaire où il faudra abattre ces hordes qui ne cessent de surgir de cette Amérique qui n'est plus la femme lascive et abandonnée des gravures de la Renaissance pour se transformer, sous les

coups de manivelle des apprentis sorciers du cinéma, en territoire hostile.

Dans le cinéma américain, le territoire filmé demeure cet être rétif à rester sage dans le cadre du bien-être optimisme de l'imaginaire *country*. Le western pourrait être lu comme une tentative de dompter la résistance résiduelle de ce paysage qui ne cesse de parler de morts (et la conquête de l'Amérique est parsemée de morts bien réels) et d'échapper à la bucolique occupation des lieux à laquelle aspire le *homesteader*, ce chercheur d'un chez-soi, d'un chez-nous, toujours inaccessible.

L'esprit de la lanterne magique ne réalise pas en se manifestant les vœux des entrepreneurs ; désormais, place aux artistes.

Tout filmage est un face à face avec l'esprit des lieux où le tournage se fait. Et prendre au sérieux cet enjeu est déjà se placer en porte-à-faux face au discours dominant qui voudrait un territoire cartographié, photographié, analysé pour sa mise en coupe réglée selon l'ordre économique dominant. Ce que dira la rivière des Outaouais photographiée par un cinéaste poète (voir encadré) ou ce que révéleront les falaises du mont Rushmore saisies par l'irrévérencieux humour d'un

Alfred Hitchcock, sera considéré à prime abord, par les tenants de l'administration du territoire, comme appartenant à l'ordre de ces vérités qui ne sont pas bonnes à dire. Couper le mal à sa source en empêchant le tournage de se faire ou, après coup, brouiller la transmission du message sont devenus des réflexes automatiques chez ceux qui craignent que les foules ne soient contaminées par des visions autres que celles programmées par le discours normatif.

Aura donc été visé Alfred Hitchcock lui-même voulant filmer *in situ* la scène fameuse où, dans *North by Northwest*, poursuivi par des espions, le couple Cary Grant et Eva Maria Saint se retrouve en fort périlleuse position sur la paroi où sont sculptés les visages de quatre présidents américains. L'autorité régissant les parcs nationaux aura refusé les autorisations de tournage à un cinéaste pourtant déjà auréolé de gloire et tournant pour la MGM. C'est ainsi que les figures géantes ont finalement dû être reproduites en studio pour que le scénario puisse être respecté.

Tout a déjà été dit sur ce film comme allégorie du passage de l'adolescence à l'âge adulte, de la sexualité infantile vers la maturité monogamique¹ ; le héros, Roger Thornhill étant présenté dès le début du film comme un célibataire insouciant dominé par sa mère, les péripéties du film l'amèneront à se rebiffer contre la fatalité (c'est-à-dire les diktats du contre-espionnage) et à sauver l'agent double avec laquelle il convolera. Mais a-t-on déjà saisi comment, au climax du récit, l'amérindianité d'un paysage chargé de mémoire amène une nouvelle couche sémantique et donne une profondeur particulière au film ? En effet, le mont Rushmore fait partie des Black Hills, terres sacrées des Lakotas, dont l'invasion par des chercheurs d'or (pourtant contraire au traité signé par le gouvernement américain) aura ouvert une période d'hostilité qui se terminera par la bataille de Little Big Horn et le massacre de Wounded Knee (épisodes ayant par ailleurs fait l'objet de nombreux films). Les quatre bonshommes ne sont donc pas arrivés à figurer là par la seule grâce de leurs visages.

Mais avant d'analyser l'effet paysage de la scène à flanc de montagne, rappelons briève-

ment que l'on aura préalablement vu le chef du contre-espionnage (lui-même filmé dans des postures dont la raideur rappelle l'immobilité solennelle des statues) condamner Thornhill à la mort (en le laissant courir pour servir de leurre aux espions ennemis qui l'ont pris, à tort, pour un homme assigné à faire échec à leurs plans) puis abandonner à un sort peu enviable Eve Kendall/Eva Maria Saint (sacrifiée pour le succès de l'opération). Le père donc, à qui le fils doit s'identifier dans la continuité du mariage (et, sous-entendu, de la procréation), est d'emblée déterminé comme un assassin en puissance opérant au nom de la raison d'État.

Or, l'État comme figure emblématique d'un crime originaire dont tout assassinat serait une répétition compulsive est une idée déjà ancienne chez Hitchcock : dans *Strangers on the Train*, le tueur déséquilibré qui poursuit le héros pour l'entraîner à son tour au meurtre est ainsi filmé sur les marches du Capitole de Washington (encore un paysage significatif). *North by Northwest* devait originellement démarrer par un meurtre dans l'enceinte de l'ONU, scène qui, remaniée, se retrouvera dans la version définitive du scénario.²

Devenir adulte c'est non seulement prendre femme mais c'est aussi trouver sa place à table avec les assassins. Dans *North by Northwest*, la culpabilité du père implacable qui sacrifie son fils, tel Abraham dans la Bible, s'entremêle à l'autre culpabilité, dos-toïevskienne celle-là, des fils qui ont tué le père (figure de Lincoln).

Le mal n'est plus un étranger mais un membre de la famille. Son obsédante présence empêche le regard eurocentriste de s'installer dans la contemplation narcissique d'un (véritable) nouveau monde dont l'apparition

témoignerait de la volonté divine de donner une chance de rédemption à une chrétienté affaiblie par ses fautes envers Dieu et sa Loi.

Thornhill est suspendu au-dessus d'un abîme de contradictions qui sont le propre de la société américaine, nouvelle dimension du vide au-dessus duquel le héros du film joue son singulier destin. Les idéaux de liberté et de justice ne sortiront pas indemnes de ce récit ; c'est là l'aboutissement cornélien des aventures de Thornhill, avec en arrière-plan les visages laissés par l'histoire dans une Amérique impériale et génocidaire.

Le mont Rushmore demeure un lieu rempli de bruit et de fureur alors même que ces sculptures géantes dans leur démesure avaient pour mission d'exorciser les démons de l'histoire et de signifier que la *pax americana* allait régner définitivement sur tout le continent. *North by Northwest* sonne le glas de l'innocence pour le héros comme pour l'Amérique et annonce à sa façon la mort du western comme genre dominant. Le vertige hitchcockien se double et se multiplie au-dessus du vide de cette autre dimension cinématographique, historique et paysagère, que le cinéaste est venu trouver au mont Rushmore, en territoire lakota.

C'est une locomotive plongeant dans un tunnel qui sera la dernière image du film ; il est permis, dans la perspective ici développée, d'y voir une allégorie beaucoup plus fine que la salace métaphore sexuelle à laquelle on résume trop souvent la scène.

Apolitique (vraiment ?) et allusif, le cinéma de Hitchcock révèle les compromissions avec le Mal dont toute vie en société est faite. Les humains demeurent solidaires et les crimes d'État sont les crimes de chacun. Voilà un message dérangeant pour une Amérique qui

Pétard mouillé

Par un curieux hasard (enfin, pour ceux qui croient au hasard), un article s'étale en une de *La Presse* du 22 novembre 2007, faisant état de factures d'électricité non payées par des membres de la *communauté autochtone* (sic) du Québec, et paraît justement l'avant-veille de la sortie en salle du film *Le peuple invisible*. Le titre affirme que 25 millions de dollars sont réclamés, somme déclarée par Hydro-Québec, mais nulle part discutée dans l'article qui ne fait par ailleurs aucune place à des commentaires qui proviendraient de porte-parole de ladite *communauté autochtone*. À la lecture, on apprend qu'il s'agirait de sommes accumulées sur 15 ans ; et (tiens donc !) cette semaine-là, la nouvelle devient de prime importance quand un film dénonçant la responsabilité patente d'Hydro-Québec dans la paupérisation des Algonquins va prendre l'affiche dans les cinémas de Montréal. Si, en voulant jouer sur les préjugés ethnocentristes les plus ancrés (« ils ne payent pas de taxes »), on avait cherché à provoquer une onde de choc anti-américaine, on n'aurait pas procédé autrement. Le coup a fait long feu, d'autres sujets occupant alors tout l'espace médiatique. Mais les *spin doctors* incendiaires se sont révélés au grand jour et la piste des produits inflammables semble mener tout droit au service des communications d'Hydro-Québec. Comme quoi le cinéma et les cinéastes ont encore la capacité de faire trembler les ploutocrates. — A.D.

veut croire en un destin manifeste qui serait sien par volonté de la providence divine.

Comme son compatriote D.H. Lawrence, Hitchcock aura cru à l'*esprit des lieux*. 

1. Voir Raymond Bellour, « Le blocage symbolique » dans *Communications*, n° 23, *Psychanalyse et cinéma*.

2. On refusa à Hitchcock de filmer à l'intérieur du building de l'ONU, ce qui obligea le cinéaste à reconstituer également l'intérieur de l'édifice en studio.

