

JEUNE ET INNOCENT

de Alfred HITCHCOCK

FICHE TECHNIQUE

Titre original : Young and Innocent (aux Etats-Unis : A Girl was Young)
 Pays : Grande-Bretagne
 Durée : 1h20
 Année : 1937
 Genre : Policier
 Scénario : Charles BENNETT et Alma REVILLE d'après *A shilling for Candles* de Joséphine TEY
 Images : Bernard KNOWLES
 Décors : Alfred JUNGE
 Montage : Charles FREND
 Musique : Louis LEVY
 Production : Gainsborough Gaumont British
 Distribution : AFMD
 Interprètes : Derrick DE MARNEY (Robert Tisdall), Nova PILBEAM (Erica), Percy MARMONT (le colonel Burgoyne), Edward RIGBY (le vieux Will), Mary CLARE (la tante), Basil RADFORT (l'oncle Basil), John LONGDEN (Kent), George CURZON (Guy), Pamela CARME (Christine Clay), George MERRITT (Miller)



SYNOPSIS

Une dispute, la nuit : un homme est giflé par une femme. L'homme est affublé d'un tic : il cligne des yeux... Le lendemain, sur une plage déserte, un jeune homme, Robert Tisdall, aperçoit dans l'eau le cadavre d'une femme et part chercher du secours. Mais il semble que Christine, qu'il connaissait, ait été tuée avec la ceinture de son pardessus. Celui-ci a disparu et tout semble accuser Robert. Lors de son passage au tribunal, il réussit à s'enfuir en chaussant les lunettes de son avocat myope et commence une enquête pour retrouver son pardessus et se faire innocenter. Il trouve une alliée involontaire d'abord, puis consentante, en la personne d'Erica, la propre fille du Commissaire principal du Comté... Elle lui prête main forte avec sa voiture et son chien. Après bien des péripéties (bagarre dans un pub, goûter chez la tante d'Erica, enquête dans un asile de nuit), les deux jeunes gens finissent par retrouver Will, un vieux clochard, à qui le pardessus a été donné par un mystérieux personnage... qui clignote des yeux ! Une boîte d'allumettes portant le nom du Grand Hôtel mettra les deux jeunes enquêteurs (amoureux) et leur ami vagabond sur la piste de l'assassin... lors d'un thé dansant... où dans l'orchestre un batteur « noir » cligne des yeux.

AUTOUR DU FILM

Jeune et innocent s'est trouvé être le film-charnière d'Alfred Hitchcock entre son Angleterre natale et les Etats-Unis où il va s'installer en mars 1939. Même s'il tourne encore deux films en Angleterre avant de quitter son pays, la décision du cinéaste est prise d'aller s'installer à Hollywood au moment de *Jeune et innocent*. A l'automne 1936, Alfred Hitchcock et Charles Bennett travaillent à l'adaptation d'un roman de Josephine Tey : *A Shilling for Candles*. Au terme de ce travail, il ne restera presque rien du roman d'origine dans le film *Jeune et innocent*. Le tournage commence en mars 1937 dans les studios de Lime Grove, mais au bout de quelques jours, le studio ferme pour des raisons de conflit interne au sein de sa direction. L'équipe se transporte dans les studios de Pinewood, qui offrent à Hitchcock des installations ultramodernes et de très grands espaces pour construire ses décors. Tous les commentateurs ont relevé par la suite que *Jeune et innocent* allait engendrer de nombreuses séquences de l'œuvre américaine à venir (des *Enchaînés* aux *Oiseaux* en passant par *La Mort aux trousses*), comme si ce film d'affirmation était aussi une préfiguration de la deuxième carrière d'Hitchcock.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Le titre du film annonce assez clairement que deux films, deux histoires s'entremêlent :

- un film policier d'une part,
- un film d'amour d'autre part.

1 – Le « MacGuffin »

Hitchcock a toujours pensé que ce après quoi courent les personnages d'un film n'a finalement aucune importance. C'est la recherche elle-même, et la façon de la raconter, qui doivent emporter le spectateur, non l'objet de la quête en soi. Il a baptisé cette chose après quoi courent les héros de ses films le « MacGuffin ».

Dans *Jeune et innocent*, le MacGuffin est un objet dérisoire : la ceinture du pardessus de Robert qui prouverait, s'ils la retrouvaient, que celle utilisée par le criminel n'est pas la sienne. Hélas, lorsqu'ils retrouvent enfin le fameux pardessus après lequel ils couraient depuis le début du film, il n'a plus de ceinture ! Mais dans sa poche, la police va retrouver la providentielle boîte d'allumettes du Grand Hôtel : un MacGuffin (le pardessus) pouvait en cacher un autre (la boîte d'allumettes). La totale désinvolture avec laquelle Hitchcock a toujours traité le MacGuffin est tout à fait visible dans ce film où le scénario de surface relève d'un jeu de mots dérisoire : les cigarettes ont perdu Robert (c'est en allant acheter des cigarettes au relais routier qu'il s'est fait voler son pardessus, ce qui en fait le suspect numéro un), les allumettes le sauveront (en le mettant sur la piste du Grand Hôtel où le véritable assassin va se dévoiler).

2 – Le thème du déguisement

Dans ce film, où les apparences qui sont contre Robert cachent la vérité de son innocence, il faut se déguiser pour poursuivre la vérité et la faire surgir. Lorsque les valeurs sont inversées, et que le faux se présente sous les apparences du vrai, le héros est dans la nécessité de ruser et d'utiliser à son profit les puissances du faux pour faire triompher la vérité. Le faux coupable, Robert, doit se déguiser à deux reprises pour prouver son innocence : avec les lunettes de son avocat pour quitter le tribunal, avec un habit de cheminot pour passer la nuit à l'asile. C'est grâce à un masque qu'il met sur les yeux de sa femme que l'oncle aide le jeune couple à s'enfuir. Will le clochard doit se déguiser en homme du monde pour aller chercher la vérité dans le Grand Hôtel. Finalement, c'est lorsqu'on enlève le maquillage noir sur le visage du batteur que la vérité est enfin révélée. Dans la morale hitchcockienne, ceux qui cherchent à mettre à jour la vérité doivent utiliser les mêmes armes que ceux qui veulent la dissimuler : les masques, les déguisements, les fausses apparences.

3 – Le thème du faux coupable

Comment sait-on, dès le début, qui est le coupable ?

Quel rôle est dévolu à la police dans la découverte de la vérité ? la favorise-t-elle ou la contrarie-t-elle ?

Qui intervient aux côtés de Robert, involontairement ou volontairement, pour faire avancer l'enquête ?

On peut repérer les actions qui sont subies par les héros ; elles sont plus nombreuses que leurs initiatives positives :

- les policiers dans le moulin,
- l'oncle qui pousse Robert à rentrer dans la maison,
- les policiers qui reconnaissent la fille du commissaire,
- l'accident dans la mine...

4 – Les personnages principaux

Robert est-il un héros positif comme on l'imagine ?

- il est toujours très insouciant,
- il est léger, parfois inconscient,
- il n'est pas d'une trempe très virile ; on le voit s'évanouir.

Erica est mêlée de manière indirecte à l'histoire ; c'est une frêle jeune fille, mais :

- elle conduit une voiture,

- elle s’y connaît en mécanique,
- elle est secouriste,
- elle joue le rôle de la maman au foyer du commissaire,
- elle s’émancipe de la tutelle du père avec douceur,
- elle n’a peur de rien ; elle risque même la mort à un moment,
- son attitude évolue au cours de l’histoire.

C’est une héroïne positive.

5 – Les autres personnages

On peut de la même manière comparer l’oncle et la tante, et voir cette même inversion entre les deux sexes :

- la tante est active, elle réfléchit, elle a de l’initiative, veut contrôler les événements ; elle a la méfiance qu’ont les policiers, le père, et marche contre Robert.
- l’oncle est simple spectateur, un peu rêveur ; il est néanmoins à l’origine de deux initiatives ; lesquelles ? Lui semble soutenir les jeunes gens.

D’une manière générale, les adultes ont souvent tort, alors que les jeunes ont souvent raison et sont donc valorisés.

6 – Les scènes de « parties »

Hitchcock, cinéaste de la culpabilité, a toujours affectionné tout particulièrement les scènes de « parties » où le groupe social est réuni. Sans doute parce que dans ces moments où règnent l’ordre social, les convenances, les apparences, tout ce qui peut se passer de déviant, d’anormal, a lieu sous les yeux de tous. Toute transgression risque d’être immédiatement repérée et faire scandale. La réunion consensuelle du groupe social (ici dans les bons sentiments : l’anniversaire d’une petite fille, la célébration de l’innocence) est un lieu « d’exposition », une vitrine où le scandale pourrait devenir le plus visible et avoir le plus grand retentissement. Pour les héros, ce lieu du refoulement maximum de tous des pulsions est évidemment celui de la plus grande culpabilité et du plus grand danger. Ici, le mensonge sur l’identité de Robert, sur la raison de leur venue, la ruse du « faux cadeau », et surtout le désir des jeunes gens l’un pour l’autre risquent à chaque instant d’apparaître au grand jour, d’être découverts, d’autant plus que la tante nous est montrée d’emblée comme suspicieuse et inquisitrice.

7 – Etude de la technique cinématographique

Deux séquences se prêtent bien à une étude complète.

- Le montage alterné : on peut prendre comme exemple la fin de la séquence de la fête enfantine :
 - la tante téléphone au commissaire car elle a des soupçons sur Robert,
 - simultanément, Erica et Robert sont filmés en train de s’enfuir.

Ce film met très souvent en œuvre le procédé du montage parallèle. On peut regrouper ces différents montages en plusieurs types pour faire une analyse presque exhaustive des différentes modalités de ce procédé narratif :

- montage parallèle de type dehors/dedans : un personnage agit à l’intérieur pendant que l’autre attend à l’extérieur. Dans cette structure, Erica et Robert alternent les rôles selon les séquences.
- montage de type « pendant ce temps... » : lorsqu’Erica continue à dormir dans la voiture, au milieu des voies, pendant qu’ils enquêtent à l’asile de nuit.
- montage parallèle de type classique poursuite : le film nous montre alternativement les poursuivis et les poursuivants (ici, chaque fois que la police poursuit le tacot d’Erica).
- montage de type suspense : le montage parallèle, dans l’espace unique du Grand Hôtel, entre le batteur (qui se croit découvert alors que les autres ne l’ont pas encore repéré) et les « alliés » dans cette recherche, Erica et le vieux Will. Le montage ici, devient un montage de deux points de vue. Le spectateur s’identifie en alternance aux angoisses du batteur et à l’angoisse d’Erica qui sait qu’elle ne reverra plus Robert, qui sera empoisonné et condamné si elle ne parvient pas à retrouver l’homme au tic.

- La construction de la séquence finale : on s’y intéressera pour deux raisons :
 - le mouvement de caméra qui permet à l’œil de parcourir toute la salle : des travellings complexes à la grue qui ont demandé deux jours de tournage (l’un en avant et un autre en arrière),
 - le jeu subtil qui donne tout son sel à la scène : Erica et Will cherchent sans le trouver l’homme au tic, que le spectateur lui, a déjà repéré, alors que l’homme au tic croit qu’il est fichu parce qu’il a reconnu Will ; les policiers eux, sont toujours à la recherche du faux coupable qu’ils effraient en même temps que le vrai coupable.

Là se trouve défini le « suspense » à la Hitchcock : les personnages ignorent ce que les spectateurs savent déjà.

- D’autres séquences peuvent être étudiées :
 - le début du film et la description du drame font alterner des plans de formes variées, dont on peut étudier la valeur (le corps sur la plage, la ceinture, un gros plan d’oiseaux...),
 - l’anniversaire chez la tante pour le rôle du hasard, pour la métaphore de la clairvoyance ; cette scène devait être supprimée par la distribution américaine alors qu’Hitchcock la trouvait essentielle dans le film,
 - les scènes d’action : bagarres, fuites, poursuites sont assez rares. L’action la plus chaude se situe dans la mine : quelle portée a-t-elle dans l’évolution psychologique des personnages ?
- Autres aspects techniques pouvant être étudiés : la lumière par exemple dans la séquence de la gare et de l’asile de nuit.

8 – Ce qui vient du cinéma burlesque

On pourra aisément distinguer dans ce film les « morceaux » qui relèvent, en 1937, d’un état antérieur du cinéma, essentiellement du cinéma burlesque. Hitchcock fait le choix initial de traiter le couple des policiers locaux (le chef et son assistant) à la façon des films burlesques muets. Du coup, les policiers sont toujours déjà là où se trouvent les fuyards mais leur inefficacité burlesque permanente les empêche de les arrêter. Le père est donc à la fois une figure morale, interdicière, sérieuse et – sous les traits de ses « représentants » policiers – une figure burlesque, un peu ridicule.

Dans la scène du Grand Hôtel, Hitchcock a recours à une vieille figure stylistique du cinéma muet, tout à fait décalée dans un film de 1937. Lorsque le batteur voit le vieux Will dans sa tenue de soirée, Hitchcock nous montre en plan subjectif que l’assassin a reconnu en lui le clochard à qui il a donné le manteau. Un peu à la façon de Charlot, dans *La ruée vers l’or*, halluciné par son compagnon d’infortune, sous l’effet de la faim, en « poulet » bon à consommer.

On peut repérer les passages du film qui relèvent du comique et en analyser la forme :

- l’avocat devenu myope sans ses lunettes / les deux policiers dans la charrette aux cochons / les policiers dans le moulin / le gamin à la pompe à essence / les musiciens grimés / le cadeau d’anniversaire improvisé par Robert (ces séquences sont proches du burlesque très en vogue au temps du muet),
- l’humour dans les dialogues : le verdict prononcé au tribunal avant le jugement de Robert / Erica et ses frères à table / Will et Erica passant commande au garçon de café dans la séquence finale.

9 – La durée du film / la durée de l’histoire

On peut repérer les ellipses de temps.

Plusieurs correspondent à de brèves durées ; la plus longue correspond au passage de Robert à l’asile. Comment est-elle traitée ?

10 – La matérialisation des bifurcations du récit

Dans sa façon d’avancer, au niveau le plus élémentaire, tout, dans le récit, peut se ramener à une succession de bifurcations : entre deux chemins possibles, le récit en élit un et renonce de ce fait à l’autre. Hitchcock joue malicieusement à figurer directement cette bifurcation du récit dans le scénario de son film. Il la prépare soigneusement, bien à l’avance, avec la minutieuse explication du pompiste, un panneau

indicateur très didactique rappelle visuellement l'alternative. Puis Erica prend soudain conscience qu'elle doit faire un choix moral : rester dans le camp de son père, de la loi, ou s'engager aux côtés de Robert au risque de devenir comme lui un hors-la-loi. Au moment où elle prend la décision de rester du côté de la loi, malgré son amour naissant pour Robert, de choisir littéralement « le bon chemin », une bifurcation de la route vient matérialiser ce choix : à droite, la route la conduit vers le retour à la maison, à gauche, elle conduit vers le relais et la complicité avec Robert. Hitchcock barre matériellement la route avec humour pour contraindre Erica à choisir la route de gauche, qui est sans doute celle de son vrai désir. Cette intervention du cinéaste comme maître du récit permet de sauver la bonne conscience de la jeune fille et la faire aller tout de même où elle doit aller pour que l'histoire d'amour puisse continuer.

11 – Le sous-scénario du chien

Lorsqu'il apparaît dans le film, le chien semble n'être qu'un pur élément décoratif, un appendice visuel au personnage d'Erica. Rien n'annonce qu'il va jouer un rôle dans le scénario. Pourtant Hitchcock va se servir à plusieurs reprises de sa présence pour infléchir certaines situations. Il y a dans *Jeune et innocent*, un véritable « sous-scénario » du chien : un chien de compagnie passif, capable d'agir en chien de garde et de protéger Erica et Robert.

12 – L'expression de l'amour

A partir de quand Robert manifeste-t-il de l'intérêt pour Erica ?

A partir de quand Erica se sent-elle attirée par Robert ?

Repérez les séquences qui ont de l'intérêt pour l'évolution de leurs sentiments.

Est-ce par les paroles, par les gestes ou le comportement, ou est-ce par le regard que s'exprime le mieux leur amour ? Justifiez.

13 – L'importance du regard

Les yeux (souvent dans de gros plans), l'expression des regards, sont souvent plus éloquents que les dialogues.

Pour dire quoi ?

Pour exprimer quoi ?

Appliquez à presque tous les personnages.

14 – Les espaces clos du film

Pour l'essentiel, à part la scène à la plage et quelques plans de route et d'extérieur filmés en décors naturels, ce film a été tourné en studio. Hitchcock a fait construire une succession de décors clos. Si certains sont tout à fait « standards », d'autres sont visiblement inspirés d'Hitchcock qui y a apporté un soin tout particulier. Le décor intérieur du vieux moulin, de la carrière et celui du Grand Hôtel, sont traités par Hitchcock avec le souci de tirer le meilleur parti du grand studio dont il dispose, pour faire la preuve de ses capacités à faire un cinéma virtuose et spectaculaire. Cette histoire de poursuite devient, du fait des contraintes du tournage en studio, une succession de séjours en lieux clos. Ce qui donne au film un côté « conte » et un charme tout autre que celui d'un véritable film d'aventures ou de poursuite, où l'espace serait plus étendu, plus ouvert. Le spectateur éprouve que ce parcours, où l'on va de lieu clos en lieu clos, est plus un parcours psychique, une évolution intérieure, qu'une trajectoire physique dans le monde réel. Cette fuite n'en est pas vraiment une, l'impression de sur-place est renforcée par le fait que la police est toujours déjà là, que le jeune couple ne pourra pas s'évader géographiquement de l'emprise du père. Il n'y a véritablement pas d'extérieur où ils pourraient s'enfuir.

BIBLIOGRAPHIE

- ▶ *Cahier de notes sur...*, Ecole et Cinéma, Les enfants du deuxième siècle.
- ▶ Douchet Jean, *Hitchcock*, Coll. Petite Bibliothèque n° 34, Ed. Cahiers du Cinéma, 1999.
- ▶ *Hitchcock-Truffaut*, édition définitive, Ed. Ramsay, 1985.
- ▶ Rohmer Eric, Chabrol Claude, *Hitchcock*, Coll. Les introuvables, Ed. d'aujourd'hui, 1976.
- ▶ Spoto Donald, *La vraie vie d'Alfred Hitchcock, la face cachée d'un génie*, Coll. Poche cinéma n° 116, Ed. Ramsay, 1994.

[Voir toutes nos fiches pédagogiques de films](#)