

SUNDANCE  
SÉLECTION OFFICIELLE

BERLIN  
SÉLECTION OFFICIELLE

5'0"

4'6"

SI VOUS NE TUEZ PAS VOTRE DOUBLE, C'EST LUI QUI VOUS TUERA

# DOUBLE TAKE



Avec  
Ron Barrage,  
Mark Perry,  
Alfred Hitchcock,  
Richard Nixon,  
Nikita Khrouchtchev,  
J.F. Kennedy,  
Donald Rumsfeld,  
Georges W. Bush  
et beaucoup d'autres...

UN FILM DE  
Johan GRIMONPREZ

SCÉNARIO ET RÉALISATION PAR JOHAN GRIMONPREZ D'APRÈS UNE HISTOIRE DE TOM MCCARTHY AVEC DESER DIPPENDALE & TYLER HOBBY MUSIQUE CHRISTIAN WILLEN  
CONCEPTION SCÉNARIO HANDE PANDONIC CO-PRODUCTION HANDEKE VAN DER LAG, NICOLE GERVAIS, DENIS WISCHON PRODUCTION EMMY BRESI PRODUIT PAR ZNP D'AMSTERDAM  
UN CO-PRODUCTION AVEC NIKOMANUSKIC FILM, VOVA FILMS INC ET DISTRIBUÉ PAR THE PLANETS ARCHIVE/CELESTIAL FILMS, NEURBLANDS (DONS VOIR DE FILM,  
NORIMEDIA (DONS CARMI IN LOVER SCOUTY AND BREMER), HOLLERDAM FILM FOND, ZDF/ARTE,  
DE L'ÉDITEUR KINOSI STROMBEK/MICHELLEN & THE HAMMER MUSEUM.

AU CINÉMA LE 22 SEPTEMBRE  
[www.doubletakefilm.com](http://www.doubletakefilm.com) [www.eddistribution.com](http://www.eddistribution.com)



DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT  
PÉDAGOGIQUE

# NOTE DU DISTRIBUTEUR

Ceci est un document d'accompagnement pédagogique du film *Double Take*, réalisé par Johan Grimonprez et dont la sortie nationale en salle est fixée au 22 septembre 2010, à destination des lycéens ayant choisi l'enseignement de spécialité Cinéma Audiovisuel. Il a pour but d'apporter des éclaircissements et des ouvertures, et de proposer des pistes de réflexion et d'analyse sur le film.

Dans le cadre pédagogique de l'apprentissage des codes cinématographiques, la découverte et l'étude de *Double Take* s'avèrent particulièrement intéressantes et formatrices. Il s'agit d'un objet filmique hybride et atypique, qui tisse une fiction politique à partir d'images d'archives de sources diverses et variées, en pratiquant de façon ludique et décomplexée l'art du recyclage et de la répétition. Par son principe formel et narratif, il livre indirectement ce qui fait l'essence même de la création cinématographique à mi-chemin entre fiction et réalité, entre film et documentaire.

D'autre part, pour les lycéens de Terminale L suivant le dispositif Lycéens et Apprentis au Cinéma en 2010-2011, la mise en parallèle de *La Mort aux trousses* et de *Double Take* permet à la fois d'étudier l'une des œuvres phares de la filmographie d'Alfred Hitchcock, de recontextualiser sa création dans une époque bien délimitée (les années 60), et de mieux appréhender la personnalité singulière du cinéaste et la vision de son cinéma.



Propriété : E.D. Distribution (52 rue de Montreuil - 75011 Paris - Tél. : 01 43 48 61 49 - Site : [www.eddistribution.com](http://www.eddistribution.com) - Email : [ed@eddistribution.com](mailto:ed@eddistribution.com)  
Rédacteur en chef : Corinne Macias / Rédacteur du dossier : Fabrice Dufour / Conception graphique et iconographie : Corinne Macias  
Remerciements : Thierry Méranger  
Les textes sont la propriété d'E.D. Distribution. Publication septembre 2010.



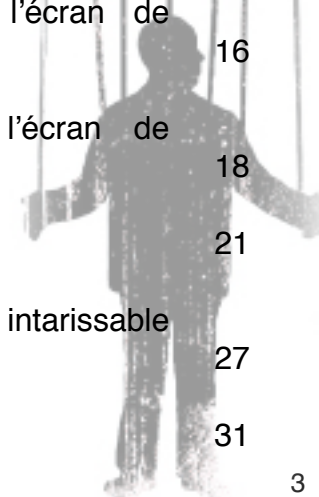
*Double Take* est un film-hybride, mi-documentaire, mi-fictionnel, mettant en scène Alfred Hitchcock en personne, en proie à une crise identitaire aiguë. Sa rencontre avec son double lors du tournage du film *Les Oiseaux*, imaginée par le réalisateur Johan Grimonprez, sert de caisse de résonance de la paranoïa collective du début des années 60, en pleine guerre froide, largement entretenue par les médias et acheminée vers les foyers par le prisme du poste de télévision.

*Double Take* opère l'art du transvasement. Tout est affaire de dédoublement, d'inversion de polarité, de mimétisme, et de transfusion idéologique, comportementale ou sensorielle : Hitchcock et son alter ego fictif, les deux K. (alias John F. Kennedy et Nikita Khrouchtchev), le cinéma et la télévision, la réalité et la fiction. L'histoire est aussi constamment traversée par l'idée de la répétition, qu'elle s'applique au niveau individuel, culturel, sociologique, historique et médiatique. L'articulation narrative du film épouse ce principe répétitif, avec un montage alternant des images d'archives télévisuelles (débat d'hommes politiques, réclames publicitaires, émission *Alfred Hitchcock présente*), extraits de films du cinéaste, et prises de vues contemporaines.

*Double Take* invite le spectateur à reconsidérer les images véhiculées par le petit écran, à appréhender la façon dont le cinéma récupère les préoccupations d'une époque et s'en sert comme source d'inspiration. En faisant revivre la figure d'un artiste inscrit dans la conscience collective et en lui redonnant les rênes du récit, *Double Take* distille un vrai plaisir cinéophile et esthétique, et interroge notre rapport aux images et la toute puissance évocatrice du cinéma.

## S O M M A I R E

Synopsis	4
Johan Grimonprez, entre le cinéma et l'art contemporain	5
Découpage séquentiel	7
Hitchcock, «maître du suspense»	9
Hitchcock, du cinéma à la télévision	11
La guerre froide, à travers l'écran de <i>Double Take</i>	13
La politique, à travers l'écran de télévision	16
Le cinéma, à travers l'écran de télévision	18
Double (&) Répétitions	21
Hitchcock, source intarissable d'inspiration	27
Bibliographie	31



# SYNOPSIS



Thriller politique, *Double Take* met en scène un récit orchestré par Alfred Hitchcock, où se mêlent faux-semblants, couples étranges et histoires croisées.

Alors que la guerre froide s'intensifie, la télévision prend peu à peu le cinéma en otage en s'immisçant dans les foyers américains. Les dirigeants des deux blocs s'efforcent désespérément de rester cohérents lors d'un débat à la télévision. Et, Hitchcock et son insaisissable double apparaissent de plus en plus obsédés par le meurtre parfait... de leur double respectif !

À partir d'un collage d'archives télévisuelles et cinématographiques, Johan Grimonprez, sur un scénario inspiré d'une nouvelle de Borges, détourne la figure mythique du « maître du suspense ». Sous la forme d'une intrigue ludique, il dissèque la paranoïa d'un individu comme métaphore de la crise politique et nous invite à réfléchir à notre propre rapport aux images.

## FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Belgique/Allemagne/Pays-Bas, 80 min, 35 mm, Noir&blanc et couleurs, 2009

RÉALISATION **Johan Grimonprez** / SCÉNARIO **Johan Grimonprez, Tom McCarthy** (*Remainder*)

D'APRÈS LE RÉCIT **25 Août 1983** DE **Jorge Luis Borges**

SOSIE D'HITCHCOCK **Ron Burrage** / VOIX D'HITCHCOCK **Mark Perry**

MUSIQUE **Christian Halten** (*The Blue Brick, Alien Entity*) / MONTAGE **Dieter Diependaele** (*Blush*), **Tyler Hubby** (*The Devil and Daniel Johnston*)

PRODUCTION **Zapomatik, Emmy Oost** (*Dial H-I-S-T-O-R-Y*), **Johan Grimonprez**

COPRODUCTION **Nikovantastic Film, Hanneke van der Tas et Nicole Gerhards** (*The Stranger in Me*), **Volya Films, Denis Vaslin** (*Transit Dubai, Border*)

AVEC LE SOUTIEN DU Fonds Audiovisuel de Flandre, Nederlands Fonds voor de Film, Nordmedia Fonds GmbH (Basse-Saxe et Brème), Fonds Cinématographique de Rotterdam.

AVEC L'ASSOCIATION DE ZDF en coopération avec Arte

DIRECTION ÉDITORIALE ZDF/Arte Doris Hepp

DÉVELOPPÉ EN COLLABORATION AVEC Anna Sanders Films, Corinne Castel, Eurodoc

AVEC LA PARTICIPATION DE Ministère Français de la Culture et de la Communication, Image Mouvement, Ville de Paris, Le Ministère Français des Affaires Étrangères, Cité Internationale des Arts, Les Récollets, Le Plateau / FRAC Île-de-France, Hollywood Hills House

*Double Take* est un développement du film *Looking for Alfred*, co-commissioné à l'origine par Film and Video Umbrella et Zapomatik.

FESTIVAL DU FILM DE SUNDANCE, 2010 / FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE BERLIN, 2009

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DOCUMENTAIRES CINÉMA DU RÉEL, CLÔTURE, 2009

# JOHAN GRIMONPREZ, entre le cinéma et l'art contemporain

Johan Grimonprez est né le 12 août 1962 à Roeselare, en Belgique. Artiste polyvalent, à la fois réalisateur, vidéaste, professeur et conservateur, il partage son temps entre la Belgique et les États-Unis. Son parcours atypique et les caractéristiques particulières de son oeuvre font de lui un cinéaste important au sein de l'avant-garde du cinéma américain.



une troupe de danse engagée, *Les Ballets C de la B*. Dans ses productions chorégraphiques, Grimonprez commence déjà à déchiffrer les codes de l'image, thématique fondamentale qui traverse l'ensemble de son oeuvre.

## INSTALLATIONS VIDÉO ET GUERRE EN IRAK

Grimonprez étudie ensuite à l'École des Arts Visuels de New York où il intervient aujourd'hui en tant qu'enseignant. Le fait d'avoir vécu aux États-Unis au début des années 90, à l'époque de la première guerre en Irak, influence son oeuvre artistique. La représentation médiatique de la guerre, aseptisée par la répétition des mêmes motifs visuels et du même enrobage informatif et explicatif devient l'interrogation centrale de ses travaux vidéos. Après l'École des Arts Visuels, il est accepté au programme d'étude indépendant au Musée Whitney de New York qui cimenter son territoire de prédilection : un univers transversal et transgressif, évoluant entre les installations vidéo et les expérimentations cinématographiques des années 60, dans lequel il n'a cessé d'entremêler des images de différentes sources afin de questionner les limites des langages télévisuel et cinématographique.

## MANIPULATIONS MÉDIATIQUES

Dans *Double Take*, Johan Grimonprez s'interroge sur la manipulation des faits par la télévision et le brouillage des frontières qu'elle opère entre réalité et fiction. Cette remise en question de la perception des images télévisuelles bombardant notre quotidien s'inscrit dans la démarche amorcée par *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, projet à l'initiative du Centre Georges Pompidou, réalisé en 1997 et qui lui assure une renommée internationale dans les centres d'arts contemporains. Ce documentaire traitant du détournement d'avions survenus depuis les années 70 et revisitant l'histoire du terrorisme préfigure étrangement

## ANTHROPOLOGIE & CONTRE-CULTURE

Refusant de se soumettre aux obligations militaires, il s'implique au sein d'Amnesty International et participe aux débuts du mouvement punk, en pleine période des Sex Pistols et des Clash. Ses études d'anthropologie et de photographie le conduisent à Jakarta, puis en Irian Jaya, une contrée reculée de la Nouvelle-Guinée. Les expériences qu'il vit là-bas inspirent son premier projet vidéo en 1993, *Kobarweng or Where Is Your Helicopter ?*, qui questionne la représentation de l'anthropologie et rapporte la mémoire du passé colonial, tout en rejetant les stratégies classiques de la pratique documentaire. Accompagné du chorégraphe Alain Platel, il fonde par la suite

## FILMOGRAPHIE & INSTALLATIONS

**NIMDOL JUNE 18, 1959 - NIMDOL JULY 6, 1987**, 16 min, 1990

Produit par le Kunstencentrum (STUC), Louvain

**OBARWENG or WHERE IS YOUR HELICOPTER ?**, 25 min, 1992

Produit par la School of Visual Arts de New York.

**WELL, YOU CAN'T GO TO CALIFORNIA, THAT'S THE FIRST PLACE THEY'LL LOOK FOR YOU**, 10 min, 1993

**BESMETTE STAD**, 18 min, 1993

**SMELL THE FLOWERS WHILE YOU CAN**, 6 min, 1993

**CORNER OF CANAL AND BROADWAY**, 9 min, 1994

**LA FORCE FAIT L'UNION FAIT LA FORCE**, 3 min, 1994

**PRENDS GARDE ! À JOUER AU FANTÔME ON LE DEVIENT**, 1994-1998

**IT WILL BE ALL RIGHT IF YOU COME AGAIN, ONLY NEXT TIME DON'T BRING**

**ANY GEAR, EXCEPT A TEA KETTLE...**, 1994-2001  
Installation vidéo produite par Les Expositions du Palais des Beaux-arts, Bruxelles.

# JOHAN GRIMONPREZ, entre le cinéma et l'art contemporain



les événements du 11 septembre 2001. Il démontre à la fois l'ingéniosité avec laquelle les médias présentent les actualités et métamorphosent perpétuellement notre rapport à l'information, mais scrute aussi la fascination qu'exercent les piratages sur les (télé)spectateurs. Dix plus tard, il termine la conception du projet *Manipulators / Maybe the Sky Is really Green, and We're Just Colorblind*. Cette « You Tube-o-thèque » est un mode hybride de diffusion on line calqué sur la télévision et alternant de façon aléatoire des vidéos issues de You Tube, de podcasts, de téléphones mobiles, d'Ipods vidéos, de blogs, etc. La plupart des connexions ont un rapport avec le 11 septembre ou avec la guerre en Irak. Cette plateforme visant le désengagement global et l'attitude aquoiboniste individuelle et collective, est une récente variation de *Prends garde ! À jouer au fantôme, on le devient*, réalisée en 1997 en collaboration avec Herman Asselberghs. En questionnant l'acte de visionnage de la télé et en le recontextualisant, *Manipulateurs* s'inscrit dans la démarche créative reliant *Dial H-I-S-T-O-R-Y* à *Double Take*.

## DUALITÉ ET RECYCLAGE

L'une des thématiques principalement explorées par Grimonprez dans *Double Take* est la dualité et le recyclage. Le film puise à la source de *Looking for Alfred*, réalisé en 2005 et acquis par le Frac Bourgogne la même année. Grimonprez bâtit autour de la figure d'Hitchcock un univers abstrait proche du surréalisme d'un

Magritte, qui oeuvre dans le parasitage fictionnel et l'effacement des repères identitaires. *Double Take* recycle les obsessions figuratives et thématiques de ce court-métrage en récupérant les mêmes motifs visuels (sosies interviewés, chapeau, corbeau, café) et en creusant la même fibre schizophrène. Le jeu sur la figure du cinéaste, gravée dans l'inconscient collectif, est corrélaté dans le film à un niveau géopolitique (la paranoïa en pleine guerre froide), mais sert aussi à illustrer sa propre ambivalence envers son image médiatico-télévisuelle (Hitchcock comme cinéaste, mais aussi comme personnage fictif, annonceur publicitaire de ses propres films, personnalité médiatique). En somme, l'essai arty proche de l'art contemporain que constitue *Looking for Alfred* a été phagocyté et inscrit dans une problématique fictionnelle plus cinématographique.

Entre installation vidéo et réalisations cinématographiques, passé et présent, documentaire et fiction, les préoccupations artistiques de Johan Grimonprez se situent ainsi au coeur d'une réflexion sur l'image mouvement et ses pouvoirs dont les jeux d'opposition et de juxtaposition offrent une foule de lectures et d'interprétations possibles.



## DIAL H-I-S-T-O-R-Y, 68 min, 1997

Nominé au Prix du Meilleur Réalisateur aux Festivals internationaux de San Francisco et de Toronto. Présent, entre autres, au Centre Pompidou ainsi qu'au Documenta X de Cassel en 1997.

## DOROTHY DOESN'T LIVE HERE ANYMORE...,

1997-2001

Installation vidéo organisée par le Musée d'art moderne de Karlsruhe.

## MANIPULATORS/MAYBE THE SKY IS GREEN AND WE'RE JUST COLORBLIND, 2000-2002

Projet vidéo à l'initiative du Musée d'Art Contemporain de Gand (S.M.A.K.)

## LOOKING FOR ALFRED, 2005

Exposé au Plateau.

## LOST NATION, JANUARY 1999, 18 min, 1999

Extrait de *Lost Nation, a Library*, produit par gojim 5.1.

## LOOKALIKE, 1 min, 2005

Avec Ron Burrage sosie professionnel d'Hitchcock.

## DOUBLE TAKE, 80 min, 2009

## HOW TO REWIND YOUR DOG, 2010

En développement.

# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

## 1. PROLOGUE (0'10 - 2'26)

Avant même le générique, les principaux personnages et éléments de l'intrigue sont posés. Après une pause publicitaire pour le café Folger, un présentateur télé rend compte de la rencontre entre Nixon et Khrouchtchev à Moscou en juillet 1959 et évoque l'aggravation des tensions internationales. Tandis que Mark Perry, doublure de la voix d'Hitchcock dans *Double Take*, s'entraîne à prononcer le mot « Mac Guffin », Hitchcock, en cellule d'interrogatoire se fait énumérer sa filmographie en guise de casier judiciaire et sa participation à des programmes télévisés lui vaut une inculpation. Ce dernier clame son identité.

## 2. GÉNÉRIQUE (2'27 - 4'32)

Suite à l'évocation de la « Catastrophe de la 34e rue », provoquée par l'écrasement d'un bombardier sur l'Empire State Building à New York, la chute spectaculaire d'un immeuble d'un homme, évoquant irrémédiablement les attentats du 11 septembre 2001, une masse sombre se forme et se mue en l'apparition progressive d'un paquebot dans la brume. Sur ces images qui confinent à l'abstraction, la voix d'Alfred Hitchcock, tirée d'une interview sur un plateau télévisé, se fait entendre : « *Je crois que ma mère m'a fait peur quand j'avais trois mois, elle a fait : Bouh !* »

## 3. LE SUSPENSE AU COEUR DE L'INTRIGUE (4'33 - 7'46)

Suite à l'introduction alléchante de l'émission *Alfred Hitchcock présente* (« *L'épisode de ce soir débute par une expérience cauchemardesque qui n'est qu'un prélude aux événements terrifiants qui suivent* »), le narrateur de l'intrigue, qui n'est autre qu'Hitchcock personnifié par la voix de Mark Perry, scande le leitmotiv du film sur des images d'archives de jumeaux : « *Si on rencontre son double, il vaut mieux le tuer. Sinon, c'est lui qui vous tuera !* ».

Après une nouvelle pause publicitaire pour le café Folger, Hitchcock, muni d'une pipe à bulles, invite le spectateur à se pencher sur le « *crime parfait* ». Une sonnerie de téléphone retentit sur des images d'archives d'enfants courant avec des bouquets de fleurs à la main. Le narrateur évoque l'étrange rencontre d'un après-midi d'août 1962.

À l'occasion de sa sortie en salle, Hitchcock présente son film

*Les Oiseaux*. S'en suivent les cartons d'introduction de la bande annonce originale des *Oiseaux* « *Du suspense, de l'effroi, comme vous n'en avez jamais vu ou entendu* ».

## 4. HISTOIRE DE DOUBLES (7'47 - 10'10)

Le récit de la rencontre entre Hitchcock et son double reprend sur des images d'archives du film *Les Oiseaux*, du plateau de tournage (studios Universal à Los Angeles), et d'images contemporaines de l'animalerie Davidson reconstituée à l'occasion. Hitchcock quitte le plateau de tournage pour répondre à un appel urgent dans les bureaux du studio. S'entremêlent images d'archives de 1962 sur le tournage des *Oiseaux* et reconstitution contemporaine par Grimonprez. Une « *impression de déjà-vu* » se fait sentir. Hitchcock évolue dans un dédale d'escaliers, de couloirs et de portes entrouvertes. Le gardien de l'immeuble croit l'avoir déjà vu monter dans les bureaux mais il s'agit probablement d'un homme plus âgé.

## 5. LA MENACE S'INSTALLE DANS LES ÉCRANS (10'11 - 14'13)

Le journal télévisé relaie l'ouverture de l'exposition américaine de Moscou, marquée par les échanges animés entre Nikita Khrouchtchev, président du Conseil Communiste, et Richard Nixon, vice-président des Etats-Unis, et retransmise par des caméras TV couleur américaines Ampex. Un journaliste commente le Kitchen Debate (Débat dans la cuisine), le premier sommet télévisé, pendant lequel la question de la menace nucléaire est désamorcée par les deux leaders politiques et jugée irréalisable. A cette tentative d'apaisement diplomatique répond l'image d'un champignon atomique sur fond de *Baby Love* des Supremes (« *Chéri, qu'en est-il de notre amour ? ...* »). Hitchcock introduit à nouveau une publicité pour du café instantané « *aussi bon que du frais* ». Il se dirige vers le bureau pour prendre la communication téléphonique.

## 6. DES OISEAUX ET DES HOMMES (14'14 - 16'26)

La séquence débute par un extrait de la bande-annonce originale en couleur des *Oiseaux*, caractérisée par l'intervention du « *maître du suspense* » en personne (« *M. Hitchcock voudrait [nous] dire quelques mots* » à propos des rapports séculaires entre les oiseaux et les hommes). Puis, soudain, quelque

chose se passe dans le ciel. Le journal télévisé du 4 octobre 1957 évoque le passage au-dessus de New York du premier satellite spatial soviétique, Spoutnik, surnommé ironiquement par les américains de « *bébé-lune des rouges* ». Des images d'archives diverses et variées reconstituent l'événement. La narration bascule sur le Kitchen Debate, où Nixon et Khrouchtchev entreprennent une discussion animée sur l'avancement technologique de leurs deux nations et la mise en parallèle de la conquête spatiale avec le développement de la télévision. Un présentateur du journal télévisé s'inquiète de l'issue de la compétition pour le leadership spatial alors qu'un homme russe fait le premier pas dans l'espace.

## DES SOURCES VISUELLES DIVERSES

*Double Take* puise dans des sources visuelles aussi diverses que variées :

> les présentations personnalisées d'Alfred Hitchcock dans l'émission télévisée *Alfred Hitchcock présente*,

> des extraits de séquences des films d'Alfred Hitchcock (*Les Oiseaux* et *L'Étau* principalement),

> des archives du journal télévisé américain récupérées entre autres à UCLA (University of California, Los Angeles) et au Parti Communiste Français,

> des spots publicitaires pour du café soluble Folger,

> des prises de vues contemporaines dont la majorité sont extraites du court métrage de Johan Grimonprez *Looking for Alfred* et pour les autres, ont été tournées spécifiquement pour le film *Double Take*,

> des images non identifiées (paquebot dans la brume, cellule souche en division, plan sur un œil, etc.) récupérées soit sur YouTube ou dans des films publicitaires des années 40's destinés aux salles de cinéma, selon le principe du *found footage* défini dans la planche « *Hitchcock, source intarissable d'inspiration* », pXX.

# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

## 8. L'OMBRE D'UN DOUBLE (16'43 - 23'46)

Hitchcock se retrouve face à une personne s'appelant elle aussi Hitchcock, exacte réplique de lui-même, à l'exception de son âge avancé. Parallèlement, Ron Burrage nous conte « *l'histoire d'un homme qui a décidé d'être quelqu'un d'autre [...] par une étrange coïncidence* » (extrait *Alfred Hitchcock présente*). Il évoque son rapport à son image et sa fonction de sosie d'Hitchcock, et revient sur le souvenir d'une parodie de la scène de la douche de *Psychose*. Hitchcock, face à son alter ego, sent sa propre réalité s'échapper et se transforme en personnage de film (« *Mais je suis Alfred Hitchcock, je vous assure !* »).

## 9. L'ANNONCE DE LA CATASTROPHE (23'47 - 28'57)

L'avancée des Etats-Unis dans le domaine des télécommunications est présentée par Nixon lors du Kitchen Debate comme novatrice par rapport à l'avancée de l'URSS dans le domaine aérospatial. Khrouchtchev reproche au vice-président d'associer le communisme avec la peur archaïque que les américains en ont et qu'ils entretiennent. Face aux avancées spatiales de l'URSS avec notamment l'envoi de Spoutnik II, la paranoïa américaine d'une menace nucléaire s'intensifie. Le projet Vanguard américain pour l'envoi d'une fusée dans l'espace est un échec.

## 10. IDENTITÉ ET COÏNCIDENCES (28'58 - 32'36)

Hitchcock s'entretient avec son double et cherche à vérifier son identité. La probabilité qu'il s'agisse d'une réplique de lui plus âgée accentue la menace : « *Je compris qu'il y allait de ma vie et que les minutes suivantes seraient décisives* ». Les coïncidences entre la vie de Hitchcock et son sosie Ron Burrage sont tout aussi frappantes.

## 11. RETRANSMISSION ET DÉTOURNEMENTS TÉLÉVISUELS (32'37 - 36'04)

Alors que la télévision retransmet en direct le toast porté aux femmes par Nixon et Khrouchtchev lors du Kitchen Debate, un concours de sosies d'Hitchcock est organisé. Ron Burrage raconte sa candidature pour l'émission *Alfred Hitchcock présente* et montre les images de tournage du détournement de la scène de la douche de *Psychose*.

## 12. RÉPÉTITION I (36'04 - 38'22)

Hitchcock demande à son double si ce dernier se souvient d'avoir rencontré un Hitchcock en 1962.

## 13. LA TÉLÉVISION SE MUE EN ARME POLITIQUE (38'22 - 43'15)

Nixon et Kennedy s'affrontent pour la présidence des Etats-Unis lors du premier débat télévisé. Le thème essentiel abordé est celui de la conquête de l'espace. Kennedy pense que celle-ci est bien plus importante que la télévision. Néanmoins, si les auditeurs du débat donnent Nixon gagnant dans les sondages, c'est Kennedy qui en ressort vainqueur pour les téléspectateurs.

## 14. RÉPÉTITION II (43'16 - 45)

Alors qu'Hitchcock s'inquiète de ce qui s'est passé les 18 années le séparant de l'âge de son double, ce dernier lui explique que tout n'est que répétition et que le succès de leurs films est avant tout lié aux sentiments qu'ils éprouvent.

## 15. DÉMESURE ET CATASTROPHE : LA TÉLÉVISION TUE LE CINÉMA (45 - 48'46)

Sur le tournage des *Oiseaux*, Hitchcock a des exigences démesurées en ce qui concerne le nombre d'oiseaux requis. Il fournit une explication : « *l'homme croit maîtriser la nature, mais si elle se retourne contre lui, rien ne va plus* ». Or, la réalité finira par dépasser la fiction, comme l'explique Hitchcock lors de sa rencontre avec son double.

## 16. LA CRISE DE CUBA (48'47 - 50'22)

Alors que Kennedy prend ses fonctions à la présidence des Etats-Unis, les archives de reportages télévisuels montrent la destruction d'enseignes commerciales américaines par des cubains.

## 17. FICTIONNALISATION DE LA RÉALITÉ (50'22 - 53'42)

Les images de la bande-annonce de *L'Étau* sont détournées pour illustrer les commentaires journalistiques lors de l'opération Mangouste. Le café est présenté comme l'élément central de l'intrigue, véhicule à poison visant Castro, visant les pétunias

dans la publicité Folger, et enfin finançant le crime publicitaire. Sur des images de la scène de la douche de *Psychose*, Hitchcock s'interroge sur les motivations du meurtre et les moyens de le mettre en oeuvre.

## 18. LES DOUBLES S'EMMÊLENT (53'43 - 59'18)

Lors du festival de Locarno, Ron Burrage présente Tippi Hedren pour la projection de la copie neuve des *Oiseaux*. Castro et Kroutchtchev prennent un café ensemble lors d'une partie de chasse à Moscou. Et Kennedy et Kroutchtchev se rencontrent lors du Sommet de Vienne le 26 mai 1961, aboutissant à la construction du mur de Berlin en août 1961. La séquence se clôture par le rappel de la menace du double.

## 19. QUAND LA FICTION DEVIENT RÉALITÉ (1'00'20 - 1'08'30)

Sur une sentence hitchcockienne (« *La réalité a rattrapé la fiction et l'a même dépassée* »), la menace nucléaire grandit et Tsar Bomba explose le 30 octobre 1961. La découverte de bases de lancement de missiles à Cuba entraîne le blocus américain de l'île et alimente la paranoïa d'une guerre nucléaire imminente.

## 20. RÉOLUTION (1'08'31 - 1'11'59)

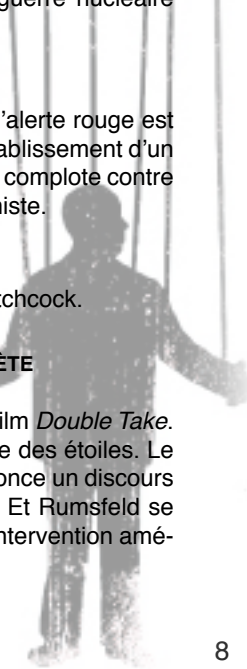
En raison de la menace de guerre nucléaire, l'alerte rouge est déclenchée le 26 octobre 1962 et aboutit à l'établissement d'un pacte secret de réduction de l'arsenal. Brejnev complète contre Khrouchtchev et le renverse du Parti Communiste.

## 21. MORT D'HITCHCOCK (1'12 - 1'14'27)

Les journaux télévisés annoncent la mort d'Hitchcock.

## 22. GÉNÉRIQUE DE FIN : L'HISTOIRE SE RÉPÈTE (1'14'28 - 1'19'14)

Ron Burrage quitte le plateau de tournage du film *Double Take*. Gorbatchev et Reagan se lance dans la guerre des étoiles. Le mur de Berlin est détruit. Ronald Reagan prononce un discours sur la possibilité d'une attaque extraterrestre. Et Rumsfeld se justifie laborieusement sur les objections de l'intervention américaine en Irak.



# HITCHCOCK, « MAÎTRE DU SUSPENSE »

Alfred Hitchcock est un des cinéastes les plus admirés, cités, référencés. Il est l'un des réalisateurs les plus influents sur le plan stylistique, et est considéré comme celui qui a maîtrisé au mieux les notions de **suspense**. Ses thèmes de prédilection sont l'angoisse, la culpabilité, la perte d'identité, qui sont également les vertèbres thématiques de *Double Take*. Il a un sens certain de la construction narrative et a toujours eu une relation particulière avec le spectateur en suscitant et en manipulant ses réactions émotionnelles. Il l'implique dans la fiction de manière à le faire réfléchir sur son propre rapport aux transgressions morales et juridiques.

Avant d'explicitier la place prépondérante du cinéaste et d'une partie de son œuvre dans *Double Take*, une biographie sélective donne des éléments clés permettant de mieux saisir la carrière prolifique de ce cinéaste hors-pair.



## L'ENFANCE

Alfred Hitchcock voit le jour à Leytonstone, dans la grande banlieue de Londres, en 1899. Il grandit au sein d'un cadre qui nourrira sa crainte de l'autorité, son aversion de la pression religieuse et son intérêt pour la peur, le refoulement des pulsions et le romanesque tourmenté.

narration purement visuels. Il aborde aussi un de ses thèmes fétiches, celui de l'homme injustement accusé d'un crime qu'il n'a pas commis.

## LA PÉRIODE MUETTE

Au début des années 20, Hitchcock exerce le métier de publicitaire puis sera rapidement engagé comme auteur et graphiste d'intertitres de films muets dans la (future) firme *Paramount*. Ce poste lui permet de noyauter les plateaux de cinéma et de s'initier à différents métiers comme décorateur et assistant réalisateur. En 1925, Hitchcock part à Berlin pour travailler sur le nouveau film de Graham Cutts. Il y découvre l'expressionnisme allemand, et se passionne pour Paul Leni, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst. En 1926, il réalise son premier thriller qui rencontre un grand succès, *Les Cheveux d'or*, plus connu sous le titre original *The Lodger (A story of the London fog)* et librement inspiré du personnage de Jack L'Éventreur. Dans cette œuvre, le cinéaste se réapproprie des techniques d'éclairage et des angles de prises de vues insolites hérités du cinéma allemand expressionniste, et s'attache à trouver des modes de

## LA PÉRIODE ANGLAISE (1926-1939)

L'avènement du parlant donne au cinéaste l'occasion de développer ses outils de mise en scène et de renforcer ses exigences esthétiques. Les films marquants de cette période, où il perfectionnera son style et qui servira d'ébauche à la période américaine, sont tous calqués sur une dramaturgie tournant autour des barrières poreuses entre innocence et culpabilité : *L'homme qui en savait trop* (1934), *Les 39 Marches* (1935), ou encore *Une femme disparaît* (1938). Ils puisent dans l'esthétique des films noirs et mettent en scène des personnages ordinaires dans des situations extraordinaires. Alors que la menace d'une guerre plane sur l'Europe, Hitchcock prépare sa migration hollywoodienne.

## HOLLYWOOD

Le réalisateur se construit ainsi peu à peu une réputation auprès du public américain, et suscite l'intérêt du producteur David O. Selznick (*Autant en emporte le vent*, 1939) qui lui propose de travailler à Hollywood. Il ne réalisera que quatre films pour Selznick (*Rebecca*, *La maison du docteur Edwards*, *Les enchaînés*, *Le procès Paradine*). La collaboration avec le producteur fut difficile et le motivera à acquérir par la suite son indépendance artistique et financière. *Les Enchaînés* (1946), histoire d'espionnage et de conspiration gravitant autour d'une liaison ambivalente, célèbre pour son MacGuffin et ses tentatives d'empoisonnement au café, reste l'un des films les plus acclamés du réalisateur. *La Corde*, premier film d'Hitchcock tourné en couleur et constitué d'un (faux) plan-séquence unique balayant un espace confiné, fait figure de véritable exercice de style et de prouesse technico-esthétique.

# HITCHCOCK, « MAÎTRE DU SUSPENSE »

## LES ANNÉES PHARES

Les années 50 marquent l'apogée de la carrière du réalisateur et sa reconnaissance comme un auteur à part entière par les critiques français de la revue des Cahiers du Cinéma du Cinéma (Truffaut, Rohmer, Chabrol), ont permis de le réhabiliter en le considérant comme un auteur à part entière. 1954-1963 est « l'âge d'or » qui regorge de films considérés comme ses plus grands chefs-d'œuvre. Il réalise trois succès consécutifs



qui révèlent la beauté glaciale de Grace Kelly, l'archétype de la « blonde hitchcockienne » : *Le crime était presque parfait* (1954), *Fenêtre sur cour* (1954) et *La main au collet* (1955). *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958), défini comme une « histoire d'amour au climat étrange », est certainement son film le plus douloureux et le plus personnel. Autre sommet de sa filmographie, *La Mort aux trousses* (1959) est un film d'espionnage intéressant à recontextualiser politiquement (voir planche « *La place de la politique à travers l'oeuvre d'Hitchcock* »).

Parallèlement au cinéma, pressé par ses créanciers et son agent Lew Wasserman, Hitchcock accepte en 1955 de prêter son nom et son image à une série télévisée américaine intitulée *Alfred Hitchcock présente*, diffusée de 1955 à 1962. Anthologie policière composée d'histoires plus ou moins macabres, présentée par le « maître du suspense » en personne, elle contribua à forger son image médiatique dans l'inconscient collectif.

## LES DERNIÈRES ANNÉES

Progressivement, l'œuvre hitchcockienne glisse avec *Psychose* (1960) et *Les Oiseaux* (1963) vers une étrangeté de plus en plus terrifiante. Par la représentation graphique violente et spectaculaire du meurtre au couteau dans la scène de la douche, *Psychose*, thriller psychanalytique, inaugurerait toutes les figures

de psycho-killer du cinéma moderne et influencerait considérablement tout un pan du cinéma de genre.

Quand aux *Oiseaux*, il s'agit d'un film de terreur pure et primitive qui fera date. Les bandes sons innovatrices de ces deux films signées Bernard Herrmann marqueront particulièrement les esprits, que ce soient les cordes stridentes dans la première scène de meurtre de *Psychose*, ou les sons électroniques associés aux attaques des volatiles dans *Les Oiseaux*. Il tourne ensuite deux thrillers d'espionnage sur fond de guerre froide, *Le rideau déchiré* (1966) et *L'Étau* (1969), qui recevront un accueil mitigé de la part de la critique. Il signe en 1972 son dernier grand

succès, *Frenzy*, film ouvertement sadique sur un psychopathe qui viole ses victimes avant de les étrangler avec sa cravate, et dont l'humour macabre rappelle la période anglaise. Alfred Hitchcock meurt le 29 avril 1980.

Le « maître du suspense » cachait une psychologie complexe derrière un masque social qu'il a minutieusement fabriqué et entretenu. Ses films lui ont fourni le moyen d'exprimer, de sublimer et de faire partager au public ses hantises secrètes. Il a dévoilé son « inconscient à ciel ouvert » pour reprendre l'expression de Serge Daney. Un autre trait essentiel du génie hitchcockien est d'avoir su donner naissance à des films présentant de multiples niveaux de lecture et satisfaisant autant les critères commerciaux que les exigences artistiques.

## FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

### PÉRIODE MUETTE

- 1926 *The Pleasure Garden*
- 1926 *The Lodger*

### PÉRIODE ANGLAISE

- 1935 *Les 39 marches*
- 1937 *Jeune et innocent*
- 1938 *Une femme disparaît*

### PÉRIODE AMÉRICAINE

- 1940 *Rebecca*
- 1941 *Soupçons*
- 1942 *Cinquième colonne*
- 1943 *L'Ombre d'un doute*
- 1945 *La Maison du Dr. Edwards*
- 1946 *Les Enchaînés\**
- 1948 *La Corde*
- 1949 *L'Inconnu du Nord-Express\**

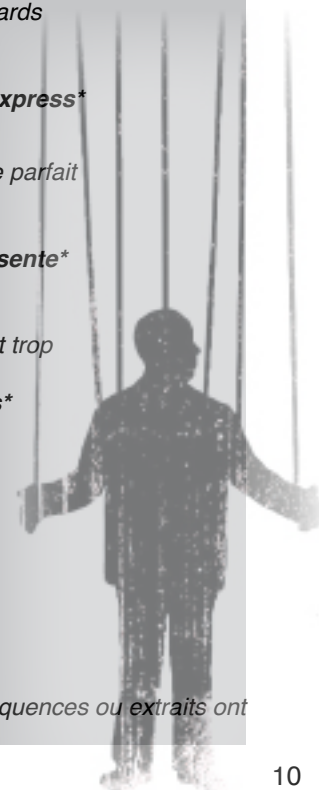
### LES ANNÉES PHARES

- 1954 *Le Crime était presque parfait*
- 1954 *Fenêtre sur cour*
- 1955 *La Main au collet*
- 1955 *Alfred Hitchcock présente\**
- 1962
- 1956 *Mais qui a tué Harry ?*
- 1956 *L'Homme qui en savait trop*
- 1958 *Sueurs froides*
- 1959 *La Mort aux trousses\**
- 1960 *Psychose\**
- 1963 *Les Oiseaux\**

### FIN DE CARRIÈRE

- 1964 *Marnie*
- 1966 *Le Rideau déchiré*
- 1969 *L'Étau\**
- 1972 *Frenzy*
- 1976 *Complot de famille*

\* Films d'Hitchcock dont des séquences ou extraits ont été utilisés dans Double Take.



# HITCHCOCK, DU CINÉMA À LA TÉLÉVISION

*Double Take* est un film qui a été pensé et construit sur le principe des correspondances et des analogies. Johan Grimonprez a utilisé la figure d'un cinéaste dont les obsessions thématiques gravitent autour de la paranoïa et de l'ambivalence identitaire, et les préoccupations personnelles autour de son rapport ambiguë à son image publique et privée. Il y a ainsi une dichotomie significative entre son activité de cinéaste et sa représentation médiatique, qui fournit ainsi le terreau nécessaire à Grimonprez pour développer les relations tumultueuses entre le cinéma et la télévision. Hitchcock connaît bien le fonctionnement de la télévision et en a mesuré les enjeux très rapidement avant de s'en servir pour son propre compte.



## HITCHCOCK, CINÉASTE MANIPULATEUR

La personnalité du cinéaste britannique est aussi intrigante que sa filmographie. Il a entretenu un rapport particulier avec son public, et cette caractéristique est indissociable à la fois de la façon dont il a conçu ses œuvres, mais également dont il les jugera par commodité, toujours à l'aune de leur accueil réservé par les spectateurs. Cette démarche va ainsi à contre-courant de ce qui se produit habituellement, où l'artiste se préoccupe rarement de la réception de son film au moment de sa conception et le simple fait de l'envisager renvoie

immédiatement à des concessions d'ordre commercial. Cette fameuse sentence dont Hitchcock est l'auteur et qui est réutilisée dans *Double Take*, « *La durée d'un film doit dépendre de la résistance de la vessie humaine* », traduit parfaitement le rattachement de la création à des préoccupations d'ordinaire moins terre-à-terre, comme si le réalisateur devait calquer ses objectifs sur les besoins du spectateur, au sens propre et figuré pour le coup. Le « maître du suspense » n'a pas usurpé son surnom : captiver l'auditoire fait partie des priorités, sans pour autant négliger la mise en scène, ni le portrait psychologique des personnages, ni la conduite du récit et la cohérence du scénario. Le choix de concilier son besoin d'expression et le désir de plaire ressort d'ailleurs dans l'aspect formaliste de ses films, duquel le

spectateur ne peut se défaire, et qui éveille en lui des sensations qui le retiennent captif. Il a toujours su également susciter des pulsions voyeuristes chez le spectateur, en spéculant sur la peur fondamentale d'être confronté passivement à une situation inconfortable et le désir de cette peur.

## HITCHCOCK, FILS DE PUB

Au fil du temps, son œuvre va devenir de plus en plus tributaire de la publicité. Hitchcock va gérer son autopromotion et investir progressivement tous les supports de communication.

Le cinéaste va commencer par signer chacun de ses longs métrages d'un caméo, une apparition furtive et muette, répondant au départ à l'équilibre d'un plan pour se transformer en jeu pour le spectateur. Il va suivre de très près la promotion de ses films, pour lesquels il invente souvent des slogans cocasses (« *Si vous n'éprouvez pas une terreur délicieuse en voyant Fenêtre sur cour, pincez-vous, vous êtes probablement déjà mort* » pour la réédition du dit film en 1968). Les bande annonces de *Psychose*, où le réalisateur s'improvise guide de l'Hôtel Bates, ou des *Oiseaux*, où il découpe un poulet rôti (certaines prises de vues seront d'ailleurs insérées au moment de la paranoïa liée à l'armement nucléaire) sont des petits bijoux promotionnels emblématiques de l'humour pince-sans-rire du réalisateur. En plus de faire afficher son portrait à la porte des cinémas, lors de la sortie de *Psychose*, plusieurs enregistrements réalisés par Hitchcock lui-même étaient diffusés dans les halls d'attente conseillant de ne pas dévoiler la fin du film car « *nous n'en avons pas d'autre à vous proposer !* ». L'exigence et le souci du détail du réalisateurs'étaient également sur un autre support promotionnel, l'affiche de film. Il a collaboré avec les graphistes Bill Gold et Saul Bass, et s'est toujours assuré que les affiches figuraient parfaitement l'esprit du film et respectaient son atmosphère. Hormis la communication spécifique au



Hitchcock récupéré par les marques Apple et Google.

# HITCHCOCK, DU CINÉMA À LA TÉLÉVISION

cinéma, Hitchcock a signé en 1955 un contrat lucratif avec une maison d'édition pour lancer un magazine intitulé *Alfred Hitchcock Mystery Magazine*, dont les ventes ne seront stimulées qu'en raison du nom et de l'image du cinéaste.

## HITCHCOCK, DANDY TÉLÉVISUEL

En infiltrant un à un les vecteurs d'adresse au spectateur, Hitchcock est venu naturellement et précocement vers la télévision, comme s'il avait bien avant d'autres cinéastes mesurer précocement l'impact de celle-ci sur le mode de consommation des images. Cette participation est à l'initiative de son agent, Lew Wasserman, persuadé qu'un feuilleton télévisé accroîtrait la popularité de son client. Au milieu des années 50, la télévision ne jouit pas d'un grand prestige artistique mais c'est sans compter sur le caractère persuasif de Wasserman, qui le convainc de réaliser quelques épisodes et de produire l'émission. Cette série télévisée



comportera plus de 350 épisodes hebdomadaires, précédés pour chacun d'eux du dessin-fétiche se découpant à l'écran et figurant son profil. Par cette empreinte, Hitchcock devient la star incontestable de la série qu'il ponctue allégrement de ses apparitions savoureuses. Il s'amusera plusieurs fois du dualisme provoqué par le croisement de sa fonction de cinéaste et de son nouveau rôle de promoteur télévisuel et profitera de l'antenne pour ironiser dessus en y faisant référence explicitement : « *On recherche un présentateur pour une émission TV. C'est un boulot pour moi : avoir de l'esprit, du charme, un physique agréable. Ecrivez à : Alfred Hitchcock présente* ». Pour Hitchcock, la télévision constitue un moyen de pénétrer un peu plus l'inconscient des gens : elle détient un pouvoir de fascination, bien différent du cinéma, mais tout aussi conséquent. En avance sur ses contemporains, il a compris que ses contenus, sans cesse interrompus par la publicité, n'étaient pas visionnés de la même manière que les films.



"ALFRED  
HITCHCOCK  
PRESENTS"

## SILHOUETTE A.H. PRÉSENTE

Le générique de la série *Alfred Hitchcock présente* un dessin représentant schématiquement mais de manière très reconnaissable le profil joufflu du réalisateur. Il a pour thème musical *La Marche funèbre pour une marionnette* de Charles Gounod. Cet autoportrait accompagné de cette musique forme une griffe suffisante pour évoquer le cinéaste, un peu comme la silhouette longiligne ornée d'une pipe suffit à faire allusion à Jacques Tati.



# LA GUERRE FROIDE À TRAVERS L'ÉCRAN DE DOUBLE TAKE

Dans *Double Take*, Johan Grimonprez utilise des images d'archives télévisuelles dénichées à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) et au siège du Parti Communiste Français, afin de reconstruire l'effervescence politique et médiatique des années 60 en pleine guerre froide. Il prend le pouls du contexte de l'époque en rendant compte de la paranoïa collective, massivement entretenue par les émissions d'investigation et les débats télévisés d'hommes politiques. Pour étayer sa réflexion autour de la **thématique du double et du brouillage identitaire**, le réalisateur s'est essentiellement focalisé sur quelques événements rendant compte de la confrontation entre les deux modèles idéologiques représentés par les blocs Est et Ouest. Ces événements historiques sont majoritairement articulés dans l'ordre chronologique, et dans le cas contraire, leur présentation est motivée par des raisons de logique narrative et de continuité de récit.



Tsar Bomba, bombe hydrogène développée par l'Union Soviétique, explose dans l'archipel arctique russe le 30 octobre 1961

## LES ORIGINES DE LA GUERRE FROIDE

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les grands vainqueurs sont les Etats-Unis, la Russie et l'Angleterre insulaire. Le partage du monde issu de la guerre, suite au plan Marshall en 1947, est l'élément déclencheur de la dégradation des relations entre l'Est et l'Ouest. Le différend est tout autant idéologique que géopolitique. L'Europe est divisée en deux entités qui vont suivre des évolutions divergentes. La structure des relations internationales se « bipolarise » en s'ordonnant systématiquement par rapport aux deux blocs.

vont dès lors connaître une alternance de crises et de déteintes avec l'objectif partagé de freiner les actions extrêmes.

### *Reprise et apogée de la tension*

L'incident de l'avion de type U2 perturbe cet équilibre et va précipiter les choses : le 1er mai 1960, un avion de reconnaissance américain (avion-espion) est abattu au-dessus du territoire soviétique. Le pilote, Francis Gary Powers, s'est éjecté et se retrouve aux mains des soviétiques. Cette affaire

### **MONTÉE DE LA MENACE**

La première partie de *Double Take* est construite autour de la montée de la menace, illustrée par l'incident de l'avion de type U2 et la course à l'espace.

### *Coexistence pacifique*

En 1953 se met en place la « coexistence pacifique », doctrine diffusée par le monde soviétique. Elle s'appuie sur « l'équilibre de la terreur », autrement dit une prise de conscience des conséquences possibles d'une guerre nucléaire et des dangers que peuvent représenter une confrontation directe. Les relations internationales

va entraîner des conséquences non négligeables : elle torpille la « rencontre au Sommet de Paris », conférence internationale sur la paix. L'obstination de Khrouchtchev à exiger des excuses publiques du Président américain pour le fâcheux épisode de l'U2 provoque la rupture des négociations. Les américains rebondissent sur cette affaire en créant des avions-espions de plus en plus perfectionnés et en développant des projets de surveillance des territoires soviétiques par satellite.

### *La Course à l'espace*

De 1957 à 1969, la conquête spatiale est un enjeu majeur de la guerre froide. Elle est le terrain d'une compétition technologique acharnée entre l'URSS et les Etats-Unis où chacun tente de démontrer sa supériorité. Au delà d'une lutte technologique, il s'agit d'une lutte idéologique. Les implications militaires induites par la réussite soviétique en matière de conquête de l'espace alimentent la paranoïa des Etats-Unis sur les possibilités d'attaques nucléaires.



# LA GUERRE FROIDE À TRAVERS L'ÉCRAN DE DOUBLE TAKE

## L'ÎLE DE CUBA COMME POINT NÉVRALGIQUE

La seconde partie de *Double Take* se centre particulièrement sur la période la plus critique et dangereuse de la guerre froide : celle des années 60. Les deux blocs se lancent dans une périlleuse course à l'armement jusqu'à frôler le point de non retour. L'île de Cuba va constituer le point névralgique des relations diplomatiques entre les deux blocs. *Double Take* se fait le témoin du passage de l'île de la protection américaine à la protection soviétique. Cuba devient une menace soviétique à partir du renversement du régime militaire américain par les guerilleros menés par Fidel Castro, le 2 janvier 1959. Trois événements décisifs sont traités dans *Double Take* :



Khrouchtchev et Brejnev, « je t'aime, moi non plus »

## L'invasion de la Baie des cochons

Le 15 avril 1961, des avions américains camouflés détruisent au sol la moitié de l'aviation de Fidel Castro. Le lendemain, 1300 cubains émigrés et encadrés par des mercenaires de la CIA débarquent dans la Baie des cochons afin de renverser le régime castriste. Contrairement aux prévisions, aucun soulèvement populaire ne relaie l'opération et les Etats-Unis accusent une sérieuse défaite qui ne fait que consolider les liens entre Cuba et l'URSS. L'échec de cette opération complique également les relations entre Kennedy et la CIA.

## L'opération Mangouste

Le 30 novembre 1961, Kennedy met sur pied l'opération Mangouste, un programme d'insurrection contre-révolutionnaire. Il s'agit de l'une des plus grandes entreprises isolées de terrorisme international au monde. Selon la rumeur, il est rapporté que plusieurs plans furent conçus par la CIA afin d'assassiner Castro. En 1963, son ex-maîtresse Marita

Lorentz aurait été chargée d'introduire une pilule empoisonnée dans son milkshake au chocolat mais elle se serait défilée au dernier moment. Cet épisode est évoqué dans les extraits utilisés dans *Double Take* de la bande-annonce de *L'Étau*.

## La crise des missiles de Cuba

En octobre 1962, des cargos soviétiques transportant des fusées et des bombardiers Iliouchine à capacité d'emport nucléaire font route vers Cuba. Au même moment, un vol-espion américain rapporte des photographies trahissant la construction de rampes de lancement de missiles offensifs soviétiques sur l'île. Kennedy répond

par le blocus maritime : il annonce à la télévision le 22 octobre 1962 l'inspection obligatoire de la cargaison des navires soviétiques à destination de Cuba, et dans le cas d'une identification d'équipements militaires offensifs, la destruction immédiate de ceux-ci. Un accord entre américains et soviétiques sera trouvé après plusieurs semaines de négociations diplomatiques. L'évacuation des armes offensives de Cuba s'effectue contre le démantèlement des fusées américaines implantées à la frontière russo-turque et pointées vers Moscou.

La crise des missiles de Cuba marque le début de la détente. L'installation d'un téléphone rouge, ligne directe entre Moscou et Washington, et l'ouverture de négociations sur la limitation des armements concrétisent un retour à la rationalité.

## LA PLACE DE LA POLITIQUE À TRAVERS L'ŒUVRE D'HITCHCOCK

La plupart des critiques prête à l'oeuvre d'Hitchcock des vertus récréatives, reconnaissant l'efficacité de ses scénarios, la construction habile d'un suspense et donc la capacité à fédérer un public large, cinéophile et populaire. D'autres trouvent dans celle-ci la possibilité de l'analyser sous un angle psychanalytique : sous le vernis du divertissement, Hitchcock évoque en filigrane ses obsessions intimes et offre par là même un miroir aux pulsions inavouées du spectateur. En revanche, il a souvent été dit que sa filmographie est dégagée des questions politiques, et le cinéaste lui-même s'est souvent arrangé pour soigneusement éluder cette question. L'étude de *La Mort aux trousses* est intéressante en ce sens, dans la mesure où elle fait figure d'exception. S'il est souvent relayé à une comédie d'espionnage dont l'humour avoisine constamment un rythme endiablé, et s'il est toujours possible d'y greffer des approches symboliques et psychanalytiques, le film est aussi révélateur de son époque au moment de sa production. C'est une oeuvre dissidente dévoilant le rapport d'Hitchcock à la géopolitique de son temps (la guerre froide à la fin des années 50), et qui constitue le contre-pied d'autres films théoriques purs où la toile de fond ne revêt aucune importance. La lecture subversive implicite avec laquelle *La Mort aux trousses* peut être déchiffrée, s'avère finalement plus intéressante que celle explicite de *L'Étau*, dont la bande-annonce sera subtilement détournée par Johan Grimonprez pour illustrer les rapports cannibales entre cinéma et télévision (voir planche « *Cinéma, à travers l'écran de télévision* »). *Double Take* montre que, contrairement à ce qu'on a pu lire et dire sur le « maître du suspense », ses préoccupations étaient parfaitement intégrées à son époque et certains de ses films pouvaient être décryptés politiquement. Concernant *Les Oiseaux* par exemple, l'explication avancée par le réalisateur lui-même serait une métaphore du pouvoir omniscient et de l'imprévisibilité de la nature contre lesquels l'homme n'a aucune chance de lutter. Or Johan Grimonprez s'amuse à prêter aux oiseaux et à la menace apocalyptique qu'ils représentent un tout autre symbolisme qui sera détaillé plus précisément : l'analogie avec les multiples invasions aériennes listées dans le film (satellites, fusées de lancement, bombes atomiques, missiles nucléaires) ou avec l'incursion massive des postes de télévision dans les foyers est convaincante. Par ce rapprochement ludique, *Double Take* démontre qu'un film ingurgite et digère les angoisses et obsessions généralisées et collectives d'une époque au temps de sa conception. Par le montage habile d'une mosaïque de plans issus de la filmographie du cinéaste avec des images d'archives, Grimonprez fait de l'oeuvre hitchcockienne une caisse de résonance et un témoignage intact et pertinent des préoccupations géopolitiques des années 60, passées sous le filtre fictionnel.

# LA GUERRE FROIDE À TRAVERS L'ÉCRAN DE DOUBLE TAKE

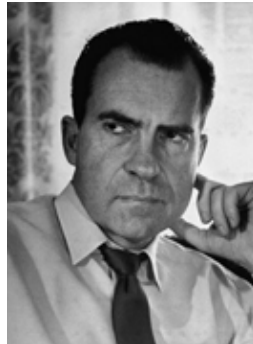
## LES PERSONNAGES DE LA GUERRE FROIDE

### LE BLOC OUEST

### LE BLOC EST

#### RICHARD NIXON (1913 - 1994)

En 1959, Nixon est vice-président d'Eisenhower. La télévision est un enjeu central de sa campagne présidentielle de 1960. Candidat républicain, il perd de justesse face à J.F. Kennedy. En 1969, il devient le 37e président des États-Unis et démissionne lors de son deuxième mandat en 1974, suite au scandale du Watergate.



#### LÉONID BREJNEV (1906 - 1982)

Breznev est le principal dirigeant de l'URSS de 1964 à 1982. Son ascension fulgurante jusqu'aux sommets du Parti Communiste est attribuable au soutien permanent de Nikita Khrouchtchev. D'apparence loyal, il prit pourtant part à un complot afin de destituer Khrouchtchev du Parti.

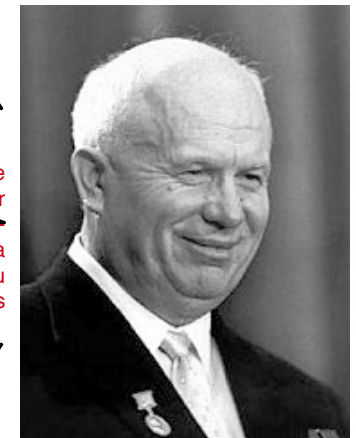


#### JOHN FITZGERALD KENNEDY (1917 - 1963)

JFK est le 35e président des États-Unis. En 1960, Kennedy se déclare candidat pour le Parti démocrate afin de succéder à Eisenhower. Il oriente son mandat présidentiel sur deux points sensibles : le retard nucléaire des États-Unis par rapport à l'Union soviétique (le « missile gap ») et la dégradation des relations américaines avec Fidel Castro. Il est assassiné le 22 novembre 1963.

#### NIKITA KHROUCHTCHEV (1894 - 1971)

Nikita Khrouchtchev, alias Monsieur K., est le principal dirigeant de l'URSS entre la mort de Staline en 1953 et son éviction du pouvoir par Brejnev en 1964. Bien qu'il soit le principal inspirateur de la politique de déstalinisation à l'intérieur et de la coexistence pacifique à l'extérieur, il n'en reste pas moins impliqué dans la construction du mur de Berlin en 1961 et le bras de fer qui l'opposera à Kennedy lors de la crise des missiles de Cuba en 1962.



#### CIA (1947 - )

L'Agence centrale de renseignement est une agence fondée en 1947, dont le statut juridique est indépendant du gouvernement américain. Elle a pour missions principales l'acquisition de renseignements via des techniques d'espionnage, et chapeaute la plupart des opérations clandestines hors des États-Unis.



#### FIDEL CASTRO (1926 - )

Fidel Castro a été un des principaux leaders de la révolution cubaine en 1959, avec Ernesto Guevara dit « le Che ». Il entame une profonde rénovation de son pays qui entraîna le boycott économique du gouvernement américain. Suite à l'échec de l'invasion américaine de la Baie des cochons en 1961, Castro gagne une popularité supplémentaire auprès des Cubains. Il démissionne de cette fonction en 2008.



# LA POLITIQUE, à travers l'écran de télévision

Il n'y a pas d'Histoire sans spectateur !

Dans *Double Take*, Johan Grimonprez dresse une cartographie des transformations induites par l'introduction du poste de télévision dans les foyers américains et livre plusieurs fois des témoignages de ce bouleversement technologique.

Comment cette invention qui s'est considérablement démocratisée dans les années 60 a pu modifier la communication et les stratégies politiques et avoir un impact majeur sur la considération et le prestige du cinéma ?



En s'appuyant sur des étapes marquantes dans l'histoire des télécommunications, le film présente la télévision comme l'une des plus grandes inventions en matière de communication et relaie son implantation massive dans la sphère privée. « *Nous avons 50 millions de postes pour 46 millions de foyers* » argue Richard Nixon face à Nikita Khrouchtchev lors du Kitchen Debate. Cette donnée quantitative, synonyme d'une vitalité économique et de l'affirmation d'une suprématie technologique, est mise sur le même plan que l'armement nucléaire ou tout autre système de défense militaire. Johan Grimonprez assimile d'ailleurs tout au long du film la percée du petit écran à une menace insidieuse. *Double Take* gravite essentiellement autour des années 60, période qui a vu la vente des premiers téléviseurs exploser. Grimonprez a récupéré des réclames publicitaires

Khrouchtchev-Nixon  
(Kitchen Debate)

internationale. Le film s'appuie sur de nombreux extraits d'événements télévisuels montrant les échanges entre Nixon et Khrouchtchev précédant le Kitchen Debate du 24 juillet 1959 et l'affrontement de Nixon et Kennedy lors du débat politique du 26 septembre 1960. En effet, ces deux événements ont une influence majeure dans l'utilisation politique de la télévision. Cela est clairement formulé par Khrouchtchev (« *Il faut apparaître en chair et en os plus souvent devant notre peuple et vice versa* ») et Nixon (« *Augmentons les échanges télévisuels* ») lors du Kitchen Debate, pierre angulaire des négociations diplomatiques entre l'URSS et les États-Unis pendant la guerre froide, et étape charnière dans la communication politique télévisuelle. De même, le débat

à la fois pour les postes de télévision RCA et pour une marque de café, des extraits de débats politiques retransmis, des apparitions d'Hitchcock ponctuant l'émission d'*Alfred Hitchcock présente*, de façon à dresser un panorama des changements provoqués par la petite lucarne, en se focalisant non pas sur les simples perceptions et pratiques du consommateur mais en l'élargissant à un niveau systémique et géopolitique.

## CONSTRUCTION D'UNE IMAGE POLITIQUE

*Double Take* insiste sur la façon dont la télévision a été assimilée dès son implantation dans les foyers comme un nouveau moyen de communication et récupérée à des fins politiques. Elle a d'emblée utilisé du contenu informatif

Nixon-Kennedy lors de la campagne pour la présidence des États-Unis, suivi par 70 millions d'Américains, soit 60% de la population adulte, marque l'entrée en force de la télévision sur la scène politique. Les spectateurs du débat retiennent avant tout la télégenie de Kennedy, le donnant vainqueur, contrairement aux Américains qui ont suivi le débat à la radio.



Nixon-Kennedy (débat élection présidentielle)

Conjoncturellement, les hommes politiques vont prendre conscience de l'importance du petit écran dans la construction de leur image médiatique. L'ouverture de la sphère des médias leur donne la possibilité de se parfaire une personnalité, cette tendance à la « *peopolisation* » politique ne fera que s'accroître par la suite, avec l'éclatement et la diversification de la course à la médiatisation. Ce n'est pas un hasard si la structure en boucle du film met sur le même plan les politiciens rattachés aux deux idéologies dominantes (l'Est et l'Ouest) avec Hitchcock en pleine représentation publique (lors de présentations personnalisées de son émission ou lors de l'avant-première cannoise de son film *Les Oiseaux* sous le crépitement des flashes des appareils

# LA POLITIQUE, à travers l'écran de télévision

photographiques) : une façon de les assimiler à des pantins soucieux de leur image et chevillés à la soif de reconnaissance et de notoriété. La conscience de soi naît dans le regard et dorénavant sur les écrans des autres. C'est à partir de ces événements que les discours, et les expressions faciales et corporelles les accompagnant, seront repensés et reconfigurés à dessein. La retransmission télévisée devient un nouveau vecteur d'informations capable de démultiplier l'impact politique et devient ainsi une arme centrale dans la mise en place d'une stratégie de « marketing politique ».

## CONSTRUCTION D'UNE FICTION SPECTACULAIRE

*Double Take* montre également comment le poste de télévision fabrique du spectaculaire qui s'intègre dans les consciences par le pouvoir de l'image et du discours rattaché à celle-ci. Pour illustrer cette effervescence, le réalisateur choisit un point cardinal de la guerre froide, à savoir la conquête spatiale et son corollaire, la course à l'armement nucléaire. Entre 1957 et 1961, la prééminence des soviétiques dans la conquête spatiale devient le point nodal de toutes les concertations, conversations et communiqués : des images extraites du débat Nixon-Kennedy du 26 septembre 1960, des images de l'échec de lancement de fusées au Cap Canaveral datant de 1960 et du succès couronné de Youri Gargarine (embrassade du cosmonaute avec Khrouchtchev, défilés de chars, cortèges de fleurs et pluie de papiers volants) témoignent de cette confrontation. La conquête spatiale va peu à peu entrecroiser la course à l'armement nucléaire. La menace d'une confrontation nucléaire est bel et bien existante, en témoignent différents faits concourant à l'escalade atomique. Lors du 22ème congrès du Parti Communiste, Khrouchtchev prononce un discours fleuve promettant de faire exploser une énorme bombe de 50 mégatonnes ; et le 30 octobre 1961, Tsar Bomba explose dans l'archipel de l'océan Arctique russe. Mais *Double Take* pointe avant tout la participation du médium télévisuel dans cette construction d'une fiction politique.

Par la juxtaposition d'images de sources diverses et variées, le montage restitue le traitement télévisuel des événements historiques qui tend à la spectacularisation de l'information. En témoigne, l'utilisation par Johan Grimonprez de la bande-annonce des *Oiseaux* (« *du suspense, de l'effroi, comme vous*

*n'en avez jamais vu ou imaginé !* ») lors de l'annonce d'une menace nucléaire possible associée à d'autres images : des prises de vue de sujets pointant leur regard vers le ciel ou le plafond, un communiqué radiophonique américain sur le premier satellite soviétique (Spoutnik), des animations du démontage du satellite issues de journaux télévisés, des cartons reprenant des phrases d'accroche de journaux papier, des extraits du Debate Kitchen, une publicité vantant les bienfaits décoratifs des télévisions couleurs, le tout souligné par un mixage sonore martelé par le signal métronomique d'une base navale de reconnaissance. La phrase-clé « *Soudain [ce bruit inconnu] nous est devenu aussi familier qu'un aspirateur* » ironise sur la façon dont l'idée d'une menace extérieure est matraquée et amplifiée au point de s'implanter dans la conscience collective des ménagères.

## CONSTRUCTION D'UNE PARANOÏA FICTIVE

« *Sur quoi la conquête de l'espace va-t-elle déboucher ? sur une guerre nucléaire ? Ou sur la peur permanente de l'autre ?* » s'exclame un présentateur de journal télévisuel. Grimonprez montre la construction télévisuelle d'une paranoïa collective fondée sur la peur de l'étranger et de l'invasion. Il l'illustre par des séquences extraites de films mettant en scène des vaisseaux extra-terrestres, prêts à envahir et atomiser des grandes métropoles, et sur lesquels sont placardées par surimpression des accroches péremptoires dans la plus pure tradition de la culture de la catastrophe.

En juxtaposant avec une ironie mordante des déclarations politiques issues des deux blocs avec des images d'expérimentation animale dans le cadre de la recherche aérospatiale, Grimonprez fait ressortir la fatuité et le ridicule de cette « compétition à mort » irraisonnée. Des plans frontaux de Nixon lors de son débat à Kennedy sont montés parallèlement

avec un primate roulant des globes oculaires à la façon d'un satellite artificiel gravitant autour de la Terre. Dans le même but ironique, des images d'animation et d'archives sont relayées par une succession de discours alarmistes proférés par des présentateurs mais aussi des hommes du gouvernement américain à la télévision, insistant sur la menace que constituent les essais soviétiques et l'insécurité qu'ils entraînent : « *C'est peut-être notre dernière chance de se donner les moyens de*

*sauver la civilisation occidentale de l'anéantissement* ».

Grimonprez présente cette construction d'une paranoïa fictive d'une façon ironique et ludique allant jusqu'à insérer des extraits de discours d'hommes politiques à la fin du générique qui, par leur absurdité, ne peuvent laisser indifférents et font écho à un discours politique très actuel.

Qu'il s'agisse de Ronald Reagan lors de la 42e Assemblée Générale des États-Unis le 21 septembre 1987 : « *Peut être avons-nous besoin d'une menace extérieure généralisée. Nos querelles disparaîtraient en cas de menace extraterrestre venue d'un autre monde. Et pourtant, je vous le demande, n'y a-t-il pas déjà une force extraterrestre parmi nous ?* », ou encore de Rumsfeld lors d'une conférence de presse sur la guerre en Irak en mars 2003 : « *Les rapports disant que quelque chose n'est pas arrivé m'intéressent parce que, comme nous le savons, il y a des connaissances connues ; il y a des choses que nous savons que nous connaissons. Nous savons aussi qu'il y a des inconnues connues ; ce qui veut dire que nous savons qu'il y a des choses que nous ne connaissons pas. Mais il y a aussi des choses inconnues, celles dont nous ne savons pas que nous ne les connaissons pas* ». La politique fiction prend le pas sur la réalité et se répète à l'infini.



# LE CINÉMA à travers l'écran de télévision

« La télévision fabrique de l'oubli. Le cinéma fabrique des souvenirs. »  
Jean-Luc Godard

En se servant de ses multiples apparitions télévisées, *Double Take* fait d'Hitchcock un témoin actif de la place que la télévision va prendre à partir des années 60 dans les foyers occidentaux. Le film fictionnalise les rapports antinomiques entre le cinéma et la télévision en faisant émerger le cinéaste sur le petit écran dans un nouveau rôle, prêt à faire du chantage aux ménagères avec des publicités pour du café qu'elles ne peuvent refuser.



Johan Grimonprez présente la télévision comme le vecteur le plus propice à la manipulation des images et des événements. Ces préoccupations actuelles de la guerre en Irak (voir planche « *Johan Grimonprez, entre le cinéma et l'art contemporain* ») qu'il considère comme une opération médiatique tentaculaire. Dans *Double Take*, il plonge dans les origines du langage télévisuel, au moment de ses balbutiements, et montre que les prémisses de la manipulation médiatique étaient déjà présents à cette époque. En réponse à l'avancée soviétique dans la conquête spatiales, les Etats-Unis ont transformé une nouvelle technologie en arme de propagande, non frontale mais tout aussi puissante et dévastatrice. Lors du Kitchen Debate, Krouchtchev plaisante sur ce que les américains ont à leur proposer face à leurs exploits spatiaux, sans se douter que cette boîte diffusant un signal brumeux allait se répandre de cette façon et amener à reconsidérer le pouvoir du montage

des images. Récupérant les codes cinématographiques pour transmettre des informations, qu'elles soient commerciales ou rattachées à l'actualité, la télévision finit par rendre miscible la réalité et la fiction.

## LA TÉLÉVISION VS LE CINÉMA

Les dangers de l'invasion télévisuelle sont figurés de différentes façons dans *Double Take*. Tout d'abord, Grimonprez introduit la notion de culpabilité dans les échanges entre les deux Hitchcock, comme si le cinéaste affrontait son reflet dans un miroir (« *Et tous deux, nous ne sommes pas irréprochables. Nous avons contribué à sa victoire* »). Son double représente à la fois son futur (l'homme et l'époque qui y est rattachée, à savoir les années 80) et quelque part une manifestation de sa (mauvaise) conscience. Comme si ce spectre du futur avait pour mission de mettre en garde contre la menace insidieuse véhiculée par le petit écran, de pointer la responsabilité sur l'utilisation opportuniste qu'Hitchcock en a fait et donc conséquemment sur la dévalorisation du 7ème art. Il invoque le besoin pécunier lors de l'interrogatoire pour excuser sa participation à des émissions télévisées comme *Alfred Hitchcock présente* « *Monsieur, je n'ai pas un bon casier. Mais je vais tenter de m'améliorer. -Vous appelez ça vous améliorer ? Passer à la télévision ? -Désolé monsieur, ma famille avait faim* ». A travers le corps d'Hitchcock, en le faisant revivre par des images d'archives et en le plaçant au cœur d'une fiction, Johan Grimonprez livre une conception du cinéma, dont la disparition progressive et inéluctable est associée à une profonde nostalgie. Le long monologue à deux voix (sic !) de la « paire Hitchcock » explore ainsi le pouvoir évocateur du cinéma, cette usine à rêves alimentant toute une batterie de fantasmes (ici une déclinaison fétichiste des différents types de meurtres possibles et imaginables) et autorisant ce fameux

processus d'identification et de projections (« *Nous avons montré aux gens ce qu'ils éprouvent* »).

D'autre part, *Double Take* symbolise les effets nocifs de la télévision en utilisant *Les Oiseaux* comme métaphore : « *La télévision a tué le cinéma, l'a coupé en menus morceaux et l'a avalé comme les oiseaux dévorant leurs propres parents. C'est le sort de tout média de se faire dévorer par sa progéniture* ». Elle permet d'imager la prolifération de l'écran cathodique et l'envahissement progressif et massif des foyers, au détriment du cinéma. Grimonprez use d'une autre association, plus subtile et indirecte, en assimilant la « mort » du cinéma à un crime, et en renvoyant à leur culpabilité meurtrière ceux qui ont laissé faire ou encourager le développement de la télévision. Il fait ainsi de l'apparition de la télévision l'arme du crime, de ceux qui ont joué avec leur image médiatique des complices et des téléspectateurs des victimes. Pour cela, le réalisateur va travailler sur l'un des instruments télévisuels les plus symptomatiques, effectifs et perfides, à savoir le spot publicitaire.

## LA PUBLICITÉ, POUVOIR RÉVÉLATEUR ET NEURASTHÉNIQUE

Johan Grimonprez se sert d'une série d'annonces vantant les mérites d'un café soluble, le Café Folger, qui se déclinent de la même façon. Ce qui ressemble au départ à un extrait de film datant des années 60 glisse rapidement vers des sketches minés par des préoccupations domestiques futiles où l'avenir du couple est mis en péril par un café au goût « exécrable ». Le dit café est heureusement remplacé par un instantané « aussi bon que du frais ». En soulignant l'insatisfaction masculine et la position de la femme au foyer (chevillée au *desirata* de son mari), la publicité commence par s'attaquer aux valeurs morales défendues par l'Amérique (le couple comme pierre fondamentale du foyer) avant d'utiliser le produit promotionnel comme ultime bouée de sauvetage.

# LE CINÉMA à travers l'écran de télévision

Les publicités ne font que refléter la vision sociétale de la femme dans les années 60 et dont le Kitchen Debate donne un aperçu et révèle la nature conservatrice et patriarcale. On entre dans une phase de consumérisme joyeux, aveugle et décomplexé. Les séquences correspondant aux spots Folger sont introduites sur un mode ironique soit par la voix de Mark Perry (personnifiant celle d'Hitchcock), soit par une intervention d'Hitchcock extraite de son émission *Alfred Hitchcock présente*. La sécurité illusoire que confère la publicité en suggérant au consommateur (télé) spectateur ce qu'il faut acheter est reprise par la structure même du récit de *Double Take* : les épisodes du café Folger entrecoupent des séquences consacrées à Hitchcock en proie à son double, ou à l'affrontement des deux blocs. En s'intercalant ainsi, et de façon répétée, les spots publicitaires conservent leur caractère rassurant et neurasthénique, et leur valeur d'intermèdes dissipant toutes les angoisses et les peurs qui flottent dans l'air. Les mérites vantés du café soluble, d'un immobilier cosy adapté, d'un cadre familial propre et idéal, échafaudent pour le consommateur un système de valeurs protectionnistes. Aux événements externes gouvernés par le chaos et la peur répond une sphère domestique calme et sécurisée. La dédramatisation décalée induite par les publicités, mécanisme incitatif à la consommation, est mise en pratique dans *Double Take* avec par exemple la scène de partie de chasse au lapin dans la neige avec Nikita Khrouchtchev et Fidel Castro. Grimonprez parasite en effet des images insolites de Castro, buvant une tasse avec Khrouchtchev, avec la bande-sonore de la publicité pour le café en poudre. Une façon de déguiser avec une ironie mordante une rencontre décisive, débouchant sur une alliance entre l'URSS et Cuba dans le but de faire rempart à une potentielle invasion américaine, en un moment de détente anecdotique. Le cinéaste a ainsi repris le concept publicitaire qui consiste à prendre le pouls de l'époque et à décontextualiser les événements pour en tirer un impact commercial.

## MAIS QUI A TUÉ LE CINÉMA ?

La publicité récurrente pour le café Folger sert avant tout de catalyseur à l'ensemble de l'intrigue du film. Le café représente en premier lieu ce qui différencie l'Hitchcock de l'année 62 de celui des années 80, celui a posé sa préférence sur le café plutôt que sur le thé. Et c'est ce changement qui sera fatal au Hitchcock des années 80. Pour cela, Grimonprez puise dans

une œuvre phare de sa filmographie, *Les Enchaînés*, l'idée de l'empoisonnement au café d'Alicia (Ingrid Bergman) par Alexander Sebastian et sa mère. Il n'utilise qu'un seul plan du film : le travelling latéral accompagnant la main de la marâtre portant la tasse avant de la poser sur la table. L'utilisation parallèle des spots Folger permettent ainsi d'assimiler l'incursion de la tasse de café à un empoisonnement dans le cadre domestique, de manière directe en récupérant un « épisode » Folger qui ironise sur le goût d'un café commercialisé de qualité médiocre (« *C'est du poison, ce café !* », « *Ton café va tuer les pétunias* »), ou indirectement en usant de maximes hitchcockiennes (« *J'estime que les spots publicitaires vont très bien avec ce type d'émission, Celui-ci, par exemple, il est mortel !* », « *Le crime ne paie pas ! il faut un sponsor* ») ou par le montage : il juxtapose notamment les images publicitaires d'une réunion familiale dans la joie et la félicité autour d'un bon café avec le laïus des deux Hitchcock sur leur fascination réciproque pour le meurtre conjugal, ou raccorde une citation du maître (« *Personnellement je préfère le poison* ») avec la présentation de la marque Folger. « *Le poste de télévision a fait entrer le crime dans les foyers* », le café Folger devient alors l'arme utilisée contre le cinéma.

L'idée du café est d'ailleurs relayée avec des plans présentant Hitchcock et son sosie officiel Ron Burrage en train de boire une tasse, la séquence fictionnelle de confrontation verbale entre le cinéaste et sa réplique, des extraits du film *L'Étau*, et la rencontre Khrouchtchev-Castro sous forme de publicité Folger déguisée.

*Double Take* dénonce la vampirisation du cinéma par la télévision : ce qui a tué le cinéma, c'est la récupération télévisuelle des codes cinématographiques. Dans cette optique, Grimonprez intègre des passages entiers de la bande-annonce de *L'Étau* sur laquelle sont greffés sous forme d'écriteau des compléments informatifs sur les faits historiques (tentative d'empoisonnement de Castro dans le cadre de l'opération Mangouste) correspondant aux images montrées (voir l'analyse de séquence, planche suivante). Dans la continuité du récit, pour peu que le spectateur ne connaisse pas le film d'Hitchcock ou n'ait vu aucune image, la bande-annonce semble étrangement se confondre avec des images d'archives et correspondre à de la propagande télévisuelle. Cette similitude de construction par le montage démontre habilement la récupération télévisuelle du montage cinématographique, autrement dit la manière dont la



Extraits images des publicités pour le café Folger

télévision présente et structure les informations en se calquant sur les méthodes narratives propres au cinéma. Avec le traitement informatif des images, le médium télévisuel recrée des scénarios hollywoodiens. Ainsi, les frontières entre réalité et fiction deviennent de plus en plus poreuses. *Double Take* évoque ce brouillage de repères tout en le récupérant comme procédé narratif. Par exemple, le raccord mouvement entre les bonds de Neil Armstrong sur le sol lunaire et la chute de la boîte hermétique Folger sur un monticule de grains de café, en dehors de l'analogie de mouvement récréative qu'elle procure, s'inscrit dans l'idée qu'il y a amalgame entre les informations et les actualités que relaient le poste de télévision et d'autres contenus (publicitaires, fictionnels), qu'ils sont mis sur le même plan : ceci complexifie le décryptage des images pour le spectateur dans le cadre domestique, en entremêlant ce qui relève de la retranscription objective/réelle de faits et ce qui correspond à une présentation subjective/fictive.

Au fil du récit, Grimonprez épouse la thèse selon laquelle la réalité finit par dépasser la fiction. L'entretien fictionnel d'Hitchcock et son double lors du tournage des *Oiseaux* suggère que les méthodes télévisuelles sont sur le point de supplanter celles du cinéma, en rendant les (télé)spectateurs plus captifs. Comme si les événements secouant la planète constituaient une source narrative, visuelle et sonore inépuisable pour échafauder un thriller sous forme d'immense saga dont les épisodes seraient délivrés quotidiennement. « *Ceci, Mr. Hitchcock, ceci est le film que vous ne ferez jamais. La réalité va vous dépasser. L'histoire, des catastrophes imprévues, des conflits mondiaux vont survenir d'une manière plus étrange et plus spectaculaire que dans vos films* », se plaît à asséner sur un ton narquois son sosie issu du futur.

# LE CINÉMA à travers l'écran de télévision

## ANALYSE DE SÉQUENCE : ILLUSTRATION DU DÉTOURNEMENT DES IMAGES DANS *DOUBLE TAKE*

En associant des photogrammes de la bande-annonce originale de *L'Étau*, utilisés seuls, avec l'incrustation d'un texte détourné, ou une imitation avec des images d'archives de la guerre froide, Grimonprez sème la confusion. S'agit-il d'un extrait de film, d'une reconstitution, d'une archive télévisuelle ? Par le montage, le réalisateur montre que le poste de télévision présentait l'actualité comme une gigantesque bande-annonce. Grace au traitement médiatique, la réalité s'inspire de la fiction et finit même par la dépasser.



Bande-annonce du film *l'Étau*



Image d'archives de la guerre froide



Bande-annonce du film *l'Étau*



Image d'archives de la guerre froide



Image du film *l'Étau*



Bande-annonce du film *l'Étau* avec carton détournée



Bande-annonce du film *l'Étau*



Bande-annonce du film *l'Étau*



Image d'archives de la guerre froide



Bande-annonce du film *l'Étau*



Bande-annonce du film *l'Étau* avec incrustation texte détourné



Bande-annonce du film *l'Étau* avec incrustation texte détourné



Bande-annonce du film *l'Étau*



Bande-annonce du film *l'Étau*

# DOUBLES (&) RÉPÉTITIONS

*Double Take* est un véritable mille-feuilles filmique : il regorge d'analogies, de parallèles et d'accointances à l'infini, qui finissent par donner le tournis. Cette partie s'attachera à analyser comment à partir d'images d'archives, d'un ancien court métrage et de quelques prises additionnelles, il a pu générer un film qui se boucle, qui peut être interprété à différents niveaux et qui dépasse le statut de simple documentaire informatif.



## DES HISTOIRES DE DOUBLES...

La dualité de l'être humain fait partie intégrante de toutes les cultures. Elles l'utilisent comme matière à réflexion sur l'individu d'un point de vue religieux, philosophique, psychique ou comportemental. Le double est généralement associé à la mort ou à une présence fantomatique dans les représentations folkloriques et à l'immortalité de l'âme dans les représentations religieuses. Le dédoublement gémellaire a servi de vivier pour de nombreuses mythologies sur le fondement d'une culture et d'une civilisation : l'exemple le plus probant reste la fondation

de la ville de Rome par Romulus et Rémus, où le meurtre de l'un reste la condition de survie de l'autre.

### **Doppelgänger, littérature et cinéma**

Dans le domaine artistique et culturel, le terme germanique « Doppelgänger » désigne le double fantomatique d'une personne vivante, bien souvent représenté sous les traits d'un jumeau maléfique (phénomène paranormal), ou la présence simultanée d'une personne en deux lieux distincts (phénomène de bilocation ou d'ubiquité). Guy de Maupassant a témoigné de sa propre confrontation avec son doppelgänger dans l'une de ses nouvelles (*Lui*) et le mari de Mary Shelley, soumis à la même vision, l'a interprété comme un présage de sa mort imminente. Plusieurs œuvres littéraires ont exploré différemment cette thématique : de *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier à *L'étrange cas du Docteur Jekyll et Mister*

*Hide* de Robert Louis Stevenson, en passant par *Le portrait de Dorian Gray* de Oscar Wilde, ou le plus récent *Fight Club* de Chuck Palahniuk. L'écrivain et poète argentin Jorge Luis Borges a consacré une partie de son travail à l'exploration de la réalité, de l'identité et de l'ubiquité des êtres et des choses. Il a la particularité de rendre poreux ce qui relève du vécu et de l'imaginaire grâce un style enchevêtrant éléments extra-littéraires ou référentiels (marque géographique, temporelle, circonstancielle, bibliographique) et éléments biographiques. Il a déjà eu recours à l'intégration de son propre nom en tant que personnage témoin d'un événement, notamment dans *L'autre*,

où il narre la rencontre avec son double selon des circonstances bien précises. Sa nouvelle *25 août 1983* a inspiré Johan Grimont et Tom McCarthy pour l'écriture du scénario de *Double Take*, et ses histoires de troubles identitaires à échelle individuelle et collective, humaine et planétaire.

Comme la littérature, le cinéma est un art qui su puiser dans la fascination et l'étrangeté jumelées à la figure du double, et traiter de ce thème sous différents angles d'approche :

- un angle organique : *Zoo* de Peter Greenaway, *Faux-semblants* de David Cronenberg, *Les Frères Falls* de Michael Polish,
- un angle fantastique et/ou onirique et/ou fantasmagorique : *La Double Vie de Véronique* de Krzysztof Kieslowski, une majeure partie de la filmographie de David Lynch (*Blue Velvet*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, *Inland Empire*), de Brian De Palma (*Sisters*, *Obsession*, *Body Double*), *JF partagerait appartement* de Barbet Schroeder et bien sûr *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock,
- un angle à la fois psychologique et à la lisière du fantastique réaliste : *Cet obscur objet du désir* de Luis Bunuel, *Doppelgänger* de Kiyoshi Kurosawa, *The Other* de Robert Mulligan, ou récemment *L'autre* de Patrick Mario Bernard et Pierre Trividic.

### **Mise en abîme et poupées russes**

*Double Take* est une usine à sosies. Grimont s'est amusé à créer des paires figuratives ou d'individus qui mènent une lutte acharnée inéluctable et perpétuelle. Chaque personne ou concept possède l'exacte réplique de lui-même, une face antagoniste et inversée. Par leur affrontement irrésolu, *Double Take* sous-tend l'idée de l'impossible réconciliation des contraires : cette bipolarisation fait partie de la nature des choses, elle est essentialiste, et chaque identité n'existe que parce qu'il se réfère à son double opposé.

Le film commence par dresser le portrait des représentants de

# DOUBLES (&) RÉPÉTITIONS

deux puissances mondiales, Nixon et Khrouchtchev, qui, sous le sourire apparent, cachent la même obstination. En débattant des mérites respectifs des systèmes capitaliste et communiste, ils incarnent les deux blocs qui se toisent mutuellement, prêts à rebondir au moindre signe émis par la partie adverse. Le montage alterné des deux K., alias J.F. Kennedy et Khrouchtchev, prenant un moyen de transport respectif (l'avion pour l'un et le train pour l'autre – et à bord duquel, magie du caméo, Hitchcock monte avec une contrebasse) met en exergue leur mimétisme comportemental. La juxtaposition du serré de main diplomatique des deux K. avec le son de la chanson *Baby Love* des Supremes pointe avec ironie le fait que leurs différences et différents ne sont que l'aimant qui les rassemble, un peu à la mode du « je t'aime, moi non plus ». Les couples politiques se déconstruisent et se recombinaient à foison selon les événements secouant l'actualité : Nixon vs Khrouchtchev (Kitchen Debate), Nixon vs Kennedy (élection présidentielle), Khrouchtchev versus Kennedy (conquête spatiale et Cuba), Kennedy vs Castro (Cuba), Khrouchtchev vs Brejnev (Parti Communiste). L'épilogue de *Double Take* poursuit la liste des tandems en parcourant les années séparant les années 80, période correspondant au décès d'Hitchcock et sur laquelle se conclut le film, aux années 2000 : se succèdent Reagan vs Gorbatchev, Clinton vs Elstine, Bush vs Poutine, *to be continued*, etc. Ils ne sont que des pions interchangeable sur l'échiquier géopolitique, des marionnettes qui brassent la même rhétorique au service d'idées antinomiques, les mêmes stratagèmes et procédés d'intimidation pour arriver à leurs fins, tous animés par un but commun, une impasse : celle de battre le parti adverse, d'éliminer leur ennemi respectif. Ce ne sont que les deux pôles du même globe, les deux versants de la même montagne. L'un est caricature de l'autre.

*Double Take* applique les forces antagonistes aux deux média que sont le cinéma et la télévision, qu'il ne cessera de mettre en opposition (voir planche « *Hitchcock, du cinéma vers la télévision* », et « *Le Cinéma, à travers l'écran de télévision* »). Grimonprez emploie des synecdoches (partie désignant le tout) basées sur le principe des poupées russes, un système de figuration et de correspondances. Comme il l'a déjà été développé, le café est une synecdoche de la publicité qui, elle-même, est une synecdoche de la télévision. Cette

chaîne peut être articulée d'une autre façon : la personnalité publique d'Hitchcock, synecdoche de son émission télévisée, elle-même synecdoche de la télévision. Parallèlement à ces deux séquences se développe une chaîne symétrique, dont les maillons sont les exactes répliques contraires : Hitchcock cinéaste, figurant les multiples extraits de ses films, eux-mêmes figurant le cinéma. Chaque maillon d'une chaîne est ainsi doublé en son contraire dans une autre chaîne. La lutte entre la télévision et le cinéma, les effets multiples du petit écran sur le grand, ne peuvent être traduits que par des métaphores : la télévision tue le cinéma par empoisonnement, en reprenant les codes développés dans les films, comme *Les enchaînés* d'Hitchcock. Elle le dévore comme des oiseaux peuvent dévorer leur proie, en référence au film éponyme. Il s'agit d'une récupération imagée s'appliquant au traitement médiatique des informations. Hitchcock, cinéaste à double nationalité (britannique et américaine), est le protagoniste central d'un réseau tentaculaire, qui se décline sous différentes sortes de couples qui ouvrent des pistes et permettent des extrapolations : Hitchcock et son sosie fictionnel, garants du passé (1962) et du futur (1980), jouant sur les deux tableaux, ayant construit sa personnalité médiatique sur des doubles et sur l'ambivalence identitaire (l'arrestation, le pantin, les 3 Hitchcock à reconnaître, etc, dans ses présentations personnalisées), en offrant à ses films des strates de lecture adaptées à un public généraliste et érudit, insinuant que chaque individu loge un meurtrier qui sommeille en lui (ni bon, ni mauvais, les deux à la fois), se mettant en scène avec une autodérision bluffante compte tenu de ses complexes physiques handicapants, fétichiste et secrètement amoureux de l'archétype qu'incarne la femme blonde et froide et qu'il se plaît à martyriser comme une faute qu'on expie.

## ...QUI SE RÉPÈTENT

*Double Take* couple la figure du double avec le principe de répétition à différentes échelles, que ce soit au niveau formel, narratif, thématique, conceptuel, politico-historique ou même philosophique.

## Un réseau complexe de connexions

La répétition est de prime abord déclinée comme principe de structure narrative. Johan Grimonprez monte les séquences en alternance et par cycle thématique, où la rencontre fictionnelle entre les deux Hitchcock, les dépêches et communications télévisuelles relatant la guerre froide, les spots publicitaires,

les interventions du maître et les extraits de films s'intercalent ponctuellement dans le fil narratif. Cette construction rapproche *Double Take* (à défaut) du cinéma expérimental, même s'il n'épouse que l'aspect formel ou l'étape de conception consistant à retravailler et pétrir de la matière visuelle et sonore existante. Grimonprez manipule et coordonne sa mosaïque d'archives, en suivant de manière rationnelle, concise, et cérébrale un fil conducteur pour raconter une histoire, certes truffée de miroir et de reflets, mais allant d'un point A à un point B. Ce montage cyclique distille par ailleurs un véritable plaisir esthétique et cinéophile, consubstantiel de l'entité même du cinéma et de ce qu'il est censé procurer chez le spectateur. Celui-ci, pour peu qu'il consente à se perdre dans le flux d'images et d'informations qui bombarde sa rétine

et son cortex, se trouve télé-porté (sic !) dans un zapping ininterrompu.

En plus de la conduite du récit, *Double Take* est parsemé de plusieurs motifs visuels figuratifs qui se recyclent à l'identique ou sous différents aspects. La répétition est ainsi envisagée comme principe esthétique.

Les analogies de forme abondent. Le cercle hante les photogrammes du film. En revenant perpétuellement à la façon



# DOUBLES (&) RÉPÉTITIONS

d'une signature, d'une marque déposée, il illustre au propre et au figuré l'idée du recommencement infernal. Le motif circulaire se décline sous forme d'inserts sur un œil : celui grand ouvert, mais éteint, de Marion Crane, victime du voyeur Norman Bates dans *Psychose*, celui malicieux d'Hitchcock, celui non identifié filmé à travers une focale fish eye déformant les perspectives et lui conférant la forme convexe d'un globe terrestre. L'œil renvoie à l'idée d'écran et donc de regard et de spectateur, trame souterraine de *Double Take*, et à des obsessions chères à Hitchcock comme la peur mêlée au voyeurisme. L'œil-écran centralise tous les regards et nous renvoie comme un miroir l'image de nos propres désirs. D'autres formes circulaires sont disséminées : des cellules dont la division est programmée génétiquement, renvoyant au concept essentialiste et inexorable de la dualité, la bonde de la salle de bain de *Psychose*, évacuant l'eau souillée du crime, et dont le discours apposé sur ce plan fait écho à la souillure artistique et morale de la télévision, les trajectoires en ellipse des satellites gravitant autour du globe terrestre, les vaisseaux extra-terrestres, toupies volantes désintégrant la ville, et cette étrange spirale provenant probablement d'un générique télévisé.

Plusieurs plans d'escalier sont présents dans *Double Take*, de différentes formes, anciens ou plus modernes. L'œuvre hitchcockienne est parsemée de scènes « d'escaliers ». La plus célèbre et la plus importante au regard de *Double Take* est celle de *Psychose*, où le détective Arbogast se fait tuer sur les marches qui conduisent à la chambre mystère. *Double Take* reprend le début de cette séquence filmée en plongée totale et un extrait de la bande-annonce originale du film où Hitchcock pointe son regard en direction du palier de l'escalier. En utilisant des plans d'escaliers au moment de la rencontre fatidique d'Hitchcock avec son double. Grimonprez convoque l'œuvre hitchcockienne par ses motifs récurrents et réitère la notion de suspense qui y est attachée (qui se trouve à l'étage ?).

Le chapeau melon virevoltant dans les couloirs du bureau ainsi que les scènes avec les sosies hitchcockiens s'alignant en perspective dans les couloirs sont des clins d'œil à l'univers pictural du peintre surréaliste belge Magritte. L'arrivée à basse définition d'un paquebot s'extirpant d'une brume épaisse, ralentie, découpée successivement et insérée dans des points d'inflexion du récit semble concorder avec l'installation sourde d'une menace (l'armement nucléaire, l'expansion

du communisme ?), tel le vaisseau à bord duquel Nosferatu voyage en direction de l'Allemagne. La chute impressionnante d'un homme, rattachée à « Catastrophe de la 34ème rue » (l'écrasement d'un bombardier dans l'Empire State Building) tranche, par la ligne verticale descendante qu'elle poursuit, avec toutes les séquences relatant le besoin d'explorer les cieux dans le sens ascensionnel (essais de lancement de fusées, mise en orbite des satellites, avion-espion, *Les Oiseaux*, etc). Faut-il y voir la chute inévitable de l'homme dans sa propension à percer des territoires auxquels il n'a pas les capacités physiques d'accéder, et dans l'obsession d'étendre à d'autres sphères son désir de domination et de toute puissance ? Ce plan revenant comme un leitmotiv peut aussi faire étrangement penser à l'univers de *Sueurs froides*, le détective Scottie (James Stewart) étant en proie à des troubles de vertige (ce point sera discuté plus loin) ou convoque les images gravées dans la mémoire des attentats du 11 septembre 2001.

Ces analogies tissées entre des événements historiques séparés par une temporalité plus ou moins longue s'accordent sur l'idée de la répétition comme principe philosophique. L'Histoire se répète indéfiniment, car les hommes qui la construisent répètent inlassablement les mêmes erreurs. Cette idée est explorée dans le film sur deux niveaux, un fictionnel et l'autre politique.

Le premier niveau est lié à la « paire Hitchcock ». « *Mon destin inexorable me poursuit. 29 avril 1980. Assis dans un fauteuil dans le studio, sur le plateau d'un film qui avait cessé d'être le mien. Une autre viendra. Un homme plus jeune. Et à nouveau, je serai face à face avec moi-même.* » Au cours de cette prévision du futur sous forme de flash, Alfred Hitchcock assiste à la mort de son double, l'exacte réplique de lui-même, celui qu'il sera 18 ans plus tard, mais avec une toile de fond bien différente (une baisse d'intérêt notable pour le cinéma). Passé et présent(-futur) se répondent. Le fait d'avoir été averti

par les bouleversements sociologiques (entre autres) que la télévision allait entraîner n'empêchera pas Hitchcock, et les hommes en général, de laisser le petit écran s'implanter et de jouir au maximum des potentialités qu'elle peut offrir. Malgré tous les sentiments de culpabilité que cela engendre : « *Les malheurs que vous avez déjà connus vont se répéter [...]* nous avons montré aux gens ce qu'ils éprouvent : la culpabilité, le désir, l'anxiété, l'amour, la mort, la culpabilité, la culpabilité avant tout ». Le deuxième niveau est lié au parallèle qu'il est aisé d'établir entre la base de lancement de missiles nucléaires construites secrètement à Cuba en 1962 ou l'affaire des « missiles gap » évoquée lors de la campagne présidentielle américaine en 1960 avec les armes de destruction massive en Irak de 2003 à 2007. La paranoïa, la stigmatisation de la peur et le mensonge médiatique ne sont pas figés dans le temps, ils persistent et articulent l'Histoire sur la même boucle temporelle.

Enfin, *Double Take* envisage la répétition comme principe créatif. L'inspiration se tourne vers les œuvres du passé. Rien ne crée, tout se recrée. Grimonprez commence par s'appliquer à lui-même sa technique du recyclage. La plupart des prises de vue contemporaines de *Double Take* sont en effet extraites de son court métrage *Looking for Alfred* (« *A la recherche d'Alfred* »), dont il assure la prolongation thématique en traitant également de la duplicité, en analysant les apparitions systématiques du réalisateur dans ses propres films, et en fantasmant les troubles identitaires issus d'un face à face impromptu entre Hitchcock et son sosie. D'autre part, le réalisateur s'est focalisé sur quelques films d'Hitchcock selon les propos qu'il désirait véhiculer. Pour illustrer le thème du double, Grimonprez récupère le plan des inséparables dans *Les Oiseaux*, celui de Cary Grant face à James Mason dans *La Mort aux trousses*, celui du caméo d'Hitchcock embarquant dans un train dans *L'inconnu du Nord-Express*, et le plan en



# DOUBLES (&) RÉPÉTITIONS

plongée totale précédant le meurtre d'Argogast dans *Psychose*. Les rapports entre le cinéma et la télévision sont figurés par le plan sur la bonde de la baignoire évacuant l'eau, suivi du panoravelling arrière passant de l'œil au visage de Marion Crane, ainsi que par un aphorisme hitchcockien assimilant la télévision à un rapace. L'empoisonnement au café faisant référence au pouvoir insidieux de la publicité (et donc de la télévision) ou à la conspiration en pleine Crise de Cuba s'appuie sur un plan extrait des *Enchaînés* et plusieurs extraits de la bande-annonce de *L'Étau*. Quant à la paranoïa liée à la conquête spatiale et à la course à l'armement nucléaire, elle est illustrée par les *Oiseaux* décollant de leur perchoir.

Grimonprez ne puise pas seulement dans la filmographie du cinéaste, il réemploie ses aphorismes pleins d'esprit et ses apparitions télévisées incorrigiblement marquées par son côté blagueur et autodérisoire. Les thrillers d'Hitchcock sont aussi pour la plupart émaillés de touches humoristiques. Le montage de *Double Take* s'inscrit dans la lignée de cet humour désinvolte et de ce ton sarcastique : « *ton café est délicieux* » suivi d'un « *very nasty !* » (« *ignoble !* ») assené par le « maître », ou le fameux parallèle entre Nixon et le roulement des globes oculaires simiens.

Johan Grimonprez apparaît également dans son film, comme le « maître » signalait chacun de ses longs métrages, et il utilise des boucles musicales extraites de titres de *Psychose*, composés par Bernard Herrmann, mais réarrangés spécialement, convoquant ainsi les images du film en question. Enfin, Grimonprez se réapproprie de façon ludique et réflexive le procédé du MacGuffin (voir encadré et schéma « *Histoire(s) 2 Doubles* ») en l'appliquant à l'intégralité du film : chaque thématique renvoie à une autre thématique et ainsi de suite, comme si elle servait de prétexte à en enclencher indéfiniment une autre.

## Hasards et coïncidences ?

Derrière la construction méthodique et méticuleuse du film, son montage cérébral et rationnel qui a permis des associations d'idées et de forme, plusieurs rapprochements et analogies échappent à Johan Grimonprez, comme si le film était doté de son propre subconscient. Comme si la base minutieusement élaborée de son histoire cachait des zones mystérieuses. Il est étonnant que le réalisateur ne tire de *La Mort aux trousses*

qu'un seul plan (Cary Grant face à James Mason) qui étayera la thèse du double plutôt que l'évocation de la guerre froide (voir encadré « *Une œuvre et son contexte* »). La scène où le personnage de Cary Grant est pris en chasse par l'avion biplan aurait pu illustrer la menace venant du ciel. Grimonprez préférera utiliser le potentiel évocateur des *Oiseaux*. Mais le plus troublant reste la traversée en filigrane de *Double Take* par un film fantôme, dont aucune image explicite ne sera finalement extraite : *Sueurs froides*, réputé comme l'un des plus grands chef d'œuvres d'Hitchcock, articulé sur la dualité (deux femmes, deux parties). La structure de *Sueurs froides* est à l'image de l'essence double et réversible du cinéma : négatif vs positif, enregistrement vs développement, tournage vs projection. Tout le film est travaillé par le motif de la spirale, tournoyant à l'infini dans l'œil ou le chignon de Madeleine (Kim Novak), et dans laquelle le détective Scottie (James Stewart) est pris de vertige. Hormis la thématique de la dualité développée tout au long du film, deux plans mettent la puce à l'oreille : celui d'une spirale à courbure hélicoïdale issue d'un générique télévisé et l'image récurrente de la chute de l'homme. Difficile de ne pas y voir la spirale et le vertige de *Sueurs froides*. Est-ce une référence inavouée ou totalement inconsciente ?

Enfin il est amusant de noter que l'année 1962 est le point de convergence et de recoupement de *Double Take*, où la frontière entre les faits réels et fictifs reste poreuse : Johan Grimonprez est né le 12 août 1962, date à laquelle Truffaut rencontre précisément Hitchcock pour leur entretien, Khrouchtchev envoie des missiles vers l'île de Cuba et, donné fictive, Hitchcock est censé tourner son caméo sur le tournage des *Oiseaux*. D'autre part, histoire de réveiller la thèse du lien entre Hitchcock et la géopolitique de son temps, Kennedy envoie une invitation à dîner à Hitchcock, durant l'exploitation des *Oiseaux*, et est assassiné trois jours plus tard. Mystère...

## MACGUFFIN

La définition du MacGuffin hitchcockien dans le film s'appuie sur l'anecdote que le cinéaste a racontée à François Truffaut (1). Deux voyageurs se trouvent dans un train allant de Londres à Édimbourg. L'un dit à l'autre :

« *Excusez-moi, monsieur, mais qu'est-ce que ce paquet à l'aspect bizarre que vous avez placé dans le filet au-dessus de votre tête ?*

- *Ah ça, c'est un MacGuffin.*

- *Qu'est-ce que c'est un MacGuffin ?*

- *Eh bien c'est un appareil pour attraper les lions dans les montagnes d'Écosse*

- *Mais il n'y a pas de lions dans les montagnes d'Écosse.*

- *Dans ce cas, ce n'est pas un MacGuffin. »*

Le MacGuffin se présente ainsi comme un objet matériel, généralement énigmatique et sur lequel les personnages focalisent leurs intérêts, servant de **prétexte pour amorcer une histoire ou la justifier** et qui, détaché de cette fonction purement narrative, se révèle finalement sans grande importance. Ce n'est pas tant le MacGuffin en lui-même qui détient une importance que la **réaction des personnages aux événements causés par ce procédé**.

Ce procédé scénaristique date en réalité des débuts du cinéma mais l'expression reste indubitablement associée à Alfred Hitchcock, qui a contribué à la populariser en employant ce concept à maintes reprises : par exemple, les MacGuffin les plus célèbres sont la somme d'argent dont Marion Crane s'empare dans *Psychose*, l'uranium caché dans les bouteilles de vin dans *Les Enchaînés*, les microfilms dissimulés dans une statuette renfermant les secrets du gouvernement à jamais cryptés pour le spectateur dans *La Mort aux trousses*, le couple d'inséparables dans *Les Oiseaux*, etc.

Le MacGuffin est un outil narratif filmique, littéraire mais aussi médiatique : le philosophe Slavoj Žižek, grand admirateur entre autres de Hitchcock, et habitué à puiser dans les œuvres cinématographiques des concepts philosophiques (2), a comparé en 2003 les supposées armes de destructions massives dissimulées en Irak au MacGuffin. La stigmatisation de la peur de l'étranger pourrait aussi y être associée. Il n'est donc pas incohérent que Johan Grimonprez réutilise ce principe dans *Double Take*.

(1) *Hitchcock-Truffaut*, François Truffaut, édition définitive, Gallimard, 2003.

(2) *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Slavoj Žižek, Capricci Editions, 2010.

# DOUBLES (&) RÉPÉTITIONS



IMAGES DES FILMS D'HITCHCOCK UTILISÉES DANS DOUBLE TAKE POUR ILLUSTRER LES THÈMES PRÉDOMINANTS DU FILM

## LE DOUBLE



*Les Oiseaux*



*La Mort aux trousses*



*Psychose*

## CINÉMA VS TV



*Psychose*



*Psychose*



*L'Étau*

## LA MENACE



*Les Oiseaux*



*Les Oiseaux*



*Les Oiseaux*



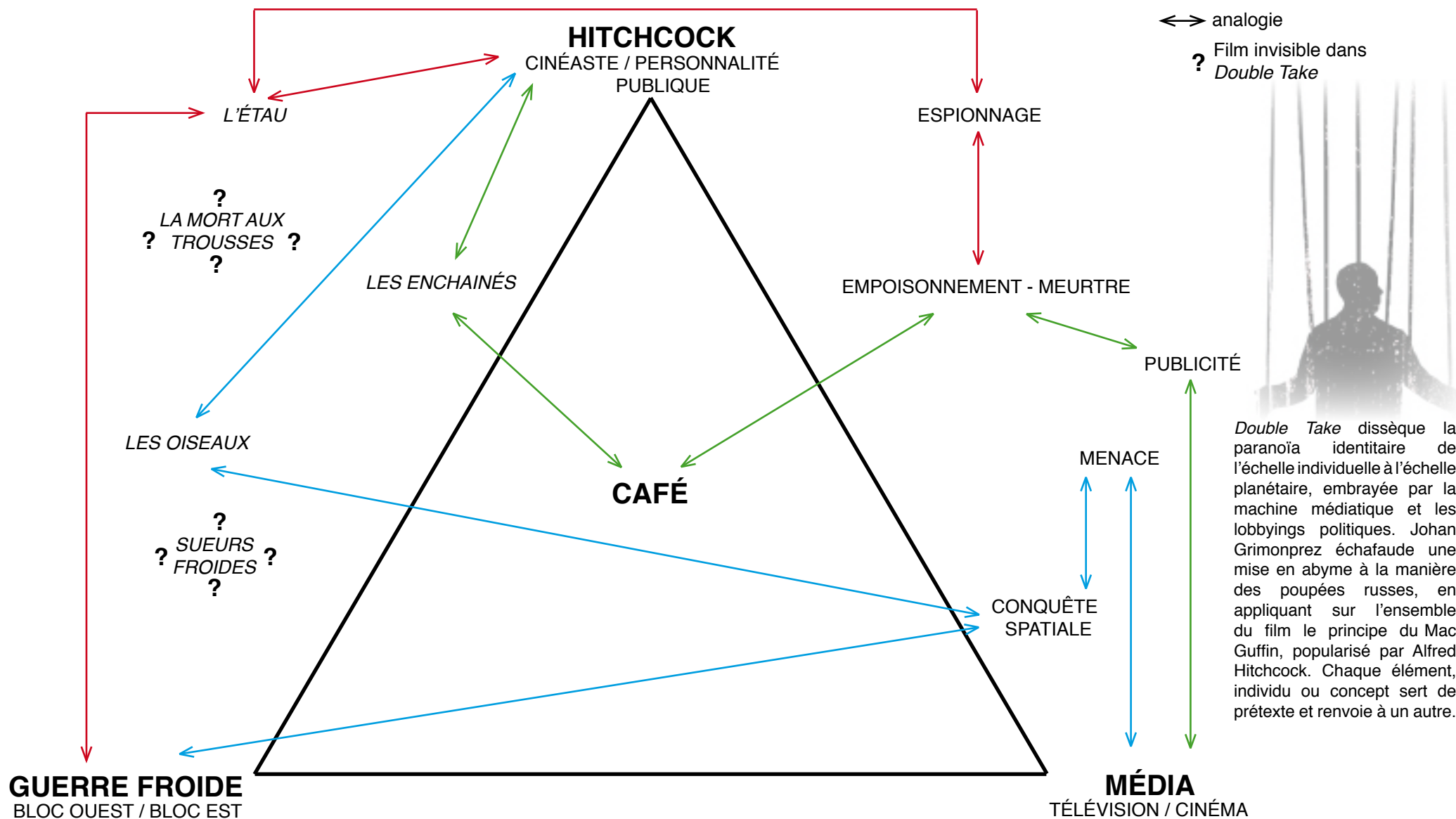
*Les Enchaînés*



*L'Étau*

# DOUBLES (&) RÉPÉTITIONS

## HISTOIRE(S) 2 DOUBLES



# HITCHCOCK, source intarissable d'inspiration

Hitchcock est un de ceux qui a influencé le plus de cinéastes et continue de s'implanter dans leur imaginaire créatif. L'originalité de *Double Take* est de poser une nouvelle pierre à l'édifice en hommage à ce cinéaste, mais en ne passant pas par un système référentiel traditionnel. En puisant dans des images d'archives (avant-premières, caméos, sketches introduisant l'émission *Alfred Hitchcock présente*), et en récupérant des aphorismes extraits d'interviews ou en passant indirectement par des reconstitutions fictionnelles contemporaines, Johan Grimonprez met en scène le « personnage Hitchcock » dans toute sa complexité et l'utilise comme prétexte (« *Vous avez dit Mac Guffin ?* ») et figure réflexive. Bien avant Grimonprez, une flopée de cinéastes ont intégré les codes cinématographiques hitchcockiens (principalement formels : cadrage, découpage, montage, etc...) pour aborder des thématiques qui leur sont propres et rendre par la même occasion un hommage au « maître du suspense ».

## Hitchcock, maître du genre

Hitchcock a exercé une influence considérable sur le développement de certains types de cinématographie, comme le cinéma de genre. *Psychose* est à l'origine du slasher movie, sous-genre du film d'horreur et du film d'exploitation, qui s'articule autour de la figure d'un tueur psychopathe, généralement masqué, éliminant méthodiquement ses victimes à l'arme blanche. Plus d'une dizaine d'années après la sortie de *Psychose*, *Black Christmas* de Bob Clark (1974) et *Halloween* de John Carpenter (1978) poseront les codes du slasher et serviront de référence à la série des *Vendredi 13* et des *Freddy* dans les années 80 et celle de *Scream* et ses dérivés vers la fin des années 90. La violence tranchante et frontale de la scène de la douche n'est pas non plus sans rapport avec l'esthétique des scènes de meurtre dans les giallos signés Mario Bava (*La Fille qui en savait trop*, 1963 - titre on ne peut plus référentiel, *Six femmes pour l'assassin*, 1964) et les premiers Dario Argento (*L'Oiseau au plumage de cristal*, 1970 ; *Le Chat à neuf queues*, 1971 ; *Quatre mouches de velours gris*, 1973). Quant aux *Oiseaux*, ils préfigurent toute une série de films catastrophe mettant en scène des animaux meurtriers, dont le prototype le plus réussi et le plus efficace demeure *Les Dents de la mer* (1975) de Steven Spielberg.



## Hitchcock et disciples : De Palma & Argento

Certains cinéastes font de leur passion pour Hitchcock le moteur de leur travail, et s'inscrivent dans le courant du maniérisme. Difficile de ne pas évoquer Brian De Palma dans le référentiel hitchcockien, tant celui-ci a revisité son œuvre et en a proposé une relecture particulière. Il s'est toujours exprimé en conjuguant la grammaire hitchcockienne à tous les modes, mais pour finalement créer son propre style, ce qui ne l'a pas empêché d'être taxé à tort d'usurpateur ou de plagiaire sans envergure par la critique américaine. Par rapport à Hitchcock, la principale distinction des films de De Palma vient du contexte général de réception, beaucoup moins torpillé par la censure, où des thèmes comme la frustration sexuelle, le fétichisme, ou le transsexualisme pouvaient être abordés de manière plus ostentatoire. D'autre part, c'est un cinéaste qui a une approche plus cérébrale et conceptuelle qu'Hitchcock, moins axée sur la ligne narrative et les ressorts dramatiques. Sa virtuosité formelle, plus clinquante, fait partie intégrante d'un projet post-moderne qui s'avère moins au service d'une histoire que du cinéma en lui-même. *Psychose* servira entre autres de puits référentiel : la seule scène du meurtre sous la douche constitue un véritable leitmotiv qui fera l'objet de multiples variations dans ses propres films, montrant ainsi comment le cinéma a laissé des empreintes indélébiles au point d'interférer avec sa création.

## PETIT MANUEL DE LA COPIE

**REMAKE** : adaptation d'un film à partir d'un autre existant précédemment, dont le contenu peut être plus ou moins fidèle à l'original, en fonction des choix des réalisateurs et producteurs.

**REPRISE** : ressortie d'un film sur les écrans de cinéma.

**COPIE** : adaptation d'un film à partir d'un autre existant précédemment, dont le contenu est strictement conforme à l'original formellement et narrativement.

**PLAGIAT** : inspiration d'un film que l'on omet délibérément ou par négligence de désigner. Cette infraction au code de la propriété intellectuelle est jugée au cinéma uniquement sur le fond d'une oeuvre, jamais sur la forme : la récupération du scénario et des dialogues est préjudiciable, celle de la mise en scène, des décors, de l'étalonnage, ou tout ce qui concourt à « l'atmosphère » d'un film sont réutilisables librement.

**DÉTOURNEMENT** : décontextualisation d'un film existant par le montage, en changeant par exemple le discours des personnages (post-doublage).

**FOUND FOOTAGE** : récupération d'images dont la paternité (et éventuellement l'identité) demeure inconnue. Elle est bien souvent appliquée à la réutilisation des images des premiers temps du cinéma dans des films expérimentaux abordant les thèmes de la matérialité du film et de sa décomposition argentique temporelle (film nitrate, industriels, vieilles réclames publicitaires, etc).

**PARODIE** : transformation burlesque d'une séquence d'un film ou du style d'un cinéaste.

**PASTICHE** : imitation d'une séquence d'un film ou du style d'un cinéaste, dans le sens d'un hommage, d'un clin d'œil, d'une référence ou d'un exercice de style.

**CUT-UP** : technique littéraire consistant à découper un texte au hasard puis à le réarranger de façon à produire un texte nouveau. Des fragments de textes d'autres auteurs sont parfois ajoutés aux portions découpées du texte original.

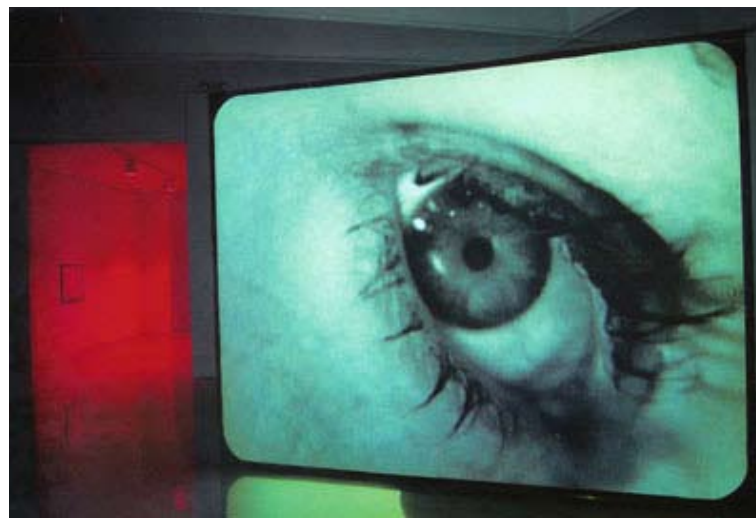
**MASHUP** : association hybride musicale de deux ou plusieurs titres existants dans un même morceau, généralement les parties vocales d'un morceau sur la musique d'un autre.

# HITCHCOCK, source intarissable d'inspiration

L'influence d'Hitchcock est également pregnante dans l'œuvre de Dario Argento, influencé de la même manière que De Palma. Ils ont le même rapport au cadre et au style de mise en scène (plans séquences, travellings, usage fréquent de la plongée et la contre-plongée, etc...) et partagent les ressorts dramatiques (suspense, personnages masculins autobiographiques et tourmentés, personnages féminins comme victimes expiatoires). Certaines séquences de leurs films se répondent étrangement. On retrouve ainsi de nombreuses correspondances entre les scènes de meurtre de *L'Oiseau au plumage de cristal* (1970), et celles de *Pulsions*, notamment deux scènes qui reprennent le décor du musée et de l'ascenseur. Pour boucler la boucle, Argento réalisera un téléfilm *Do You Like Hitchcock ?* (2005) dans lequel il fait un clin d'œil humoristique à De Palma. Ceci étant, leur inspiration s'étend au-delà de l'œuvre d'Alfred Hitchcock : ils ont tous deux par exemple repris le concept de *Blow Up* de Michelangelo Antonioni avec *Les Frissons de l'angoisse* (1975) pour l'un et *Blow Out* (1981) pour l'autre. Comme si leurs œuvres puisant dans les mêmes références se répondaient indéfiniment, illustration empirique et amusante du concept de réplification développé par Grimonprez dans *Double Take*.

## Une étrange copie

La version de *Psychose* de Gus Van Sant (1998), palimpseste cinématographique, constitue un exemple symptomatique où Hitchcock est utilisé comme figure réflexive. L'ambition n'était pas de faire un nouveau *Psychose* mais de faire *Psychose* à nouveau. En d'autres termes de le refaire à l'identique, en conservant les dialogues, les échelles de plans, en reconstruisant les mêmes décors, et en se calant précisément sur la mise en scène. Il s'agit stricto sensu d'une réplique (quasi exacte) plutôt que d'un remake. Un remake reste un cas de figure passionnant dans la mesure où il permet de souligner la prépondérance de la mise en scène et de « l'angle d'attaque », éléments techniques subordonnés au point de vue de l'auteur sur le sujet abordé. Il démontre que l'histoire et le développement scénaristique ne suffisent pas à faire un bon film. En concevant une copie à quelques plans près de l'un des films les plus fédérateurs de l'Histoire du cinéma, Gus Van Sant échappe à ces considérations sur le différentiel



*24 Hour Psycho* (1993, 24h) de Douglas Gordon est une projection ralentie et étirée sur 24h de *Psychose*, modifiant considérablement notre perception du film. *24 Hour Psycho* est au centre du dernier roman de Don De Lillo (Point Omega), auteur qui a inspiré...*Dial H-I-S-T-O-R-Y*.

entre le fond (l'histoire) et la forme (la réalisation), et donne un coup de pied dans la fourmière par les interrogations qu'il suscite sur les limites de l'inspiration et de la création. Peut-on en effet concevoir une œuvre personnelle et parler de démarche auteuriste dans ce cas de figure ? Même s'il n'échappe pas à l'impertinence et au culot, l'objectif de Gus Van Sant fait fi de ces remarques et répond à une démarche expérimentale et conceptuelle, à appréhender plus au sens de la réinterprétation que de la création, comme l'équivalent cinématographique d'une réorchestration musicale. Il ne s'agit pas d'une adaptation contemporaine « utile », *Psychose* est un film archi-culte dont la trame et les scènes font désormais partie d'un vocabulaire immédiatement reconnaissable et restent ancrées dans l'imaginaire collectif cinéphilique. Gus Van Sant joue avec l'idée d'une lecture mentale simultanée de deux films, l'un réfléchissant constamment l'autre. *Psychose* 1998 nous force à revoir en filigrane la version de 1960, comme si les deux pellicules se trouvaient superposées dans la mémoire du spectateur, sautant du film qu'il voit défiler au film mental qu'il conserve en souvenir. D'autre part, Gus Van Sant est un cinéaste travaillé entre autres par l'esthétique du double et sa

version de *Psychose* est l'exemple le plus représentatif de la fascination qu'il voue à la réincarnation. Toute répétition génère un écart et produit de la différence au cinéma, ceci pouvant s'expliquer par l'indicialité de l'enregistrement, comme si la caméra capturait quelque chose de son temps et l'empreinte de ce qui se trame dans l'air, couchée sur pellicule, empêchant toute reprise identique. L'horizon de la réception s'est aussi considérablement modifié de 60 à 98, les choses ne sont pas vues et interprétées de la même façon.

## L'art aux troussees

Le *Psychose* de Gus Van Sant est l'ouverture vers l'expérimental et l'abstraction la plus popularisée. Pierre Huygue avait déjà conçu un décalque plan par plan et sur pellicule 16 mm de *Fenêtre sur cour* (Remake, 1995), interrogeant également la mémoire spectatorielle. En plus de servir de source d'inspiration pour des réalisateurs rattachés à une conception « traditionnelle » et généraliste du cinéma, l'œuvre d'Hitchcock a aussi ouvert des voies dans d'autres sphères artistiques et culturelles comme le cinéma expérimental, la vidéo, les installations : on peut citer des cinéastes plasticiens plus confidentiels comme Mathias

# HITCHCOCK, source intarissable d'inspiration

Müller, Christophe Girardet ou Douglas Gordon. Rappelons aussi que Johan Grimonprez provient d'horizons davantage tournés vers l'art contemporain et la photographie que le cinéma à proprement parler. Ces plasticiens pratiquent l'art du détournement et du remploi d'images. Ils transforment des films d'époque classique (bien souvent du cinéma hollywoodien des années 40 et 50) en œuvres ayant des caractéristiques presque modernes. Ils ont fait le choix de ne pas partir sur de la nouvelle matière filmique. Comme Grimonprez, leur travail se situe au cœur d'une réflexion sur l'image, le cinéma et les médias, sur la place, ostentatoire ou secrète, qu'ils occupent dans notre culture et qui façonnent, sur bien des points, notre mémoire et notre relation à l'Histoire. Ils considèrent qu'à une époque de sollicitation et de saturation visuelle extrême, il est à la fois plus économique et intéressant de rechercher ce qui existe déjà, et d'en offrir une seconde lecture, autrement dit une nouvelle interprétation et compréhension. D'autre part, ils ont tous réalisé des installations muséales qui éclairent d'une certaine façon une des facettes de cette relation contemporaine des cinéastes au musée. Si *Dial H-I-S-T-O-R-Y* pouvait à la fois être diffusé en boucle sur des écrans dans des musées ou dans les salles de cinéma, *Double Take* en revanche est pensé et construit pour une projection cinématographique. Malgré son montage fondé sur le principe de la répétition et de l'alternance, et la technique du found footage usitée dans le milieu du cinéma expérimental et de l'art contemporain, il dispose d'une construction narrative linéaire dont la progression nécessite de suivre son déroulement dans son intégralité.

D'autres travaux plastiques gravitent autour de la fascination particulière pour Sueurs froides comme dans le documentaire *Sans Soleil* de Chris Marker (1982) : les installations *Scottie's Bedroom* de David Reed (1994), *Vertigo* (Soundtrack for an exhibition, 1990) de Christian Marclay ou celle photographique de *The Bridge* (1984) de Victor Burgin.



*Phoenix Tapes* (1999, 47min) de Christophe Girardet et Mathias Müller se compose d'extraits de films d'Hitchcock (39 sur 53 films du réalisateur sont utilisés).



# HITCHCOCK, source intarissable d'inspiration

## ORIGINAL

PSYCHOSE (1960) Hitchcock



## COPIE

PSYCHOSE (1998) Van Sant



## PASTICHE

PULSIONS (1980) De Palma



Le *Psychose* de Gus Van Sant est un décalque de la mise en scène de l'original, *Psychose* réalisé par Hitchcock. Cependant des inserts externes à l'unité de lieu et d'action se sont intercalés (un plan de ciel, et un plan sur un oeil dilaté) non visibles sur cette planche. Ces images mentales sont des autoréférences à certaines de ses œuvres et ont pour fonction de recréer l'effet de surprise et l'efficacité dramatique complètement dissipés par les multiples visionnages de l'original.

On trouve trois déclinaisons de la scène de la douche dans *Pulsions* de Brian De Palma (1981). La première correspond au rêve de Kate Miller (Angie Dickinson) sous la douche, violée par un double de son mari, la seconde au meurtre de Kate au rasoir par la mystérieuse femme dans l'ascenseur, et la troisième au rêve de Liz Blake (Nancy Allen) dans la salle de bain où elle tente d'échapper à la mystérieuse femme. Brian De Palma opère un décalque de la mise en scène hitchcockienne mais gomme toute suggestion : la première variation est chargée d'une tension sexuelle plus explicite, la seconde est plus frontale (métal déchirant les chairs) et plus ouverte (présence d'un témoin), tandis que la troisième, autoréférentielle, est un alliage des deux scènes.

# BIBLIOGRAPHIE

## ALFRED HITCHCOCK

### OUVRAGES

- *Hitchcock-Truffaut*, François Truffaut, édition définitive, Gallimard, 2003
- *Alfred Hitchcock au travail*, Bill Krohn, Cahiers du Cinéma, 1999
- *Alfred Hitchcock*, Serge Kaganski, Hazan, 1997
- *Alfred Hitchcock*, Jacques Zimmer, collection Les Grands Réalisateur, J'ai Lu, 1998
- *Hitchcock et l'Art*, catalogue de l'exposition « Hitchcock et l'art » du Centre Pompidou, 2001
- *Hitchcock*, Jean Douchet, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1967
- *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Slavoj Žižek, Capricci Editions, 2010

### LIENS INTERNET

- Alfred Hitchcock, Wikipédia : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Hitchcock](http://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock)
- Alfred Hitchcock, Site Image : <http://www.site-image.eu/index.php?page=auteur&id=64>
- *Psycho Redux, Appropriating Hitch*, Donato Totaro, 2004 : [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/psycho\\_van.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/psycho_van.html)
- Hors Champ, Dossier Gus Van Sant, *Motif pour une étude visuelle*, André Habib, 2007 : [http://www.horschamp.qc.ca/MOTIFS-POUR-UNE-ETUDE-VISUELLE-L.html?var\\_recherche=psycho%20van%20sant](http://www.horschamp.qc.ca/MOTIFS-POUR-UNE-ETUDE-VISUELLE-L.html?var_recherche=psycho%20van%20sant)

## BRIAN DE PALMA

### OUVRAGES

- *Les mille yeux de Brian De Palma*, Luc Lagier, Cahiers du Cinéma, 2008
- *Le cinéma américain des années 70*, Jean-Baptiste Thoret, Cahiers du Cinéma, 2006

### LIENS INTERNET

- *Brian De Palma, le virtuose du 7ème Art* : <http://briandepalma.online.fr/sommaire.htm>

## LA GUERRE FROIDE

- *Histoire du XXe siècle, 1945-1973, le monde entre guerre et paix*, Tome 2, Serge Berstein et Pierre Milzan, Hatier, 1996
- *Histoire des relations internationales (1815-1997)*, François-Charles Mougel et Séverine Pacteau, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 1997
- *Les relations internationales depuis 1945*, Jean-Jacques Tur, Histoire dicObac, Belin, 1996

