

« Pas de printemps pour Marnie » : le surprenant manifeste féministe d'Alfred Hitchcock

1964, ANNÉE CINÉMA. Il y a soixante ans sortait ce chef-d'œuvre incompris – conçu pour Grace Kelly et joué par Tippi Hedren – qui a marqué le début du crépuscule pour son auteur.

Par [Florence Colombani](#)

Le Point. Publié le 24/07/2024



Sean Connery et Tippi Hedren dans « Marnie » : la vraie histoire d'amour du film est celle de Marnie et de son cheval, Florio. © Ciné Sorbonne / Universal Pictures

En France, *Marnie* est connu sous le titre *Pas de printemps pour Marnie*. Qui n'a pas vu le film risque d'imaginer à partir de cette appellation – proche du *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* de James Hadley Chase – une série B accrocheuse, appartenant probablement à la catégorie de la « pulp fiction »...

Erreur ! Alors même qu'il vient d'inventer le film d'horreur moderne avec *Les Oiseaux* (1963), Alfred Hitchcock tourne brutalement le dos au genre. Certes, le roman du

Britannique Winston Graham (auteur de la série romanesque *Poldark*, qui a également été adaptée avec succès pour la télévision) se présente comme un thriller, mais, dans la lecture qu'en donnent Hitchcock et sa coscénariste Jay Presson Allen, le suspense n'est qu'un élément périphérique de l'intrigue. Par son ambition narrative et esthétique, le film ressemble plutôt à un mélodrame. Il s'agit avant tout d'un portrait de femme tragique et bouleversant.

La séquence d'ouverture, dépourvue de musique ou de bruits d'ambiance, montre une femme de dos, en tailleur gris, les cheveux noirs relâchés. Elle marche sur un quai de gare. Le cinéaste place le spectateur dans la posture d'un homme qui la suivrait et s'attacherait à la contempler tout à son aise puisqu'elle ne se retourne pas. Posture de voyeur, donc, attendue de la part d'un cinéaste qui a consacré tout un film (*Vertigo*, 1958) à la transformation d'une femme réelle (Judy) en un objet érotique idéalisé (Madeleine)... Après une séquence qui révèle que l'inconnue est une voleuse (elle fait figure d'employée modèle mais quitte chaque entreprise en dérobant de l'argent), le cinéaste revient à sa filature..

Toujours de dos, Marnie entre dans une chambre d'hôtel – un client qui passe dans le couloir a la silhouette reconnaissable d'Hitchcock lui-même. Elle se choisit une nouvelle identité (en sélectionnant une carte de sécurité sociale au nom de Margaret Edgar) et dissout la teinture noire de sa chevelure dans l'eau... Il faut attendre que ses cheveux soient devenus blond platine pour qu'Hitchcock la montre de face dans un plan radieux où, aidé par la musique symphonique de Bernard Herrmann, il magnifie la beauté de son actrice.

Cette ouverture et ce que l'on sait de l'homme Hitchcock – [qui soumit son actrice Tippi Hedren à un véritable harcèlement psychologique et sexuel](#) – font penser que *Marnie* va être un énième opus fétichiste où le cinéaste se fabrique un objet de contemplation... Or il n'en est rien. Car tout le programme du film va consister à faire passer Marnie du statut d'objet à celui de sujet, ce qui fait de *Marnie* un cas unique dans la filmographie de son auteur.

Un film trop explicite pour la princesse Grace

Tout était pourtant sur des rails pour qu'Alfred Hitchcock transforme le roman de Winston Graham en une simple exaltation d'une icône blonde et glaciale. À la lecture, le cinéaste y voit un rôle parfait pour Grace Kelly, l'incarnation de son idéal féminin, son actrice fétiche [devenue princesse de Monaco](#) et qu'il espère faire revenir au cinéma. Il est séduit par l'idée d'un « homme qui veut coucher avec une voleuse », explique-t-il dans ses entretiens avec [François Truffaut](#). Ce qu'il ne dit pas au jeune cinéaste de la Nouvelle Vague qui l'interviewe, c'est qu'une scène surtout l'obsède, celle du viol conjugal dont est victime Marnie – elle épouse Mark Rutland, le patron d'une des sociétés qu'elle dérobe, par crainte qu'il ne la livre à la police – lors de son voyage de nocces.

Scénariste de la série *Alfred Hitchcock présente* et des *Oiseaux*, Evan Hunter trouve la scène gênante, comme il le raconte au biographe Donald Spoto : « je lui dis que le public perdrait toute sympathie pour le personnage masculin s'il violait sa femme pendant leur lune de miel. Il fallait que l'homme la réconforte, que le couple puisse s'en sortir. Mais Hitchcock leva les mains et forma un rectangle en l'air pour montrer le cadrage d'un plan imaginaire. Il approcha ses mains de mon visage pour signaler un gros plan. “Evan, me dit-il, quand il la lui met, je veux la caméra en plein sur son visage à elle.” » Après cet échange, Evan Hunter quitte le projet.

Il est remplacé par une jeune scénariste débutante, Jay Presson Allen, appelée à un grand avenir puisqu'elle écrira notamment *Cabaret* (1972) et *Le Verdict* (1982). Elle trouve le travail avec l'auteur de *Psychose* éprouvant, notamment à cause de cette fameuse scène du viol, et finit souvent ses journées en larmes. La scène correspond bien à la description qu'en avait faite Hitchcock à Evan Hunter. Mark et Marnie sont à bord d'un paquebot de croisière, Mark – qui feint de lire – garde les yeux fixés sur l'ombre de Marnie qui évolue dans la cabine attenante tel un prédateur guettant sa proie (il lit d'ailleurs un traité animalier). Alors qu'elle lui demande quand cette parodie de voyage de noces va prendre fin, il se précipite vers elle, ferme la porte et arrache sa chemise de nuit.

À partir de ce moment traumatisant, Marnie est comme pétrifiée. C'est une sorte de morte-vivante (comme l'était, au fond, l'héroïne de *Vertigo*) que Mark Rutland embrasse et étreint. En plusieurs gros plans frontaux stupéfiants de crudité, Hitchcock filme en alternance les yeux de Mark et le visage marmoréen de Marnie... Dans les plans suivants, c'est le petit matin, et Mark cherche partout Marnie sur le bateau... Il la trouve flottant dans la piscine où elle a tenté de se noyer.

On ne s'étonne guère que Grace Kelly ait été découragée par son entourage (et notamment le prince Rainier) de jouer Marnie. Sa carrière s'était déroulée dix à quinze ans auparavant, dans un Hollywood où la sexualité était encore représentée de façon allusive ou par métaphores... De plus, ses manières sophistiquées et son accent distingué de Nouvelle-Angleterre en avaient fait une spécialiste des rôles aristocratiques, avant même qu'elle ne devienne princesse dans la vie, en 1956. L'un de ses derniers films s'intitule d'ailleurs *Haute Société*...

Marnie, avec son héroïne frigide et cette scène de viol explicite, est au contraire un film des années soixante, franc et direct, y compris dans ses dialogues. De plus, Marnie est issue d'un quartier pauvre de Baltimore, où sa mère était prostituée pour les marins de passage... [Et Sean Connery](#) a une animalité dans son jeu, un sex-appeal très différent des partenaires à l'aura plus respectable (et nettement plus âgés) qu'avait eus Grace Kelly à l'écran, notamment dans ses collaborations avec Hitchcock (Ray Milland, James Stewart et Cary Grant). Autant d'éléments qui font de Marnie un rôle très loin de la princesse Grace.

Trauma et psychanalyse

Or c'est sans doute la substitution de Grace Kelly par Tippi Hedren qui permet à Hitchcock de libérer son regard et de faire de *Marnie* à la fois une confession douloureuse et un surprenant manifeste féministe. La dimension autobiographique du film est évidente : Mark est à l'évidence un double du metteur en scène, il choisit Marnie lors d'une scène d'entretien d'embauche qui ressemble fort à un casting, s'improvise psychanalyste pour la soumettre à un exercice de libre association qui évoque un exercice d'improvisation, et la poursuit de ses assiduités alors même qu'elle le repousse – ce qui correspond à la situation d'Hitchcock et de son actrice.

Parallèlement, le film traite Marnie avec une remarquable empathie, montrant sa soif d'amour auprès d'une mère froide et dominatrice – le genre de mère qu'Alfred Hitchcock avait jusque-là donné à ses personnages masculins (la mère de Claude Rains dans *Les Enchaînés*, la deuxième personnalité de Norman Bates dans *Psychose*, la mère de Mitch dans *Les Oiseaux*).

Quittant le point de vue de voyeur qu'il adopte au début, Alfred Hitchcock entre au fil du film en symbiose avec son héroïne. Quand elle voit une tache d'encre rouge sur sa manche, un

flash écarlate sur son visage et une musique qui signifie son bouleversement intérieur nous font partager sa réminiscence traumatique. Dans les scènes (qui inspireront une sous-intrigue de la série *Mad Men*) où elle monte son cheval Florio – son seul véritable amour –, la caméra accompagne son extase sans le moindre soupçon d'ironie. Et lorsqu'elle doit abattre le cheval, il s'agit d'un moment terriblement douloureux. Enfin, dans la grande séquence finale où le dialogue entre Marnie et sa mère, orchestré par Mark, aboutit à la résurgence du souvenir, il n'y a plus trace du regard d'entomologiste que posait Hitchcock par le passé sur ses personnages féminins. Le moment est opératique dans son expression d'une émotion longtemps contenue.

Marnie réserve donc le portrait de femme le plus complexe de toute l'œuvre d'Hitchcock. Marquée par la violence dont elle a été à la fois témoin et protagoniste dans l'enfance, elle s'est construite dans le refus des hommes et une solitude que seul son lien avec le cheval peut rompre. Son indépendance farouche, son refus de plaire, son courage (lorsqu'elle vole, elle prend le risque permanent de l'humiliation sociale et de l'emprisonnement) forcent l'admiration du cinéaste comme du spectateur. Pourtant, à l'époque, le film – certes cru et dérangeant – ne trouve pas son public. Après l'échec cinglant de *Marnie*, Alfred Hitchcock se retranche dans une misanthropie extrême. Plus jamais il n'entrera ainsi en fusion avec un personnage. Les femmes qu'il filmait désormais seront le plus souvent des cadavres... C'est le début du crépuscule pour ce créateur majeur qui aura su, jusqu'au bout, se renouveler et nous surprendre.