



HAL
open science

La citation à l'œuvre dans l'héritage herrmanno-hitchcockien : de l'allusion à la citation directe

Barbara Fougere-Danezan

► **To cite this version:**

Barbara Fougere-Danezan. La citation à l'œuvre dans l'héritage herrmanno-hitchcockien : de l'allusion à la citation directe. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00942417

HAL Id: dumas-00942417

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00942417>

Submitted on 5 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I, La Sorbonne
UFR 04 : Arts plastiques et sciences de l'art
Master 2
Recherche cinéma et audiovisuel : Esthétique, analyse et création
Sous la direction de José Moure

La Citation à l'œuvre dans l'héritage herrmanno – hitchcockien

De l'allusion à la citation directe



« Alfred Hitchcock : The psycho genius of Hollywood », couverture d'un numéro du daily beast.

Barbara Fougère-Danezan
Septembre 2013

Résumé

L'étude que nous proposons porte sur le rôle que joue l'utilisation de la pratique citationnelle sur la perception d'un film. Notre réflexion s'appuie sur les théories littéraires et cherche à identifier dans divers longs métrages, les principales relations que le cinéma entretient avec le duo Alfred Hitchcock-Bernard Herrmann.

Le premier chapitre est consacré dans un premier temps, à la description de schèmes spécifiques à la création herrmanno – hitchcockienne. Nous verrons ensuite de quelle manière Bernard Herrmann est réutilisé par certains réalisateurs comme l'intermédiaire d'un hommage à Alfred Hitchcock. Dans un troisième temps, l'analyse de différents films nous permettra de voir comment ces schèmes herrmanno – hitchcockiens sont réutilisés par de nouveaux duos compositeurs-réalisateurs tels que John Williams et Steven Spielberg par exemple.

Le second chapitre est dédié à la citation directe de musiques composées par Bernard Herrmann pour Alfred Hitchcock. Nous verrons à l'aide de différents exemples (*A single man*, *Kika* ou bien *Vincere...*) comment certains réalisateurs transposent le principe de marquage textuel de la citation au cinéma.

Mots clés : cinéma - citation – Bernard Herrmann – Alfred Hitchcock – musique

Remerciements

Je souhaite remercier José Moure pour sa disponibilité et la qualité de ses conseils mais également Pauline Nadrigny qui a pris le temps de répondre à mes questions ainsi que Séverine Abhervé.

Je tiens également à remercier mes deux filles, mon conjoint François et mes parents pour leur soutien et leur aide précieuse.

Je suis infiniment redevable à Sophie Lécole-Solnychkine qui m'a considérablement aidé tout au long de cette recherche, et à Guillaume Robert qui a transcrit la partition de *Vincere* en un temps record.

Table des matières

INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE 1.....	14
Le duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann :.....	14
Une référence cinématographique-musicale.....	14
I) La constitution d'un « réservoir de stéréotypes ».....	15
1) Un duo atypique.....	15
a) Le contexte.....	15
b) La rencontre.....	16
2) L'élaboration de « schèmes audiovisuels ».....	17
a) Une partition flexible.....	17
b) La dramatisation.....	19
c) L'accompagnement de la thématique hitchcockienne.....	22
3) La direction de spectateur.....	25
a) Le ton / L'atmosphère.....	25
b) L'importance du générique.....	28
II) Bernard Herrmann après Alfred Hitchcock.....	31
1) François Truffaut.....	31
a) Hitchcock chez Truffaut.....	31
b) Musique et dialogues : un équilibre délicat.....	35
2) Brian De Palma.....	38
a) La ré-interprétation d'un répertoire hitchcockien.....	38
b) A répertoire hitchcockien, musique hitchcockienne?.....	40
3) Martin Scorsese.....	44
a) Taxi driver et l'héritage de Psychose.....	44
b) Une utilisation différente du silence.....	48
III) L'imitation créatrice : l'enrichissement du modèle herrmanno - hitchcockien.....	51
1) La mort aux trousse : une œuvre architextuelle.....	52
a) Un nouveau genre : « Le film de poursuite ».....	52
b) La musique comme dynamique narrative.....	55
c) L'affirmation d'une référence.....	57
2) Les dents de la mer ou l'hypothèse d'un discours rapporté.....	60

a) L'utilisation du générique pour préfigurer le drame.....	61
b) Alfred Hitchcock pour modèle : Analyse de la séquence de la première attaque du requin	62
c) Une signature sonore :	65
3) Un nouveau visage pour la peur.....	68
a) Psychose et la naissance du « slasher ».....	68
b) Deux exemples de l'influence Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann.....	69
c) La figure du « méchant ».....	74
CHAPITRE II.....	77
La postérité du duo : La pratique citationnelle	77
I) Le surmarquage citationnel comme embrayeur narratif.....	79
1) Les Simpsons et la citation parodique.....	79
a) Comment fonctionne la citation parodique chez Les Simpsons?.....	79
b) La nature de la relation parodié - parodiant.....	83
c) La question du pastiche.....	85
2) La mise en spectacle de l'acte citationnel : A single man.....	86
a) Le sur-marquage citationnel.....	87
b) Vers une nouvelle interprétation des images?.....	89
3) Le palimpseste cinématographique	92
a) L'armée des 12 singes : le film dans le film	92
b) Kika : Une citation en trompe l'oeil.....	97
II) La citation performance : vers un démarquage citationnel ?.....	103
1) Psychose de Gus Van Sant : La duplication.....	104
a) Un film entre remake et performance artistique.....	104
b) La question de l'accompagnement musical.....	111
2) Feature film, Douglas Gordon	115
a) Bernard Herrmann comme outil de mémoire.....	115
b) Alfred Hitchcock et Douglas Gordon : Une rivalité oedipienne.....	118
III) Le sous marquage citationnel : Vers une appropriation de l'œuvre?.....	120
1) The Artist et la problématique du temp track.....	120
a) Peut on parler de psittacisme pour The Artist?	120
b) « Je viens dénoncer un viol ».....	122
c) Et la musique originale?.....	123
2) Vincere : La crypto citation	124

a) La Mascarade.....	125
b) L'inaudible vérité.....	126
c) Une femme en fuite.....	127
3) Psychose : Une partition devenue signal.....	137
a) Deux publics pour une œuvre.....	137
b) Peut-on parler de mickeymousing?.....	138
c) Le thème de la douche est il devenu un lieu commun?.....	139
Conclusion.....	141
Lexique.....	146
Filmographie.....	148
Bibliographie.....	160

INTRODUCTION

Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock font figure de duo mythique dans l'histoire du cinéma. Si l'on peut dire du réalisateur qu'il est fétichisé par les cinéphiles, le compositeur, lui, reste une référence incontournable en matière de musique de film. Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock ont collaboré sur huit longs métrages et plusieurs épisodes de la série télévisée du réalisateur.¹ Parmi ces collaborations : *Sueurs froides*, *La mort aux trousses*, *Psychose* et *Les Oiseaux*²; des œuvres qui ont profondément marqué l'histoire du cinéma, au point de pénétrer les habitudes de réception des spectateurs comme des réalisateurs, et de devenir ce que l'on pourrait qualifier de « schèmes audiovisuels »³. Ainsi en est-il, par exemple, des structures audiovisuelles obsessionnelles chères au duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann. Il suffit de considérer pour exemplifier cela, la manière dont la boucle musicale de Bernard Herrmann fait échos à la récurrence de la figure de la spirale dans le film *Sueurs froides*.

Ces schèmes, qui participent d'une forme de mémoire collective du cinéma, sont réexploités par des réalisateurs ou des artistes qui les déploient dans un double mouvement, à la fois référentiel et productif. C'est, à notre sens, la marque de la pratique citationnelle cinématographique, que d'être prise dans ce double mouvement.

S'il est difficile de compter le nombre d'allusions à ces films dans le cinéma et la télévision, la réutilisation des musiques que Bernard Herrmann a composé est, quant à elle, quantifiable. Ainsi, plus de quarante cinq films et vingt huit épisodes de séries télévisées ont réutilisé des morceaux composés par Bernard Herrmann depuis la mort de ce dernier (tous réalisateurs confondus)⁴. Parmi ces quarante cinq films, trente neuf font partie de la filmographie hitchcockienne. Dès lors que l'on ajoute à ce chiffre les musiques qui plagient ou pastichent le compositeur, il devient nécessaire de s'interroger sur les différents types de pratiques citationnelles au cinéma : Celles-ci appellent, en creux, un travail de réflexion sur la définition de l'acte citationnel lui-même.

¹ *The Alfred Hitchcock hour*, 1962-1965

² *Vertigo*, 1958 – *North by Northwest*, 1959 – *Psycho*, 1960 – *Birds*, 1963

³ Schème est ici utilisé conformément à une définition kantienne. C'est à dire comme un procédé par lequel un concept devient effectif.

⁴ Source de ces chiffres : <http://www.imdb.com/>

Nous allons donc tenter de définir la nature des pratiques citationnelles cinématographiques qui actualisent des schèmes hermanno-hitchcockiens. S'il ne s'agira pas, dans cette étude, de définir les différents modes citationnels au sein d'une partie autonome, l'ambition de ce travail sera plutôt de voir en quoi l'exploration des facettes protéiformes de la citation peut nous aider à comprendre de quelle manière le cinéma exploite ce principe.

L'interrogation des différentes modalités selon lesquelles les œuvres cinématographiques réinvestissent et réfléchissent⁵ celles qui les ont précédées, permet une lecture croisée des intrigues, mêlant ainsi celle(s) de l'œuvre source⁶ et celle(s) de l'œuvre d'accueil. De là, on peut voir de quelle manière l'une influence la lecture de l'autre; ce qui permet, dans le même temps, d'identifier et de préciser les différents types de citation mis en jeu.

La citation canonique⁷, qui est sans doute la liaison textuelle⁸ la plus explicite et la plus structurée, servira d'assise à ce travail d'analyse, cela n'empêchant pas un regard sur des formes de citation beaucoup moins lisibles, telles l'allusion, la réminiscence ou le clin d'oeil.

L'analyse de la citation appliquée à la musique de film soulève un certain nombre de problèmes, tout à la fois méthodologiques et épistémologiques.

Dans l'œuvre source, images et musique constituent un tout, elles sont intrinsèquement liées. Lorsqu'un réalisateur va réemployer du « matériel » musical provenant de cette œuvre source, est-il possible de décontextualiser cette musique, de la « délier » des images auxquelles elle est primordialement liée ? Ou bien la musique emmène-t-elle forcément avec elle, dans la nouvelle diégèse dans laquelle

⁵ Réfléchir est ici utilisé dans le double sens du terme : puisque ces œuvres, tout à la fois, *prennent en réflexion* les œuvres précédentes, et *se constituent comme un miroir* de ces œuvres en en proposant un *reflet*, toujours déformé

⁶ Dans le corps de ce travail, nous utiliserons, à plusieurs reprises, pour parler de l'œuvre source, le terme d'hypotexte et pour parler de l'œuvre d'accueil, le terme hypertexte. Ces termes ont été empruntés à Gérard Genette. L'hypertexte étant un texte dérivé d'un autre texte préexistant (hypotexte) au terme d'une opération de transformation. Genette, Gérard « Palimpseste, la littérature au second degré » Paris, Seuil, collection points essais, 1992.

⁷ La forme canonique de la citation (qui est conforme aux « canons » de la citation) se définit comme l'emprunt d'une œuvre transcrite parfaitement dans une autre et dont la source est révélée. Cette forme de citation directe, totale ou partielle doit se détacher visuellement du reste de l'œuvre (grâce aux guillemets par exemple). Cette définition s'appuie sur l'ouvrage de Maurel-Indart, Hélène « Une typologie de l'emprunt », *du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (p181 - 184)

⁸ Nous considérerons tout au long de ce mémoire le cinéma comme un texte. En effet, la plupart des œuvres sur lesquelles nous nous sommes appuyées afin de définir les différents niveaux citationnels, sont issues de la critique littéraire. Nous transférerons donc les outils issus de ce corpus aux pratiques citationnelles audiovisuelles (le film et sa musique)

elle se trouve accueillie, des souvenirs des images qui l'accompagnaient dans le film source ?

Cette question liée aux possibilités de décontextualisation de la musique citée, pose en réalité une question plus vaste : quel est l'objet de la citation ? Que cite-t-on lorsque l'on cite ? Quels « matériaux » ou significations sont importés dans le film d'accueil avec la musique citée ? Parmi ces possibles éléments, on peut penser au film-source en son entier, à son ambiance, au genre cinématographique auquel il appartient, à la scène dont la citation est issue, au réalisateur du film premier, au compositeur, ou au duo réalisateur-compositeur en tant que figure mythique...

Prenons plus précisément le cas de Bernard Herrmann qui va nous occuper ici. *Vincere*⁹, utilise par exemple un fragment issu de *La mort aux trousses*¹⁰ sans aucune mention de cet emprunt au générique et sans aucune allusion au film source. Dans ce cas la musique de Bernard Herrmann est-elle une marque citationnelle ou bien l'objet de la citation ? C'est à dire, le discours rapporté est-il le film dont la musique est issue ou le sentiment que la partition génère ? Dans notre mémoire, sont effectivement associées les images des films d'Alfred Hitchcock et l'œuvre musicale de Bernard Herrmann. Si un cinéaste réutilise cette connaissance sonore, quel sens peut alors revêtir cette nouvelle proposition ?

La question de l'objet de la citation et celle des marques citationnelles, dont nous allons à présent parler, sont intimement liées. Le film de cinéma est le fruit de l'assemblage de plusieurs compétences liées à la narration, à l'image et au son. Peut-on déconstruire cet objet film afin d'utiliser un seul de ses éléments constitutifs sans se référer au reste ?

En littérature, la citation sollicite l'emploi de marques orientant le lecteur du contenu initial à sa ré-énonciation. Car c'est bien l'interaction avec l'énonciataire que la citation recherche. Textuellement, les procédés citationnels sont divers (signes typographiques, formules...), mais en ce qui concerne l'écriture cinématographique, quels peuvent être ces procédés ? L'exhibition du discours rapporté peut se faire soit au moyen d'un effacement maximal de l'énonciation enchâssante ou à l'inverse, via le surmarquage.

Dans *Vincere*, qui est certainement à ce titre l'exemple le plus radical de notre corpus, il n'existe pas de « marqueurs » audiovisuels permettant d'identifier

⁹ *Vincere*, Marco Bellocchio, 2009

¹⁰ *La mort aux trousses*, Alfred Hitchcock, 1959

directement la citation à l'œuvre. La reconnaissance de la citation de la partition de *La mort aux trousses* ne se fait que lorsque le spectateur engage un travail de remémoration qui lui permet de reconnaître le célèbre thème herrmannien. Cependant, dans les autres films de notre corpus, nous avons pu identifier des modalités de marquage qui permettent de signifier au spectateur l'acte citationnel. Nous proposons de parler alors de « marques citationnelles »¹¹. Parmi celles-ci, nous pouvons donner l'exemple du principe de surcadrage (le cinéma dans le cinéma) utilisé par Terry Gilliam dans *L'armée des 12 singes*¹². Le réalisateur utilise la diffusion de *Sueurs froides* dans un cinéma pour intégrer une de ses séquences dans la narration.

Ainsi, afin d'étudier les différentes marques citationnelles adoptées par le cinéma, nous nous appuyerons sur les définitions des principales formes de citation issues de la littérature et tenterons de trouver une correspondance audiovisuelle à ces modèles textuels. Analyser la citation en tant que pratique significative du fonctionnement entrecroisé de différents codes ou systèmes sémiotiques, permet de soulever plusieurs questions concernant l'extension de la notion de citation de la littérature au cinéma, et de s'interroger sur ce qui permet l'hypothèse d'un discours rapporté.

René Payant¹³ et Dominique Chateau¹⁴ ont déjà réfléchi aux conditions de possibilité de l'extension de la notion de citation, de la littérature aux arts plastiques. Ainsi, René Payant définit l'acte citationnel pictural comme une œuvre dérivant d'une œuvre antérieure par le biais de la transformation ou de l'imitation. La nature de l'acte de citer est donc aussi importante à considérer que l'objet de la citation, et que le média utilisé.

Dans une perspective parallèle, il est essentiel de définir la notion de citation au cinéma, car dans ce média spécifique, la pratique citationnelle peut aussi bien concerner la reproduction d'un extrait ou d'un propos, que la reprise d'un thème ou d'un procédé technique¹⁵ appartenant au passé. Une grille de lecture permettant de

¹¹ Les marques citationnelles étant tous les éléments utilisés par l'auteur citeur afin de marquer la présence d'une citation et de renvoyer le spectateur aux sources de cette citation.

¹² *12 monkeys*, Terry Gilliam, 1995

¹³ Payant, René texte « Bricolage pictural. L'art à propos de l'art » in « Vedute: pièces détachées sur l'art: 1976-1987 », Laval, Éditions Trois (Collection Vedute), 1987.

¹⁴ Chateau, Dominique « L'Héritage de l'art, imitation tradition et modernité », L'Harmattan, Paris, 2000.

¹⁵ Un exemple de citation de procédé technique : Le trans-trav de *Sueurs froides* se retrouve *Les Dents de la mer* et le même principe de partition simple, brève et répétitive de Bernard Herrmann se retrouve dans la composition de John Williams.

classer les différentes modalités de la citation cinématographique s'impose alors.

Il s'agit pour nous de comprendre les manières selon lesquelles l'hypotexte et l'hypertexte s'articulent avec sens et référence en considérant ce jeu d'influence du « macro-cinéphilique » (c'est à dire d'un imaginaire nourri par un réseau de références herrmanno - hitchcockiennes) au « micro-cinéphilique » (à la citation directe).

Après avoir collecté, sélectionné et classé un corpus pouvant illustrer ces différents niveaux citationnels ; un tri au sein de ce corpus a ensuite permis de déterminer ce qui doit être analysé et ce qui ne peut être pris qu'à titre d'exemple illustratif.

Nous allons donc dans un premier temps répertorier les schèmes audiovisuels les plus emblématiques de la collaboration Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann et verrons comment ces figures ou ces motifs finissent par se retrouver au sein de nouveaux duos compositeurs-réalisateurs par le biais de l'affirmation de techniques stylistiques propres au duo mythique.

Nous verrons ensuite de quelle manière certains artistes citateurs reprennent directement la musique de Bernard Herrmann puis adaptent ou détournent les codes herrmanno – hitchcockiens afin d'enrichir leur propre narration ou de s'interroger sur la place du duo mythique dans l'histoire du cinéma.

CHAPITRE 1

Le duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann :

Une référence cinématographique-musicale.

I) *La constitution d'un « réservoir de stéréotypes »*

Dans sa « Rhétorique »¹⁶, Aristote explique la récurrence de certaines associations lexicales par le fait qu'elles correspondent à des schémas issus de la culture. La langue en ce sens est un « réservoir de stéréotypes ». Le duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann fait naître certains schèmes audiovisuels qui se retrouvent dans le cinéma contemporain par le biais de certaines associations images / musique.

Ainsi, même si dans l'usage courant le terme de « stéréotype » désigne une image collective figée; péjorative, nous lui attribuons pour notre étude une valeur de probabilité incluant les différentes récurrences remarquées durant la collaboration de Bernard Herrmann avec Alfred Hitchcock. Récurrences qui sont par la suite ré-employées par d'autres duos réalisateurs / compositeurs.

1) *Un duo atypique*

a) *Le contexte*

A l'arrivée de Bernard Herrmann dans les années 1940, la musique de film hollywoodien est dominée par des compositeurs d'origine européenne tels Max Steiner¹⁷, Erich Wolfgang Korngold¹⁸ ou Franz Waxman¹⁹... Ces derniers proposent une musique dont les qualités intrinsèques ne peuvent être remises en question mais dont on peut douter de la bonne adéquation au cinéma. Ces compositeurs sont issus de la grande tradition post-romantique germanique et leurs compositions font preuve d'un grand académisme avec un usage de vastes orchestres symphoniques et d'harmonies riches. Leurs codes musicaux résultent plus d'une influence de l'opéra post-wagnérien, que d'une réflexion sur les spécificités de la composition musicale cinématographique.

L'approche de Bernard Herrmann défie la tradition établie, pas seulement la

¹⁶ Aristote, (traduit par Pierre Chiron) « Rhétorique », Paris, Flammarion, collection GF, 2007

¹⁷ Max Steiner (1888 - 1971) compositeur de musiques de film austro-américain

¹⁸ E. W. Korngold (1897 – 1957) compositeur de musiques de films américains d'origine autrichienne

¹⁹ Franz Waxman (1906 - 1967) compositeur de musiques de film américain d'origine allemande

mélodie, mais également la fonction de la musique au sein d'un film. Le compositeur voit en effet, la musique de film non plus comme du papier peint²⁰ mais comme un ensemble motivé par l'accompagnement du film. Chaque élément de sa composition et de son orchestration se doit de servir le discours filmique.

b) La rencontre

En 1954, nous avons donc d'un côté un compositeur (Bernard Herrmann) qui n'a jusqu'alors jamais collaboré plus de deux fois avec un même cinéaste (Orson Welles²¹, Joseph L. Mankiewicz²²...), et d'un autre un cinéaste (Alfred Hitchcock) dont l'âge d'or ne fait que commencer, à la recherche de son alter ego musical.

La musique que Bernard Herrmann accepte de composer pour Alfred Hitchcock avec *Mais...qui a tué Harry?*²³ marque le début d'une association qui dure une dizaine d'années et donne huit longs-métrages de cinéma et plusieurs épisodes de la série *Alfred Hitchcock présente*²⁴ pour la télévision. Avec lui, Alfred Hitchcock trouve le musicien qu'il cherche sans doute depuis toujours et qui peut apporter à ses œuvres leur complément indispensable.

Ce type de collaboration est assez rare à cette époque, à Hollywood (contrairement à aujourd'hui). Quand elle existe, c'est en général parce que les deux hommes font leur carrière dans le même studio. Le plus souvent le cinéaste ou le compositeur n'ont pas leur mot à dire sur ce sujet et ne se rencontrent parfois même pas; le producteur étant le superviseur du film. Mais en ce qui concerne Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock, leur collaboration ne doit rien aux studios²⁵, c'est la volonté de créer ensemble qui les unit.

Les deux hommes ont pour point commun : *“La même vision sombre et tragique de l'existence, une conception plutôt noire des relations humaines et un désir profond d'explorer de manière esthétique l'intimité du monde fantasmatique”*²⁶

²⁰ Igor Stravinski compare la musique de film à du papier peint.

²¹ B.Herrmann compose pour O. Welles, les musiques de *Citizen Kane*, 1941 et de *La Splendeur des Amberson*, 1942

²² B. Herrmann compose pour J.L Mankiewicz, les musiques de *L'aventure de Mme Muir*, 1947 et *L'affaire Cicéron*, 1952

²³ *The Trouble With Harry*, 1955

²⁴ *The Alfred Hitchcock hour* 1963-1965

²⁵ Leur collaboration durant ces dix ans passe par la Paramount, Warner Bros, MGM et Universal

²⁶ Spoto, Donald « La face cachée d'un génie. La vraie vie d'Alfred Hitchcock », Paris Albin Michel, 1989, p 382

Pendant cette période, même si les thèmes de ses films semblent être les mêmes, Alfred Hitchcock les traite à chaque fois différemment. Ceci permet d'autant mieux à Bernard Herrmann d'explorer en permanence de nouvelles voies et, pour chacun des films, de composer dans un style toujours différent du précédent.

Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock établissent ensemble une qualité sonore et visuelle particulière et immédiatement identifiable. Cette symbiose est certainement due à une même idée quant à la fonction que doit avoir la musique par rapport à l'action. Leurs deux vocabulaires (musical et visuel) semblent être structurellement adaptés l'un à l'autre.

2) **L'élaboration de « schèmes audiovisuels »**

Si Alfred Hitchcock est surnommé le maître du suspense, c'est parce qu'il sait parfaitement jouer du décalage entre ce que les spectateurs et ce que les personnages savent. Dans le cinéma de cette époque, l'effet de surprise consiste à faire apparaître soudainement quelque chose ou quelqu'un auquel ni le personnage ni le spectateur ne s'attend. Alfred Hitchcock lui, fait augmenter l'anxiété du spectateur au fur et à mesure en montrant un personnage qui reste inconscient du danger qui le menace. Par exemple, quand le détective Arbogast monte les escaliers de la maison dans *Psychose*, le spectateur est seul à anticiper son meurtre; et dans *Sueurs froides*, Alfred Hitchcock prévient le spectateur de la véritable identité de Judy par le biais d'un flashback dès le début de la seconde partie du film.

Cette nuance entre surprise et suspense est ainsi respectée et même appuyée par Bernard Herrmann grâce à toute une série de choix musicaux.

a) ***Une partition flexible***

Les thèmes musicaux de Bernard Herrmann tiennent le plus souvent sur une ou deux mesures. C'est le cas, par exemple, du générique de *La Mort aux trousses* ou de celui de *Psychose*. Cependant, ceux-ci sont tout de suite répétés une deuxième fois et/ou déclinés au demi-ton ou au ton supérieur ou inférieur, faisant ainsi évoluer la mélodie. Ces petites structures musicales de quelques mesures à peine permettent une

grande flexibilité. En effet, en répétant ou en combinant ces cellules motiviques très brèves, Bernard Herrmann peut jouer à volonté par rapport à l'image sans pour autant y faire intrusion. La mélodie ayant besoin de trop de temps et de trop d'espace pour se développer, elle est remplacée par cette simple idée motivique (comme par exemple le thème du générique de *La mort aux trousses*).

“La phrase brève présente certains avantages (...) N’oubliez jamais que les spectateurs n’écourent qu’à moitié, et la phrase brève est plus facile à suivre. La raison pour laquelle je n’aime pas faire de mélodies, c’est qu’elles doivent s’élaborer à travers huit ou seize mesures, ce qui vous étouffe en tant que compositeur. Une fois commencé, cela doit se terminer. Sinon les spectateurs ne se diront pas que c’est bien foutu. C’est se mettre des menottes”²⁷

b) La dramatisation

L'utilisation du silence

« si vous êtes peintre, rien ne vous empêche d'utiliser le blanc et là, le son est blanc »²⁸

La création de prévisibilité appelle l'effet de prédiction et la satisfaction d'une résolution ayant été anticipée. Cependant une musique trop prévisible devient ennuyeuse. Bernard Herrmann utilise ainsi le silence²⁹ afin de souligner l'articulation entre surprise et suspense chère à Alfred Hitchcock.

S. Lipscomb et D. Tolchinsky³⁰ expliquent ainsi que s'il y a une attente de présence musicale dans une scène particulière mais qu'aucune musique ne se fait entendre, le spectateur est mal à l'aise. Ce dernier désire en effet, peut être inconsciemment, une sorte de résolution cognitive de la dissonance de la perception. Le silence devient assourdissant et ne trouve aucun repère dans ce qui peut se produire dans l'expérience du monde réel.

Dans *La mort aux trousses*, Bernard Herrmann crée un effet de surprise puisque la scène de l'attaque de l'avion est une scène importante dans laquelle on s'attend à entendre de la musique. Cependant, elle est dépourvue de musique et le silence permet de renforcer la solitude et le danger que représente le fait d'être seul. En effet, la

²⁷ Bernard Herrmann cité dans les « Cahiers du Cinéma », Hors-série 1995 : « Musique au Cinéma », p. 29.

²⁸ Smith, Steven C. (citant Bernard Herrmann) « A heart at fire's center : The life and music of Bernard Herrmann », Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1991, p 228.

²⁹ Nous entendons ici par « silence », l'absence de musique extradiégétique.

³⁰ Lipscomb, Scott D., Tolchinsky, David « The role of music communication in cinema » in « Musical Communication » Edited by Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David J. Hargreaves, Oxford University Press, 2005.

musique du générique qui se poursuit durant la scène d'ouverture souligne l'association thème musical /agitation urbaine / Thornhill. Cette association nous montre donc que Thornhill est plus à l'aise en public. Le silence permet donc de représenter la vulnérabilité de Thornhill à ce moment précis.

Dans *Les Oiseaux*³¹, le duo fait un choix radical en supprimant complètement l'accompagnement musical (à part une comptine d'enfants). Cependant le son y joue un rôle essentiel, et d'une manière inattendue. Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann s'appliquent ainsi à exploiter les possibilités émotionnelles du son. Le duo pense que l'absence de musique accentue le malaise chez le spectateur. Aussi, Alfred Hitchcock choisit-il de privilégier les sons émis par les oiseaux : « *Pour bien décrire un bruit, il faut imaginer ce que donnerait son équivalent en dialogue. Je voulais obtenir dans la mansarde un son qui signifierait la même chose que si les oiseaux disaient à Mélanie : Maintenant nous vous tenons. Et nous arrivons sur vous. Nous n'avons pas besoin de pousser des cris de triomphe, nous n'avons pas besoin de nous mettre en colère, nous allons commettre un meurtre silencieux.* ».³²

Oskar Sala, développeur d'un synthétiseur capable de manipuler électroniquement les sons naturels, le trautonium ; Remi Gassmann, compositeur ; et Bernard Herrmann utilisent des cris d'oiseaux altérés électroniquement à des moments où on aurait attendu de la musique. Ce choix renforce le suspense et provoque l'angoisse. La disparition de l'accompagnement musical permet de stimuler l'effet de concentration chez le spectateur. Plus on avance dans l'histoire, plus on est attentif au moindre son.

Ainsi Bernard Herrmann refuse d'empêcher l'écoulement narratif et évite souvent de mettre en musique des scènes émotionnellement fortes, riches en dialogue, ou même d'action, s'il lui semble que la scène fonctionne bien d'elle-même. Il préfère mettre en musique les espaces vides entre les moments de tension et laisse les interactions importantes sans musique afin que les spectateurs puissent se concentrer sur les dialogues ou l'action.

³¹ Birds, 1963

³² Citation d'Alfred Hitchcock par Ficheux, Pierre « Hitchcock, la légende du suspense », <http://hitchcock.alienor.fr/musiques.html>

Les Chromatismes

Afin d'accompagner au mieux les climax hitchcockiens, Bernard Herrmann utilise le principe de chromatisme. En élevant ou en abaissant d'un demi ton une note de la gamme diatonique de base, Bernard Herrmann parvient à souligner l'intrigue et contribue au suspense.

Pour illustrer ce principe, on peut prendre l'exemple de l'extrait « TV » issu de *La mort aux trousses*. Roger Thornhill se trouve dans la maison de Vandamm (lequel est parti avec Eve) et se trouve confronté à la domestique. Ici, l'ostinato rythmique du fandango (qui sert de base à la bande originale) est superposé à des chromatismes.



The image shows a musical score for two parts: Violoncelles et Contrebasses (Violoncelles and Contrabasses) and Timbales. The Violoncelles et Contrebasses part features a melodic line with chromaticism, while the Timbales part features a rhythmic ostinato. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *pp*.



L'anaphore

« [...]un degré limité mais suffisant de similitude entre les images et la musique permet à l'image « d'éponger » les qualités rythmiques de la musique et le résultat est, que vous voyez ces qualités dans l'image »³³

Bernard Herrmann utilise ce principe de l'anaphore afin d'accompagner des effets de montage ou le rythme de la narration.

Pour la scène de la douche de *Psychose*, Bernard Herrmann utilise par exemple, le principe de l'anaphore cinétique afin de montrer la relation de la musique avec le corps, le temps et l'espace. Les coups d'archets permettent ainsi d'appuyer les mouvements répétés et réguliers des coups de couteaux.

Pour *La mort aux trousses*, c'est le fandango qui sert de base au thème, qui insuffle une idée de déplacement d'un milieu à un autre.

³³ Cook, Nicholas « Analysing musical multimedia », Oxford University Press , USA, 2001, p78

c) *L'accompagnement de la thématique hitchcockienne*

Bernard Herrmann s'est attaché à trouver une correspondance ; une traduction musicale aux thèmes abordés par Alfred Hitchcock.

L'obsession

Grâce à la figure de l'ostinato, Bernard Herrmann donne corps à l'obsession, thème qu'Alfred Hitchcock affectionne particulièrement. En effet, cette formule qui se caractérise par un système de répétition persistante souvent allié à un temps marqué et régulier, crée une tension. Bernard Herrmann associe souvent ce procédé à une transposition au ton ou au demi ton inférieur ou supérieur afin de souligner le défilement du temps ou le décor de l'intrigue. La figure de l'ostinato crée une sorte d'effet obsessionnel hypnotique, surtout lorsque cette dernière est accompagnée d'une absence de résolution. La répétition ; la récurrence d'un motif et les changements des éléments de surface de la musique (changements d'instruments, de rythme...), montrent l'évolution d'un personnage progressivement envahi par un trouble. Dans *Sueurs froides*, l'apparition et la disparition de cette boucle musicale permet la transmission de la structure narrative en spirale.

L'obsession également présente dans *Psychose* est traduite dès le générique par cette même figure de l'ostinato, mais associé à deux courbes ascendantes et descendantes jouées en legato et martelées par les basses en pizzicati. Grâce à ces deux motifs, Bernard Herrmann nous insuffle à la fois un sentiment de tourment et une sensation de ressassement.

La folie

L'accord mineur avec une septième majeure ajoutée est appelé « accord Hitchcock » par D.J. Bondelevitch³⁴ car Bernard Herrmann l'a utilisé dans quasiment chacun des films d'Alfred Hitchcock pour lesquels il a collaboré. Cet intervalle mélodique dissonant de septième est présent dans les génériques de début de *La mort aux trousses*, *Psychose* et *Sueurs froides*. La septième note de la gamme majeure est

³⁴ Bondelevitch, David J. « North by northwest, a case study of the Bernard Herrmann style », disponible sur <http://hitchcock.tv/essays/essays.html>

une note qui évoque une forte attente concernant certaines notes qui la suit : « *Il y a là un malaise, quelque chose d'irrationnel, ça ne part pas dans les directions auxquelles la musique tonale nous a habitués. On s'étonne de l'insistance sur cet accord pour sa couleur propre. On attend le point où la musique va se calmer, nous libérer de ce son obsédant. Mais non, il revient sans cesse* »³⁵.

Pour *Sueurs froides*, Bernard Herrmann utilise cet accord de septième au sein de deux arpèges exécutés selon deux mouvements contraires. La question du double se trouve ainsi au cœur de la partition. La structure en majeur / mineur non résolue est le miroir de l'antagonisme Présence/ Absence, Vie/Mort.

Bernard Herrmann a également recours à la dissonance et aux accords augmentés afin de créer un malaise, une tension. L'usage poussé de l'art de la dissonance est à mettre en parallèle avec sa propension à l'élaboration de structures harmoniques construites sur des intervalles et accords augmentés qui donnent à la musique son caractère lancinant et hypnotique. La dissonance et la polytonalité sont en général associées aux esprits perturbés (Norman Bates dans *Psychose* ou Roger Thornhill quand il est ivre dans *La mort aux trousses*).

Le compositeur utilise également le bithématisme et base la plupart de ses partitions sur une opposition entre deux thèmes principaux, participant le plus souvent à la caractérisation de la dualité des personnages. Dans *La mort aux trousses*, Bernard Herrmann fait par exemple cohabiter au sein de la même partition, deux thèmes qui ont le même tempo mais pas la même mélodie, ni la même battue. Pendant le générique du début et certaines autres scènes (la scène de poursuite sur la route de montagne à 00:14:31 par exemple), les deux thèmes sont entendus simultanément pour faire comprendre au spectateur que Thornhill et Kaplan ne font qu'un. Les deux facettes de Thornhill sont ainsi illustrées musicalement: La naïveté/ l'ironie et l'agitation.

Dans la partition composée pour le thème du générique de début de *Psychose*, les notes aiguës luttent contre les notes graves et les coups d'archets vifs contre ceux plus lents et souples. Ceci traduit le combat que se livrent les deux personnalités de Norman: D'un côté sa mère possessive et jalouse qui le pousse à commettre des meurtres, et de l'autre le garçon fragile qui cherche à se faire aimer. Les deux leitmotifs présents visent à créer un univers sonore original traduisant la dualité du

³⁵ Brown, Royal S. dans le documentaire de Waletzky, Joshua « Bernard Herrmann: Music for the movies », Paris: Les films d'ici/ New York: Alternate Current International, 1992.

personnage de Norman. Il s'agit en effet de rendre perceptible la fureur retenue et intériorisée du tueur. Bernard Herrmann utilise différents contrastes de chacune des sections de la famille des cordes afin de créer une analogie à la schizophrénie de Norman.

Le fantastique / Le « Awe »³⁶

Bernard Herrmann n'hésite pas à jouer avec les conventions harmoniques et les progressions rythmiques afin de montrer l'irrationnel au même titre qu'Alfred Hitchcock utilise un style narratif et visuel.

Le motif en tierces parallèles est utilisé par le compositeur sans résolution ; il ne va nulle part; il reste en suspens ; statique. R. S. Brown souligne le fait que la base du travail de Bernard Herrmann repose sur la tonalité ³⁷. Il va ainsi utiliser les tierces en séries parallèles de manière à les laisser en suspend, contrariant le confort auditif que procurerait une résolution. De cette manière, Bernard Herrmann contrarie notre oreille habituée à une utilisation de la tierce conforme à l'harmonie occidentale.

Bernard Herrmann va à l'encontre des généralisations auditives, contre les habitudes et les structures les plus fréquemment expérimentées. En effet, la grande majorité des œuvres musicales emploient des instruments, des gammes, une métrique, des harmonies familières, se conforment à un style familier et font ainsi usage d'une multitude de normes définies par notre culture. Le public a donc déjà un schéma d'attentes particulières que Bernard Herrmann va violer (sur la dynamique, les harmoniques) afin d'amener le frisson.

C'est par le biais de cette attente contrariée que le compositeur amène par exemple, une sensation de peur sublime mêlée à une impression de mystère dans le générique de *Sueurs froides* : le « awe ». La musique renforce l'idée selon laquelle la beauté jaillit de l'étrangeté, du mystère.

³⁶ Le « awe » est un terme anglais qui signifie une crainte soumise en présence d'une grande autorité / pouvoir.

³⁷ Waletzky, Joshua « Bernard Herrmann: Music for the movies », Paris: Les films d'ici/ New York: Alternate Current International, 1992.

3) La direction de spectateur³⁸

a) *Le ton / L'atmosphère*

L'orchestration

Les compositions de Bernard Herrmann pour Alfred Hitchcock offrent une grande diversité de styles musicaux et tendent toujours à être fidèles à l'esprit des films : Brilliance et envolée pour *La mort aux trousses*, chromatisme pour *Sueurs froides*, folie et violence pour *Psychose*, expérimentations électroniques pour *Les oiseaux*. Les films et leurs musiques sont ainsi en dialogue permanent.

Bernard Herrmann utilise des mécanismes musicaux afin d'associer sa partition au film, afin de construire et communiquer des significations. Car en provoquant des attentes, les réponses émotionnelles du spectateur contribuent à la narration du film. Ainsi le compositeur développe une sorte de musique émotionnelle qui souligne l'expression d'un sentiment, d'un état affectif mais qui permet également de diriger la focalisation (le regard d'un personnage).

Les associations affectives de la musique et sa capacité à affecter la perception du flux dramatique sont ainsi utilisées afin de combler le manque dans la réalité construite par le film.

Pour cela, Bernard Herrmann fait correspondre ses structures musicales avec la structure filmique. Il écrit une partition correspondant à la vie intérieure des personnages mais aussi aux mécanismes du suspense. Il garde toujours la main-mise sur l'orchestration (choix des instruments, harmonies) ce qui est rare à l'époque. Il parvient ainsi à définir la fragilité des personnages en termes d'orchestration et d'harmonique.

Son originalité dans le choix des instruments et son anticonformisme lui permettent d'évoquer le fantastique en utilisant les forces orchestrales et les combinaisons instrumentales inhabituelles. Ainsi ses orchestrations perturbées et la simplicité de son matériel musical confèrent à sa musique une capacité d'imprégnation

³⁸ « Avec *Psychose*, je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme si je jouais de l'orgue » Alfred Hitchcock, in Truffaut, François (avec la collaboration d'Helen Scott) « Hitchcock », Paris, Gallimard, Hors série Luxe, 1993. p. 231

immédiate et durable sur l'auditeur. Bernard Herrmann apprécie particulièrement les colorations sombres (sons graves à la clarinette, trombone basse, tuba) en parfaite adéquation avec l'univers hitchcockien. Ses nombreuses recherches en matière de timbres l'amènent à l'utilisation d'instruments originaux (comme le traonium pour *Les oiseaux* par exemple) ou à des utilisations originales d'instruments (différents jeux des cordes dans *Psychose*).

La musique comme prolongement des choix artistiques d'Alfred Hitchcock.

Dans *Sueurs froides*, la spirale revient comme un leitmotiv: Les chignons de Carlotta et de Madeleine, leurs bouquets de roses, les escaliers du cloître, le tronc du séquoia, l'itinéraire de Madeleine lorsqu'elle se rend chez Scottie. Il s'agit également d'une figure métaphorique qui permet d'aborder les thèmes du vertige et de la spirale du mensonge. Cette figure circulaire est toujours appuyée par un gros plan afin d'en souligner son importance. Pour renforcer la figure de la spirale, Bernard Herrmann a recours à l'ostinato, sorte de spirale musicale. La spirale et l'ostinato fonctionnent comme un pont entre le passé et le présent. La mort de Madeleine provoque en effet chez Scottie le refus du présent et le refuge dans le passé.

VERTIGO THEME
 Von VERTIGO
 By BERTRAND HOUSMAN

The image displays a musical score for the 'Vertigo Theme'. It consists of four systems of music. The first system is for the piano, with a treble clef and a key signature of three flats. The second system is for the violin, with a treble clef and a key signature of three flats. The third system is for the piano, with a bass clef and a key signature of three flats. The fourth system is for the violin, with a treble clef and a key signature of three flats. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *sf*.



FORMES ET FIGURES DE L'OBSESSION

Correspondances entre la figure de l'ostinato de la partition de *Sueurs froides* par Bernard Herrmann et les formes de spirales dans le même film

Dans *Psychose*, le refus de la couleur est suivi par Bernard Herrmann qui transpose ce choix visuel sur la conception de la bande originale. Il donne en effet la même couleur tonale à sa partition qu'Alfred Hitchcock à son film. Pour cela Bernard Herrmann réduit son orchestre à un simple pupitre de cordes, la gamme tonale de ces instruments devenant la traduction sonore des nuances de gris dans le cinéma en noir et blanc.

b) L'importance du générique

Par le biais du générique, Bernard Herrmann exprime et résume son regard sur le film; il induit l'humeur du film ³⁹ par la musique dès les premières images. La mise en tension du spectateur à partir du générique est importante car elle permet de le mettre en éveil, d'augmenter son attention et de le préparer au drame.

Pour *Sueurs froides*, Bernard Herrmann utilise ainsi l'ostinato afin de renforcer cette idée d'histoire qui se répète et tourne sur elle même. A l'image du parcours de Scottie, la partition musicale va crescendo sans jamais atteindre une quelconque résolution. Le gros plan d'un oeil fixe est accompagné d'une habanera sensuelle qui semble vouloir nous hypnotiser. Bernard Herrmann tente effectivement de nous faire accepter le monde irrationnel qui s'ouvre à nous. L'utilisation de la harpe nous invite à quitter le monde du réel et à rejoindre celui du rêve, du fantasme. Sa partition musicale en battement de cœur et les notes en boucle s'accordent parfaitement aux spirales de Saul Bass⁴⁰, métaphores de l'éternel recommencement. Dès l'apparition du titre, la musique prend des accents tragiques. La sensualité et la peur se mêlent au sein d'une même composition musicale afin de préparer le spectateur à l'atmosphère irréelle du récit. Bernard Herrmann base sa partition pour *Sueurs froides* sur un rythme d'habanera⁴¹, qui rappelle l'histoire de la Californie mais également les racines hispaniques de Carlotta (le fantôme qui possède Madeleine).

Pour *La mort aux trousses*, le fandango de Bernard Herrmann nous arrache à notre fauteuil et le mouvement constant de doubles croches nous propulse dans le

³⁹ concept « d'induction d'humeur » in Cohen, Annabel « The functions of music in multimedia : a cognitive approach », in « Music, Mind, and Science », S.W. Yi, Seoul University Press, 1999, p 15

⁴⁰ Saul Bass est le concepteur et le réalisateur des génériques de *Psychose*, *La mort aux trousses* et *Sueurs froides*

⁴¹ l'habanera est une danse d'origine cubaine

récit. Ce caractère irrésistible du rythme et la mélodie en boucle nous entraîne contre notre volonté dans la fiction, comme Thornhill qui est tiré de son quotidien et précipité dans une aventure fantastique. La musique donne le coup d'envoi. Bernard Herrmann utilise en effet, une construction dynamique en faisant progresser lentement l'allure de sa musique afin que le niveau dynamique maximal soit atteint à la fin du générique. La musique donne le ton: Thornhill va courir toujours dans la même direction sans s'arrêter, ni se fixer jusqu'à la fin du récit. *La mort aux trousses* est un film qui va crescendo, à l'image de la musique de Bernard Herrmann. Ces rythmes alternativement effrénés ou hésitants, reflètent la combinaison peu conventionnelle de suspense et de comédie. Si Bernard Herrmann utilise le fandango, c'est aussi peut-être pour son caractère viril et dynamique. Le fandango est une danse hispanique à trois temps, ponctuée par des castagnettes et un tambourin. Bernard Herrmann y ajoute un effet syncopé dit en hémiole afin de donner à la musique un caractère haletant. Il fait ainsi de cette danse, une sorte de flamenco urbain afin de retransmettre la dimension comique du scénario et d'induire la notion de confusion.

La partition de Bernard Herrmann pour le générique de *Psychose* est quant à elle en dehors de toute référence classique. Il choisit ainsi de priver l'ostinato de toute résolution et incorpore des sonorités suraiguës jouées au violon. La musique de Bernard Herrmann introduit d'ores et déjà un conflit au sein de l'esprit du spectateur. La mélodie centrale est en effet contrariée par des sortes d'à-coups joués par les basses à l'image du spectateur dont l'envie de voir est freinée par la peur d'être choqué. Bernard Herrmann donne le ton et prépare le spectateur au fait que le film ne traite pas d'un simple vol. Ce thème accroît effectivement le sentiment de danger qui guette le personnage de Marion. La musique annonce le sort tragique qui l'attend. La bande sonore stimule en effet un sentiment de malaise et d'angoisse. Une musique syncopée et jouée selon un crescendo de notes aiguës, donne au générique une intensité viscérale. La note grave qui clos la partition, et amène l'incipit, laisse planer une menace indéfinissable sur les personnages qu'Alfred Hitchcock s'apprête à nous présenter.

En 1966, la collaboration Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann prend fin à la suite d'une querelle au sujet de la bande originale du *Rideau déchiré*⁴². L'échec de son film précédent⁴³ a profondément affecté Alfred Hitchcock et lui fait perdre une partie de sa confiance en lui ...et en son équipe⁴⁴. Après une dispute entre le réalisateur qui souhaite une scène de meurtre silencieuse et le compositeur qui la veut musicalement illustrée, le couple se sépare. Il est alors temps pour Bernard Herrmann de se tourner vers de nouveaux collaborateurs, mais parvient-il à se débarrasser de l'ombre d'Alfred Hitchcock?

Le duo Bernard Herrmann - Alfred Hitchcock est devenu une sorte de schème; il a donné naissance à un idéal cinématographique que bon nombre de cinéastes tend à atteindre. Il est ainsi naturel qu'à la suite de leur rupture, certains réalisateurs tentent d'accaparer le compositeur dans l'espoir de recréer à leur tour de nouveaux schèmes.

Il est très difficile d'aborder le problème de l'intention, dans la mesure où il est délicat de prouver une volonté. Nous savons cependant que les trois réalisateurs dont nous allons parler avouent volontiers l'influence d'Alfred Hitchcock et leur admiration pour Bernard Herrmann.

François Truffaut, Brian De Palma et Martin Scorsese sont très influencés par le cinéma d'Alfred Hitchcock et c'est certainement pour cette raison que les cinéastes font appel à Bernard Herrmann. Il est donc intéressant de voir de quelle manière ces réalisateurs tentent d'affirmer leur héritage hitchcockien tout en imposant leur propre personnalité artistique; mais également la place que Bernard Herrmann parvient à prendre au sein de ces créations.

⁴² *Torn Curtain*, 1966

⁴³ *Pas de printemps pour Marnie (Marnie)*, 1964

⁴⁴ Bernard Herrmann avait été rendu responsable de l'impression de tristesse qui se dégageait du film

II) *Bernard Herrmann après Alfred Hitchcock*

1) **François Truffaut**

Le « Hitchcock »⁴⁵ est à lui seul la meilleure preuve de l'admiration que François Truffaut porte à Alfred Hitchcock. La série d'entretiens qui a abouti à cet ouvrage montre à quel point François Truffaut aime décortiquer l'œuvre d'Alfred Hitchcock enfin d'en tirer de vrais leçons de cinéma. Sa passion pour Alfred Hitchcock le pousse à engager son musicien fétiche : Bernard Herrmann. Ils collaborent ainsi tous les deux sur *Fahrenheit 451*⁴⁶ et *La mariée était en noir*⁴⁷.

Il est intéressant de voir que ces deux films de François Truffaut sont souvent associés. L'un comme l'autre semblent en effet, trancher avec les références antérieures du cinéaste (le trio amoureux de *Jules et Jim*⁴⁸ ou la quête existentielle des *400 coups*⁴⁹). Avec *Fahrenheit 451* et *La mariée était en noir*, Truffaut (re)visite le genre du film noir et fait surtout appel à des techniciens que l'on retrouve d'un film à l'autre dont Bernard Herrmann. Il s'agit en réalité de deux films américains produits grâce à une base délocalisée que le studio Universal s'est aménagé à la fin des années soixante en Angleterre.

Bernard Herrmann vient alors tout juste de rompre avec Alfred Hitchcock et François Truffaut profite de cette occasion pour demander au collaborateur légendaire d'Alfred Hitchcock de participer à son nouveau projet.

a) *Hitchcock chez Truffaut*

Fahrenheit 451

Ce qui rapproche *Fahrenheit 451* du cinéma hitchcockien, c'est tout d'abord l'ambivalence de ses personnages. Le capitaine des pompiers qui dirige les autodafés,

⁴⁵ Truffaut, François (avec la collaboration d'Helen Scott) « Hitchcock », Paris, Gallimard, Hors série Luxe, 1993.

⁴⁶ *Fahrenheit 451*, 1966

⁴⁷ *La mariée était en noir*, 1968

⁴⁸ *Jules et Jim*, 1962

⁴⁹ *Les 400 coups*, 1959

a un abord très avenant et adopte une figure paternelle plutôt rassurante vis à vis de Montag. Ce dernier est lui même très attachant malgré son obéissance aveugle à une doctrine intolérante. De leur côté, les hommes-livres qui ont moralement raison, sont finalement assez antisociaux et ont du mal à communiquer. Il ne faut pas oublier que *Fahrenheit 451* est un film de guerre et que François Truffaut souhaite ici représenter la difficulté des hommes à penser par eux-mêmes dans un état fasciste; mais également à prendre position et à s'opposer contre l'ordre établi (quitte à perdre la vie) : «*C'est une histoire de la Résistance, Montag fait partie de la Gestapo, Clarisse est dans la clandestinité. » De cette façon, nous cherchions à progresser tout en évitant que Fahrenheit puisse se prêter à une utilisation politique ou ressembler à un film de gauche américain. Avec Montag, je montre pour la première fois un « héros positif », mais je ne voulais pas non plus qu'il ait l'air d'un héros de cinéma américain »⁵⁰*

Le second point commun au cinéma hitchcockien est une sorte de tyrannie de la ressemblance. Dans *Fahrenheit 451*, tout se ressemble et se répète à l'infini. Clarisse et Linda⁵¹ se ressemblent, les speakers de l'émission de Linda se ressemblent tous, les pompiers sont tous semblables, les hommes et les femmes qui sortent de leurs pavillons à l'identique semblent sortir du même moule. Comme dans *Sueurs froides*, la recherche du semblable empêche l'émergence de tout véritable sentiment amoureux. Car c'est peut être le fait que tous les citoyens de cette société sont identiques qui conduit à voir le narcissisme comme seule possibilité amoureuse : Une jeune fille regarde son reflet qu'elle embrasse dans la vitre du monorail; une autre touche son manteau de fourrure; un jeune homme caresse son poignet et Linda son visage; le capitaine des pompiers offre à ses soldats méritants une médaille à son effigie. *Fahrenheit 451* et *Sueurs froides* épousent donc la même logique, qui est celle de la copie; de la répétition d'un même modèle.

La mariée était en noir

Là aussi l'ambivalence des personnages est poussée à son extrême, quitte à parfois inverser les rôles: l'héroïne Julie (Jeanne Moreau), aveuglée par sa soif de vengeance, est finalement moins sympathique que Robert Coral (Michel Bouquet) ou

⁵⁰ Interview de François Truffaut par Pierre Billard, Christiane Collange et Claude Veillot. « L'Express » n° 883, 20-26 mai 1968.

⁵¹ Linda et Clarisse son jouées par la même actrice Julie Christie

le peintre Fergus (Charles Denner), bien que ceux-ci aient participé au crime de son mari.

Le choix des costumes lui-même porte la marque d'Alfred Hitchcock. Comment ne pas penser au noir et blanc de *Psychose* en voyant la garde robe de Julie? Dans ce film (pourtant en couleurs), Julie ne porte que du noir et du blanc. Ses vêtements expriment la contradiction de son personnage : Un cœur pur commettant des actes atroces. La robe qu'elle porte pour aller voir Fergus est blanche avec des sortes de griffes noires sur sa poitrine. Ces rayures noires sont certainement révélatrices de son combat intérieur et rappellent que le bien et le mal sont inextricablement liés chez François Truffaut comme chez Alfred Hitchcock. Le noir et le blanc illustrent parfaitement l'opposition veuve implacable /vierge farouche - amour / mort.

« C'est probablement ce qui m'attire chez Hitchcock. Ressentir l'amour, ressentir la peur »⁵²

Le réalisateur modifie également le roman de William Irish⁵³ en fonction de principes hitchcockiens. Alors que le livre conserve le mystère sur le mobile de Julie jusqu'à la fin, le film inclut un flash-back après le deuxième meurtre (00:51:42), ce qui transforme l'énigme en suspense. Le roman de W. Irish provoque également moins d'identification de la part du public avec Julie dans la mesure où il accorde d'avantage d'attention à l'inspecteur qui la suit. François Truffaut présente au contraire les événements à travers le point de vue de l'héroïne. Par ailleurs, alors que le roman révèle que les hommes qu'elle a tué sont innocents, François Truffaut maintient un équilibre en les rendant responsables du crime mais non coupables.

La mariée était en noir ne montre jamais de meurtre violent : le dernier assassinat, en prison, est d'ailleurs signifié par un cri hors-champ. Pour François Truffaut comme pour Alfred Hitchcock, une scène de meurtre peut être filmée comme une histoire d'amour : Chacun des meurtres de Julie est, en fait, exécuté par amour.

⁵² François Truffaut interviewé par Collet, Jean in « Télérama » 28/04/1968

⁵³ *La mariée était en noir* est l'adaptation d'un roman de William Irish, écrit en 1940



LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR : GARDE-ROBE EN NOIR & BLANC

Fig. 1 à 15 : la garde-robe de Julie (Jeanne Moreau) dans *La mariée était en noir* de François Truffaut (1968)

Comme Scottie traque en fait une chimère, et recrée la femme qu'il aime (et a perdu) à partir de fragments dans *Sueurs froides*, Julie se compose un personnage de femme idéale. Comme Madeleine, Julie est réduite à sa pure apparence, démontrant ainsi le caractère captivant des apparences et de ces femmes interchangeables. Contrairement à Judy qui est travestie par Scottie, Julie s'auto-modèle à l'effigie d'un idéal féminin propre à chacune de ses victimes.

b) *Musique et dialogues : un équilibre délicat*

Le verbocentrisme de *La mariée était en noir*

La mariée était en noir est certainement le film le plus hitchcockien de François Truffaut. Cependant, de manière tout à fait contradictoire, c'est le film le moins réussi de la collaboration François Truffaut - Bernard Herrmann.

Alfred Hitchcock envisage la musique comme partie intégrante de l'action afin de créer une atmosphère particulière et, alors que *Psychose* est à 50 % muet, *La mariée était en noir* est finalement un film plutôt verbocentré.

Les dialogues sont en effet très présents et les situations comme l'intrigue sont toujours expliqués par le biais de la parole. La musique n'a finalement qu'un rôle illustratif et se contente de relier les meurtres au mariage de Julie et à son mari. Deux morceaux de musique reviennent ainsi de manière récurrente : *La marche nuptiale* de Félix Mendelsshon⁵⁴ (présente lors de chaque meurtre) et le *Concerto pour mandoline en C majeur* d'Antonio Vivaldi⁵⁵. Ces deux morceaux étant respectivement présents afin de rappeler la tragédie du mariage et son amour d'enfance (le concerto étant le disque que Julie et son futur mari écoutent étant enfants).

Peut-être François Truffaut ne laisse t-il pas suffisamment de silences pour que la musique puisse se développer? En tous les cas de l'aveu de chacun des deux protagonistes, l'expérience n'est pas une réussite. On sait par exemple que François Truffaut coupe certains morceaux composés par Bernard Herrmann afin de mieux coller aux nombreux remontages du film. Bernard Herrmann, reproche d'ailleurs au réalisateur de ne pas arriver à laisser un film tel qu'il l'a terminé et de sans cesse vouloir en modifier le montage. Cette méthode de travail va sans aucun doute à

⁵⁴ Composée en 1843

⁵⁵ Composé au XVIIIème siècle

l'encontre de la manière de travailler du compositeur. Selon Bill Wrobel, François Truffaut aurait altéré plus de 45% de la bande originale composée par Bernard Herrmann. En effet, François Truffaut transforme considérablement la partition du compositeur en supprimant, raccourcissant, déplaçant les partitions à des endroits pour lesquels elles n'est pas destinée⁵⁶. Il est donc extrêmement difficile de juger du travail du compositeur sur ce film.

Tout ce que l'on peut dire c'est que même si certaines scènes mettent véritablement en scène l'introduction de la musique (le disque sur le pick-up, le voyage du foulard de Julie...), cette dernière ne donne pas le sentiment d'investir véritablement le film.

Le vococentrisme de *Fahrenheit 451*

La forte présence des dialogues qui est certainement problématique dans *La mariée était en noir*, s'était pourtant révélée fort bien utilisée dans *Fahrenheit 451*.

Effectivement, l'oral est également présent dans ce film mais l'utilisation de la voix y est proche d'une utilisation musicale. Car nous parlons ici de voix et non de mots. Les dialogues sont moins importants que les timbres et les intonations des voix. La voix du personnage de Clarisse par exemple, est pleine de vie et de nuances. Le contraste entre cette dernière et Linda est saisissant dès la première rencontre de Montag avec Clarisse. Après avoir dialogué avec Clarisse, Montag rentre chez lui et se heurte à la voix stéréotypée du téléviseur devant lequel Linda est absorbée.

Dès l'ouverture du film, l'importance de la voix est soulignée par un générique parlé. Chacun des noms est dit, ce qui annonce l'importance de l'oral dans un monde où les mots écrits sont bannis. La parole et les mots sont du côté du pouvoir et Montag en bon petit soldat, est d'ailleurs félicité par son chef parce qu'il « *parle peu* ». Montag ne reprend finalement le pouvoir qu'au moment où l'écrit rejoint la parole et que ce dernier lit *David Copperfield* de Charles Dickens : « *Deviendrai-je le héros de ma propre vie, ou bien cette place sera-t-elle occupée par quelque autre ? À ces pages de le montrer.* ». La musique finale souligne d'ailleurs ce renversement de situation et apporte une légère gaîté qui encourage cette prise de conscience de Montag.

Cette utilisation de la voix rappelle un peu *La mort aux trousses*. Lors de la scène d'ouverture, la manière de parler de Cary Grant et la rapidité des dialogues sont

⁵⁶ Wrobel, Bill « The bride wore black » disponible sur <http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/index.html>

le juste prolongement du fandango dynamique du générique. La voix et le flux de la parole deviennent une sorte de partition dialoguée et offrent une transition entre la musique et la narration.

La plus grande réussite musicale de *Fahrenheit 451* réside certainement dans la traduction de l'intériorité de Montag. Comme Bernard Herrmann parvient à faire ressentir la folie sous-jacente de Norman Bates dans *Psychose*, il révèle ici la violence intérieure de Montag. Le cinéaste voit ce personnage comme « *un homme faible, renfermé, timide, d'une violence tout intérieure, un introverti* »⁵⁷. L'apparente timidité de l'acteur contraste avec la couleur et le caractère de la musique, de façon à faire ressortir cette violence intérieure. Steven C. Smith écrit d'ailleurs à propos de cette bande originale, qu'avec ce film Bernard Herrmann prouve qu' « *il n'avait pas besoin d'un thriller hitchcockien pour écrire une brillante partition* »⁵⁸. Bernard Herrmann parvient effectivement à créer une correspondance musicale à la rébellion de Montag grâce à un long crescendo. La bande originale de *Fahrenheit 451* est intense, humaine et très personnelle et contraste merveilleusement avec l'univers froid et inexpressif construit par François Truffaut. Le film avance selon deux modes : l'image et la musique. La partition de Bernard Herrmann ne fournit pas une description de l'image mais une véritable radiographie de Montag, en même temps qu'elle affirme la foi du compositeur en un esprit humain éternellement incassable (un élément qui n'est pourtant présent à l'image qu'à la toute fin avec la scène des hommes-livres).

Cette dualité est présente dès l'ouverture du film. Pour le générique de début le compositeur offre une partition vive, légère avec des arpèges de harpe, des tintements de percussion et des cordes chatoyantes qui contrastent avec la sobriété des crédits lus à haute voix. La musique et l'image semblent être déconnectées et l'effet est assez troublant. D'autant qu'il plane un léger mystère sur cette ouverture, une ombre qui est marquée par des accords de cordes graves qui semblent ne rien avoir à faire avec le reste de la musique. La partition suggère ainsi une interprétation différente de celle suggérée par les images. En effet, alors que François Truffaut nous montre un univers glacial peuplé de personnages aux visages inexpressifs, la partition de Bernard Herrmann nous invite à un monde d'émotions.

François Truffaut explique le choix de Bernard Herrmann pour composer la

⁵⁷ Leclercq, Philippe citant François Truffaut in « Fahrenheit451 », disponible sur http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier_fahrenheit.htm

⁵⁸ Smith, Steven C. « A heart at fire's center », op.cit. , p 276

bande originale de son film en disant que lui seul peut lui donner la « *musique du XXI^{ème} siècle* »⁵⁹. La force du compositeur (et son originalité) est d'utiliser une partition lyrique, élégante et simple pour cordes, harpes et quelques percussions. Cette partition répondant parfaitement à l'exigence de Francois Truffaut : « *J'ai demandé à Bernard Herrmann une musique dramatique de type traditionnel sans aucun caractère futuriste* »⁶⁰

2) **Brian De Palma**

Est-il encore la peine de prouver l'amour cinéphilique de Brian de Palma pour Alfred Hitchcock? Le réalisateur propose en effet au public de jouer avec lui au jeu des similitudes, en ponctuant l'intégralité de sa filmographie d'allusions; de citations (sous une multitude de formes) appartenant au lexique hitchcockien.

Après avoir tourné *Soeurs de sang*⁶¹, Brian De Palma et son monteur contactent Bernard Herrmann (qu'ils ne pensaient plus en activité) afin qu'il signe la bande originale du film. Cette collaboration débouche sur un second film : *Obsession*⁶², et devait se poursuivre avec *Carrie*, mais Bernard Herrmann décède malheureusement avant d'avoir pu commencer le projet⁶³.

a) **La ré-interprétation d'un répertoire hitchcockien**

Brian de Palma (re)compose, (re)travaille et (ré)interprète des codes issus d'un corpus hitchcockien.

« *J'ai utilisé quelques-unes de ses histoires, repris quelques-uns de ses personnages. Ses idées étaient simplement les meilleures. Hitchcock reste pour moi l'artiste fondateur du genre* »⁶⁴

⁵⁹ Steven C. Smith « A heart at fire's center », Op.cit. , p 276

⁶⁰ Interview réalisée par Billard, Pierre; Collange, Christine et Veillot, Claude pour « L'Express », n° 883, 20-26 mai 1968.

⁶¹ *Sisters*, 1973

⁶² *Obsession*, 1976

⁶³ *Carrie*, 1976, La bande originale du film est finalement composée par Pino Donaggio

⁶⁴ Lagier, Luc *Interview de Brian De Palma* in « Les mille yeux de Brian De Palma », Paris, Dark Star, 2003

Soeurs de sang

Pour *Soeurs de sang*, Brian De Palma reprend la trame de *Fenêtre sur cour*⁶⁵ : un témoin impuissant (Grace Collier) voit un meurtre depuis sa fenêtre... Le cinéaste propose une sorte de variation sur un thème hitchcockien classique. Les références à la filmographie du maître du suspense sont nombreuses. La dualité du personnage de Danielle est bien sûr l'élément principal qui peut rapprocher *Soeurs de sang* à la fois de *Sueurs froides* mais également de *Psychose*. En effet, Danielle est à l'image du personnage de Madeleine dans *Sueurs froides* : hantée par le spectre d'une femme morte. Mais on peut également la voir comme un double féminin de Norman Bates dans *Psychose*, contrainte de faire revivre en elle un être cher, disparu. C'est d'ailleurs cet « autre » qui conduit Norman comme Danielle au meurtre des personnes qu'ils désirent.

Soeurs de sang et *Obsession* exploitent cette même idée selon laquelle une femme parvient à endosser le rôle de deux personnages dont les identités sont étroitement liées.

Obsession

Pour *Obsession*, De Palma s'inspire du même ouvrage qu'Alfred Hitchcock pour *Sueurs froides*⁶⁶. Il voit en cette œuvre une sorte de métaphore de l'exercice cinématographique qui consiste à créer l'illusion d'une histoire sur un écran avec une force de conviction suffisante pour simuler la réalité. Dans *Sueurs froides*, Scottie est à tel point obsédé par la perte d'une femme qu'il va jusqu'à recréer son amour perdu en façonnant un sosie de cette dernière à son image, quitte à en perdre la raison.

Dans *Soeurs de sang*, Danielle souffre de dédoublement de la personnalité et dans *Obsession*, Sandra accepte de n'être aimée que du fait de sa ressemblance avec une autre. A l'exemple de Scottie, Michael tente effectivement de transformer une jeune femme sur le modèle de sa défunte épouse (morte seize ans plus tôt avec sa petite fille), pour l'épouser et vivre à l'identique l'existence dont on l'a privé.

⁶⁵ *Rear Window*, 1954

⁶⁶ *D'entre les morts* de Pierre Boileau et Thomas Narcejac, 1954

Plusieurs plans sont formulés comme des clins d'oeil à Alfred Hitchcock. Ainsi c'est au cours d'un plan tournoyant qui clôt *Obsession*, que le père et sa fille (adulte) finissent par se retrouver. Ce mouvement circulaire rend palpable la répétition des actions à travers le temps et l'espace mais rappelle également le célèbre mouvement panoramique à 360 degrés de *Sueurs froides*, lorsque Judy devient de nouveau Madeleine.

On peut également voir un autre plan qui rappelle *Sueurs froides* lorsque Michael monte les marches de l'église florentine pour la première fois. Derrière lui se situe Lasalle ; au fur et à mesure que Michael monte l'escalier il semble faire du sur place, alors que son ami donne l'impression de se rapprocher de lui (au lieu de s'en éloigner) grâce à l'utilisation d'un transtrav (ou travelling compensé). Le travelling compensé est le plan caractéristique de *Sueurs froides* et, même si Brian de Palma en fait une utilisation différente, il serait surprenant que la référence ne soit pas volontaire.

b) A répertoire hitchcockien, musique hitchcockienne?

Si l'on voit beaucoup de similitudes entre les films de Brian de Palma et ceux d'Alfred Hitchcock, on peut également constater de nombreux points communs du point de vue de l'accompagnement musical.

Soeurs de sang, un nouveau Psychose?

Une partition sombre

La question du regard est au cœur des filmographies des deux réalisateurs. Dans *Psychose*, Bernard Herrmann parvient à accentuer la question du regard grâce à un thème qu'il adjoint à la scène de voyeurisme de Norman regardant Marion par un trou dans le mur. Ici, c'est le regard du personnage de Grace Collier que Bernard Herrmann accentue. Le compositeur associe à ce personnage un motif mélodique de quatre accords dissonants à chaque fois que son regard est actif : lorsqu'elle assiste au meurtre de Philipp, lorsqu'elle trouve le gâteau avec les deux prénoms inscrits (et que personne d'autre ne verra puisqu'elle tombe avec), et lorsqu'elle observe Emil et

Danielle dans la clinique (il y a coïncidence entre l'apparition et la disparition du thème avec des plans sur le regard de Grace). Lors de la scène où Grace trouve le gâteau, les accords diffèrent légèrement mais les notes centrales (sol-si-mi) sont conservées.

Les choix d'orchestration de *Soeurs de sang* sont également typiquement herrmanniens. Le compositeur choisit d'utiliser le cor anglais et la clarinette pour leur sonorité crépusculaire et leur capacité à générer de la tristesse et de la tension. Afin d'évoquer l'étrange, l'anormal, Bernard Herrmann décide d'utiliser un instrument dissipé / indiscipliné à la sonorité trouble: le synthétiseur Moog. Ce dernier instrument sert de sorte de commentaire de la psychologie des personnages. Le compositeur ajoute à l'orchestre, un glockenspiel qu'il associe à Philipp et au gâteau d'anniversaire. Cet instrument rappelle l'enfance et associe donc l'innocence enfantine à Philipp afin de souligner son caractère généreux. La confrontation des différents timbres de ces instruments et leur sonorité non conventionnelle créent le trouble. Cette musique finalement peu mélodique est en parfaite adéquation avec les pulsions meurtrière de Danielle et n'est pas sans rappeler la partition de *Psychose*.

Comme pour les films issus de la filmographie herrmanno – hitchcockienne, le générique de *Soeurs de sang* est utilisé afin de préfigurer le drame en même temps qu'il caractérise les personnages. Bernard Herrmann réutilise ainsi l'opposition harmonique dont il use pour traduire l'opposition des deux personnalités de Norman dans *Psychose* afin d'opposer les caractères des deux jumelles (qui ne font en fait qu'une) pour *Soeurs de sang*.

Pour la scène de la douche de *Psychose*⁶⁷, Bernard Herrmann avait eu l'idée d'accoler une musique là où Alfred Hitchcock n'en souhaitait pas. Il en est de même pour la première scène de *Soeurs de sang*. C'est en effet la partition de Bernard Herrmann permet de mettre en place une atmosphère de suspense dès le début alors que la scène clé; la scène de meurtre, n'intervient qu'à la fin de la première moitié du film.

Révéler la vérité ou cacher le mensonge

Dans *Soeurs de sang*, on peut tout de même se demander si la musique nous

⁶⁷ Alfred Hitchcock souhaitait que la scène de la douche n'ait pas d'accompagnement musical. Bernard Herrmann qui pensait l'inverse, finit par imposer une partition qui rend la scène culte.

éclaire sur la schizophrénie de Danielle ou si elle entretient plutôt l'idée qu'il y a deux soeurs. Dans les films d'Alfred Hitchcock, l'association images / musique semble révéler la vérité alors que dans *Soeurs de sang* la même association semble plutôt entretenir une idée fausse.

Dès le générique du début, la partition associe deux leitmotifs. L'image qui au départ ne montre qu'un fœtus, finit par en montrer un deuxième. La musique insiste sur cette gémellité : Les instruments jouent parallèlement les mêmes notes.

Brian de Palma entretient l'idée qu'il y a deux soeurs grâce par exemple, au dialogue entendu entre les deux soeurs pendant que Philipp dort dans le salon. Ce dialogue fait immédiatement penser au dialogue de *Psychose* entre Norman et sa mère qui refuse de laisser entrer Marion chez elle. Cependant dans *Psychose*, la partition musicale comme l'image donnent plus d'indices quant à la personnalité de Norman. Que ce soit par le biais de la scène de voyeurisme, ou par celle du dialogue entre Norman et Marion avec les oiseaux empaillés pour décor, Norman laisse présenter une forme de déséquilibre, alors que le personnage de Danielle apparaît d'avantage comme une femme fragile; un personnage-victime.

Dans *Soeurs de sang* tout porte à croire que Dominique est présente et qu'elle a commis le meurtre. Les images autant que la musique insistent sur l'innocence de Danielle: La blancheur de l'appartement de Danielle ; la croix autour de son cou avec laquelle elle n'arrête pas de jouer pendant la fouille de son appartement, mais également la musique romantique qui est entendue lorsque Danielle demande à Philipp de rester alors que cela déplaît à sa soeur.

Obsession, le miroir de *Sueurs froides*

Comme dans *Sueurs froides*, la musique de Bernard Herrmann est très présente⁶⁸ et Bernard Herrmann utilise ici toujours la même écriture cellulaire et chromatique.

En réalisant *Obsession*, De Palma ne cherche pas le remake, mais construit sur ses souvenirs du film d'Alfred Hitchcock sa propre vision de *Sueurs Froides*.

On ne peut savoir si c'est un hasard, un « pied de nez » ou simplement une meilleure opportunité, mais Bernard Herrmann donne ici à Brian de Palma ce qu'Alfred Hitchcock souhaitait pour *Sueurs froides*. En effet, A. Lebot explique dans

⁶⁸ La musique est présente dans près de 70% du film

son mémoire qu'Alfred Hitchcock souhaite une musique où on entend chanter les anges⁶⁹ pour *Sueurs froides*. Bernard Herrmann ne choisit cependant pas cette option pour le film hitchcockien.

C'est donc pour *Obsession*, que Bernard Herrmann utilise finalement un chœur de femmes⁷⁰. De manière annonciatrice, on l'entend chanter dès le générique d'ouverture. On l'entend de nouveau au moment du saut dans le temps lorsque Michael regarde la tombe de sa femme ; la musique donne alors un caractère spectral à la scène. Le chœur est également présent dans un morceau qui est utilisé pour les deux kidnappings afin de créer un lien. Le chœur est utilisé comme indice d'un changement de temps et participe à la représentation de Sandra comme l'incarnation d'Elizabeth.

Les voix participent ainsi au déclenchement de la mémoire. Le chœur vient par exemple illustrer la pensée de Michael au moment où Sandra lui dit « *tu aimes encore Elizabeth, n'est ce pas? C'est pour ça que tu me veux* ». Le chœur n'est pas présent lors des paroles de Sandra, mais arrive au moment où l'on voit le visage de Michael l'écoutant. Cela permet d'installer un lien avec la défunte, mais comme s'il s'agissait d'un commentaire du point de vue de Michael. La subjectivité de Michael est ainsi soulignée par la musique et nous permet de penser que si Bernard Herrmann refuse d'intégrer un chœur dans *Sueurs froides*, c'est peut être pour éviter l'implication du spectateur dans un système narratif visuel suffisamment expressif. En effet, dans *Sueurs froides* Alfred Hitchcock parvient à trouver ses propres astuces pour suggérer la subjectivité. Il suffit de se rappeler de l'importance des choix chromatiques⁷¹ du réalisateur et de l'utilisation du trans-trav⁷² pour imaginer l'inutilité d'une surenchère musicale.

Brian De Palma et Bernard Herrmann créent avec ces deux films, deux objets bien étranges. Il semble en effet, que les deux hommes s'amuse à faire la même expérience que Scottie dans *Sueurs froides* en revivant une partie de la filmographie

⁶⁹ Lebot, Ariane « L'apport de Bernard Herrmann » sous la direction de Francois Thomas, Université de la Sorbonne nouvelle Paris 3, 2012, M2 études cinématographiques

⁷⁰ Composé de quatre sopranos et quatre altos

⁷¹ Le film évolue du rouge (symbole de la passion) au vert (symbole de la renaissance)

⁷² Le trans-trav ou travelling compensé est un effet cinématographique consistant à combiner un zoom arrière avec un travelling avant (ou l'inverse) de telle sorte que le sujet principal reste cadré de la même manière, seul le décor change de perspective. Dans *Sueurs froides*, cet effet permet à Hitchcock de montrer le vertige de Scottie de manière subjective.

hitchcockienne. Cependant, au lieu de refaire le travail à l'identique de manière « mécanique », ils le remodelent , le recombinent. Ils démontrent ainsi l'infinité de propositions que peut susciter un seul et même modèle.

3) **Martin Scorsese**

Nul ne peut remettre la cinéphilie de Martin Scorsese en question. Si il ne fallait fournir qu'une seule preuve de l'admiration que Martin Scorsese porte à Alfred Hitchcock, il suffirait de montrer la publicité intitulée *The key of the reserva*⁷³ que Martin Scorsese réalise pour une marque de vin espagnol. Le film qu'il réalise est un condensé parodique de la filmographie hitchcockienne.

Il maîtrise parfaitement les codes hitchcockien et connaît la place que Bernard Herrmann a occupé dans sa filmographie. Alors qu'il réalise *Taxi driver*⁷⁴ , il demande ainsi à ce dernier d'en signer la bande originale.

a) ***Taxi driver et l'héritage de Psychose***

La proximité entre *Psychose* et *Taxi driver* saute aux yeux. Alors que *Psychose* ouvre le cinéma à la cruauté du fait divers, Martin Scorsese l'amène à la crudité de la réalité urbaine. Tous les deux parviennent à interroger la moralité afin de faire réfléchir le public à la question de la violence vue de l'intérieur. L'horreur qui prend vie sous les traits de Norman Bates vient ici occuper le corps de Travis Bickle. Alfred Hitchcock voit l'horreur en noir et blanc tandis que Martin Scorsese la voit en couleurs criardes. Bernard Herrmann l'accompagne donc dans son choix en préférant une vaste coloration de son orchestration (batterie, cuivres...).

Dans la tête d'un tueur

Ici, Martin Scorsese ne reprend pas des plans, des personnages ou des traits scénaristiques de la filmographie hitchcockienne, il tente plutôt de voir la violence

⁷³ *The key of reserva*, publicité réalisée par Martin Scorsese, en 2007, pour le vin Freixenet

⁷⁴ *Taxi driver*, 1976

avec un point de vue proche de celui d'Alfred Hitchcock. Malgré le code Hays⁷⁵ qui empêche toute forme d'empathie pour des personnages dits mauvais, Alfred Hitchcock parvient avec *Psychose* à forcer le spectateur à épouser, ne serait-ce que quelques secondes, le point de vue de Norman. Ainsi, durant la scène où ce dernier jette la voiture de Marion dans les marécages, la voiture s'arrête un instant, à demie enfoncée dans l'étang. A ce moment précis le spectateur ne peut s'empêcher de se dire « *mince, pourvu que la voiture finisse de couler!* ». C'est finalement ce type d'empathie pour Travis que Scorsese recherche. C'est certainement pour cela que le réalisateur utilise le point de vue de Travis pour son film et qu'il demande au spectateur de se faire le lecteur de son journal intime.

On peut justement rapprocher la scène durant laquelle on entend Travis en voix off alors que ce dernier conduit son taxi au milieu de la pluie, de la scène de la fuite de Marion après son vol. La musique de Bernard Herrmann est la correspondance musicale de cette sorte de journal intime. On retrouve dans *Taxi driver* cette notion de voyeurisme grâce au journal intime que Travis nous dicte. Cette voix off associée à une mélodie fragile jouée au saxophone, traduit donc la voix intérieure de Travis. Le film privilégie la subjectivité du chauffeur de taxi aussi violente soit elle afin de l'humaniser malgré le caractère répréhensible de ses actes. A chaque fois que la mélodie revient, le spectateur est conscient qu'il fait intrusion dans la tête de Travis. Le film crée ainsi une sorte de complicité entre le personnage principal et le public par le biais de la musique.

⁷⁵ Le code Hays est un code de censure appliqué de 1934 à 1966. Ce code avait pour objectif d'empêcher la production des films qui porteraient atteinte aux valeurs morales des spectateurs. De fait, la sympathie du spectateur ne devait jamais se situer du côté du crime, du mal ou du péché.



CONDUIRE SOUS LA PLUIE, DE *PSYCHOSE* À *TAXI DRIVER*...

- Fig. 1, 3, 5 : Travis (Robert de Niro) au volant de son taxi, Martin Scorsese, *Taxi Driver* (1976)
- Fig. 2, 4, 6 : la fuite de Marion (Janet Leigh), Alfred Hitchcock, *Psychose* (1960)

On observe le même principe de construction narrative dans les deux séquences.

Le schisme de la personnalité de Travis est présent grâce au principe de gémellité musicale. Le thème de *Taxi Driver* repose sur une variation de deux thèmes principaux, représentant les deux aspects du personnage de Travis Bickle. Le premier est une simple progression de deux tons descendants joués aux cuivres, les bois, la caisse claire et la cymbale, sont associés à la réaction de Travis et la corruption morale qu'il voit autour de lui (grâce à une tonalité sinistre). Le second thème est un développement blues du premier, joué au saxophone. Bernard Herrmann choisit en effet le saxophone et le fait jouer en solo afin de coller à la solitude de Travis. Il est intéressant de constater que Bernard Herrmann utilise le jazz comme base pour sa partition. C'était justement ce à quoi Bernard Herrmann avait renoncé alors que c'était ce que désirait Alfred Hitchcock pour *Psychose*.⁷⁶

L'anticipation du drame

Dans *Psychose*, la musique introduit un sentiment de tension alors que les images prétendent le calme et c'est ce décalage que Bernard Herrmann exploite afin de préparer les spectateurs au drame qu'ils s'apprêtent à voir. Cette avance du discours musical sur le visuel prépare psychologiquement le spectateur en créant le drame là où il n'est pas encore.

Dans *Taxi driver*, Bernard Herrmann réutilise ce principe pour plusieurs scènes afin d'anticiper le carnage final. Chacune est ponctuée par une batterie de plus en plus présente et oppressante: La scène de l'achat des armes (00 :51 :46), la scène du choix de Palantine comme cible (01 :04 :32), celle de la destruction du téléviseur (01 :10 :14) et celle de la rencontre d'une des futures victimes (01 :20 :40). La scène de la télévision est par exemple une sinistre phrase musicale de quatre notes répétées à l'infini pendant que Travis mange son petit déjeuner ; puis la télévision tombe dans un silence macabre. Cela prépare le fait que la scène finale utilise également le silence pour alourdir la violence du carnage.

Lors de la première scène où Travis sort de la chambre d'hôtel d'Iris, nous entendons une mélodie au saxophone qui sonne comme une rêverie romantique. Lorsqu'il rencontre le réceptionniste au chronomètre, la musique devient plus ténébreuse. On peut donc voir dans cette scène une sorte d'anticipation du massacre

⁷⁶ Eugène, Jean-Pierre « La musique dans les films d'Alfred Hitchcock », Paris, Dreamland éditeur, 2000 p103

qui a lieu au même endroit, avec les mêmes protagonistes. La scène où Travis brûle des fleurs que Betsy avait refusé (01 :23 :27), est accompagnée par une musique dissonante et chaotique liée aux cymbales qui résonnent et répondent à la harpe et au vibraphone. Cette même musique est ré-entendue entre l'attentat raté et l'arrivée au motel ainsi qu'après le massacre; comme si elle enferme le drame.

b) Une utilisation différente du silence

Le silence utilisé pour la scène de massacre est certainement l'aspect le plus surprenant du film. Il n'est pas rare que Bernard Herrmann introduise des silences dans ses partitions. On se rappelle particulièrement de la scène de l'avion dans *La mort aux trousses*. Cependant, le compositeur renonce rarement à la musique pour les scènes de meurtre. La scène de la douche de *Psychose* devait par exemple ne contenir aucune musique à l'origine⁷⁷ ; de même la scène de meurtre du *Rideau déchiré* pour laquelle Bernard Herrmann compose tout de même un morceau (ce qui provoque la rupture du duo).

Pourquoi Bernard Herrmann renonce t-il à la musique pour cette scène? Ce carnage semble être une sorte d'exorcisme des démons de l'Amérique. Martin Scorsese y dénonce la sacralisation d'une justice sauvage dans un monde qui n'a plus aucun repère; il filme la violence à l'état brut. La violence n'est pas illustrée, seule la tension latente est mise en musique. La partition ne fait que préparer et constater le drame. Bernard Herrmann est le compositeur des pulsions refoulées et préfère jouer avec l'écho que le motif musical provoque sur le public. Tout le film est en effet, habité par le sentiment de refoulement profond qu'insufflent la musique. Le moment ultime du massacre devient ainsi une sorte de libération de toute la pression accumulée. Au cours de cette scène, toute l'émotion de Travis se libère. Cette scène est placée à la fin du film et permet au spectateur de ressentir la tension qui ronge Travis depuis le début et de se sentir lui aussi libéré. La musique devient superflue pendant cette scène d'ultra violence et ne fait que préparer et conclure la séquence en créant une sorte de latence. Bernard Herrmann choisit de ne mettre rien d'autre que les sons intra-diégétiques, les images étant suffisamment fortes.

⁷⁷ « S'il te plaît, n'écris rien pour la scène de la douche. Elle doit être sans musique », Alfred Hitchcock cité par Jean-Pierre Eugène in « La musique dans les films d'Alfred Hitchcock », op.cit., p164

Bernard Herrmann est le compositeur de l'intériorité, il retranscrit musicalement ce qui se passe dans la tête des protagonistes. A ce moment là, Travis est vide (on le voit d'ailleurs dans son regard); il n'y a plus rien en lui. Comment Bernard Herrmann aurait il pu mieux traduire ce vide qu'avec du silence?

L'effet produit par l'utilisation du silence est puissant; on se sent estomaqué par ce passage à l'acte. Nous sommes toujours dans la tête de Travis mais celle-ci est donc vide de toute pensée ou réflexion. Le silence le coupe totalement du reste du monde, il semble de nouveau isolé dans sa bulle. Travis n'est plus qu'une sorte de robot (la fixation du pistolet à glissière renforce cette idée) dont les gestes semblent mécaniques. Dénué de tout sentiment, le chauffeur de taxi ne ressent la douleur de ses blessures qu'une fois sa mission terminée. La reprise du thème est d'autant plus violente que le public a la sensation d'un retour à la normale grâce à des images montrant comment Travis a survécu et est devenu un héros. Nous ne pouvons pourtant cacher nôtre surprise face à l'absence de toute punition pour un homme responsable d'un tel massacre. Si le thème musical initial revient, cela veut-il dire que le malaise de Travis est toujours présent et qu'il recommencera?

Dans ce nouveau binôme, l'influence d'Alfred Hitchcock est peut être d'avantage présente dans la manière dont Martin Scorsese a su reconstituer un véritable couple avec Bernard Herrmann. Ainsi les plans se référant à la filmographie hitchcockienne ne sont pas vraiment présents dans le film mais on peut aisément voir la reconstitution d'un tandem dans cette collaboration. Cette dernière partition⁷⁸ qu'il compose est peut être celle qui s'éloigne le plus d'un point de vue stylistique, des partitions hitchcockiennes. Bernard Herrmann démontre ainsi sa volonté de sans cesse réinventer un nouveau mode d'accompagnement d'un art en perpétuelle évolution.

⁷⁸ Bernard Herrmann meurt le lendemain de la dernière séance d'enregistrement de la bande originale de *Taxi driver*.

Dans chacun des cinq films, nous retrouvons comme chez Alfred Hitchcock, des personnages aussi attachants que repoussants et une certaine forme de monstruosité qu'elle soit morale ou physique (violence, difformité, inceste...). Nous retrouvons également une recherche visuelle et structurelle proche du maître du suspense.

Bernard Herrmann affirme sa place de co-créateur de l'œuvre cinématographique en participant à la réussite (ou à l'échec) du message que le réalisateur souhaite envoyer au public. Cependant certains changements comme le raccourcissement ou l'allongement des morceaux ne sont pas de son fait et transforment le matériau musical et finalement, le message du film.

Dans chacun de ces cinq cas, les artistes citateurs s'associent à Alfred Hitchcock en créant un rapprochement / une ressemblance par le biais du compositeur mais également de différents choix artistiques. Il semble que François Truffaut, Brian De Palma et Martin Scorsese (dans une moindre mesure) citent d'avantage le duo Alfred Hitchcock- Bernard Herrmann pour leur apport au cinéma que pour se relier à une œuvre source particulière. La citation n'est pas intégrale; elle se réfère à un hypotexte en raison d'une similarité qualitative.

Les trois réalisateurs établissent un système qui tend à réguler le savoir du spectateur afin de le maintenir dans une voie. Cependant les références à Alfred Hitchcock déplacent parfois le spectateur de la place de collaborateur du film à celle de compétiteur qui déjoue la régulation et devance l'intrigue (en se référant à l'hypotexte). Les cinéastes proposent ainsi au spectateur certaines pistes. Si ce dernier les perçoit et les choisit, sa position extradiégétique lui est rappelée certes, mais cela lui offre la possibilité d'investiguer au sein d'un nouvel espace plus vaste : celui qui relie Alfred Hitchcock à François Truffaut, Brian De Palma ou Martin Scorsese. Le rôle de Bernard Herrmann est donc d'équilibrer ce jeu, en soulignant ou en s'éloignant du modèle.

III) *L'imitation créatrice*⁷⁹ : *l'enrichissement du modèle herrmanno - hitchcockien*

« *L'influence agit par ressemblance* »⁸⁰

Il semble impossible de s'en remettre au dogme selon lequel une unique façon de répéter définirait la citation. Il est indéniable que les films issus de la collaboration Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann ont considérablement influencé le cinéma contemporain. Allant parfois même jusqu'à la copie, le cinéma a souvent puisé dans le vocabulaire hitchcockien. Dans ces hommages, on retrouve un ou plusieurs éléments d'un film associé(s) à une musique proche de la partition originale. Il s'agit d'une nouvelle production accompagnant l'imitation d'une œuvre. L'œuvre citée devient un modèle et celle qui cite un hommage animé.

Afin de déceler l'influence du duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann, nous pouvons nous fier à certains paramètres tels que : Les similitudes en matière d'orchestration, de schéma harmonique, mais également d'éléments extra musicaux (images, plans, thèmes).

Repérer et saisir le sens de ces citations permet de mettre au jour le statut discursif des films. La citation peut être un marqueur de la volonté du réalisateur qui demande à son spectateur de comprendre les renvois implicites ou explicites à d'autres œuvres afin de faire remonter à la surface des fragments de l'histoire. Cependant l'introduction d'un élément d'altérité permet la dynamisation de l'échange en ajoutant un sens nouveau. L'œuvre imitée est réactivée de manière dynamique ; reconfigurée et cette réappropriation peut prendre des formes inattendues.

Le duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann inspire certainement dans sa manière d'articuler images et musique. Les duos dont nous allons parler reprennent une identité ; une partie des codes herrmanno-hitchcockiens et les retravaillent de manière personnelle. Le but n'est pas de prouver un quelconque acte de plagiat mais de voir en quoi le duo a modifié de manière définitive la fonction de la musique dans un film.

⁷⁹ Terme emprunté à la philosophie japonaise « kaizen »

⁸⁰ Andrieu, Michaël « Réinvestir la musique, Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma », Paris, l'Harmattan, 2011. p 30

1) *La mort aux troussees* : une œuvre architextuelle ⁸¹

L'architextualité définit l'ensemble des déterminations thématiques et formelles qui rattachent un texte à un genre particulier . On peut ainsi envisager ce terme comme une étiquette générique que l'on colle à une œuvre.

Nous allons ainsi voir comment des éléments présents dans *La mort aux troussees* se retrouvent dans d'autres œuvres telles que *James Bond* ⁸² ou *Indiana Jones* ⁸³. Ces films ainsi rapprochés semblent former un groupe; un genre dont les codes ont été mis en place par le duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann.

a) *Un nouveau genre* : « *Le film de poursuite* »

La mort aux troussees aurait pu engendrer de nombreuses suites; c'est du moins ce qu'envisage la MGM à la suite du succès phénoménal du film en 1959. Cependant Alfred Hitchcock ne partage pas la même opinion et le film ne connaît aucune déclinaison directe.

En revanche, on constate que *La mort aux troussees* marque le début des films à poursuite ; sorte de comédies d'espionnage. En effet, le film semble définir de nouveaux canons, de nouvelles formules investies par des franchises telles que *James Bond* ou *Indiana Jones*. Ian Fleming, l'auteur des *James Bond* ⁸⁴, aurait même tenté de vendre les droits de son personnage à Alfred Hitchcock et à Cary Grant.

Courses poursuites, glamour, scènes de bravoure et humour désinvolte... La recette est là et fonctionne encore.

La spécificité de ton

La mort aux troussees a pour particularité de combiner des mécanismes de suspense efficaces à une tonalité humoristique légère. Alfred Hitchcock affirme

⁸¹ «il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...], de pure appartenance taxinomique » Genette, Gérard « Palimpsestes - La littérature au second degré », Paris, Seuil, 1982 p. 11.

⁸² *James Bond : Bons baisers de Russie*, Terence Young, 1963

⁸³ *Les aventuriers de l'arche perdue (Raiders of the Lost Ark)* , Steven Spielberg, 1981 / *Indiana Jones et le temple maudit (Indiana Jones and the Temple of Doom)*), Steven Spielberg, 1984

⁸⁴ Ian Fleming est l'auteur de la série littéraire des *James Bond* née en 1952

d'ailleurs que l'humour est nécessaire au suspense; à la présentation des personnages et est indispensable au public.

Nous retrouvons cette ambivalence dans *James Bond* ou *Indiana Jones*. Le comique montre ainsi les tensions et la violence de manière plus acceptable. Lorsqu'il est présent dans une scène, le comique repose sur une forme de non-sens (d'absurde) ou sur le cynisme du personnage principal. Les héros sourient en effet de tout et les solutions qu'ils trouvent à ce dédale de problèmes et d'évènements inattendus, importent moins que le brio de l'action. L'invraisemblable est utilisé comme ressort narratif au lieu d'être évité.

L'intrigue est donc avant tout un prétexte pour mettre en scène une poursuite haletante ponctuée par des séquences d'anthologie; le tout dans des décors iconiques. La raison pour laquelle *La Mort aux trousses* est un film très moderne pour l'époque et aujourd'hui un exemple du genre, c'est qu'il est extrêmement divertissant, spectaculaire et grand public tout en témoignant de grandes qualités artistiques.

Le voyage géographique comme quête

Le mouvement / le déplacement est un autre trait commun. *La mort aux trousses* montre l'itinéraire spirituel d'un homme arraché à ses conventions par une machination. Cette intrigue n'est en fait que le prétexte à filmer la progression d'un homme qui traverse une nation pour finalement retourner aux origines même des Etats Unis⁸⁵.

Pour *James Bond* comme pour *Indiana Jones*, la machination n'est que le point de départ; elle n'est pas l'intrigue puisque c'est la mise en scène qui construit l'intrigue. Ces films sont en fait des sortes de documentaires liés à l'action. L'espace, le décor ne sont là que pour servir l'action et l'intérêt du spectaculaire.

Dans chacun de ces trois films (ou franchise), le principe narratif est le même : Le héros doit trouver un objet que d'autres personnes recherchent et cette quête les conduit à parcourir un pays ; un continent; voire même la moitié de l'hémisphère. Ces traversées impliquent la multiplication des moyens de transport, des décors et des actions.

Au lieu de s'épuiser de ces déplacements quasi ininterrompus, Thornhill, Jones

⁸⁵ La scène finale se déroule en effet au mont Rushmore qui est une sculpture monumentale qui retrace 150 ans de l'histoire des Etats Unis (Les sculptures, hautes de 18 mètres, représentent quatre des présidents les plus marquants) de l'histoire américaine).

ou Bond⁸⁶ rebondissent. Chaque mode de déplacement qui se succède devient finalement un tremplin.

Le Mac guffin

Que ce soit dans *La mort aux trousses*, *James Bond* ou *Indiana Jones*, on retrouve le même mépris pour l'explication claire de l'intrigue. Dans chacun de ces films, on retrouve cette idée d'objet de convoitise qui est en fait le prétexte au développement de l'intrigue.

Dans *James Bond : Bons baisers de Russie*, l'agent 007 doit retrouver une machine capable de décrypter les codes secrets (le lektor); dans *Indiana Jones*, un objet archéologique et dans *La mort aux trousses*, des secrets gouvernementaux. Ces objets ne sont qu'un prétexte au développement du scénario et le fait qu'ils les retrouvent (ou non) a finalement moins d'importance que le fait que les héros sortent de leurs aventures sains et saufs.

Ainsi dans *La mort aux trousses*, les secrets du gouvernement dont il est question durant tout le film n'existent même pas sous la forme de documents et restent une pure abstraction. Dans *James Bond*, le Lektor est d'entrée de jeu décrit comme l'objet d'une supercherie dont le but est en fait d'éliminer l'agent 007 ; et dans *Indiana Jones*, chacun des objets de ses quêtes se retrouve finalement détruit ou confisqué. Chacun de ces objets est assez mystérieux et décrit de manière vague, mais ce sont les convoitises qu'ils suscitent qui entraînent les héros dans la narration.

La crise d'identité

Roger Thornhill est un publicitaire devenant l'espion que tout le monde pense qu'il est déjà; James Bond est un espion au visage interchangeable⁸⁷ et Indiana Jones est un professeur d'archéologie, devenant pilleur de tombes à ses heures perdues.

La crise d'identité, le trouble sur la véritable personnalité de chacun des trois personnages est ainsi un thème récurrent. Si le spectateur s'attache à chacun de ces personnages, c'est certainement grâce à cette aura mystérieuse, mais c'est également

⁸⁶ Roger Thornhill est le héros de *La mort aux trousses* (joué par Cary Grant); Indiana Jones celui des *Aventuriers de l'arche perdue* et *Indiana Jones et le temple maudit* (joué par Harrison Ford) et James Bond est l'agent 007 dont les aventures sont narrées dans la série des *James Bond*.

⁸⁷ James Bond est interprété par des acteurs successifs, parmi lesquels Sean Connery, Roger Moore, Timothy Dalton, Pierce Brosnan, Daniel Craig...

parce qu'il a envie de découvrir comment le personnage évoluera d'un point de vue personnel. Tous ces héros sont des hommes plus proches de l'homme quarantenaire que du jeune premier; aucun d'entre eux n'a d'attache sentimentale (ni femme, ni enfants) ou spatiale (leur « chez eux » est rarement montré). Le spectateur attend de voir si ces célibataires endurcis finiront par se laisser attendrir par une femme et arrêteront de courir les aventures pour construire un foyer.

b) *La musique comme dynamique narrative*

Dans *La mort aux trousses*, *Indiana Jones* ou *James Bond*, la musique met le public en attente face à l'intrigue ; elle n'anticipe pas le drame, elle le surprend. La musique sert également à jalonner les étapes du périple échevelé de Thornhill, Bond ou Jones. Les intermédiaires entre les scènes sont souvent propices à de courtes variations musicales du thème principal. Les personnages passent sans cesse d'un lieu à un autre et entre chaque lieu, l'omniprésence de la menace oblige une dramatisation soulignée par la partition.

Les partitions de *La Mort aux trousses* et d'*Indiana Jones* ont des allures d'épopée, de conquête. Avec subtilité, elles soulignent la reconquête d'une personnalité, celle d'un homme qui doit affronter toute une série d'épreuves initiatiques pour redécouvrir son identité. Chaque étape de cette conquête est soulignée par le thème musical principal. Bernard Herrmann et John Williams soulignent le périple frénétique de Thornhill et d'*Indiana Jones* tout en jugeant l'itinéraire moral. On retrouve ainsi ce même côté épique qui porte les personnages à leur maturité. La vaste coloration orchestrale des deux partitions contribue certainement à cet allure conquérante de la partition.

Tout comme le thème de *La mort aux trousses*, *The raiders march* et *The James Bond Theme*⁸⁸ se rapprochent plus de l'indicatif musical que de la mélodie à proprement parlé. Les trois thèmes reposent en effet sur un motif mélodique répétitif. Le style musical de ces thèmes tout en étant simple, ne manque pas d'efficacité. En ce qui concerne *Indiana Jones* et *James Bond*, les thèmes sont réutilisés dans la plupart des films de la même franchise comme thème-signature.

⁸⁸ The Raiders March est composé par John Williams en 1981 et The James Bond theme est composé par Monty Norman en 1960

Le thème d'*Indiana Jones* est l'amalgame de deux morceaux proposés à Steven Spielberg par John Williams. Le réalisateur a forcé le compositeur à créer des transitions acrobatiques entre les deux pour aboutir à un bithématisme musical que l'on retrouve également dans les thèmes de *La mort aux trousses* et *James Bond*. Dans les trois partitions, on peut effectivement entendre deux thèmes différents mais joués en même temps (ou successivement pour *The raiders march*). Le bithématisme est utilisé par Bernard Herrmann dans plusieurs films afin de restituer l'idée d'une double personnalité. Ici, il est certainement utilisé à des fins similaires et chacun des trois compositeurs a sûrement cherché à rendre palpable la crise d'identité de ces héros.

Les trois films présentent effectivement un même intérêt pour le jeu de la représentation et de la séduction. La plupart des personnages féminins présents dans ces intrigues sont ainsi des ennemies qui changent de camp (*Le temple maudit*), des agents doubles (*Bons baisers de Russie*) ou des maîtresses éconduites qu'il faut reconquérir (*Les aventuriers de l'arche perdue*). Ces films traitent ainsi de la duplicité et suivent une sorte de jeu du chat et de la souris. Les thèmes se doivent donc d'être à l'image de ces hommes qui se poursuivent sans cesse.

Ce n'est pas tant la mélodie (quasi inexistante) qui importe mais la répétition des notes deux par deux, leur rythme impliquant l'idée de poursuite toujours renouvelée : « *le mouvement constant de doubles croches propulse Roger d'une scène dans une autre.* »⁸⁹ Comme dans *La mort aux trousses*, le motif principal d'*Indiana Jones et James Bond*, est ainsi répété ad infinitum.

Les modèles servant de base aux trois thèmes ont justement été choisis pour leur mouvement dynamique. Bernard Herrmann choisit le fandango, John Williams une marche militaire et Monty Norman, le swing. Le rythme de l'impulsion et le passage de l'urgence au calme traduisent parfaitement l'idée d'aventure propre à ces films.

« *[Indiana] Jones ne meurt jamais car il écoute avec attention la musique de John Williams. Les rythmes brutaux lui disent quand courir, le son tranchant des violons le prévient quand il doit baisser la tête. Les différentes tonalités dans les thèmes lui disent quand embrasser l'héroïne ou frapper l'ennemi. A bien y réfléchir, Indiana Jones écoute...et reste en vie.* »⁹⁰

⁸⁹ Bondelevitch, David J.(traduit par Didier Lonca) sur <http://hitchcock.tv/essays/herrmann/herrcase1.html>

⁹⁰ Steven Spielberg cité par Tilsky, Alexandre dans « Analyse d'une partition décisive » sur <http://www.lumiere.org/esthetique/>

c) *L'affirmation d'une référence*

James Bond : Bons baisers de Russie

La seconde partie du film consiste en un huis clos dans un train rappelant étrangement le voyage en train de Roger Thornhill et Eve Kendall. En effet, que ce soit l'actrice blonde jouant le rôle d'un agent double, le compartiment étriqué du train ou la scène de discussion au wagon restaurant ; tout dans cette séquence rappelle la rencontre entre Cary Grant et Eva Mary Saint.

Mais la séquence rappelant certainement le plus *La mort aux troussees* est la poursuite de James Bond par un hélicoptère. Cette scène a lieu durant la seconde moitié du film et ne figure pas à l'origine dans l'ouvrage de Ian Fleming. On peut donc supposer que le réalisateur l'a rajouté dans le but de faire un clin d'oeil au film qui l'a certainement inspiré.

Cette scène fait certainement référence à la célèbre scène de l'avion pulvérisateur de *La mort aux troussees*. Il existe en effet de nombreuses similitudes entre ces deux scènes : L'attaque arrive de manière surprenante dans les deux cas et aucune des deux scènes ne contient d'accompagnement musical. L'action se situe dans chacun des deux cas dans un paysage désert, épuré et s'achève avec l'explosion des engins.



UN ÉCHO À LA SCÈNE DE L'AVION DE LA MORT AU TROUSSES DANS BONS BAISERS DE RUSSIE (TERENCE YOUNG, 1963)

- Fig. 1, 3, 5 : James Bond, *Bons baisers de Russie* : la poursuite en hélicoptère
- Fig. 2, 4, 6 : la poursuite en avion, *La mort aux trousses* (A. Hitchcock, 1959)

Indiana Jones

Steven Spielberg choisit de ne pas faire entendre le thème d'Indiana Jones avant la fin de la première altercation. Chaque épisode fonctionne de la même manière et utilise en effet une sorte de petite histoire d'introduction qui se solde par une bagarre dont Indiana Jones sort vainqueur. Dans les deux premiers épisodes de la saga, Indiana Jones parvient à se sauver de ces conflits d'introduction en s'enfuyant en avion. C'est à ce moment précis que nous entendons à chaque fois la première occurrence du thème *The Raiders March*. La présence de l'avion, emblème de *La mort aux trousses*, est soulignée par l'apparition du thème de John Williams. On peut imaginer que cela est une forme de clin d'oeil au film source.

On retrouve également autant chez Alfred Hitchcock que chez Steven Spielberg la volonté d'affirmer la propriété d'une œuvre par le biais du travestissement du logo du Studio. Alfred Hitchcock avait déjà changé les couleurs des logos ou même leur typographie pour *La mort aux trousses*, *Psychose* et *Sueurs froides*. Ici Steven Spielberg transforme le logo Paramount⁹¹ en une véritable montagne ou un simple décors sur un gong. Le cinéaste parvient ainsi à marquer de son sceau chacun des épisodes de la franchise et affirme ses références au cinéma hollywoodien d'« avant » .

On remarque ainsi dans les trois films (ou franchise), une typologie commune. Au lieu d'être masquée, cette similitude est mise en avant. Les créateurs ne cherchent pas à nier toute ressemblance mais plutôt à affirmer leur filiation avec l'œuvre qui leur a donné naissance.

⁹¹ Il utilise l'ancien logo de la Paramount qui n'était alors plus utilisé depuis 6 ans

2) Les dents de la mer⁹² ou l'hypothèse d'un discours rapporté

Avec *les dents de la mer*, le duo Steven Spielberg et John Williams signe sa seconde collaboration⁹³. Les deux protagonistes n'ont jamais caché leur admiration pour Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann; il n'est donc pas surprenant que l'on retrouve de nombreuses références au duo tout au long de leur filmographie commune.

L'exemple de *Les dents de la mer* permet de soulever plusieurs questions concernant l'extension de la notion de citation et de s'interroger sur ce qui permet l'hypothèse d'un discours rapporté. Dans ce film, la citation fonctionne comme un clin d'oeil, Steven Spielberg et John Williams anticipent le fait que les spectateurs en connaîtront la source et leur demandent de comprendre les renvois implicites ou explicites à d'autres œuvres. Ainsi, le réalisateur et le compositeur multiplient les références à la filmographie hitchcockienne. Si d'un point de vue visuel, le réalisateur fait principalement référence aux *Oiseaux* et à *Sueurs froides*; d'un point de vue musical, c'est d'avantage du côté de *Psychose* qu'il faut se tourner.

Avec *Les dents de la mer*, la problématique de Steven Spielberg est de taille : Comment générer un maximum d'angoisse chez son auditoire tout en montrant le moins possible l'objet de sa crainte? En effet, le réalisateur doit palier au manque de réalisme de la maquette de requin et réduire au maximum les apparitions de la bête. S. Spielberg décide donc de tourner cette contrainte en sa faveur en utilisant ce jeu de cache-cache comme outil de suspense directement inspiré des méthodes d'Alfred Hitchcock. Le réalisateur avec l'aide de son compositeur John Williams, essaie de recréer cet élan commun autour du climax typique du duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann. Le montage des images avec la musique est effectivement particulièrement important dans le processus d'induction de la peur.

⁹² *Jaws*, 1975

⁹³ Leur première collaboration était *Sugarland express*, 1974

a) *L'utilisation du générique pour préfigurer le drame*

Comme dans les films issus de la collaboration entre Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann, le générique expose le thème qui va par la suite être développé. Après l'apparition du logo Universal, une série de sons inquiétants s'apparentant à une sorte de sonar sous marin se fait entendre. Nous sommes prêts pour un voyage sous la mer.

Le logo disparaît et l'écran reste noir pendant quelques secondes. Deux notes⁹⁴ graves et interprétées au violoncelle, font leur entrée puis disparaissent. Les deux mêmes notes reviennent, puis sont suivies, après un court silence, par deux autres notes elles-mêmes doublées, après un autre silence, par deux autres notes, toujours les mêmes, puis six autres notes en crescendo.

En faisant intervenir la musique avant l'image, John Williams impose ainsi une sorte de sens de lecture : Durant tout le reste de l'histoire, la musique précèdera (annoncera?) le drame. Les premières images nous montrent un monde sous-marin vu par une caméra tremblante qui semble épouser le point de vue de quelque chose de vivant et accompagné par une musique encore plus inquiétante et plus rapide. Encore une fois, le générique nous prépare à l'action qui va être développée en proposant au spectateur d'adopter le point de vue du prédateur (et non de la victime).

En introduisant ce thème obsessionnel construit sur une répétition de deux notes sur un rythme binaire qui alterne tension puis relâchement, John Williams annonce d'emblée son refus de repère mélodique.

Ce générique propose ainsi une grille de lecture au spectateur. Il lui présente la tonalité grave du film, de quelle manière le thème musical sera développé et quels points de vue nous allons adopter. Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock utilisent le générique de manière similaire en proposant un condensé du film en générique d'ouverture grâce à un jeu d'échos.

En effet, que ce soient les flèches de *La mort aux trousses* (annonçant le déplacement), la spirale de *Sueurs froides* (annonçant l'obsession) ou la fragmentation de *Psychose* (à l'image d'un esprit troublé), Saul Bass parvient à annoncer les thèmes

⁹⁴ Fa puis fa dièse

narratifs des films. Bernard Herrmann, lui, choisit d'exposer le spectateur au thème le plus représentatif du récit. Le habanera, la fandango et la musique atonale permettent au spectateur d'anticiper les moments forts de la narration et de donner une sorte d'« humeur » ; d'atmosphère.

b) Alfred Hitchcock pour modèle : Analyse de la séquence de la première attaque du requin

Un cinéma traumatique

Tout comme Alfred Hitchcock avec *Les Oiseaux*, Steven Spielberg choisit avec *Les dents de la mer*, de transformer un simple animal en objet de crainte. En faisant coïncider menace extérieure et dérèglements intimes, Steven Spielberg assume pleinement l'influence d'Alfred Hitchcock qui utilise souvent un drame afin de faire écho à l'intériorité des personnages.

Le personnage principal inhibé par sa peur pathologique, reste un simple témoin incapable d'intervenir face à une situation. Ici, le shérif Brody nous fait immédiatement penser aux héros hitchcockiens; également victimes de leur impuissance face au danger. Pareil à Scottie dans *Sueurs froides*, Brody est paralysé par la peur et ne peut que constater l'horreur de l'attaque. Ainsi deux hommes dont les fonctions viriles sont assez similaires⁹⁵ vont être mis à nu; leurs failles et leurs faiblesses vont être révélées par le biais de leur phobie ; leur trauma.

Entre surprise et suspense

Comme dans *Les Oiseaux*, où le spectateur comprend bien avant le personnage de Mélanie que les oiseaux vont attaquer, Steven Spielberg utilise le décalage entre les déductions du spectateur et l'insouciance du reste de la population de la baie.

Le réalisateur s'inspire beaucoup d'Alfred Hitchcock, notamment dans la manière de faire monter progressivement la tension. Tout comme dans nombre de films d'Alfred Hitchcock, Steven Spielberg érige un de ses personnages (ici le shérif Brody) au rang de relais du spectateur. Dans cette séquence nous sommes avec Brody,

⁹⁵ Scottie est un ancien policier et Brody est shérif, vétéran du Viêt Nam

les seuls à détenir le secret de l'éventualité d'une attaque de requin. Nous devons être attentifs car chaque erreur d'interprétation peut entraîner la mort. Tout est affaire de regard et notre vigilance est pour l'instant, la seule arme dont nous bénéficions contre le requin. Nous savons que le requin va attaquer mais nous ne savons pas quand cette attaque aura lieu.

Les premiers plans nous montrent des promeneurs servant de volets pour passer aux plans suivants en raccord dans l'axe avec un rapprochement progressif sur Brody. Cette série de plans resserrant le cadre nous rappelle d'ailleurs la découverte du cadavre de Dan dans *Les Oiseaux*. Le spectateur est ainsi peu à peu impliqué et se rapproche graduellement de ce personnage. C'est à travers ses yeux que nous allons voir les scènes suivantes. S'en suit une série d'aller-retour en raccord regard sur les personnages jouant dans l'eau à la merci du requin. Le réalisateur respecte ici la règle des 180° et maintient la position de la caméra toujours du même côté de la plage. Par ce jeu de champ - contrechamp, le spectateur comprend ainsi que Brody regarde toujours dans la même direction, il scrute.

Brody scrutant l'océan / La découverte du corps de Dan dans Les Oiseaux :



Steven Spielberg se rappelle certainement de l'expression d' Alfred Hitchcock qui faisait de la « *direction de spectateurs* »⁹⁶. Il utilise ainsi le principe de retard car ce dernier est le facteur qui influence la réponse de tension : La tension augmente lorsque le moment du résultat attendu s'approche, si le résultat tarde la tension atteint un pic. La période de tension est ici allongée et donc plus intense. Steven Spielberg s'amuse ainsi à alterner moments de tension et moments de relâchement grâce à la confrontation de la mise en scène à la mise en cadre. Brody se trouve par exemple

⁹⁶ Alfred Hitchcock interviewé par Truffaut, François dans « Hitchcock », Paris, Gallimard, Hors série Luxe, 1993.p231

caché par un homme qui vient lui parler. Afin de retrouver son champ de vision, Brody tente de regarder par dessus l'épaule de son interlocuteur. Nous pouvons voir dans ce plan une sorte *d'image miroir* du spectateur. Ce dernier est en effet tout autant gêné visuellement que Brody. Nous épousons par la suite le point de vue de Brody grâce à un POV shot⁹⁷.

La gêne visuelle de Brody puis le POV shot :



L'homme qui lui parle occupe une large partie du plan tandis que derrière lui, une jeune fille crie dans l'eau. Le plan est optimisé au maximum dans le but de multiplier les informations. Dans un souci de meilleure lisibilité, Steven Spielberg va même jusqu'à rendre le second plan aussi net que le premier. Mieux voir permet ainsi de mieux comprendre. La vision du spectateur est dépendante de celle de Brody qui scrute l'invisible dans le but de voir au delà des apparences. Un cri force Brody à se lever (brusque entrée de champ), créant ainsi une réaction vive chez le spectateur. Hélas (ou heureusement), il ne s'agit que d'une nouvelle fausse alerte.

Steven Spielberg multiplie les plans lui permettant de faire subir une tension progressive au spectateur. Après avoir quitté le point de vue de Brody, le spectateur peut voir ce qu'il se passe sur la plage. Steven Spielberg insère à ce moment là un plan d'enfants jouant en cercle dans l'eau. Cette image nous renvoie directement aux enfants jouant dans la cour de l'école dans *Les Oiseaux*. Le réalisateur utilise ici le même système de dramatisation en montrant des enfants comme cible potentielle d'un agresseur dépourvu de tout sens moral (un animal ne fait pas la différence parmi ses proies).

⁹⁷ Point of view shot – plan subjectif

Le trans-trav

C'est cependant le recours au *trans-trav* qui est l'allusion la plus claire que Steven Spielberg fait à Alfred Hitchcock, et en particulier à *Sueurs froides*. Le *trans-trav*, qui est, indéniablement, le plan signature de *Sueurs froides* est ici réutilisé par le réalisateur lors de cette séquence. Si dans *Sueurs froides* il était lié à une verticalité qui renvoyait au vertige de Scottie, ici Steven Spielberg l'actualise en l'adaptant à la phobie de Brody (l'aquaphobie): Il l'associe donc à un mouvement horizontal qui crée cette sensation de « vertige de l'horizon liquide ». L'utilisation de ce plan permet de réactiver notre mémoire : La scène du clocher (dont est issu le plan) se superpose à cette attaque de requin.

c) *Une signature sonore :*

John Williams accompagne cette démarche référentielle et reprend ainsi l'efficacité de la formule herrmannienne en parsemant sa partition de références à l'auteur fétiche d'Alfred Hitchcock.

Le rejet de la mélodie

Tout comme Bernard Herrmann, John Williams rejette la mélodie qui a besoin de trop de temps et de trop d'espace pour se développer. En même temps, ce système de boucle sonore empêche tout sentiment de soulagement que pourrait entraîner une résolution harmonique, et interdit à l'auditeur de rester passif.

Le compositeur n'hésite pas non plus à aller à l'encontre des généralisations auditives. Il renonce aux structures les plus fréquemment expérimentées et leur préfère des phrases musicales simples, brèves, répétitives et sans résolution. Cette figure de l'ostinato est emblématique de Bernard Herrmann et est présente dans tous les films issus de sa collaboration avec Alfred Hitchcock.

L'articulation présence / absence du thème

L'utilisation des silences ou plutôt l'absence de musique est ici remarquablement bien utilisée. Dans cette séquence de *Les dents de la mer*, la musique n'intervient en effet que tard et n'est présente que pendant un très court laps de temps (30 secondes environ), elle disparaît au moment précis de l'attaque. Le silence appuie l'impact dramatique et permet une montée en puissance du drame. Dans cette séquence l'absence de musique est tout aussi importante que sa présence. La scène de panique est par exemple privée de musique (nous n'entendons que les bruits et cris ambiants). Ceci rend la scène d'autant plus authentique ; réaliste. Dans *Psychose*, Bernard Herrmann fait d'ailleurs le choix d'arrêter la musique après la scène du meurtre de la douche pour ne laisser que des sons intradiégétiques (bruits d'écoulement d'eau) ce qui permet une sorte de prolongement du drame.

La musique revient ensuite pour quelques instants afin souligner un aspect de la structure filmique. La partition correspond à la vie intérieure des personnages mais aussi aux mécanismes du suspense. Le trans-trav présent dans *Sueurs froides* et qui se retrouve dans *les dents de la mer*, est ainsi accompagné d'une formule musicale dissonante assez similaire et souligne l'effet visuel chargé de traduire le vertige / le drame.

Le thème musical est ici utilisé comme un signal. John Williams canalise l'attention du spectateur et le prévient de l'arrivée du requin. Le spectateur est en effet conditionné depuis le début du film, et dès que les notes graves retentissent, on sait que le requin n'est pas loin. La musique donne ainsi corps à la menace.

L'aura du requin

La répétition ; la récurrence d'un motif montrant l'évolution d'un personnage selon les changements des éléments de surface de la musique (changements d'instruments, de rythme...) est directement inspirée de Bernard Herrmann. Dans *les dents de la mer* comme dans *Psychose*, il s'agit d'un motif élémentaire répété presque à l'infini sur un rythme binaire. Cette structure n'est pas sans rappeler la pulsation cardiaque. En agissant sur le tempo, John Williams provoque une suggestion

de peur ou d'angoisse. En effet, la rythmique binaire représente une valeur moyenne (une pulsation cardiaque) et l'accélération de ce rythme fait naître un sentiment de danger et le ralentissement, un sentiment de soulagement. Il en est de même pour la scène de la douche dans *Psychose* puisque Bernard Herrmann y utilise l'accélération du rythme musical afin d'intensifier la peur et le sentiment de tension chez le spectateur.

L'utilisation d'un système répétitif d'une phrase musicale simple (deux notes), rappelle le thème de la scène de la douche de *Psychose* ou celui de la scène du clocher dans *Sueurs froides*. Ce système de petite structure musicale de quelques mesures à peine permet une grande flexibilité (jeu de répétition et de combinaison de ces unités musicales) et la répétition de ce motif minimaliste binaire permet de figurer l'aura d'un requin très rarement présent à l'écran.

Nous pouvons de nouveau rapprocher les partitions musicales de *Les dents de la mer* et de *Psychose* sous l'angle de l'anaphore cinétique. Pour la scène de la douche de *Psychose*, la relation de la musique avec le corps, le temps et l'espace permet de visualiser un mouvement : Le mouvement répété et régulier des coups de couteau. Les images absorbent ainsi les qualités de la musique. Dans *les dents de la mer*, la partition évoque plutôt l'aile du requin; la ruse de cet animal qui tourne autour de sa proie avant de l'attaquer par surprise.

« [...]un degré limité mais suffisant de similitude entre les images et la musique permet à la musique « d'éponger » les qualités rythmiques de la musique et le résultat est, que vous voyez ces qualités dans l'image. Tout cela revient à une sorte de ventriloquie »⁹⁸

Toutes ces références sont autant de moyens choisis par le duo Steven Spielberg – John Williams pour établir leur filiation à l'égard de celui que l'on surnommait « le maître du suspense ». Mais le duo ne se contente pas de réutiliser un vocabulaire créé par Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann, il offre en plus la construction d'un nouveau modèle; une « imitation créatrice ». Certains plans tels que le trans-trav par exemple, ou le thème musical binaire et répétitif fonctionnent comme des emblèmes de la collaboration Alfred Hitchcock-Bernard Herrmann. Ce sont ces emblèmes qui agissent comme embrayeurs du récit. Ils invitent le spectateur à élargir son champ d'investigation et à faire une lecture parallèle des intrigues de l'hypotexte et de

⁹⁸ Cook, Nicholas « Analysing musical multimedia », Oxford University Press , USA, 2001 p78

l'hypertexte. Tandis que leur part de ressemblance connecte le récit à l'œuvre source, leur part de décalage ouvre le champ vers de nouvelles références.

3) *Un nouveau visage pour la peur*

a) *Psychose et la naissance du « slasher »*

« *L'épouvante va désormais changer de visage* »⁹⁹. En écrivant cette phrase à propos de *Psychose*, Wanda Hale ne se doutait peut-être pas à quel point cette affirmation se révélerait vraie. En effet, à la suite de *Psychose*, le cinéma horrifique a considérablement évolué et ce qu'on appelle aujourd'hui les « slashers » se sont multipliés au fil des années. *Psychose* a ouvert la voie à un nouveau mode de représentation de la peur.

Nous devons rappeler que la musique dans *Psychose* tient une place cruciale, d'abord du fait de son temps de présence mais également du fait de sa force expressive. La nouvelle génération de cinéaste comprend ainsi de quelle manière une partition adaptée peut participer à la réussite d'un film et réduire les scènes explicatives du fait de sa force évocatrice.

L'utilisation des silences chez Bernard Herrmann aussi bien que les choix orchestraux et les expérimentations en matière de composition parviennent à modifier le message du film. Pour soutenir cet argument, il suffit de se rappeler des anecdotes sur les pré-projections de *Psychose* et *Soeurs de Sang*. Les deux films projetés sans leurs musiques sont comparés à de simples séries B¹⁰⁰. Une fois la partition ajoutée, les trouvailles en matière de montage sont soulignées (que ce soit la découpage de la scène de la douche dans *Psychose* ou le split-screen de *Soeurs de sang*); la peur anticipée à un juste degré (générique et scènes clés) et les motivations des personnages comprises (le pourquoi des meurtres).

Ce qui a considérablement révolutionné le cinéma horrifique, c'est certainement le nouveau point de vue que Alfred Hitchcock force son spectateur à adopter. Chez John Carpenter ou Dario Argento par exemple, on retrouve cette volonté de placer le spectateur dans la tête du tueur (ne serait ce que pour quelques instants) grâce à la

⁹⁹ Hale, Wanda pour le *Daily News* de 1962

¹⁰⁰ Le film *Hitchcock* de Sasha Gervasi, 2012 ainsi que le documentaire bonus du DVD de *Soeurs de sang* parlent de ces préprojections.

mise en scène et au montage; mais également grâce à une musique capable de retranscrire ses traumatismes, ses motivations, son trouble.

Dans *Psychose*, Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock jouent sur les erreurs de prédiction du spectateur. La partition atonale du compositeur mais également le principe narratif imposé par le cinéaste (le fait que le personnage principal meurt à la fin de la première moitié du film) surprend le spectateur. Ce dernier devient incapable de concilier son expérience avec n'importe quel schéma préexistant ce qui provoque chez lui le stress et l'inconfort.

Bernard Herrmann parvient ainsi à instruire auditivement le spectateur. L'auditeur est sensible aux modèles sonores; ces probabilités sont utilisées pour former des attentes quant à l'avenir. Ce que nous attendons est fonction de ce que nous avons vécu et chaque répétition supplémentaire a tendance à conditionner nos habitudes auditives. Avec la partition de *Psychose*, Bernard Herrmann apporte de nouveaux marqueurs auditifs aux spectateurs qui deviennent des indices et fournissent des pistes aux auditeurs par effet d'association.

En enrichissant le répertoire de schémas disponibles, Bernard Herrmann parvient à transformer notre expérience musico-cinématographique du cinéma horrifique, et permet de définir un nouveau catalogue des genres.

Avec *Psychose* le duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann impose effectivement de nouveaux codes au cinéma d'horreur : Le récit est articulé autour de climax horrifiques qui forment des suspensions du temps narratif (montage et musique particuliers) censées provoquer la peur et contaminer le reste du film de leur souvenir.

b) Deux exemples de l'influence Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann

« *Il n'existe pas de compositeur de musique de films; il n'existe que des compositeurs* »¹⁰¹

En revalorisant le métier de compositeur de musique de film, Bernard Herrmann ouvre la porte à de nouveaux compositeurs qui ont envie de s'impliquer dans la réussite d'un film.

En cela, *Psychose* représente la collaboration qui donne le meilleur d'elle même.

¹⁰¹ Bernard Herrmann cité par Lalo Schiffrin in <http://www.festival-cannes.com/fr/archives/evenementPresentation/id/4202079/title/evenementLecons/year/2004.html>

Bernard Herrmann ne cherche pas à faire une musique qui se tienne en dehors du film, mais plutôt une composition qui soit une sorte de langage supplémentaire à accoler aux images. La musique délimite ainsi l'action en unifiant cette suite d'images grâce au mixage de la musique avec des sons tirés de l'action (douche, cris de Marion et bruits du couteau qui s'enfonce dans la chair). Le synchronisme entre les images et la cadence de la musique permet au compositeur d'intégrer au maximum sa musique à l'action. *Psychose* devient une référence; un modèle pour une nouvelle génération de réalisateurs qui font de la peur la source de leur création.

Dario Argento

« J'aimerais avoir un de mes films considérés de la même façon que *Psychose* (1960) - Peut-être *Suspiria* le sera t il un jour? »¹⁰²

Dario Argento reconnaît donc volontiers l'influence d'Alfred Hitchcock et chacun de ses films réutilise en fait un aspect de la filmographie hitchcockienne (*Quatre mouches de velours gris*¹⁰³ est d'ailleurs née d'une idée du *Rideau déchiré*).

La violence graphique qui se dégage de la filmographie de Dario Argento, ainsi que le montage de la plupart des scènes de meurtre (dans *Ténèbres*¹⁰⁴ ou *Les frissons de l'angoisse*¹⁰⁵ par exemple) rappelle le découpage précis de *Psychose*.

Mais c'est dans *Suspiria*¹⁰⁶, que Dario Argento fait l'allusion la plus claire à *Psychose*. Suzy; une jeune américaine, vient apprendre la danse dans une prestigieuse école de Fribourg. La première scène du film montrant Suzy dans un taxi, de nuit fait penser à la scène de la fuite de Marion dans *Psychose* et son arrivée au motel. On retrouve ainsi cette idée de pluie battante empêchant une vision correcte de l'extérieur et la bonne compréhension des dialogues.

Sans l'accompagnement musical, ces deux scènes de trajet en voitures sembleraient triviales. Les accompagnements musicaux de Bernard Herrmann ou de Goblin¹⁰⁷ donnent un sens à ces séquences ; ils leur donnent un caractère prédictif.

Dans *Psychose*, la partition de Bernard Herrmann permet au spectateur de comprendre

¹⁰² Jones, Alan citant Dario Argento in « Profondo Argento : The man, the myths and the magic », Surrey, FAB press 2004, p22

¹⁰³ *4 Mosche di Velluto Grigio*, 1971

¹⁰⁴ *Tenebre*, 1982

¹⁰⁵ *Profondo Rosso*, 1975

¹⁰⁶ *Suspiria*, 1976

¹⁰⁷ Goblin est un groupe de rock progressif italien connu pour avoir composé les musiques des films de Dario Argento

que quelque chose de terrible attend Marion. Le groupe Goblin utilise le même principe de boucle musicale et d'orchestration originale en accord avec la tonalité et le thème du film. La partition de Goblin est basée sur une brève cellule musicale qui se répète à l'infini. Une frappe au tambour ponctue cette boucle en lui donnant des airs de musique chamanique; de transe. Une série de murmures incompréhensibles est superposée à la partition, transformant cette dernière en une sorte d'incantation.

Ces deux partitions semblent avertir les héroïnes que le chemin qu'elles prennent va les mener à un danger. Cet avertissement est en fait d'avantage destiné au spectateur afin de manipuler son angoisse et son appréhension.

Dario Argento et Goblin réinterprètent les clés du suspense hermanno-hitchcockien. Ils utilisent les bases du duo mythique comme une sorte de recette dont ils transposent les ingrédients pour les adapter aux goûts d'un nouvel auditoire. Si les scènes de meurtre de Dario Argento sont plus explicites (gore) que celles d'Alfred Hitchcock, la musique de Goblin est plus présente et plus « populaire »¹⁰⁸ que celle de Bernard Herrmann.

¹⁰⁸ La musique de Goblin se situe en effet d'avantage du côté du rock progressif (très populaire à cette époque)



CONDUIRE SOUS LA PLUIE, DE *PSYCHOSE* À *SUSPIRIA*...

• Fig. 1, 3, 5 : Suzy (Jessica Harper) dans le taxi qui l'amène à son académie de danse, Dario Argento, *Suspiria* (1977)

• Fig. 2, 4, 6 : la fuite de Marion (Janet Leigh), Alfred Hitchcock, *Psychose* (1960)

Les deux séquences présentent une certaine proximité dans la construction narrative et dans l'accompagnement musical.

John Carpenter

« Je voulais faire depuis longtemps un film effrayant et c'est *Psychose* qui m'a donné envie de faire *Halloween*. J'ai simplement ajouté au film d'Hitchcock une dimension surnaturelle en faisant du tueur masqué une incarnation du Mal. »¹⁰⁹

Dans le classique *Halloween : la nuit des masques*¹¹⁰, John Carpenter rend hommage à *Psychose*. Le meurtrier Michael Myers est poursuivi par le docteur Sam Loomis, même nom que celui de John Gavin; l'amant de Janet Leigh dans *Psychose*. L'héroïne (Laurie) de ce thriller de 1978, n'est d'ailleurs autre que la fille de cette dernière, Jamie Lee Curtis. Le couteau de cuisine de Myers est également une référence au couteau de Norman Bates.

John Carpenter à la fois réalisateur et compositeur de ses films, a toujours affirmé que Bernard Herrmann avait considérablement influencé sa manière de composer. C'est certainement sa faculté à créer une musique efficace avec un minimum de moyen qui a séduit le réalisateur de *Halloween : La nuit des masques*. En effet, tout comme Alfred Hitchcock avec *Psychose*, John Carpenter ne dispose que d'un petit budget et cela ne lui permet pas de payer un grand orchestre. John Carpenter cherche donc à privilégier un pupitre restreint (boîte à rythme ; synthétiseur) dont la sonorité peut à elle seule exprimer le drame sombre qui se prépare. La musique semble n'aller nulle part et tourne sur elle-même, revenant sans cesse à son point de départ. La dynamique du crescendo-decrescendo crée un effet de respiration lourde et inquiétante.

Au début du film, une scène montre Laurie marchant dans un quartier pavillonnaire. La musique permet ici au réalisateur d'amener un effet de terreur et d'accroître un sentiment d'angoisse malgré le calme apparent des images.

Comme Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann parviennent à tourner la contrainte du noir et blanc de *Psychose* à leur avantage, John Carpenter parvient ici à faire de certaines contraintes des atouts. L'unité de lieu (une rue avec deux maisons adjacentes) et de temps (la nuit d'Halloween), les apparitions furtives de Michael Myers connues du spectateur mais pas des protagonistes deviennent les piliers sur lesquels repose une bonne partie des effets de suspense. Il en va de même pour la

¹⁰⁹ John Carpenter cité dans *Mad Movies*, Hors Série Collection Réalisateurs n° 1 "John Carpenter" (2001)

¹¹⁰ *Halloween*, 1978

musique : Synthétique, sommaire et répétitive, constituée de quelques notes à peine, elle accentue la tension du film, et est devenue depuis un véritable classique du genre.

c) *La figure du « méchant »*

Depuis le *Psychose* d'Alfred Hitchcock, la figure du meurtrier psychopathe fait l'objet d'une sorte de fascination de la part du cinéma d'horreur. En effet, ce film marque le début des slashers obéissant aux lois du monde mental. Dans ces films, la violence est toujours liée à une vie humaine et la restitution de cette humanité est l'une des prérogatives des cinéastes. Ces cas cliniques tels que Michael Myers dans *Halloween*¹¹¹ ou Peter Neal¹¹² dans *Ténèbres* sont à l'image de Norman Bates. Ces tueurs se trouvent promus au statut de personnage central et leur incapacité profonde à exprimer leurs véritables sentiments en font des prisonniers d'eux même, incapables de trouver un autre exutoire que la violence. Bernard Herrmann contribue à faire de la musique l'un des meilleurs outils capable de restituer l'humanité cachée au fond de ces personnages. Sa musique parvient à formuler et représenter des émotions, mais également à appréhender les scènes de violence sur un mode émotionnel. Pour lui, la musique ne doit pas traduire la force du bourreau, mais plutôt son état psychologique. Le compositeur ne joue donc pas sur la surprise comme c'était la coutume, mais sur l'appréhension mentale afin de manipuler l'émotivité du public. Ces partitions, une fois placées sous un dialogue, accroissent l'impact des mots et permettent de dégager le discours sous-jacent du film.

Depuis Bernard Herrmann, les compositeurs de bandes originales horribles tels que John Carpenter, Goblin ou même Krzysztof Komeda¹¹³ s'efforcent de rendre possible l'identification des spectateurs à des personnages que la société juge mauvais. Il est en effet très difficile de contraindre le public à comprendre quelque chose qui l'effraie et cette expérience de la peur dépend de la manière dont le film articule ce qui suscite l'effroi. La musique est ainsi passée d'un simple habillage sonore à une sorte de mémoire du personnage. Car c'est l'état d'esprit du personnage mais aussi son vécu

¹¹¹ Michael Myers est l'assassin de *Halloween : la nuit des masques*. Après avoir tué sa soeur, il est interné en hôpital psychiatrique. Plusieurs années après, il réussit à s'échapper, et prend la route de sa ville natale

¹¹² Peter Neal est l'écrivain - tueur en série de *Ténèbres (tenebre)* réalisé par Dario Argento en 1983. Une série de flashbacks révèle un épisode traumatique de son enfance.

¹¹³ Krzysztof Komeda a par exemple composé la bande originale de *Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968

que les compositeurs doivent mettre en musique. Le spectateur doit être impliqué au cœur de l'action afin de vivre le film de l'intérieur.

La structure obsessionnelle définit aussi bien la forme des films d'Alfred Hitchcock que la musique de Bernard Herrmann. Avec *Psychose*, Alfred Hitchcock met au point une sorte de grammaire du film d'horreur. La figure du tueur aux troubles sexuels n'est plus un simple monstre imaginaire mais un être doté d'affects, de désirs réprimés. Le profil psychologique de Norman Bates marque le cinéma d'horreur.

Si nous revenons à nos exemples précédents, Dario Argento et John Carpenter, on remarque cette proximité dans la volonté d'expliquer la violence d'un personnage. *Halloween : La nuit des masques* ou *Les frissons de l'angoisse* font en effet référence au monde de l'enfance qu'ils associent à une musique obsessionnelle, qui tourne sur elle-même. La musique sert ainsi de pont psychanalytique reliant l'enfance au traumatisme qui déclenche les crises de violence des meurtrière.

Grâce à Bernard Herrmann, le cinéma prend conscience de la faculté représentative de la musique. La partition devient en effet un palliatif suffisant à la représentation physique de la menace : Même si le « méchant » n'est pas présent à l'image, le simple fait d'entendre la musique qui lui est liée suffit au spectateur pour ressentir physiquement sa présence.

Dans notre première partie nous avons déjà montré de quels artifices musicaux Bernard Herrmann use pour traduire la folie, la dualité... Ces procédés se retrouvent ainsi chez de nombreux compositeurs. Le groupe Goblin pour Dario Argento ou John Carpenter en sont les exemples.

On retrouve chez ces compositeurs de musique de film, la simplicité de la phrase musicale associée à l'ostinato utilisé sans résolution mais également des choix orchestraux originaux et expressifs (le bouzouki chez Goblin pour *Suspiria* mais également les sonorités du synthétiseur chez John Carpenter). Il est aussi intéressant de souligner l'utilisation récurrente d'instruments liés au monde de l'enfance (le glockenspiel qui ressemble à une boîte à musique) et la comptine afin de retranscrire un traumatisme lié à l'enfance. Bernard Herrmann avait composé une petite comptine pour *Les oiseaux* et ce chant enfantin apporte un contrepoint tout à fait intéressant à l'horreur du film. Dans *Les frissons de l'angoisse*, le groupe Goblin réutilise ce principe dès l'ouverture du film avec un chant enfantin accompagnant un meurtre.

Le croisement entre les œuvres du duo Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann et celles de ses successeurs permet de suivre une sorte de lignée artistique. L'exposition répétée du style du duo par le biais de ses héritiers modifie les habitudes audio-visuelles du spectateur.

On peut considérer la somme de ces différentes manières de citer le duo d'un point de vue « formel » puisque chacun des réalisateurs citateurs souligne le fait que son œuvre est une lecture puis une réécriture d'une autre œuvre. La similarité est structurelle et la réitération du motif n'est pas explicite. L'hypertexte renvoie ainsi d'avantage aux origines d'un genre. Le duo herrmanno – hitchcockien fait autorité et l'allusion au duo permet de situer le genre du film .

Les scènes revampées du duo permettent de légitimer la filiation de l'hypertexte à l'hypotexte. La formule herrmanno-hitchcockienne devient une figure récurrente, clichée. Mais, cette reprise même si elle est altérée ou détachée de son contexte, fait toujours référence à un hypotexte qui serait la somme de toutes les collaborations herrmanno-hitchcockiennes. Cette forme de citation du duo est utilisée de manière récurrente dans un système de reprises et/ou d'allusions inégales mais toujours intentionnelles. Cela nous permet de considérer ce dernier corpus comme un réseau dont le noyau serait la filmographie issue de la collaboration Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann.

Dans notre premier chapitre, nous avons vu comment ces nouveaux duos transposent des phénomènes emblématiques de la collaboration Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann en résumant, condensant, analysant leurs propos et leurs idées. Notre second chapitre va plutôt traiter de la symbolisation de l'acte de délégation de la parole.

CHAPITRE II

La postérité du duo : La pratique citationnelle

Citer, c'est donner du crédit à ce que l'on veut dire soi-même; on cite un grand auteur pour tirer profit de son autorité ou pour reconnaître la dette que l'on a envers lui.

Dans le domaine littéraire, la citation canonique est la forme la plus répandue. Cette forme de reprise d'une œuvre telle quelle répond à des règles spécifiques : Elle doit être encadrée par des guillemets et accompagnée de sa référence. En effet, par devoir éthique, l'acte d'effectuer une citation engage à être fidèle et sous peine de plagiat, nous devons en signaler la source.

En ce qui concerne le domaine cinématographique, il n'existe pas de protocole de présentation (même si le crédit au générique de fin peut faire figure de note de bas de page). Les différentes œuvres que nous allons analyser, proposent une variation autour de la mise en scène de la citation de l'œuvre du duo Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann.

Il est intéressant de voir de quelle manière un hypertexte utilise le lien entre l'image mentale liée à une musique déjà connue de l'auditeur et l'image factuelle proposée par le film. La pré-connaissance de l'œuvre source induisant peut être une orientation d'écoute? Il est ainsi important de ne plus simplement se poser les questions « classiques » que l'on se pose sur la musique de film (musique intra ou extradiégétique; empathique ou contrapuntique...), mais d'ajouter à ces réflexions l'analyse des écarts entre l'image-souvenir et celle représentée dans le film.

I) *Le surmarquage citationnel comme embrayeur narratif*

Ce que la littérature nomme citation canonique est un emprunt sans transformation d'une œuvre transcrite parfaitement dans une autre mais dont la source est révélée. Cette citation directe ou partielle doit se détacher visuellement du reste de l'œuvre. A quels artifices le cinéma a-t-il recours afin de mettre en avant l'opération citationnelle mais également la source de la citation?

1) *Les Simpsons*¹¹⁴ et la citation parodique

Les Simpsons parodient plusieurs aspects du mode de vie de la famille américaine moyenne. Hormis le fait que la série porte essentiellement sur cet aspect de la culture américaine contemporaine, Matt Groening parodie régulièrement le cinéma. Ainsi, la sitcom parodie des films d'Alfred Hitchcock dans une vingtaine d'épisodes et utilise la musique de Bernard Herrmann issue de ce corpus dans une dizaine d'épisodes. La série ritualise la parodie; le rire. Le principe des *Simpsons* repose en partie sur le réinvestissement de l'histoire du cinéma et la parodie est ici le motif; le vecteur de la création. Ce type de ressort narratif engendre une relation dynamique et ludique avec le spectateur qui se satisfait de reconnaître l'hypotexte et la nature de sa transformation. Les auteurs n'hésitent donc pas à admettre leur emprunt et affirment une intention motivée de reprise d'une œuvre, pour la parodier.

a) *Comment fonctionne la citation parodique chez Les Simpsons?*

La parodie est un phénomène dont la théorisation doit faire entrer en jeu une double compétence : Celle du parodiste qui doit déconstruire le texte parodié pour ensuite le reconstruire dans le texte parodiant; et celle du spectateur qui doit avoir la capacité de reconnaître la référence du parodiste.

¹¹⁴ Série *The Simpsons* créée par Matt Groening et diffusée depuis 1989

Matt Groening : Un énonciateur habile

Il est crucial pour l'auteur d'avoir la compétence ou la capacité de reprendre, dans le texte à parodier, certains traits pour les retravailler et les intégrer à un nouveau texte, à savoir le texte parodiant. Le principe de la parodie n'est pas simplement de mettre deux énoncés en rapport, deux énonciateurs et deux contextes ; la citation doit s'adapter au nouveau contexte. Cette opération de transposition d'une source à un autre registre exige l'analyse et la manipulation de nombreux paramètres ; elle développe forcément des compétences de réécriture. Selon L. Hutcheon, la parodie est un processus intégré, structural et modélisant qui reprend, répète, invente et transcontextualise des œuvres d'art existantes¹¹⁵

Les scènes emblématiques du duo Bernard Herrmann – Alfred Hitchcock sont ainsi « simpsonisées » ; remodelées selon le style du dessinateur, poussant Matt Groening à s'essayer à l'exercice délicat de « faire à la manière de » Alfred Hitchcock. Cependant il ajoute à cet exercice une difficulté supplémentaire en cherchant à provoquer le rire. Ainsi, Matt Groening utilise des codes propres au film de suspense (musique angoissante, rythme de montage soutenu..) afin d'inviter le spectateur à rire de cette transgression.

Un spectateur compétent

Comme le souligne Michaël Andrieu, la citation présuppose la connaissance préalable de l'œuvre réexploitée¹¹⁶. *Les Simpsons* jouent avec les attentes du spectateur. Ces attentes découlent de sa mémoire; du codage mental de ses expériences passées. Cette mémoire est réactivée par le biais d'éléments emblématiques. Le spectateur se trouve pris au piège de ses propres intuitions ou déductions d'un événement qui n'a finalement pas lieu.

On comprend alors pourquoi afin de faciliter le caractère implicite de la référence, il est important de choisir une œuvre issue d'un répertoire reconnu par le plus grand nombre. A des fins ludique, il est en effet nécessaire pour le spectateur d'avoir conscience du caractère parodique de ce qu'il voit. De sa connaissance de

¹¹⁵ Hutcheon, Linda « A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms », New York/London University of Illinois press, 1985

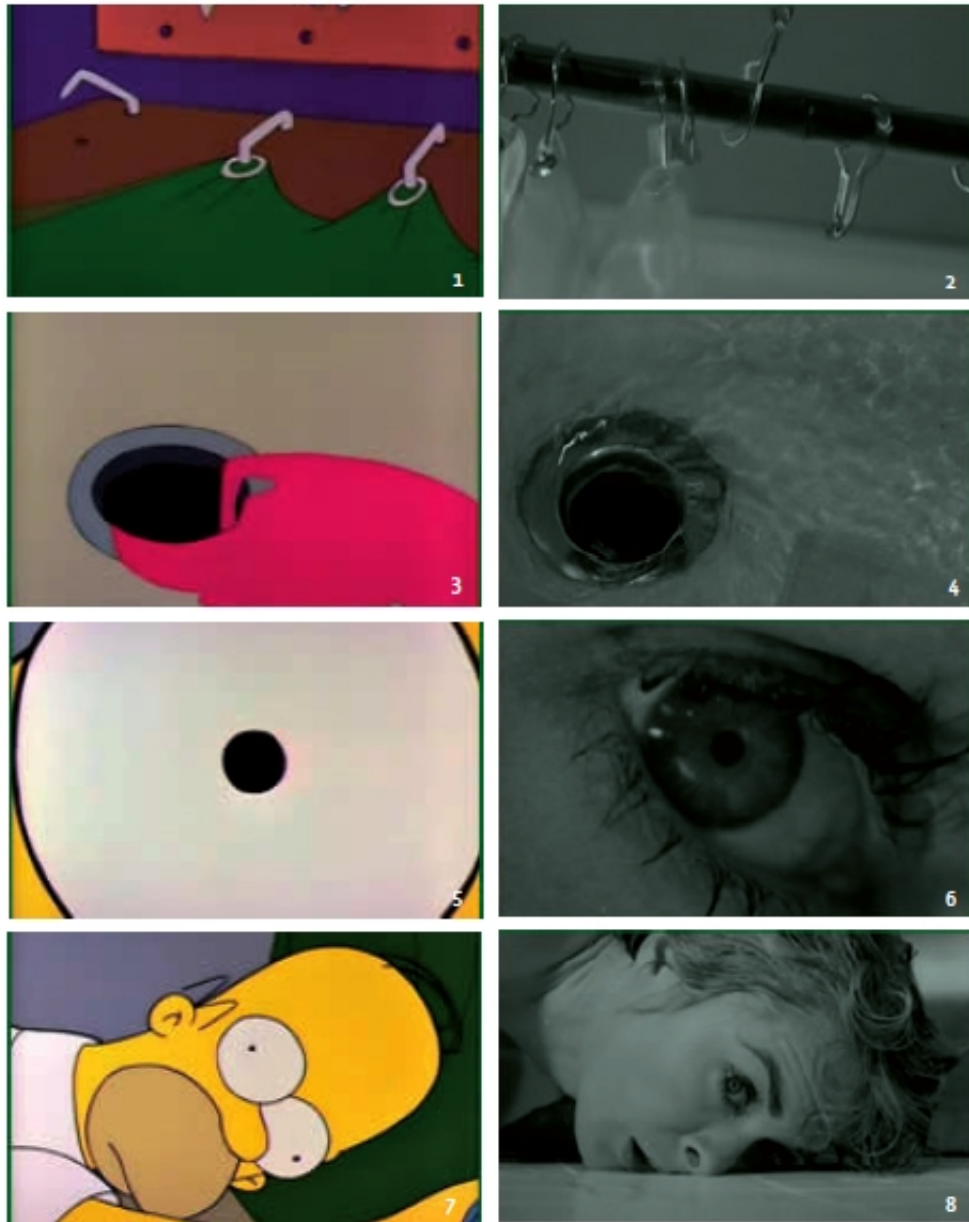
¹¹⁶ Andrieu, Michaël « Réinvestir la musique, Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma », op.cit.

l'hypotexte, dépend la réussite de la parodie. C'est l'inexactitude de la citation et la discordance d'information entre deux modalités qui amène le rire et suscite la participation active du spectateur.

Psychose est certainement le film que *Les Simpsons* ont le plus parodié parmi le répertoire hitchcockien. La notoriété du film n'est plus à prouver et c'est cela qui a contribué au choix de ce film comme principale référence. De même, les scènes parodiées sont des scènes immédiatement associables à leur hypotexte : La scène de la douche ou la scène de la fuite de Marion en voiture.

Les Simpsons transgressent nos attentes en transformant le contexte de la scène. Le décalage revendiqué et la violation d'un schéma connu, permettent de signaler une sorte d'autorisation de rire.

Le rôle de la musique est ici crucial. La bande originale que Bernard Herrmann a composé pour *Psychose* est certainement la plus connue du compositeur. *Les Simpsons* se servent de l'aspect familier de cette œuvre. Grâce à la partition, ils donnent une piste sur l'avenir d'une séquence pour ensuite la contrarier par un élément extra musical (décalage entre l'image et le discours). L'œuvre musicale est placée dans un contexte différent ce qui change l'impact de la musique sur la perception; le message destiné au public est modifié et va à l'encontre de ses attentes. *Les Simpsons* s'amuse du contraste / du choc entre les images et la musique.



LES SIMPSONS : LA CITATION PARODIQUE

ÉPISODE 9, SAISON 2 : TOUS À LA MANIF (MATT GROENING, 1991)

- Fig. 1, 3, 5, 7 : Maggie frappe Homer avec un maillet
- Fig. 2, 4, 6, 8 : la scène du meurtre dans la douche, dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960)

Cet épisode des Simpsons reprend plan par plan la scène de la douche de *Psychose*. La même musique accompagne les deux séquences.

Les marqueurs de la parodie

Seul le spectateur informé et compétent est capable de reconnaître la source de la parodie mais également d'en décrypter les marqueurs. L'oeil (les signes typographiques en littérature) aide le lecteur à percevoir ce qui est étranger à la création et isole la citation du corps du texte : « *Par l'entremise des guillemets, la citation fait l'aveu de sa dette* »¹¹⁷

Dans *Les Simpsons*, l'objet de la citation est une scène tirée du corpus hitchcockien : La scène de la douche ou la fuite de Marion dans *Psychose*. Les marqueurs délimitant chacune de ces scènes sont en fait, à la fois auditifs et visuels. La musique de Bernard Herrmann autant que les cadrages et le rythme du montage sont présents comme autant de marques citationnelles.

Dans l'épisode *Tous à la manif*¹¹⁸, la scène dans laquelle Maggie attaque Homer avec un maillet reprend plan pour plan la célèbre scène de la douche de *Psychose*. La musique de Bernard Herrmann encadre ainsi la scène montrant Homer/Marion qui s'agrippe au rideau et le décroche alors que la peinture/le sang coule sur le sol/dans la douche, la caméra zoome ensuite sur l'oeil de la victime puis recule pour montrer le visage.

La musique de Bernard Herrmann est présente afin d'appuyer la mise en spectacle de l'acte citationnel mais également le décalage entre la tonalité grave de l'hypotexte et triviale de l'hypertexte. La situation comique contraste avec la gravité et l'expressivité de la musique.

b) La nature de la relation parodié - parodiant

Les différents niveaux de la relation

Les Simpsons tentent d'explorer tout le sens que recèle un modèle afin de l'adapter à un nouveau discours. Ici, les références à Alfred Hitchcock ne sont pas présentes pour leur contenu mais plutôt pour leur forme et leur caractère exemplaire.

¹¹⁷ Andrieu, Michaël « Réinvestir la musique, Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma »op.cit., P33

¹¹⁸ *Itchy & Scratchy & Marge*, épisode 9, saison 2, 1990

Le but d'une parodie peut être de se moquer de l'hypotexte, mais ici le but n'est pas de se moquer mais plutôt de se servir de la référence au duo dans un but ludique. C'est finalement sur cette relation d'échange entre deux textes que repose cet effet parodique.

La relation entre le duo Bernard Herrmann – Alfred Hitchcock et *Les Simpsons* fonctionne ainsi selon trois niveaux : Le premier niveau est le re-fonctionnement du duo par Matt Groening : *Les Simpsons* parodient les conventions du cinéma hitchcockien. Le cartooniste utilise effectivement à des fins humoristiques, des artifices qu'Alfred Hitchcock mettait au service du suspense (la musique de Bernard Herrmann en premier lieu mais également les cadrages, le montage, la mise en scène). Le second niveau est le détournement des schèmes du duo par le dessin animé : Les conventions hitchcockiennes sont utilisées au sein d'une histoire propre à la diégèse développée par *Les Simpsons*. Chaque scène parodiée est toujours intégrée à la narration d'un épisode; elle sert à l'élaboration de la narration. Le troisième et dernier niveau est la distance critique ou ironique qui existe entre le duo mythique et le dessin animé : *Les Simpsons* désacralisent le cinéma d'Alfred Hitchcock en le transposant d'un registre grave à un registre humoristique.

La désacralisation

Selon A. Ballabriga¹¹⁹, le rire serait un moyen de rappeler aux puissants qu'ils forment avec les humbles une communauté. Cela semble correspondre à ce que fait Matt Groening en déplaçant les schèmes du duo Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann dans l'univers populaire du dessin animé.

"Parodie signifie à la lettre un chant composé à l'imitation d'un autre [...] On a la liberté d'ajouter ou de retrancher ce qui est nécessaire au dessein qu'on se propose; mais on doit conserver autant de mots qu'il est nécessaire pour rappeler le souvenir de l'original dont on emprunte les paroles. L'idée de cet original, l'application qu'on en fait à un sujet d'un ordre moins sérieux, forment dans l'imagination un contraste qui la surprend, et c'est en cela que consiste la

¹¹⁹ Ballabriga, Alain « Rires, croyances et valeurs en Grèce ancienne » in *Humoresques*, « Humour et Religion », n°12, juin 2000

plaisanterie de la parodie."¹²⁰

Selon cette définition, la parodie consiste à rapporter des paroles connues en leur donnant un sens différent de celui qu'elles avaient originellement.

Il est vrai que les scènes parodiques issues des épisodes de *Les Simpsons* semblent être de parfaits exemples de cette définition. Matt Groening s'empare de la forme; de la structure et y place sa propre histoire légère; triviale. Sans la référence à son hypotexte, la scène n'aurait aucune raison de faire rire. En distinguant le sens de la forme, *Les Simpsons* expliquent le mythe, le démystifient, le déchiffrent. Le rire peut ainsi être vu comme le vecteur d'une meilleure compréhension du mythe et de ses résurgences dans la création esthétique. Il est ainsi possible de comprendre pourquoi Michèle Hannoosh¹²¹ voit la parodie d'avantage comme un raffinement qu'une dégradation de la référence originale.

c) *La question du pastiche*

Dans le pastiche, il n'y a pas de renvoi clair ni de référence explicite à l'œuvre source et à son auteur. Le renvoi à la source se fait à travers l'idée générale, la structure, le style, la technique, la manière de faire plutôt qu'à un motif précis. Le pastiche est un exercice d'imitation complexe car il s'agit d'extraire ce qui est du domaine du style pour l'adapter à un nouveau texte.

Dans l'épisode des *Simpsons* intitulé *Un tramway nommé Marge*¹²², une séquence reprend une scène issue des *Oiseaux* et la transpose dans une crèche. Ce n'est plus Rod Taylor qui marche précautionneusement au milieu des oiseaux mais Homer sur un parterre de nourrissons. Cependant même si les cadrages sont similaires, l'accompagnement sonore est différent. De la même manière que Bernard Herrmann recrée électroniquement les cris des oiseaux pour les rendre plus

¹²⁰ "Parodie signifie à la lettre un chant composé à l'imitation d'un autre; et, par extension, on donne le nom de parodie à un ouvrage en vers dans lequel on détourne, dans un sens railleur, des vers qu'un autre a faits dans une vue différente. On a la liberté d'ajouter ou de retrancher ce qui est nécessaire au dessein qu'on se propose; mais on doit conserver autant de mots qu'il est nécessaire pour rappeler le souvenir de l'original dont on emprunte les paroles. L'idée de cet original, l'application qu'on en fait à un sujet d'un ordre moins sérieux, forment dans l'imagination un contraste qui la surprend, et c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie." Dumarsais, Cesar Chesneau in « Philologie française ou dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire », Tome II, Paris, Le Normant père, 1831 p549

¹²¹ Hannoosh, Michele « Parody and Decadence; Laforgue's *moralités légendaires* », Columbus, Ohio state University press, 1989

¹²² *A streetcar named Marge*, épisode 2 de la saison 4, 1992

expressifs, Matt Groening et Danny Elfman (qui signe la bande originale) s'amuse à retravailler avec les mêmes outils que le compositeur le bruit de succion des tétines pour habiller la scène.

Ici, le principe auditif mis en place par Bernard Herrmann sur *Les Oiseaux* est réutilisé pour compléter la citation visuelle. D'un point de vue sonore, on pourrait donc dire qu'il s'agit d'un pastiche du travail du compositeur, puisque l'emprunt est indirect et partiel. La construction de la bande sonore se fait par le biais de deux opérations : Celle de l'appropriation et celle de la personnalisation d'un principe propre à ce film.

Cependant, le fait que visuellement la scène reprenne les cadrages et les plans de l'hypotexte nous fait douter du statut de la citation. Effectivement, normalement le pastiche se borne à reprendre les composantes formelles d'une œuvre. Si des éléments extra-musicaux dévoilent le secret de la référence, peut-on encore parler de pastiche?

Selon G. Genette¹²³, la parodie a la fonction de détourner la lettre d'un texte en se donnant pour contrainte de la respecter au plus près; alors que le pastiche a la fonction d'imiter la lettre et a donc pour but de lui devoir le moins possible.

La volonté de faire rire tranche-t-elle en faveur du pastiche ou de la parodie? Le but étant que cette scène fasse rire du fait de la reconnaissance de l'hypotexte, nous serions tenté de parler de parodie. Cependant, l'humour habille la scène et non la partie sonore de manière isolée. L'habillage sonore en tant que tel se rapproche ainsi d'avantage du pastiche, mais lorsqu'il est mis en relation avec la séquence; il devient un outil de la parodie.

2) La mise en spectacle de l'acte citationnel : *A single man*¹²⁴

Dans *A single man*, Tom Ford exhibe la citation de la musique issue de *Sueurs froides*. De manière générale, la citation implique l'emploi de marques expliquant au récepteur / spectateur que le contenu montré est ré-énoncé. Ces procédés citationnels peuvent être divers (marques graphiques, formules...) et sont importants car ils permettent de rendre l'hypotexte (et son auteur) de nouveau présent. Tom Ford tente ici de trouver un équivalent aux marques typographiques afin de mettre en

¹²³ Genette, Gérard "Palimpsestes, la littérature au second degré", Paris, Editions du Seuil, collection *points essais*, 1992

¹²⁴ *A single man*, Tom Ford, 2009

valeur la relation de l'hypotexte avec son hypertexte.

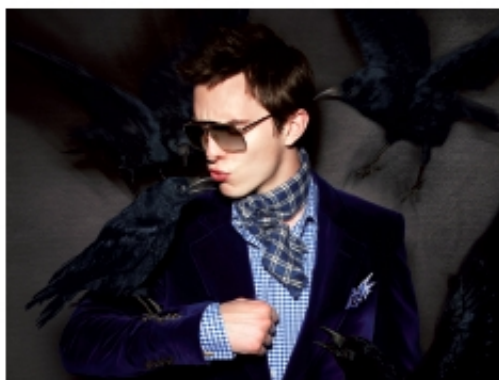
a) Le sur-marquage citationnel

Dès les premiers plans du film, nous sentons que Tom Ford fait preuve du même perfectionnisme obsessionnel qu'Alfred Hitchcock. *A single man* enchaîne les plans à l'esthétisme froid et classieux directement inspirés du cinéma hitchcockien. Cela redouble notre attention vers les détails. Nous savons que Tom Ford en tant qu'homme du monde de la mode, est influencé de manière très explicite par l'approche sophistiquée d'Alfred Hitchcock¹²⁵. On retrouve chez l'un comme chez l'autre une même sensibilité méthodique (beauté physique, vêtements élégants).

Au début de la séquence, le réalisateur montre une affiche monumentale de *Psychose* occupant tout l'écran. Il semble surprenant de découvrir l'affiche de *Psychose* alors que l'histoire que Tom Ford nous raconte se passe en 1962 ; soit deux ans après la sortie du film. Cette affiche fonctionne comme une sorte de « deux points, ouvrez les guillemets ». La présence de cette affiche crée un contexte destiné à optimiser le dispositif d'élucidation. Le spectateur ne peut que remarquer la présence de cette affiche et son attention est ainsi orientée. Cette sorte d'information métacommunicationnelle¹²⁶ qui est induite par cette indication, incite le lecteur à sortir de l'univers raconté, pour « revenir à lui ». Il est cependant étrange que ce soit la musique de *Sueurs Froides* que nous entendons alors que c'est l'affiche *Psychose* que nous voyons; quitte à montrer l'affiche d'un film sorti depuis longtemps, pourquoi pas celle de *Sueurs froides* (dont est issue la musique)?

¹²⁵ Cf planche illustrative Hitchcock chez Tom Ford "Tom Ford Eyewear Fall/Winter 2010-11"

¹²⁶ Terme utilisé afin de définir un élément qui contextualise un message et aide, de ce fait, à la compréhension d'une situation de communication.



L'INFLUENCE D'ALFRED HITCHCOCK CHEZ TOM FORD

Fig. 1, 3, 5 : Campagne publicitaire pour Tom Ford Eyewear Automne-Hiver 2010/2011. Photographies réalisées par Tom Ford.

Fig. 2, 4, 6 : Alfred Hitchcock et Tippi Hedren pour la campagne publicitaire pour la sortie du film *Les oiseaux* réalisé par Alfred Hitchcock (1963).

Tom Ford fait ici un clin d'oeil à Alfred Hitchcock et aux photos de promotion qui avaient été réalisées pour la sortie des *Oiseaux*.

Cela répond certainement à un désir chez Tom Ford de citer deux films : *Psychose* et *Sueurs Froides*. La voiture de George fait penser à celle de Madeleine dans *Sueurs froides* (modèle et couleur) tandis que celle de la jeune fille à qui George va parler rappelle plutôt celle de Marion Crane dans *Psychose*. La conversation entre George et la jeune fille du parking par la fenêtre de la voiture fait penser à la conversation entre Marion et le policier lors de la fuite de Marion dans *Psychose*. Cette série d'allusions permet au réalisateur de pointer l'acte citationnel du doigt et dans une certaine mesure, de dévoiler une partie de la structure filmique tout en conservant la fluidité de l'illusion narrative.

L'intention d'inviter *Psychose* dans *A single man* est peut-être une manière de laisser planer une sorte de menace sexuelle sur la scène. La question de la sexualité est en effet cruciale dans le film de Tom Ford : George est homosexuel à une époque où l'homosexualité est un stigmate déshonorant. Chaque détail pouvant trahir son orientation sexuelle est ainsi tu, caché, étouffé. Cette intériorisation du désir laisse planer une forte tension sexuelle durant tout le film.

De manière visuelle, Tom Ford cite *Psychose* mais d'un point de vue sonore, il ne fait référence qu'à *Sueurs Froides*.

b) Vers une nouvelle interprétation des images?

La plupart des thèmes que Bernard Herrmann a composé pour Alfred Hitchcock écoutés même hors contexte du film sont « rapprochables » de leur source. La citation permet ici à Tom Ford de faire l'économie d'un discours en sélectionnant une partie de la représentation afin de la transférer dans un autre domaine. La mémoire créée par le codage mental des expériences passées est délibérément rappelée (et avec elle les attentes qui y sont liées).

Dans *Sueurs froides*, la scène dont est issue la musique est celle montrant Scottie après son internement. Au détour d'une rue, il découvre Judy; sosie parfait de Madeleine, son amour décédé. Le réalisateur choisit cet instant précis dans le but de créer un lien / un pont entre ces deux scènes. Dans le film de Tom Ford, George est privé de toute possibilité de faire le deuil de son amour, il ne peut exprimer sa peine, ni même exhiber un quelconque souvenir de son amour passé (la seule photo qu'il possède de son amour est enfermée dans un coffre fort).



A SINGLE MAN DE TOM FORD (2009)

Fig. 1 & 2 : Arrivée de George (Colin Firth) au drugstore

On remarque en fond l'affiche monumentale de *Psychose* utilisée comme embrayeur de la citation hermanno-hitchcockienne dans le film de Tom Ford.

Au début du film, George apprend la mort de son amant dans un accident de voiture, l'un de leurs chien a également péri et l'autre a disparu. Dans cette scène, George se met à caresser et à étreindre affectueusement un chien de la même race que ceux qu'il avait avec son amant. Le chien se trouve ainsi assimilé à Judy, symbole duel de l'amour et de la mort. Comme elle, il est une sorte de coquille vide que l'on remplit de ses attentes amoureuses; par le biais duquel on tente de refaire naître un amour pourtant décédé. Scottie tout comme George, ont tous les deux la sensation que l'amour est de nouveau possible et le chien (tout comme Judy) cristallise l'envie d'un retour dans le passé.

Sans la connaissance de la scène d'origine, cette séquence perd de sa force ; d'où certainement la nécessité du sur-marquage.

Dans cet extrait, la reprise hypertextuelle surajoute au jeu fictionnel en incitant le spectateur à reconnaître la source modifiée par l'œuvre d'accueil. La musique s'associe au film en dirigeant l'attention du spectateur vers un aspect particulier de la trame narrative hitchcockienne. Les marqueurs auditifs deviennent ainsi des indices qui fournissent des pistes sémantiques aux spectateurs par effet d'association. On pourrait presque parler de « fonction de régie »¹²⁷ pour définir ce type de citation puisqu'ici la musique guide le spectateur dans sa compréhension du discours. La musique de Bernard Herrmann est un indice. Grâce à elle, Tom Ford relie une diégèse cible à une diégèse source. A partir de cette relation, le réalisateur invite le spectateur à la sur-interprétation en élargissant son champs d'investigation en dehors de l'hypertexte.

¹²⁷ Le narrateur exerce une fonction de régie lorsqu'il commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire. Genette, Gérard « Figures III » Paris, Seuil, 1972

3) Le palimpseste¹²⁸ cinématographique

Le palimpseste est un manuscrit écrit sur un parchemin ayant déjà été utilisé, mais dont on a fait disparaître les inscriptions pour y écrire de nouveau. Dans la critique littéraire moderne¹²⁹, ce terme désigne la transtextualité, c'est-à-dire tout ce qui met un texte en relation avec d'autres. L'idée est que les couches inférieures du texte transparaissent en filigrane.

La relation la plus courante entre intertexte et narration, est celle de l'incorporation de la citation dans le récit. C'est également celle qui choque le moins les représentations. Par la mise en évidence de leurs emprunts, les artistes tentent d'éviter une condamnation pour vol tout comme les auteurs en littérature détachent visuellement les citations de leurs textes par les guillemets.

L'émetteur peut manifester par des moyens divers le fait qu'il recourt à une expression dont il refuse d'endosser la responsabilité énonciative. Au cinéma, le montage crée des marques indicielles avec par exemple l'utilisation du cadre dans le cadre. Le cadre du téléviseur dans le cas de *Kika*¹³⁰ et celui de l'écran de cinéma dans celui de *L'armée des 12 singes*¹³¹ agissent comme des guillemets délimitant les images et le son tiré d'un film.

a) *L'armée des 12 singes : le film dans le film*

Pour son film *L'armée des 12 singes*, Terry Gilliam s'inspire de *La jetée* de Chris Marker¹³²; lui-même s'étant inspiré de *Sueurs froides*. En citant le film d'Alfred Hitchcock, Terry Gilliam revient ainsi aux sources de la création de l'hypotexte premier (*La jetée*) et boucle le jeu des références. L'univers que construit Terry Gilliam est bâti sur des fragments du passé, récupérés puis bricolés; recyclés. Dans

¹²⁸ Par métaphore, le palimpseste représente la relation hypertextuelle (Lorsqu'on trouve dans un texte littéraire la trace d'un autre texte littéraire plus ancien). Notion développée dans Genette, Gérard « Palimpseste. La littérature au second degré », op. Cit.

¹²⁹ La transtextualité est tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes selon Genette, Gérard in« Palimpsestes, la littérature au second degré », op.cit.

¹³⁰ *Kika*, Pedro Almodovar, 1993

¹³¹ *Twelve monkeys*, Terry Gilliam, 1995

¹³² *La jetée*, Chris Marker, 1962

un film qui se place au cœur d'une réflexion sur la mémoire et le souvenir, il semble logique que le réalisateur effectue un retour en arrière dans l'histoire cinématographique.

Dans *L'armée des 12 singes*, James recherche dans le passé l'explication de son présent. La séquence du cinéma cristallise cette recherche et la citation de *Sueurs froides* assure cette articulation avec le passé. Si James commence à se souvenir de Kathryn, c'est qu'il reconnaît le film d'Alfred Hitchcock par bribes. Il comprend enfin l'origine de ce sentiment qui l'habite, qui est d'avoir toujours connu Kathryn : c'est la jeune femme qu'il a vue enfant dans un aéroport.

Cachés dans une salle de cinéma, Kathryn et James sont témoins de la citation, sur grand écran de *Sueurs froides*. Tout au long de cette séquence Terry Gilliam va intégrer cette citation à la diégèse selon le mode d'un montage alterné entre les deux couples (celui de l'œuvre source et celui de l'œuvre d'accueil).

La salle de cinéma comme mise en abyme

Terry Gilliam présente ainsi une sorte de mise en abyme qui relève de la réflexivité au sens large. En effet, le film d'accueil nous montre les dispositifs de réception du cinéma mais également les dispositifs de création; de narration par le biais de ce jeu d'allers et retours entre les deux diégèses. L'œuvre source et son rôle dans la conception de l'œuvre d'accueil est dévoilé au spectateur par le biais d'un jeu de questions - réponses entre les couples Madeleine / Scottie et James / Kathryn.

Ainsi James fait peu à peu le lien entre ce qui lui arrive dans la vie et ce qui se produit à l'écran : « C'est exactement ce qui nous arrive » finit-il par avouer à Kathryn. La coïncidence entre les phrases de James (qui semblent pourtant décousues) et l'objet premier de la séquence (à savoir le travestissement des deux personnages) est pertinente, dans la mesure où James déclare : « Le film est toujours le même, il ne change pas », au moment même où Kathryn lui pose un postiche pour précisément essayer de le changer. Même déguisé, James sera effectivement toujours le même, il ne changera pas, et l'issue tragique du film non plus, en accord avec ce que son souvenir de départ.

James ajoute finalement « Mais à chaque vision il semble différent puisqu'on

est différent ». Ici, le personnage fournit une sorte de commentaire; de note de bas de page destinée au spectateur; il motive l'intégration de la citation dans l'œuvre d'accueil. Terry Gilliam se sert de James comme d'un intermédiaire métatextuel¹³³ qui explique au spectateur que ce qu'il est en train de regarder est une relecture d'une œuvre antérieure. On pourrait même parler de re-lecture puisque la référence de Terry Gilliam est double : *La jetée* et l'œuvre qui lui a servi de base; *Sueurs froides*.

Les deux séquences montrées en champ-contrechamp mettent en lumière les enjeux sémantiques de *Sueurs froides* dans la diégèse de *L'armée des 12 singes*. Les répliques des deux diégèses s'entrelacent. Il semble que James adresse ses questions au film et que Scottie et Madeleine lui en fournissent les réponses : Grâce à cela la diégèse de *Sueurs froides* pénètre celle de *L'armée des 12 singes*. L'œuvre source ne se réduit donc plus à son rôle de citation dont l'objectif est d'illustrer mais devient un véritable argument au sein du développement narratif.

Une œuvre miroir

Comme si James et Katheryn étaient les reflets de Scottie et de Madeleine sur un miroir, les rôles des protagonistes sont inversés: Katheryn devient le reflet de Scottie et James celui de Madeleine. L'échos entre les dialogues des deux séquences appuie cette inversion des rôles. C'est Katheryn qui sauve James de l'asile et organise leur évasion comme Scottie sauve Madeleine d'une première tentative de suicide. Au moment où Katheryn rassure James, on entend Scottie dire à Madeleine « Je suis responsable de vous maintenant ». Cependant Katheryn réendosse le rôle de Judy / Madeleine dans la suite de la séquence.

¹³³ Métatextuel : relation, dite “de commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer. Genette, Gérard « Palimpsestes, la littérature au second degré » op.cit.



LE FILM PALIMPSESTE (1/3)

LE FILM DANS LE FILM

- Fig. 1 à 5 : séquence du déguisement de James (Bruce Willis) et Kathrin (Madeleine Stowe) dans le cinéma présentant une rétrospective Hitchcock, dans *L'armée des douze singes* (Terry Gilliam, 1995)
- Fig. 6 : la transformation de Judy en Madeleine (Kim Novack) dans *Sueurs froides* (Hitchcock, 1958)

La scène de déguisement dans *L'armée des douze singes* fait écho à celle de *Sueurs froides*.

En effet, comme Judy se teint les cheveux en blond pour devenir Madeleine, Katheryn adopte le blond platine pour dissimuler son identité. James troublé par cette apparition nous rappelle Scottie interloqué par l'apparition quasiment spectrale de Judy baignée d'une lumière verte. Cependant c'est d'une auréole lumineuse rouge que Katheryn est couronnée. Ce détail compte car dans *Sueurs froides*, le rouge est associé à la passion alors que le vert symbolise la régénérescence¹³⁴. Dans *l'armée des 12 singes*, Katheryn ne renaît pas; en revanche cet instant marque le début de la passion entre les deux personnages. Même si James ressent une forme de « déjà vu » en découvrant la transformation de Katheryn, il est en fait en train de vivre pour la première fois la scène qui est à l'origine de ses souvenirs.

La musique comme intertexte¹³⁵

La musique que l'on entend lors de cette scène est celle de *Sueurs froides* bien que logiquement nous devrions entendre celle du film *Les Oiseaux*. En effet, nous avons pu voir précédemment quelques séquences facilement identifiables de cet autre film, projeté à l'écran lorsque James, qui s'était endormi dans la salle de cinéma, s'y réveille, grimé lui aussi. La musique permet ainsi de lier la scène malgré le saut temporel; mais également de relier la diégèse de l'œuvre d'accueil à celle de l'œuvre source (qui est *Sueurs froides* et non *les Oiseaux*). L'intégration d'une scène de *Sueurs froides* auparavant permet d'infuser le reste du récit de son souvenir et d'introduire la transformation de Kathryn qui suit.

La séquence est brièvement interrompue par une scène montrant la situation du père de Jeffrey puis celle de la projection des *Oiseaux*. Cependant l'arrivée de la musique de *Sueurs froides* permet de recentrer l'attention du spectateur sur le couple Katheryn / James et sur l'effort de remémoration de James. Ici, la question de la duplication (chacun des personnages est à la fois lui même et son double dans le futur), l'allure hitchcockienne de Katheryn (l'imperméable, les talons hauts et la chevelure blonde), ainsi que le thème musical et la luminosité artificielle (le néon rouge) s'apparentent directement à une scène précise de *Sueurs froides* (scène de la

¹³⁴ Rappelons ici la phrase de Madeleine dans la forêt de séquoïas : « Ever green, ever alive »

¹³⁵ Intertexte : relation de coprésence entre deux textes. Genette, Gérard « Palimpsestes, la littérature au second degré » op.cit.

transformation de Judy en Madeleine) tant du point de vue formel, que du point de vue intellectuel. On peut ainsi se demander si tout le travail qui a été fait en amont et permettant de rapprocher deux diégèses et deux couples, n'a pas été conçu comme une sorte de « guillemettage » destiné à introduire précisément cette séquence de transformation qui est le climax de la scène. C'est effectivement à ce moment précis que le spectateur et James trouvent l'explication de cette image récurrente qui hante le film, montrant la scène de l'aéroport avec Kathryn en blonde.

Le réinvestissement de *Sueurs froides* par Terry Gilliam permet d'exploiter les possibilités autoréflexives du cinéma. Il utilise une nécessité narrative (le déguisement des personnages) afin d'amener une réflexion sur l'œuvre qui lui a donné naissance. La conclusion de cette séquence se trouve dans les propos de James: « Le film est toujours le même, il ne change pas. Et à chaque vision il semble différent parce qu'on est différents. On le voit différemment ». Le film de Terry Gilliam se construit sur le souvenir qu'il a de *Sueurs froides* ou de *La jetée*. Cependant, ce n'est pas un remake que ce dernier propose mais une recherche quasi généalogique de ses origines cinématographique; une interrogation sur les bases de la création.

b) *Kika* : Une citation en trompe l'oeil

Du *Rôdeur* à *Psychose*

Pedro Almodovar construit *Kika* sur une idée issue du *Rôdeur* de Joseph Losey.¹³⁶ Il semble ainsi normal que Pedro Almodovar cite ce film. Cependant, le réalisateur choisit d'accompagner l'extrait du *Rôdeur* qu'il utilise, d'une musique empruntée à *Psychose*. Un extrait de cette même bande originale est réutilisée quelques secondes plus tard dans la séquence présentant un autre visionnage de film (amateur celui-ci).

C'est l'extrait du *Rôdeur* qui lance la citation et renvoie les deux protagonistes (Ramon et Andrea) de ces deux séquences (qui se produisent simultanément) à leur position de voyeur.

¹³⁶ *The Prowler*, Joseph Losey, 1951

Kika est un film inclassable qui repose sur une esthétique du collage et traite de l'obsession envahissante du voir. Les différents hypotextes que Pedro Almodovar intègre à son film, sont manipulés; combinés. Le réalisateur s'amuse de la transformation, du travestissement et de la modification des apparences. Le métier de Kika (maquilleuse) et les costumes d'Andrea soulignent ce goût pour l'artificiel; la mise en scène. Pedro Almodovar tente ainsi de nous mettre en garde : Les apparences sont trompeuses, il faut toujours regarder plus loin dans chaque plan pour pouvoir apercevoir la vérité.

La vérité est justement toujours cachée dans ces images vidéos qu'il faut regarder avec attention pour en percevoir leur pouvoir révélateur. Les stratagèmes de Nicolas pour cacher ses meurtres sont ainsi révélés par le biais de l'image. La reconstitution ou l'enregistrement de ces meurtres font entrer le monde de l'image ; de la fiction dans la vie des personnages et dans l'histoire de la diégèse.

Pedro Almodovar emploie la citation sur différents niveaux. Le film de Joseph Losey sert de base au scénario de *Kika*, il n'est donc pas surprenant que le réalisateur cherche à intégrer cet élément à la narration. Cependant il plaque sur ces images un morceau que Bernard Herrmann avait composé pour *Psychose*. On peut penser que le réalisateur tente véritablement de nous tromper en nous faisant croire que la musique que l'on entend est issue de l'extrait cinématographique montré.

En effet, le mixage sonore intègre la partition de *Psychose* aux sons diégétiques du film de Joseph Losey mais transforme également le « grain » de la partition afin de faire croire que la musique est entendue par le biais du poste de télévision (musique intradiégétique au film de Pedro Almodovar). Pedro Almodovar fusionne les deux films (*le Rôdeur* et *Psychose*) pour n'en faire qu'un. Ramon se projette ensuite dans l'histoire que raconte *le Rôdeur* et « fantasma » ce qui a pu arriver à sa mère. Avec cet épisode, le réalisateur nous bascule dans un nouvel espace à mi chemin entre réalité et fiction. Nous continuons d'entendre la même partition, cependant, nous ne l'entendons plus par le même prisme.

Lorsque Ramon imagine la manière dont son beau père a tué sa mère, son fantasma est calqué sur l'histoire de Joseph Losey. Cette scène est présentée en noir et blanc comme l'extrait du *Rôdeur* mais également comme *Psychose* dont est issue la musique. Pedro Almodovar nous incite ainsi à faire un double travail de mémoire.

La scène dont est issue la musique dans *Psychose* est la scène montrant Marion qui change de voiture afin de ne pas être repérée. Comme Marion maquille les traces

de son passage, Nicolas fait passer le meurtre de sa femme pour un suicide. Pedro Almodovar emploie ainsi ces deux extraits (visuel et musical) comme une double métaphore dramatique : Ce qui arrive aux personnages des films cités est arrivé à ceux de *Kika*.

Durant cette scène de fantôme, la saturation et le crachotement de la musique entendue par le biais du poste de télévision ont disparu. Cela veut-il dire que Pedro Almodovar nous place à l'intérieur du rêve de Ramon (qui est une sorte de reconstitution du film qu'il vient de voir) en nous faisant entendre la musique de l'intérieur du poste de télévision? Ou tout au contraire, qu'il nous remet dans notre fauteuil de spectateur qui voit un film avec ses artifices (à savoir la musique extradiégétique)?

Une brève image silencieuse montre Nicolas creusant la terre (afin d'y placer le corps de sa dernière victime) puis Pedro Almodovar reprend la citation de la musique de Bernard Herrmann. Même si il s'agit d'un autre morceau du compositeur, il est issu du même film : *Psychose*.

De *Psychose* au voyeur

Andrea visionne des bandes amateurs qui ont été filmées par un voyeur. Sur ces images, la journaliste finit par voir de manière subtile la preuve d'un nouveau meurtre perpétué par Nicolas. La musique choisie par le réalisateur pour accompagner cette séquence est employée par Alfred Hitchcock pour deux scènes. La première occurrence du morceau intervient au début de *Psychose* alors que Marion fait ses valises. La seconde occurrence se situe au milieu du film et accompagne la recherche d'une cachette pour l'argent que Marion a volé (dans sa chambre d'hôtel).

La séquence de *Kika* s'ouvre sur le même travelling que la séquence de l'emballage de *Psychose*. Dans ce dernier film, un gros plan de la liasse de billets ouvre la séquence puis la caméra effectue un mouvement latéral vers la gauche avant de s'arrêter sur une valise remplie de vêtements. L'ouverture de la séquence de *Kika* est construite selon une sorte d'effet miroir. Un gros plan de la télécommande et des bandes vidéos inaugure la séquence, puis la caméra effectue un même mouvement latéral mais vers la droite avant de s'arrêter sur un appareil photo.

Chacun des quatre objets montrés en gros plan (l'argent/la télécommande et la

valise/appareil photo) semblent être des symboles des thèmes des deux films. Même si dans *Psychose* l'argent n'est qu'un Mac guffin, il sert tout de même de tremplin au récit et la fuite de Marion symbolisée par la valise est une sorte d'hyperbole cynique (même en fuyant, on ne peut échapper à son destin). Dans *Kika* la télécommande, les bandes vidéos et l'appareil photo représentent les outils capables de révéler la vérité sur les meurtres qui obsèdent Andrea.

Dans *Psychose*, la morceau « the package » de Bernard Herrmann parvient à retranscrire le doute dans l'esprit de Marion au moment où elle décide de garder l'argent mais également son angoisse lorsqu'elle cache l'argent; ici elle souligne d'avantage la concentration d'Andrea dans sa recherche du bon indice.

Pedro Almodovar établit une confrontation entre son œuvre et le cinéma qui commence par un simple décalquage pour aboutir au palimpseste. La séquence du meurtre de la mère de Ramon correspond ainsi trait pour trait à la scène du film de Joseph Losey (qui fait figure de modèle) alors que la seconde séquence est écrite sur une autre scène, plus ancienne, que l'on a grattée pour la faire disparaître mais dont il reste des traces infimes (la musique). Cependant on peut se demander si Pedro Almodovar a la volonté d'inciter le spectateur à rechercher l'origine de la citation musicale en introduisant le système de mise en abyme, ou si au contraire, il cherche à cacher l'hypotexte derrière le masque d'un autre hypotexte....

L'analyse de *Kika* et de *L'armée des 12 singes* permet de dégager trois caractéristiques marquant le travail sur le palimpseste dans le cinéma : L' aptitude à mettre en scène la citation ; une volonté de distanciation vis à vis du discours de l'hypotexte et une recherche d'intégration de la citation dans le flux narratif de l'œuvre d'accueil.



LE FILM PALIMPSESTE (2/3)

LE FILM EN TROMPE-L'OEIL

Fig. 1 à 8 : Ramon (Alex Casanovas) regarde le film *Le rodeur* (Joseph Losey, 1951) à la télévision et comprend comment Nicolas (Peter Coyote) a assassiné sa mère. *Kika* (Pedro Almodovar, 1993)

Bien que montrant une scène issue du *Rodeur*, c'est la musique de *Psychose* que l'on entend.



LE FILM PALIMPSESTE (3/3)

LE FILM EN TROMPE-L'OEIL

Fig. 1, 2, 5, 6, 7 et 8 : Andréa (Victoria Abril) comprend de quelle manière Nicolas (Peter Coyote) a assassiné une femme en regardant des bandes vidéo amateur dans *Kika* (Pedro Almodovar, 1993)

Fig. 3 & 4 : Le travelling ouvrant la scène de l'empaquetage dans *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960)

Les deux scènes (l'empaquetage de *Psychose* et le visionnage de *Kika* sont accompagnées par la même musique et s'ouvrent toutes les deux avec un travelling latéral montrant des objets emblématiques des deux scènes (télécommande et appareil photo pour *Kika*, liasse de billets et valise pour *Psychose*).

Les extraits que nous avons analysé ont pour point commun la volonté de mettre en valeur la dimension sensible de la citation. Le déplacement du cité vers le montré avec ostentation attire l'attention du spectateur sur l'acte citationnel. Cette coupure compense certainement le manque de possibilités de marqueurs typographiques (guillemets). Dans les exemples des *Simpsons*, *A single man*, *L'armée des douze singes* ou de *Kika*, la mise en scène de la citation est aussi importante que l'objet de la citation. C'est en effet la manière dont la citation est introduite dans la diégèse qui est utilisée comme embrayeur scriptural et tente de maintenir à la fois un lien et un écart entre le déjà vu et le jamais vu.

La mise en scène de la pratique citationnelle permet de relier l'auteur citant à une œuvre source et / ou à son auteur par l'intermédiaire d'une figure métaphorique : La musique.

II) *La citation performance : vers un démarquage citationnel ?*

Dans son film *Passion*¹³⁷, Jean-Luc Godard reconstitue des tableaux à l'aide de véritables personnages prenant la pose. Avec cette citation sous forme de performance, le cinéaste pose la question de la RE-présentation. Cette démarche est finalement à rapprocher des deux citations de la musique de Bernard Herrmann par Gus Van Sant (dans son remake de *Psychose*¹³⁸) et Douglas Gordon (dans son œuvre *Feature Film*¹³⁹).

La citation performance prend pour objet l'acte qui a donné naissance à l'œuvre. L'œuvre d'Alfred Hitchcock a marqué l'évolution du cinéma et exerce une grande fascination dans l'art contemporain, du fait qu'elle se construit sur une interrogation vis à vis de l'image et sur sa capacité à produire ses propres marques de contestation de la représentation.

Nous allons donc voir de quelle manière des protagonistes issus de la scène artistique parviennent à utiliser la citation dans leur réflexion.

Selon Marie-Hélène Maurel-Indart, la citation canonique doit respecter trois

¹³⁷ *Passion*, Jean-Luc Godard, 1982

¹³⁸ *Psychose*, Gus Van Sant, 1998

¹³⁹ *Feature Film*, Douglas Gordon, 1999

conditions : la référence à l'auteur, la présentation de la citation entre guillemets et une longueur limitée de l'objet cité ¹⁴⁰. Si l'énonciataire transgresse ces règles, fait-il concurrence à l'hypotexte? Ou, comme le souligne J. Lupien, citer l'autre permet-il de mieux se représenter dans les arts visuels?¹⁴¹

1) *Psychose de Gus Van Sant : La duplication*¹⁴²

Le processus du remake permet de mettre en valeur certains éléments qui ne l'étaient pas dans la première version mais peut également reformuler certains aspects de l'hypotexte afin de « rendre compréhensible son importance au sein de la création artistique ».¹⁴³

a) *Un film entre remake et performance artistique*

« la vraie curiosité reste son clonage »¹⁴⁴

bis repetita

Avec le remake de *Psychose*, Gus Van Sant cherche à mettre en lumière le fait que « les enjeux financiers dépassent trop souvent les dignes questions d'éthique »¹⁴⁵. Le réalisateur ne cherche ainsi pas à s'inscrire dans la descendance d'Alfred Hitchcock, mais plutôt à dénoncer la logique industrielle qui ne cherche que l'identique dans le but de reconduire les mêmes recettes. Gus Van Sant s'attache donc à faire une duplication moderne; une « taxidermie d'un film fétichisé »¹⁴⁶ afin de révéler cette stratégie commerciale qui vise à recycler des images selon une logique commerciale de la consommation du toujours semblable.

¹⁴⁰ Maurel-Indart, Marie-Hélène, « Une typologie de l'emprunt », *Du plagiat*, Paris, PUF, 1999, pg 173-174

¹⁴¹ Lupien, Jocelyne in Wall, Antony et Popelard, Marie-Dominique « Citer l'autre » Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2005, p159

¹⁴² La duplication étant un objet qui en reproduit plus ou moins exactement un autre dans un conditionnement comparable selon Château, Dominique « L'héritage de l'art, imitation, tradition et modernité »op.cit.

¹⁴³ Masson, Alain (dossier réuni par), « Le remake deuxième partie », *Positif*, n°460 juin 1999, p. 86.

¹⁴⁴ Bouthors, Jean-François « la croix » du 03/02/1999

¹⁴⁵ Andrieu, Michael « Réinvestir la musique, Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma »op.cit. pg30

¹⁴⁶ Peron, Didier « Libération » du 29/01/1999

M.Andrieu souligne que celui qui se prétend créateur doit créer et non recopier¹⁴⁷. En recopiant, le film d'Alfred Hitchcock, Gus Van Sant renonce t-il à son rôle de créateur?

C'est justement en se mettant en position de plagiaire que Gus Van Sant tente d'imposer son message. On pourrait ainsi rapprocher le travail du réalisateur de celui de Pierre Huyghe¹⁴⁸ qui « *conduit un film à l'endroit d'un ratage* »¹⁴⁹ et ce de manière totalement délibérée.

« *Si mon Psychose avait été un triomphe commercial, alors les studios auraient vu exaucé leur désir de profond: trouver la bonne recette, établir la formule du succès qui permette de refaire toujours le même film et remporter toujours le même triomphe. D'une certaine manière, tourner Psycho était une blague faite aux studios pour leur démontrer par l'absurde la nature de leur désir profond* ».¹⁵⁰

Le projet de Gus Van Sant se situe finalement d'avantage du côté de l'art contemporain que de celui de la démarche cinématographique. Cependant, le réalisateur maintient son travail dans une salle de cinéma et non dans un musée. De cette manière, Gus Van Sant parvient à prouver l'argument que Gilles Deleuze avance :

« *Il était fatal que le cinéma, dans la crise de l'image – action [...] n'ayant plus d'histoire à raconter, il se prendrait lui même pour objet et ne pourrait raconter que sa propre histoire* »¹⁵¹

La version 1998 de *Psychose* est-elle un plagiat , une copie ou un faux? Gus Van Sant qui a longtemps travaillé dans le circuit du cinéma indépendant, tente « *de se confronter à la répétition normative du remake en cherchant à contrarier cette forme réificatrice* »¹⁵². Il agit ainsi sur le film par ressemblance et non par interprétation. Gus Van Sant s'efface à tel point du film qu'il engage un sosie d'Alfred Hitchcock afin de faire la traditionnelle apparition du réalisateur (au lieu de la faire lui même). Il affirme ainsi que le film ne lui appartient pas; il ne le « signe » pas en

¹⁴⁷ Andrieu, Michael « Réinvestir la musique, Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma »op.cit.

¹⁴⁸ Avec « remake ,1994 », Pierre Huyghe refait « fenêtre sur cours » (Alfred Hitchcock) plan par plan mais filmé de manière amateur

¹⁴⁹ Moisson – Trembley, Stéphanie « L'image avec sa perte » in *Cinemathèque* n°10, automne 1996.

¹⁵⁰ Gus Van Sant, entretien avec Olivier Joyard et Jean-Marc Lalanne, «Gus Van Sant» Les cahiers du cinéma, n° 579, mai 2003

¹⁵¹ Deleuze, Gilles « L'image temps » paris minuit 1985, p103

¹⁵² Rongier, Sébastien « Psycho à l'épreuve du remake » in La Voix du regard n° 18 : «Et re !» Recyclage, reprise, retour, Paris, 2005

quelques sortes.

Un remake dépourvu d'enjeux

Avec son remake de *Psychose*, Gus Van Sant décide d'aller à l'encontre du principe d'appropriation. En cela, il est effectivement plus proche du principe artistique du « ready-made »¹⁵³. Cependant, au lieu de prendre un objet industriel afin de le placer dans un musée, Gus Van Sant « *fait sortir Psycho du musée, l'arrache à sa stèle, pour lui redonner sa fonctionnalité première de thriller commercial et l'exhiber comme un objet industriel obsolète* »¹⁵⁴. Obsolète effectivement, car finalement le *Psychose* de Gus Van Sant ne correspond absolument plus aux attentes actuelles. Ce que ce remake nous révèle, c'est donc que *Psychose* est un film de son époque.

L'érotisme, les tabous sexuel, la censure étaient de véritables enjeux à l'époque à laquelle Alfred Hitchcock réalise *Psychose*. Dans sa version 1998, ce film n'a plus besoin de symboliser ou de contourner habilement. Gus Van Sant peut être explicite et n'hésite pas à user de cette liberté en montrant la nudité et la sexualité¹⁵⁵. Ainsi en palliant les impossibilités morales de l'époque, Gus Van Sant efface l'invention hitchcockienne. Tout ce qui est ajouté, finit par retrancher quelque chose au film.

En remplaçant le noir et blanc du film original par la couleur, Gus Van Sant affecte l'œuvre cinématographique malgré la reprise plan par plan. Le réalisateur travaille la saturation de la couleur, allant même jusqu'au « patchwork ». Le choix des couleurs des sous vêtements de Marion annulent par exemple l'argument moral d'Alfred Hitchcock¹⁵⁶.

Gus Van Sant s'inspire certainement du travail d'Andy Warhol¹⁵⁷ et de ses sérigraphies colorées et Marion évolue du rose au vert en passant par l'orange. Gus Van Sant conserve cependant le caractère prédictif de la couleur. Dans le film original, la garde robe de Marion évoluait du blanc au noir et faisait échos aux lignes

¹⁵³ Le ready made est une pratique initiée par Marcel Duchamp qui consiste, à choisir un objet manufacturé et le désigner comme œuvre d'art

¹⁵⁴ Moisdon-Tremblay, Stéphanie « L'image avec sa perte », in *Cinéma* n°10, automne 1996.

¹⁵⁵ Durant la scène d'ouverture nous voyons en effet Sam Loomis (Viggo Mortensen) complètement nu. Durant la scène d'espionnage de Marion à travers le trou dans le mur, on voit Norman (Vince Vaughn) se masturber.

¹⁵⁶ Les sous vêtements de Marion évoluent du blanc au noir (après qu'elle ait volé l'argent) , montrant ainsi son passage du bien au mal.

¹⁵⁷ Ses reproductions colorées de Marilyn Monroe dans les années 1960's tendent à vouloir montrer la marchandisation des artistes dans la société de consommation de son époque

noires et blanches du générique de Saul Bass (qui préfiguraient son destin tragique) . Gus Van Sant colorise le générique qui devient vert et noir. Au fur et à mesure du récit, le réalisateur intègre des touches de vert dans la garde robe de Marion. Au début présent sous forme de petites fleurs sur sa valise, le vert finit par occuper tout le corps de Marion juste avant son meurtre (soutien-gorge et peignoir).

Ainsi même s'il sacrifie le style d' Alfred Hitchcock, Gus Van Sant conserve ses principes de composition dont il se sert pour se voir à travers Alfred Hitchcock (comme une sorte d'autoportrait indirect). Comme Picasso cite *Les Ménines* de Vélasquez¹⁵⁸ pour en rejeter l'effet de réel, Gus Van Sant substitue un autre régime de représentation dans *Psychose* que ce soit par le biais de l'utilisation de la couleur, par l'insertion d'images subliminales ou par l'utilisation d'un rideau kaleidoscopique (formant une diffraction de l'ombre) pour la scène de la douche.

Les images subliminales insérées par Gus Van Sant :



¹⁵⁸ *Les Ménines* est une série de 58 peintures que Pablo Picasso peint en 1957 en réinterprétant l'œuvre de Diego Velasquez.



SATURATIONS CHROMATIQUES CHEZ GUS VAN SANT (1/2)

Fig. 1 : Gus Van Sant, *Psycho* (1998), générique colorisé

Fig. 2 & 3 : Gus Van Sant, *Psycho* (1998), Marion (Anne Heche) épiée par Norman juste avant la scène de la douche.

On observe dans ces deux dernières images le rappel de la couleur verte du générique, qui endosse une valeur prédictive.



SATURATIONS CHROMATIQUES CHEZ GUS VAN SANT (2/2)

- Fig. 1 à 3 : Gus Van Sant, *Psycho* (1998), séquence d'ouverture, Sam (Viggo Mortensen) et Marion (Anne Heche)
- Fig. 4 à 6 : Gus Van Sant, *Psycho* (1998), le vol avant la fuite

On constate la prégnance de la couleur rose dans la première partie du film, qui habille les moindres détails vestimentaires, cosmétiques ou mobiliers.



PSYCHOSE (A. HITCHCOCK, 1960) : LA GARDE-ROBE DE MARION

Fig. 1 à 4 : la garde-robe de Marion (Jeannet Leigh) évolue du blanc au gris foncé.

En transplantant un film d'une salle de cinémathèque à celles d'un multiplexe, Gus Van Sant a fini par faire perdre à *Psychose* son aura culturelle; son identité artistique. Il a fait « *Psychose à nouveau et non un nouveau Psychose* »¹⁵⁹. L'idée est donc de refaire le film à l'identique : Même dialogues, même échelle de plans, les décors ont été reconstruits à l'identique, la mise en scène d'Hitchcock suivie à la trace, le plan de tournage a été respecté jour pour jour, le même studio (universal) a produit le projet , la projection presse a également été interdite. Les principales différences voulues par Gus Van Sant sont le tournage en couleur ; la mise à jour de certains éléments scénaristiques (le montant du vol par exemple) et certaines lacunes technologiques qui sont comblées (les plans fondus sont remplacés par des plans continus). Comment l'accompagnement musical parvient il à accompagner ce parti pris?

b) La question de l'accompagnement musical

Une copie fidèle

Il était certainement inconcevable d'accompagner un remake « plan par plan » de *Psychose* par une autre musique que l'originale. Gus Van Sant se tourne donc vers Danny Elfman afin d'adapter la musique de Bernard Herrmann. Danny Elfman a toujours affirmé son admiration pour les compositions de Bernard Herrmann, *Psychose* en particulier :

*« Bernard Herrmann était mon idole. J'ai ainsi eu la chance d'adapter son travail et l'entendre joué en direct a été palpitant. Mon but était de rafraîchir la composition sans l'amputer de son impulsion originale et l'enregistrer avec l'énergie que je crois, Mr Herrmann lui destinait. C'était vraiment l'expérience d'une vie »*¹⁶⁰

Du propre aveu de Danny Elfman, les différences entre la musique originale et

¹⁵⁹ Lalanne, Jean-Marc; Bouquet, Stéphane « Gus Van Sant », Paris, Cahiers du cinéma, collection Beaux livres, 2009

¹⁶⁰ Danny Elfman : "Herrmann was my idol. The chance to adapt his work and hear it performed live was thrilling. My goal was to bring freshness to the score without straying from the impulses of the original and to record it with the energy that I believe Mr. Herrmann intended. It was really a once in a lifetime experience. »
<http://elfman.cinemusic.net/filmography/psycho.html>

celle du remake sont donc infimes, son but étant simplement de « rafraîchir » la partition d'origine. On peut ainsi noter de subtiles variations de rythme, de tempo et d'orchestration. La durée des morceaux est également adaptée en fonction du film de Gus Van Sant, ce dernier ayant quelque peu modifié la durée de certains plans. Du côté de l'orchestration, Danny Elfman retire ou ajoute tout au plus un violon, un alto, un violoncelle ou une contrebasse.

Le compositeur ajoute tout de même un morceau qu'il compose pour accompagner la présentation du logo Universal. Il s'agit d'une variation sur des thèmes déjà présents dans le film original (*Prelude* et de *The City*) à laquelle il adjoint des sonorités rappelant les compositions qu'il a fait pour *Beetlejuice* ou *Dolores Claiborne*¹⁶¹. La scène montrant Norman sortant de chez lui pour constater le meurtre de Marion est également accompagnée d'un morceau qu'Elfman modifie¹⁶². L'orchestration et la rythmique y sont légèrement transformées.

Même si Danny Elfman reprend quasiment la partition de Bernard Herrmann « note pour note », il serait maladroit de parler de plagiat. Le plagiat est par définition, dépourvu d'implication personnelle; l'artiste n'offre aucune vision singulière. L'effacement de la personnalité artistique de Danny Elfman est ici justement réfléchi, pensée et désirée. Le remake autant du film que de sa bande originale ne peut effacer le souvenir du film original et objective une forme « d'impuissance ». On peut attribuer au remake de *Psychose* la notion de « film fantôme »¹⁶³; un film hanté par la mémoire d'un autre.

La question de la couleur

La principale modification que Gus Van Sant apporte au film est celle de l'utilisation de la couleur. Peut-on dire que ce choix est suivi par Danny Elfman?

La musique adaptée par Danny Elfman est plus rythmée, légèrement accélérée pour l'oreille contemporaine et à peine réorchestrée. Les changements sont tout de même infimes. Cependant, dans une interview accordée en 1971, Herrmann explique qu'il n'utilise que des cordes dans *Psychose* afin de donner un contrepoint à l'image

¹⁶¹ Beetlejuice, Tim Burton, 1988 / Dolores Claiborne, Taylor Hackford, 1995

¹⁶² En effet, *The Discovery* réintègre une partie de *The Murder* et *The Body*.

¹⁶³ Rongier, Sébastien « Psycho à l'épreuve du remake » in *La Voix du regard* n° 18 : « Et re ! » Recyclage, reprise, retour, Paris, 2005

en noir et blanc du film, une musique en noir et blanc¹⁶⁴. Pour les nuances de gris, Bernard Herrmann voit une correspondance avec la grande variété de jeux différents des instruments à corde (sul ponticello, sul tasto, con sordino, pizzicato, con legno, glissando, arpèges....).

En conservant le même type d'orchestration (le pupitre de corde), Danny Elfman neutralise le sous entendu herrmannien. Danny Elfman devient en fait un simple interprète de la musique. Pourquoi n'adapte t-il pas réellement la musique de Bernard Herrmann? Car dans l'adaptation musicale, il n'y a aucune volonté de revendication de création personnelle venant de celui qui adapte, cela n'empêche pas le passage d'un effectif instrumental à un autre par exemple. Si Danny Elfman renonce à cette option c'est peut être parce que l'orchestration ouvre le champ de manière considérable puisque son changement déforme forcément la partition d'origine. Il est donc nécessaire de prendre en compte les modes de jeu de chaque instrument. Ainsi, si le compositeur avait enrichi l'orchestre imaginé par Bernard Herrmann afin de donner une correspondance orchestrale à la couleur, pourquoi aurait-il conservé les différentes techniques de jeu correspondant aux « dégradés de gris »? Il aurait fallu que Danny Elfman revienne aux sources de la partition musicale car le choix des instruments présents dans un orchestre aurait forcément transformé les modes de jeu de la partition originale.

La solution aurait-elle été de composer une variation? Cela lui aurait certainement permis d'exploiter le thème antérieur pour en faire ressortir ce qui est propre à la composition. Le thème aurait pu être enrichi et habillé différemment. Danny Elfman aurait ainsi pu transformer la partition de Bernard Herrmann à trois niveaux¹⁶⁵ : Ornemental (c'est à dire l'ajout de notes secondaires) ; décoratif (un développement harmonique par exemple) ; et amplificatif (développement du thème). C'est finalement l'option qui se rapproche le plus du choix qu'a fait Danny Elfman mais de manière quasi imperceptible.

Car en transformant la partition de manière perceptible, Danny Elfman serait sans doute allé à l'encontre de l'objectif de Gus Van Sant qui était de prouver l'impossibilité du remake au sens strict: C'est à dire reproduire le même sans explorer sa propre différence. En supprimant le sens original de la partition de Bernard Herrmann, Danny Elfman montre finalement la résistance de la composition

¹⁶⁴ Bernard Herrmann, « Music from the great movie thrillers », notes du disque Decca, 1969

¹⁶⁵ Bertelin, Albert, Traité de composition, volume 1, Éditions de la Schola Cantorum, Paris, 1931.

originale.

Ce que révèle l'échec du duo, c'est certainement qu'il existe des objets artistiques strictement inimitables parce que propres à la source. L'impossibilité de retravailler la bande originale de manière cohérente soulève une question : L'échec du remake ne repose-t-il pas justement sur sa volonté d'échec?

Le Générique de fin de *Psychose*

Le générique de fin de *Psychose* est le seul lieu où s'opère la créativité de Danny Elfman. Le compositeur écrit une partition originale qui reprend à la guitare électrique quelques mesures des différents thèmes développés durant le film. L'orchestration (guitares électriques, nappes de sons...), les arrangements sont modifiés et le thème original de Bernard Herrmann n'est présent qu'en filigrane. Ici, Danny Elfman conserve le choix d'un pupitre de cordes mais utilise un instrument qui n'était pas présent à l'origine dans les choix orchestraux de Bernard Herrmann : La guitare électrique. Cet instrument, une fois branché sur une pédale d'effets permet une multitude de possibilités sonores (boucles, effet « reverse », superposition mélodique, nappes...). Ce choix orchestral est peut être la réponse de Danny Elfman à la question du passage à la couleur de *Psychose*.

Si ce thème n'est présent qu'au générique de fin, c'est certainement pour inviter le spectateur à sortir de la diégèse de manière franche et définitive. Jusqu'à présent, le spectateur n'a pas vraiment fait attention à la musique, puisque celle-ci est conforme à ses attentes. Ici, Danny Elfman le prend par surprise et l'invite à se rendre compte de sa présence. Ce thème nous donne envie de réentendre la bande originale du film pour y retrouver des traces, des indices de son passage dans la composition originale.

Gus Van Sant met en lumière les coulisses d'un film en révélant son économie, son espace de production. Du côté de Gus Van Sant, le cinéma semble plus être un art du temps tandis que de celui de Douglas Gordon plus un art de l'espace. Alors que le film de Gus Van Sant est saturé par le film d'Alfred Hitchcock, celui de Douglas Gordon nous fait expérimenter l'inverse ; il rend visible l'écart entre l'image et sa réception.

2) *Feature film*, Douglas Gordon

Douglas Gordon filme James Conlon ; chef de l'Opéra National de Paris, en train de diriger un orchestre qui joue la bande originale de *Sueurs froides* composée par Bernard Herrmann. Il n'y a ni dialogue, ni narration suivie ; simplement une suite de gros plans montrant la direction d'un orchestre (que l'on ne voit jamais).

Il existe deux versions de *Feature Film* : l'une est une projection 35 mm qui dure soixante-quatorze minutes (la durée de la bande originale du film) et faite pour être montrée dans une salle de cinéma. L'autre est une installation composée d'un écran suspendu sur lequel est visible sur ses deux faces une projection de la version de 128 minutes du film réalisé par Gordon Douglas (la durée de *Sueurs froides*) ainsi qu'une copie du *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock diffusée sur un petit écran de télévision installée dans le même espace d'exposition. Le film de Douglas Gordon a été enregistré sur plusieurs supports et peut ainsi être projeté dans une salle de cinéma ou dans un musée, écoutée sur CD, et vue en DVD.

Feature Film est à lui seul une performance artistique, un documentaire sur l'enregistrement d'une bande originale et une réflexion introspective de l'artiste.

a) *Bernard Herrmann comme outil de mémoire*

Depuis quelque temps l'art contemporain s'est tourné vers le cinéma, il propose un nouveau rapport au temps et à l'histoire de ce média. En manipulant le cinéma, l'artiste reprend, archive, plagie, et finit « consommer les restes »¹⁶⁶ de cette mythologie cinématographique. Douglas Gordon est un artiste connu pour se réapproprier les films des autres et les utiliser à ses propres fins conceptuelles (*24 Hour Psycho*, 1993 reprend par exemple *Psychose* en dilatant le film sur une durée de 24 heures)

Le terme anglais *Feature Film* signifie *long métrage* et c'est effectivement le premier long métrage de Douglas Gordon, mais *feature* veut aussi dire quelque chose de caractéristique ou représenter quelque chose. C'est justement ce que fait Douglas

¹⁶⁶ Moisdon – Trembley, Stéphanie « L'image avec sa perte » op.cit.

Gordon : Montrer un élément représentatif ; caractéristique de *Sueurs froides*.

L'artiste utilise ainsi la musique comme indice pour la mémoire.

« *Il y a une image devant vos yeux et une image dans votre tête* »¹⁶⁷.

L'association faite par la mémoire permet de symboliser des événements passés même si aucune piste visuelle ne permet de concorder cette idée. Cette réponse conditionnée est induite par mécanisme psychologique. L'œuvre citée irradie dans l'œuvre d'accueil. L'association Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock est devenue un tel schéma que la musique même sans l'image qu'elle accompagne, parvient à évoquer une image mentale de *Sueurs froides*. L'artiste tente ainsi de retranscrire la manière dont la mémoire peut déformer un film. Le son commande notre attention et de cette manière, inverse la relation que la musique entretient avec le film. La plupart des personnes ayant vu *feature film* sont persuadées que Douglas Gordon a inséré des images du film *Sueurs froides*. L'expérience cinématographique et la musique sont vraisemblablement suffisamment fortes pour que les images du film émergent de la mémoire et viennent s'imprimer sur le film de Douglas Gordon.

En filmant seulement un chef d'orchestre en train de diriger la musique de *Sueurs froides*, l'artiste produit un remake qui ne garde aucune image du film, seulement sa musique. Voici donc une bien étrange expérience de mémoire qui permet de voir comment un film peut pénétrer nos consciences. Ce que nous attendons reflète ce que nous avons vécu le plus souvent dans le passé. La multiplication des citations d'un même hypotexte contribue à la création de ce point de vue spéculatif.¹⁶⁸

L'écoute répétée crée une forme de familiarité et évoque une réponse de prédiction récompensée par le cerveau. Lorsque l'écriture intertextuelle intervient sur des fragments modifiés, la reconnaissance est évidemment plus difficile. Au jeu habituel des hypothèses, se surajoute celui du puzzle. Il s'agit d'identifier chaque pièce et de comprendre son fonctionnement dans la nouvelle structure. C'est certainement cet effort que Douglas Gordon cherche à provoquer chez le spectateur. Même si Alfred Hitchcock reste en filigrane, Douglas Gordon se pose en concurrent au réalisateur.

¹⁶⁷ « There is an image in front of your eyes and an image inside your head » in Brown, Katrina, M. « Douglas Gordon », London, Tate publishing 2004

¹⁶⁸ Concept développé par Huron, David in « Sweet anticipation : Music and the psychology of expectation », Bradford Book, 2008



FEATURE FILM DE DOUGLAS GORDON (1999)

Fig. 1 à 5 : série de gros plans montrant James Conlon dirigeant la formation musicale interprétant la bande-originale de *Sueurs froides*.

b) Alfred Hitchcock et Douglas Gordon : Une rivalité oedipienne

Douglas Gordon prend la référence commune qu'est le film classique de cinéma, le dépossède de ses images, et se réapproprie son histoire. L'artiste s'amuse ainsi à défaire un film dont la vision a été épuisée à force d'avoir été regardé. Il privilégie non plus la forme que prend un film mais son rapport au spectateur. La création devient la reprise d'un ensemble de moments cristallisés autour d'une œuvre.

Selon Douglas Gordon, l'art vidéo a toujours voulu se rapprocher du film de cinéma qui est sa référence ; son modèle placé sur un piédestal. L'artiste souhaite ainsi désacraliser la version cinématographique de *Sueurs froides* en diffusant le film d'Alfred Hitchcock sur un petit écran de télévision et non sur un grand écran. Le grand écran aurait en effet rappelé la cathédrale cinématographique qu'est la salle de cinéma, alors que l'écran de télévision lui donne un aspect domestique. En cela, sa démarche peut sembler proche de celle de Gus Van Sant. Cependant, à l'inverse du réalisateur qui re- fait un film, Douglas Gordon le dé-fait. En cela on comprend que l'artiste parle de l'ouvrage « Hitchcock - Truffaut »¹⁶⁹ comme d'une influence décisive. Ce livre lui a certainement révélé comment une œuvre cinématographique peut être dé-construite.

Gordon Douglas a toujours trouvé intéressant de créer des conflits, des ruptures. Il dit à propos de *Feature Film* : « *L'œuvre contient une rupture légère, mais importante, dans le processus de perception qui consiste à déplacer quelque chose de son lieu d'origine vers un autre lieu et d'autres temps. [...] Mon projet est de me saisir de cette musique, de la faire divorcer d'un film (Sueurs froides) pour ensuite créer une liaison amoureuse avec un autre (Feature Film) »*

L'artiste offre une réflexion sur ce qui se perd et ce qui se crée par le biais de la transformation. Dans *24 hours Psycho*, l'artiste parvenait à retirer toute la terreur de *Psychose* en étirant le film sur la durée d'une journée (24 heures). Dans *Feature Film*, il sépare la musique de *Sueurs froides* de sa source et crée un nouveau film sur un chef d'orchestre (James Conlon) qui dirige un orchestre (que l'on ne voit jamais) jouant cette bande originale. Le film n'est composé que de gros plans des bras, des doigts, de la bouche, des yeux et du front de Conlon (qui rappellent les gros plans de

¹⁶⁹ Truffaut, François (avec la collaboration d'Helen Scott) « Hitchcock », Paris, Gallimard, Hors série Luxe, 1993.

Kim Novak dans le générique créé par Saul Bass). Douglas Gordon travaille une fois de plus à essayer de bouleverser l'expérience visuelle liée au cinéma traditionnel.

Dans la version installation de son œuvre, il crée une sorte de désorientation chez le spectateur qui essaie de trouver un équilibre dans le duel visuel qui oppose le film de Douglas Gordon sur grand écran au classique d'Alfred Hitchcock, mais sur le petit écran d'une télévision .

En séparant l'oeil (le film d'Alfred Hitchcock) de l'oreille (le film de Douglas Gordon), l'artiste fait disparaître l'intégrité du film original et sépare le couple Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann. *Feature film* nous impose ainsi une distance qui contrarie notre envie de réconciliation images – musique et modifie notre vision du film. Ce phénomène de manipulation du son et des images nous force à recombinaison le film et sa musique afin de créer un nouveau modèle; un objet inédit.

Au lieu de s'impliquer dans leur rôle de citateur et d'affirmer leur travail de reprise en offrant une vision singulière du propos précédent, Gus Van Sant et Douglas Gordon se soumettent au travail préexistant. Les deux hommes citent Alfred Hitchcock pour y imprimer un renversement de la hiérarchie entre le film et le discours sur le film. *Psychose, 1998* et *Feature Film* ne cherchent pas à investir ou à s'approprier l'œuvre du duo Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann. Ces deux films se positionnent finalement en marge du système de création cinématographique et invitent le spectateur à investir ce nouvel espace de réflexion; à prendre du recul.

Douglas Gordon Et Gus Van Sant contournent le problème de la mise en évidence de la citation qu'ils font du duo Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann . En effet, en reprenant l'intégralité d'une œuvre, ils se rapprochent finalement d'avantage du phénomène de la réédition (du film ou de la bande originale). Cependant ils ne cachent pas l'origine de leur hypotexte, les préservant ainsi du statut de plagiaire.

En sous marquant leur emprunt, en reprenant un thème musical pour leur propre compte et sans chercher à relier l'œuvre d'accueil à l'œuvre source, les films que nous allons maintenant analyser cherchent à s'approprier l'œuvre musicale de Bernard Herrmann. *The Artist, Vincere* ou même *Le monde de Némó* parviennent ils à faire divorcer Bernard Herrmann d'Alfred Hitchcock?

III) *Le sous marquage citationnel : Vers une appropriation de l'œuvre?*

La citation attache un texte à un autre texte en créant un lien de complicité. Si on cache l'origine de la citation, quelle intention peut-on y voir? En l'absence de marques citationnelles, comment connaître l'intention du citeur? Ce dernier peut en effet avoir deux intentions bien distinctes : La première étant de se substituer à l'auteur d'origine, de voler le crédit ou la valeur d'une œuvre; la seconde étant de se reposer sur la capacité du lecteur pour reconnaître la source.

Nous avons vu que la réutilisation d'une bande originale de film entraîne un effet d'attente : La connaissance / la reconnaissance de la musique crée une attente ou une anticipation de ce qui va se passer (genre, réalisateur...). La bande originale d'un film peut ainsi être utilisée comme une sorte d'appel narratif afin d'évoquer quelque chose à partir d'une association faite dans le passé.

*The Artist*¹⁷⁰, *Vincere*¹⁷¹ ou *Le monde de Némó*¹⁷² citent la musique que Bernard Herrmann a composé pour Alfred Hitchcock sans guillemets; c'est à dire sans créer de lien avec son objet originel. Cela veut-il dire que les citeurs détournent le phénomène de familiarité et renoncent à la fonction de guide du récit de la citation?

1) *The Artist et la problématique du temp track*¹⁷³

a) *Peut-on parler de psittacisme*¹⁷⁴ *pour The Artist?*

Ce terme peut sembler violent mais cependant la question est légitime puisque tout au long de son film Michel Hazanavicius répète des scènes issues de films classiques. Le réalisateur comprend-il (réfléchit-il) ce qu'il répète?

¹⁷⁰ *The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011

¹⁷¹ *Vincere*, Marco Bellocchio, 2009

¹⁷² *Finding Nemo*, Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003

¹⁷³ Le temp track est un morceau de musique préexistant au film utilisé (de manière temporaire) durant la phase du montage de l'œuvre.

¹⁷⁴ Le psittacisme est une récitation mécanique de mots, de phrases, de notions dont le sens n'a pas été compris ou a été mal assimilé

Même si *The Artist* a connu un succès phénoménal, la critique n'a jamais caché son scepticisme vis à vis du film : « *déformation très séduisante mais dédramatisée* »; « *The Artist fait la malin avec un héritage nettement plus grand que lui* » ; « *le film considère le cinéma avec le même point de vue que son héros : un loisir forain, folklorique et stylé* »¹⁷⁵

Ce qui lui est reproché est certainement la forme « pot-pourri »¹⁷⁶ que son film a adopté. La multiplication des citations ; des prélèvements cinéphiles conduit finalement à une sorte d'effacement de la personnalité et du discours de l'énonciateur. *The Artist* emprunte en effet les escaliers de *City girl* de Murnau (1930) ; une scène de couple en plein déclin à *Citizen kane* de Orson Welles (1941) ; un petit chien à *The thin man* de W.S. Van Dyke (1934); une scène de *La marque de Zorro* de Fred Niblo(1920).

Peut-on considérer qu'il s'agit d'un hommage même si dans certains cas, Michel Hazanavicius ne fait qu'un copié-collé des œuvres qu'il cite? Il n'y a aucun regard porté sur ces films, aucune transposition (d'un ton vers un autre), aucune adaptation (d'une situation à une autre).

« *Tout le dilemme de The artist, voire son impasse, est dans cette tension inaugurale entre le récit et son commentaire. Plus précisément sur sa difficulté de faire de ce commentaire, un récit. D'une part une randonnée dans le cinéma dit des origines, d'autre part de faire de ce voyage en marche arrière, un film en avant, contemporain* »¹⁷⁷

Comme Gus Van Sant fait *Psychose* de nouveau, Michel Hazanavicius refait l'histoire du cinéma classique hollywoodien sous la forme d'une compilation de scènes mises les unes à la suite des autres. Cependant le but du réalisateur n'est pas de démontrer l'impossibilité de ce retour en arrière, mais plutôt l'actualité d'un propos qui, a première vue, est plutôt démodé.

La forme que revêt cet hommage divise les opinions. Pour certains, cette série de reprises invite à la nostalgie d'un cinéma expressif, léché et travaillé tandis que pour d'autres elle inspire une esthétique creuse; vide de sens.

L'utilisation du thème composé par Bernard Herrmann dans *The Artist* a beaucoup secoué les spectateurs. Nombre sont ceux qui ont avoué avoir eu

¹⁷⁵ Lepastier, Joachim « the artist : un film sourd » dans les cahiers du cinéma n°671, oct 2011

¹⁷⁶ Un pot pourri en musique est un morceau composé à partir de brefs extraits de différents morceaux existants

¹⁷⁷ Lefort, Gérard pour *Libération* du 12/10/2011

l'impression d'être arrachés au film au moment de la diffusion du thème. Kim Novak qui joue le rôle de Judy / Madeleine dans *Sueurs froides* exemplifie cette incompréhension.

b) « Je viens dénoncer un viol »

C'est en ces termes que Kim Novak débute son communiqué dans la presse californienne à la suite du visionnage de *The Artist*.

"Je viens dénoncer un viol [...] Une grande œuvre s'est fait violer par The Artist. Ce film a pris le thème de l'amour issu de la bande originale de Sueurs froides et s'est approprié les émotions que ce morceau engendre. Alfred Hitchcock et Jimmy Stewart ne peuvent pas se défendre, mais je peux parler en leur nom. [...] Même si le générique de The Artist comporte le nom de Bernard Herrmann, je considère cette manière de faire comme de la triche. Honte sur eux ! [...] Ce genre d'emprunts est dangereux pour l'avenir des artistes de cinéma. Il est moralement répréhensible pour des membres de notre industrie d'user et abuser de célèbres œuvres d'art pour attirer l'attention et récolter de la gloire, tout en détournant ces œuvres de leur sens original. Il est essentiel que tous les artistes s'engagent pour préserver nos œuvres pour la postérité, avec leurs identités intactes et protégées."¹⁷⁸

Du point de vue de l'actrice, *The Artist* commet donc une faute grave en utilisant cette musique. Le personnage de Kim Novak ne fait qu'un avec la musique; il n'y a aucune distance entre les deux. Bernard Herrmann donne une équivalence musicale aux différentes valeurs de plans (le thème s'intensifie lorsque Madeleine se rapproche de Scottie par exemple) et de cette manière, images et musique convergent vers un même climax.

Michel Hazanavicius s'intéresse justement à la partition de Bernard Herrmann pour cette forme d'intensification du drame. C'est le lyrisme et la dramturgie du chromatisme que le réalisateur cherche à récupérer, et non le drame que la bande originale construit au fur et à mesure dans son ensemble. L'extrait que Michel Hazanavicius choisit n'a d'intérêt à ses yeux que parce qu'il pousse le spectateur à ressentir de la tristesse.

¹⁷⁸ Extraits de la lettre disponibles sur <<http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/The-Artist-Kim-Novak-l-actrice-de-Sueurs-froides-estime-son-travail-viole-par-le-film-3072570>>

Au sein du discours, la citation que l'on peut ici qualifier d'ornementale¹⁷⁹ a pour fonction de le réhausser. La citation ici, n'a pas pour but d'apporter un élément nouveau à la narration mais tout au plus de relayer la pensée peut-être confuse de l'artiste citateur ou d'illustrer son bon goût.

La manière dont Michel Hazanavicius envisage la bande originale de film est finalement très proche de la perception des films auxquels il rend hommage (le cinéma classique hollywoodien) mais est diamétralement opposée à celle de Bernard Herrmann. Effectivement alors que le réalisateur de *The Artist* voit la bande originale comme un accompagnement sonore qui illustre et habille une séquence, Bernard Herrmann la considère comme un élément impliqué dans la narration.

c) *Et la musique originale?*

A l'origine Ludovic Bource (compositeur de *The Artist*) avait composé un morceau pour cette scène. Pour cette composition il s'inspire d'ailleurs largement du morceau de Bernard Herrmann. Si il n'est pas essentiel à la compréhension de la trame, pourquoi utiliser le morceau de Bernard Herrmann et non la variation de Ludovic Bource? Vraisemblablement, Michel Hazanavicius avait beaucoup écouté ce morceau au moment de l'écriture du film et l'a finalement utilisé comme « temp track » durant le montage. S'étant habitué au thème de Bernard Herrmann, il lui est devenu difficile d'envisager une autre musique d'accompagnement.

La partition de Bernard Herrmann évoque un retour vers le passé, une forme de liaison entre le passé et le présent. C'est également ce que recherche Michel Hazanavicius : Lier ces deux temps au travers de la réutilisation du principe du film muet. Cependant au lieu de s'emparer des codes qui ont constitué l'histoire du cinéma afin d'élaborer une œuvre inédite, il restitue ces codes en rééditant une histoire classique de cinéma¹⁸⁰. Comme dans *Sueurs froides*, Scottie recherche la femme idéale, le réalisateur recherche un idéal cinématographique. Il construit son film avec des morceaux qu'il récupère à l'intérieur de films classiques. Les différentes

¹⁷⁹ Beugnot, Bernard, « La mémoire du texte -essais de poétique classique », Paris, Éditions Champion, 1994, p311

¹⁸⁰ Plusieurs autres films ont traité de cette problématique du passage du cinéma muet au cinéma parlant (Michel Hazanavicius s'en inspire d'ailleurs largement). On peut par exemple citer : Boulevard du crépuscule ou Chantons sous la pluie.

citations qu'il fait de ce cinéma sont purement décoratives; ils leur attribue un sens propre sans se soucier du sens de son œuvre d'origine.

2) *Vincere* : La crypto citation¹⁸¹

Annick Bouillaguet¹⁸² explique que la pratique citationnelle peut avoir deux effets contraires : Soit l'extrait issu de l'œuvre source est inséré dans l'œuvre d'accueil de façon à être intégré au discours, soit il relève de la notion d'opposition. Dans le premier cas, la citation est assimilée au discours, et se trouve en continuité, ou du moins dans une complémentarité d'idées. L'élément cité observe à ce moment là avec l'œuvre nouvelle une similitude d'idée et / ou de style. Dans le deuxième cas, l'intrusion de la citation est en conflit avec le discours principal de l'œuvre. Elle renforce ainsi ses caractéristiques stylistiques singulières et apporte à l'auditeur un point de vue radicalement différent sur le discours en mettant en avant les oppositions d'écriture qui se trouvent dans chacune des œuvres.

Marco Bellocchio voulait une musique qui rappelle la grande musique hollywoodienne des films américains des années 1950-1960's, mais qui puisse permettre également d'adopter le point de vue d'Ida (c'est à dire fragile et intime) ainsi que la superposition du drame amoureux au complot politique.¹⁸³

Carlo Crivelli chargé de la composition de la bande originale, décide d'insérer dans sa partition des fragments du thème que Bernard Herrmann avait composé pour *La mort aux trousses*. D'après Sébastien Babeux, la référence à une œuvre antérieure doit être accompagnée par une annotation précise permettant au lecteur de « retracer le texte original auquel la citation est attachée ».¹⁸⁴ Cependant, le compositeur cite ici « sans guillemets » puisqu'il ne fournit ni indice, ni crédit. Peut on penser qu'il compte sur la participation du spectateur pour reconnaître l'œuvre?

Le réalisateur multiplie les références au cinéma en insérant des extraits des actualités montrées au cinéma, du Kid de Charlie Chaplin (1921), Christus de Giulio

¹⁸¹ dissimulation du mécanisme hypertextuel

¹⁸² Bouillaguet, Annick, « L'écriture imitative – Pastiche, parodie, collage », Nathan, Paris, 1996.

¹⁸³ « Je voulais raconter comment une relation privée était emportée, bouleversée par le mouvement historique » Marco Bellocchio interviewé par Delorme, Stéphane et Tessé, Jean-Philippe pour Les Cahiers du cinéma n°650, novembre 2009

¹⁸⁴ Babeux, Sébastien, « De la citation à l'interférence : Croisement dans le film contemporain », mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Montréal, Université de Montréal, 2004, pg10

Antamoro (1916)...De cette manière, le cinéaste démontre le pouvoir des images (Mussolini s'est en effet beaucoup servi des médias pour se mettre en scène) en même temps qu'il incite le spectateur à s'interroger sur l'intérêt de l'insertion de ces images-sources. A cela font échos des citations musicales : *La Tosca* de Giacomo Puccini (durant la signature du concordat); *Rigoletto* de Giuseppe Verdi (pour l'arrivée des psychiatres à l'asile) et enfin une partie du thème de *La mort aux trousses* de Bernard Herrmann (présent de manière plus ou moins évidente tout au long du film).

Carlo Crivelli a trouvé un échantillon qui exemplifie parfaitement ce dont il est échantillon en choisissant un fragment musical facilement reconnaissable qui fait penser à un tourbillon. Le compositeur emploie cette musique dont la connotation est connue mais il l'emploie dans un autre contexte, ce qui rend le rapport musique / images un peu étrange au premier abord. Rappelons que *La mort aux trousses* avait la particularité de mêler humour et suspense, alors que le film de Marco Bellocchio est, quant à lui, un drame dans lequel il n'y a pas de place pour l'humour et la légèreté.

La musique est omniprésente et le thème de *La mort aux trousses* semble servir de base à l'accompagnement musical. Il est présent en filigrane tout au long du film mais est particulièrement identifiable à quatre reprises. Carlo Crivelli ne se contente pas de présenter une partie du thème de Bernard Herrmann, il l'intègre complètement à sa partition en le modulant ; le modifiant. C'est justement l'introduction de ces éléments d'altérité qui permet la dynamisation de l'échange en ajoutant un sens nouveau. L'intérêt n'est pas de mesurer cette citation du point de vue de la fidélité absolue. Carlo Crivelli assume en effet son écart et y insère son propre style.

a) *La Mascarade*

Le premier extrait présente un certain lien scénaristique entre les deux œuvres. Alors que son amant prend une place de plus en plus importante en politique, Ida (tout juste enceinte) se rend compte que l'homme qu'elle aime est en fait marié et père d'un enfant. En associant Mussolini au personnage du Thornhill / Kaplan, Carlo Crivelli intervient dans la narration. Le compositeur souligne la double vie de Mussolini mais montre surtout ce dernier comme une victime du pouvoir. Mussolini accepte son nouveau rôle politique et les sacrifices que cela implique¹⁸⁵, comme Thornhill accepte de devenir un espion pour le compte du gouvernement. *Vincere* et

¹⁸⁵ C'est à ce moment précis que Mussolini abandonne définitivement Ida au profit de son autre femme.

La mort aux trousses ont donc en commun cette idée d'usurpation d'identité mais également le principe d'une puissance politique écrasante.

Dans *La mort aux trousses*, Roger Thornhill se trouve arraché à sa vie ordinaire par un complot gouvernemental dont le dénouement le révèle à lui même. De la même manière Ida Dasler n'est plus maîtresse de sa vie du fait des nouvelles attributions politiques de son amant et c'est cette situation dramatique qui va révéler sa force intérieure. Ida est finalement l'allégorie de l'Italie qui après avoir été séduite, est volée puis trahie par Mussolini. Cette forme de trahison rejoint d'ailleurs l'idée de la duplicité, de l'usurpation d'identité présente dans le film d'Alfred Hitchcock. Mussolini ment à Ida en même temps qu'il ment à l'Italie et dans *La mort aux trousses* tout comme dans *Vincere*, il s'agit finalement de dénoncer les effets pervers du jeu de la représentation et de la séduction¹⁸⁶.

Ce qui est intéressant c'est la manière dont Carlo Crivelli parvient à briser et sans cesse relancer l'apparition du thème de Bernard Herrmann. Cette violence pulsionnelle trouve un parfait écho avec le personnage d'Ida et son énergie dévastatrice. La musique de *La mort aux trousses* traduit le fourmillement de ces milliers de vies identiques et robotisées. L'hyperactivité semble aussi évidente qu'inefficace. La situation d'Ida est finalement assez proche de celle de Thornhill / Kaplan qui lutte sans cesse contre ce monde extérieur, mouvant et fluide, inconsistant et sans prises.

b) *L'inaudible vérité*

Le deuxième extrait montre une complexification du thème musical. Au fragment issu de *La mort aux trousses* s'ajoute ainsi un chœur; des sons d'ambiance (cris des nonnes et des autres patients) et des chants fascistes intradiégétiques entonnés par des enfants; ainsi que les dialogues entre Ida et ces mêmes enfants.

Alors qu'Ida est internée en hôpital psychiatrique, elle tente d'envoyer des courriers à Mussolini via des enfants dans la rue. Ces derniers se moquent d'elle et les nonnes interceptent le courrier.

La citation de la musique issue de *La mort aux trousses* semble ici particulièrement en décalage; cependant Carlo Crivelli parvient à débarrasser la partition de sa tonalité humoristique. L'effet de dramatisation due au chœur, l'élan de

¹⁸⁶ Marco Bellocchio décrit son film comme la « figure d'une mascarade à l'italienne » dans une interview à Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé pour les cahiers du cinéma n°650, novembre 2009

la composition, sa structure en ostinato et le chaos sonore résultant du mélange des musiques intra et extradiégétiques donnent finalement à cette scène, une force incroyable. La partition suit l'élan de la tentative d'Ida mais également son échec. Le thème que Bernard Herrmann associe au personnage de Thornhill / Kaplan ne sert plus à caractériser Mussolini (comme c'était le cas dans la première scène), mais va plutôt nous éclairer sur le personnage d'Ida. C'est désormais elle que Carlo Crivelli nous désigne comme la victime du complot politique.

L'introduction du thème de *La mort aux troussees* se fait de manière progressive et l'ostinato emprunté à Bernard Herrmann intervient durant le discours d'Ida. La vérité qu'elle crie accrochée à ses barreaux devient peu à peu inaudible. Il semble que cette dernière soit obligée de crier non pas pour que les enfants l'entendent, mais pour couvrir la confusion sonore et le thème musical de plus en plus présent. L'ostinato issu de *La mort aux troussees* emporte le flot de paroles d'Ida et les centaines de lettres qu'elle jette par la grille. Lorsque le tempo se met à ralentir, Ida se tait et ses lettres retombent à terre. Sa tentative se révèle vaine et Ida redescend de la grille, dans le silence.

c) *Une femme en fuite*

La mort aux troussees est caractérisé par une tonalité légère et un rythme soutenu. Malgré la menace qui pèse sur lui, et la nature périlleuse de la poursuite, les mouvements de Kaplan semblent sans entrave. La musique de Bernard Herrmann est d'ailleurs une musique du déplacement et son rythme sautillant illustre parfaitement la situation de cet homme continuellement en fuite. Il ne cesse de courir et enchaîne les modes de déplacement. Le thème hermannien souligne cette aisance; cette liberté virevoltante du corps en fuite. Ida quant à elle, à chaque fois qu'intervient le thème musical de *La Mort aux troussees*, est sans cesse contrainte, emprisonnée, arrêtée, coupée dans son élan, alors qu'elle aspire précisément à l'échappée.

En y regardant de plus près, c'est sa pugnacité, sa ténacité à continuer de lutter envers et contre tous qui la rapproche du personnage de Kaplan; qui révèle sa force intérieure. Les deux diégèses se trouvent ainsi reliées sémantiquement à la faveur d'une citation musicale a priori déliée / décontextualisée. Steven Spielberg disait d'Indiana Jones, que c'était le thème musical du film qui le maintenait en vie¹⁸⁷. Nous

¹⁸⁷ « [Indiana] Jones ne meurt jamais car il écoute avec attention la musique de John Williams. Les rythmes brutaux lui disent quand courir, le son tranchant des violons le prévient quand il doit baisser la tête. Les différentes tonalités dans les thèmes lui disent quand embrasser l'héroïne ou frapper l'ennemi. A bien y réfléchir, Indiana Jones écoute...et reste en vie. », Steven Spielberg cité par Alexandre Tylski sur <http://www.lumiere.org/>

pourrions dire la même chose du personnage d'Ida qui, au lieu de se laisser briser, continue de se battre.

Carlo Crivelli développe sa singularité au contact d'une pièce musicale préexistante. Cette nouvelle pièce parvient à se situer au croisement de deux identités (celle du duo Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann et celle du duo Marco Bellocchio – Carlo Crivelli), en même temps qu'elle confronte le champ de l'œuvre première à celui de l'œuvre reprise : « *la musique n'est pas au cinéma pour raconter une histoire mais bien pour mettre en avant un ensemble d'émotions et d'intentions liées aux personnages.* »¹⁸⁸

Carlo Crivelli se concentre sur les personnages et cherche à écrire une musique capable de refléter la psyché d'Ida. Grâce au mélange de sa partition originale avec celle de Bernard Herrmann, il parvient à créer une représentation musicale de cette femme sur deux niveaux: Celui de l'emphase avec le drame qu'elle vit et celui de son désir; de sa force intérieure.

¹⁸⁸ Michael Andrieu, Op. Cit., p97

PARTITION VINCERE DE CARLO CRIVELLI (2009) - 1/7




PARTITION VINCERE DE CARLO CRIVELLI (2009) - 2/7

Fl 1
Fl 2
Cl
Tbn
Sax
Tpt
Tbn
Vln I
Vln II
Vla
Vcl
Cb



Fl 1
Fl 2
Cl
Tbn
Sax
Tpt
Tbn
Vln I
Vln II
Vla
Vcl
Cb



PARTITION VINCERE DE CARLO CRIVELLI (2009) - 3/7

Musical score for the first system of 'Vincere'. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.



Musical score for the second system of 'Vincere'. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The piano part continues with its complex rhythmic pattern.



PARTITION *VINCERE* DE CARLO CRIVELLI (2009) - 4/7

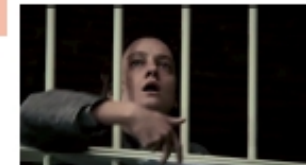



PARTITION VINCERE DE CARLO CRIVELLI (2009) - 5/7

The first system of the musical score for 'Vincere' includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and various instruments: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Trumpet (Tr), Trombone (Tbn), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). The score is written in 4/4 time and features a vocal melody in the upper staves and a complex instrumental accompaniment in the lower staves.



The second system of the musical score continues the vocal and instrumental parts. A section of the score is highlighted in orange. The instrumentation remains the same as in the first system.



PARTITION *VINCERE* DE CARLO CRIVELLI (2009) - 6/7

The first system of the musical score, measures 11 to 15. It includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Contrabasso (Cb), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Tromba (Tr), Trombone (Tbn), and Piano (P). The piano part includes lyrics: "in", "di", "bu", "not", "con", "con".



The second system of the musical score, measures 16 to 20. It includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Contrabasso (Cb), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Tromba (Tr), Trombone (Tbn), and Piano (P). The piano part includes lyrics: "in", "di", "bu", "not", "con", "con".



PARTITION *VINCERE* DE CARLO CRIVELLI (2009) - 7/7

The first system of the musical score consists of seven staves, labeled 11 through 17. Staff 11 is the vocal line, featuring a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Staffs 12 through 17 provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.



The second system of the musical score consists of seven staves, labeled 18 through 24. Staff 18 is the vocal line, continuing the melodic line from the first system. Staffs 19 through 24 provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

PARTITIONS DE *VINCERE* DE CARLO CRIVELLI (2009)
ET DE *LA MORT AUX TROUSSES* DE BERNARD HERRMANN (1959)

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is for 'Vincere' by Carlo Crivelli (2009), featuring a full orchestral arrangement with parts for Flute I, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The right score is for 'La Mort aux Trousse' by Bernard Herrmann (1959), which is a piano score with a 'Slow' tempo marking. Both scores include a highlighted section in orange, indicating a specific musical passage. The piano score for 'La Mort aux Trousse' shows a complex texture with multiple voices and a prominent bass line.

3) *Psychose* : Une partition devenue signal

Jusqu'à présent nous avons vu la mise en place d'un réseau intertextuel centré, au sein duquel l'œuvre du duo tient la place de noyau. Ici, nous allons assister à une sorte de flottement intertextuel : Le réseau est dépourvu de centre.

Dans le dessin animé, l'univers sonore est ultra présent. La sonorisation et la musique prennent souvent le pas sur l'image qu'elles soulignent grossièrement. Dans *Le monde de Némó*¹⁸⁹, le thème de la scène de la douche est brièvement entendu lors de l'entrée du personnage de Darla (la nièce du dentiste) dans le cabinet dentaire.

Ici, Andrew Stanton et Lee Unkrich ne cherchent pas à souligner l'introduction de la citation de la musique que Bernard Herrmann avait composé pour *Psychose*. Aucune image, aucun plan, aucun thème, ni même objet emblématique ne vient appuyer la référence au film d'Alfred Hitchcock.

a) *Deux publics pour une œuvre*

Les dessins animés issus des studios Pixar ont la particularité de s'adresser autant aux adultes qu'aux enfants. Avec cette citation, Andrew Stanton et Lee Unkrich superposent deux niveaux de lecture. Le premier niveau s'adresse au principal public (public primaire) du dessin animé : L'enfant. Le second niveau s'adresse au public secondaire : Le parent ou l'accompagnant.

Avec la partition de *Psychose*, les réalisateurs parviennent à combiner deux nécessités. Andrew Stanton et Lee Unkrich doivent en effet faire passer une information importante à son public primaire; et en même temps impliquer (séduire) son public secondaire. Les réalisateurs utilisent ainsi le pouvoir terrifiant de cette partition stridente et atonale mais parviennent également à faire sourire l'adulte qui reconnaît la référence au film et s'amuse du décalage entre les deux œuvres.

Dans cette scène la musique est en harmonie avec le climat dramatique; elle sur-joue une émotion déjà présente dans la scène. La partition de Bernard Herrmann

¹⁸⁹ *Finding Nemo*, Andrew Stanton et Lee Unkrich, 2003

devient redondante; empathique vis à vis de la scène.¹⁹⁰ En associant la partition de Bernard Herrmann au personnage de Darla, les réalisateurs expriment en effet, la terreur ressentie par les poissons de l'aquarium vis à vis de la petite fille.

Darla est présentée par les autres poissons comme une sorte de dangereuse tueuse en série d'animaux domestique, et chacune de ses visites est redoutée par les habitants de l'aquarium. L'objectif du *Monde de Némó* est de faire vivre l'aventure d'un petit poisson clown à travers ses yeux. Le public doit donc se projeter dans la tête... d'un poisson. Ainsi lorsque Darla entre dans la pièce et que Némó la découvre pour la première fois, la partition de Bernard Herrmann permet d'appuyer la perception subjective de Némó voyant Darla pour la première fois. Les réalisateurs réutilisent ainsi la propriété première de la partition : faire peur.

A la question « *quelle est la signification de cette musique dans la scène de meurtre?* », Herrmann répond : « *il n'y a aucune signification, aucun message. Cette page de musique fonctionne à un niveau purement viscéral : elle n'exprime pas la terreur, elle est la terreur* »¹⁹¹

Du côté du public secondaire, l'intérêt de la citation est plutôt parodique. Cette partition est issue de *Psychose*; un film d'horreur qui n'est destiné qu'à un public adulte. En utilisant la partition de la scène de la douche, les réalisateurs interpellent leur public secondaire en lui signalant qu'ils ne l'ignorent pas. Cette interruption du flux narratif et la transgression suscitée par l'introduction de la composition de Bernard Herrmann, provoquent le rire tout en impliquant ce public secondaire.

b) Peut-on parler de mickeymousing?

Les réalisateurs profitent de la nécessité de sonorisation pour intégrer un élément ludique. La citation de la partition de Bernard Herrmann est accompagnée par un travelling avant de la caméra vers Darla. La synchronisation de ces notes avec ce mouvement de resserrement vif n'a aucun désir de réalisme mais appuie un aspect caricatural et comique. Le dessin animé utilise un synchronisme absurde de la musique avec le mouvement de caméra pour introduire la partition de Bernard Herrmann. Mais cette équivalence musicale au travelling avant suffit-elle pour

¹⁹⁰ Effet empathique selon Michel Chion est créé par une musique qui est ou semble en harmonie avec le climat de la scène: dramatique, tragique, mélancolique.... (Chion, Michel « La musique au cinéma », Paris, Fayard, 1995)

¹⁹¹ Eugène, Jean-Pierre « La musique dans les films d'Alfred Hitchcock »op.cit., p108

qualifier cette citation de mickeymousing?

Michel Chion définit le mickeymousing comme une sorte de bruitage stylisé et transposé en notes musicales ; une action musicale synchronisée avec une action ou un mouvement.¹⁹²

Cependant lorsque Michel Chion parle de mouvement, il fait davantage référence au mouvement d'un personnage qu'à celui de la caméra. On pense par exemple à un coup de tambour illustrant un objet qui se brise ou une note tenue le temps d'une chute. Ici, la citation est davantage utilisée pour son rapport empathique avec la séquence que pour son synchronisme avec le travelling.

Le synchronisme de la musique avec le mouvement de caméra contribue à une sensation de panique. La partition de Bernard Herrmann épouse cette sorte de nécessité imitative capable de retranscrire la pensée, l'émotion d'un des personnages.

L'hypertexte utilise l'hypotexte comme commentaire musical qui accompagne non pas une action comme c'est le cas avec le mickeymousing, mais l'instantanéité d'un sentiment. La musique est ainsi utilisée comme une formule stéréotypée qui fournit une équivalence aux émotions ressenties.

c) *Le thème de la douche est-il devenu un lieu commun?*

La musique de Bernard Herrmann semble à contre-emploi par rapport à ses origines : Elle ne donne pas le ton; elle n'est pas représentative de l'humeur du film et ne donne un semblant d'émotion que d'un point de vue bref et passager. Elle semble être une parenthèse après avoir été un deux-points, ouvrez les guillemets. Cette utilisation de la partition de Bernard Herrmann nous fait penser que le compositeur ou du moins sa partition pour *Psychose*, est devenue une sorte de lieu commun ; un stéréotype.

En rhétorique, le lieu commun est un fond commun d'idées à la disposition de tous, et dont la valeur persuasive est traditionnellement reconnue parce qu'elle fait partie des idées couramment admises par l'auditoire et peut ainsi renforcer son adhésion. L'orateur y recourt mais il est tenu de trouver moyen de le présenter d'une manière personnelle et appropriée à la situation, en se gardant d'en faire ressortir la seule banalité. Le lieu commun, est donc loin d'être une affirmation péjorative; il

¹⁹² Terme défini dans Chion, Michel « Le son au cinéma » Paris, Les cahiers du cinéma, collection Essais, 1985.

participe en fait au discours et aide à l'invention en permettant de renouveler la manière dont l'orateur développe différents arguments universels.

Le lieu commun « ne pose pas une référence concrète à une autre œuvre identifiée employant elle aussi la même figure, mais utilise plutôt l'épaisseur signifiante de celle-ci, accumulée au fil de ses apparitions dans différents systèmes. Ces croisements [...] rappelant des connaissances emmagasinées, suscitent différentes inférences du lecteur-spectateur favorisant l'étendue (illimitée) de ses interprétations »¹⁹³

Les lieux communs sont ainsi les bases d'entente entre les interlocuteurs; ce sur quoi se fonde et se rejoint l'ensemble d'une société.

Tout le monde sait, comprend ou ressent ce que cette sonorité musicale signifie. Andrew Stanton et Lee Urich utilisent ainsi la partition de Bernard Herrmann de manière pragmatique, pour exprimer la contiguïté d'une idée. Le thème de la douche réunit autour de lui le public enfantin qui ressent la crainte mais également le public adulte qui s'amuse du décalage entre l'œuvre source et celle d'accueil.

Alors que la recherche de Gus Van Sant tente de révéler le malaise contemporain : l'inflation et la banalisation ; le dessin animé assume pleinement la disparition de sens et construit sur ces stéréotypes.

En sous marquant l'introduction de la citatio, l'œuvre d'accueil ne pointe pas du doigt la citation. Il n'y a pas de réel renvoi à l'œuvre source ni à son auteur. Les différentes interprétations auxquelles le spectateur parvient, bien qu'elles soient partiellement le produit d'expériences ou de connaissances emmagasinées, demeurent néanmoins suggérées par l'hypertexte. La (sur) interprétation reste possible et pertinente mais aurait pu naître de la simple vision de l'œuvre d'accueil.

¹⁹³ Babeux, Sébastien, « Le spectateur hors jeu : investigation ludique du réseau interférenciel » sur <http://www.erudit.org>

Conclusion

L'intégration de citations d'œuvres cinématographiques mais également de bandes originales dans d'autres films n'a été que peu étudiée. Le cinéma est un média finalement assez jeune et l'occasion de se citer lui-même ne s'est présentée que récemment. La composition de musique de film en tant qu'élément constitutif de l'œuvre cinématographique est également un phénomène très récent; Bernard Herrmann est l'un des pionniers de cette pratique. Alfred Hitchcock, avec lequel il a beaucoup collaboré est une figure emblématique du cinéma, et il semble donc normal que la nouvelle génération de cinéastes ait désiré prendre ce duo pour modèle. Quelle meilleure manière de rendre hommage à ses influences que la pratique citationnelle?

L'étude de cette pratique a ainsi permis de souligner le rôle discursif de la citation et les rapports que l'art cinématographique entretient avec sa propre histoire. Il ne s'agissait pas de recenser tous les films montrant une quelconque filiation avec le duo Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann, mais plutôt de sélectionner un corpus capable de nous montrer comment le dialogue entre le présent et le passé d'un art peut agir comme révélateur. Cette étude a ainsi mis en avant l'action du passé sur le présent, mais également le regard rétrospectif que les œuvres modernes nous permettent de porter sur les œuvres anciennes.

L'analyse des différentes formes de citation du duo Bernard Herrmann – Alfred Hitchcock ne se voulait donc pas une étude exhaustive. Cependant, grâce aux nombreux exemples trouvés dans le cinéma, nous sommes parvenus à couvrir un large réseau de possibilités citationnelles. L'aspect protéiforme de la citation de l'œuvre du duo Bernard Herrmann- Alfred Hitchcock dans des œuvres postérieures, apparaît comme le reflet de la multiplicité des choix qui s'offrent au cinéaste citeur. Il y a finalement autant de procédés citationnels qu'il y a de citeurs et l'ambition de tous les explorer paraît bien vaine.

La théorie littéraire nous a permis de trouver un vocabulaire adapté à la pratique citationnelle mais nous a également permis d'identifier les principales relations que l'hypertexte pouvait entretenir avec son hypotexte. L'objectif de ce mémoire n'était bien entendu pas de prouver une similitude parfaite entre la pratique citationnelle littéraire et cinématographique mais plutôt de voir en quoi elles diffèrent. Le cinéma est effectivement parvenu à utiliser sa singularité afin de transposer le principe de citation littéraire au grand écran.

Après avoir mis en évidence les spécificités audiovisuelles du duo herrmanno-hitchcockien, nous avons vu comment François Truffaut, Brian De Palma ou même Martin Scorsese ont tenté de créer une proximité artistique avec Alfred Hitchcock par l'intermédiaire de Bernard Herrmann. Nous avons ensuite tenté de voir de quelle manière les schèmes herrmanno-hitchcockiens ont fini par engendrer de nouveaux codes et genres que la génération post-hitchcockienne a largement investi.

En nous appuyant sur la théorie littéraire, nous avons analysé de manière plus précise des séquences citant de manière directe les compositions de Bernard Herrmann issues du répertoire hitchcockien. Nous avons ainsi pu établir que si certains artistes tentent de trouver une correspondance cinématographique aux marqueurs typographiques présents en littérature afin d'introduire la citation, d'autres en revanche cherchent à effacer toute trace pouvant relier l'œuvre d'accueil à l'œuvre source.

Comme un caillou que l'on jette dans l'eau fait apparaître des cercles concentriques, l'œuvre du duo Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann génère plusieurs niveaux d'influence.

Le premier niveau est occupé par des œuvres d'accueil dominées par le souvenir de l'œuvre source (*Psychose 98, Feature film*). Le travail que les citateurs engagent ici, est tourné vers l'expérience de la remémoration. Le second niveau voit émerger des œuvres d'accueil réinvestissant l'œuvre source. L'hypertexte se sert de l'hypotexte comme d'une base sur laquelle il reconstruit (*Les Simpsons, L'armée des 12 singes, kika, La mariée était en noir, Halloween : La nuit des masques, Suspiria, Les dents de la mer, Indiana Jones, James Bond : Bons baisers de Russie, A single Man*, les films de Brian de Palma). Dans le troisième niveau, qui est le plus éloigné du centre, l'œuvre source et l'œuvre d'accueil cohabitent et se croisent parfois. Par le biais de la citation, l'œuvre d'accueil invite ainsi le spectateur à utiliser la reconnaissance d'une œuvre afin de se projeter éventuellement dans un nouveau dialogue (*Taxi driver, Fahrenheit 451, Vincere, Le monde de Nemo, The Artist*).

Une partie des auteurs cherche en effet à utiliser la citation afin de la transformer en embrayeur narratif et proposent au spectateur d'engager un travail de mémoire afin de trouver dans l'œuvre source des réponses aux questions posées par l'œuvre d'accueil. L'autre, à l'inverse, cherche à effacer au maximum l'aveu de son emprunt et s'approprie la valeur musicale des compositions herrmanniennes. A mi

chemin entre ces deux volontés, se trouve « l'artiste citateur » qui utilise l'acte même de la citation pour inviter le spectateur à sortir de son rôle de témoin passif et à adopter celui de penseur.

Nous l'avons vu, citer ne signifie pas répéter mais plutôt réinvestir et même l'artiste qui cherche à s'effacer au maximum, ne parvient pas à échapper au phénomène de réappropriation. La citation réinvente le lien créateur – récepteur en le poussant à chercher de nouveaux sens aux œuvres anciennes. Nous avons effectivement vu à quel point il était difficile de ne citer la musique de Bernard Herrmann que pour le sens qu'elle contient en germe. Plutôt que d'être caché, l'imaginaire lié à l'œuvre première peut servir la narration en invitant le spectateur à rapprocher ou au contraire, à opposer deux œuvres.

Les films issus de la collaboration Alfred Hitchcock-Bernard Herrmann appartiennent à la mémoire collective du cinéma et les frontières de ces films ne sont pas étanches. Les auteurs citeurs que nous avons évoqués prélèvent un greffon issu d'un film afin de le faire prendre dans un autre. Cette ouverture de l'espace à investiguer invite le spectateur à considérer les films issus de la collaboration Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann dans sa lecture d'une œuvre nouvelle. Considérant ce nouvel espace augmenté, le spectateur peut jouer à chercher des indices dans l'hypotexte s'appliquant à l'intrigue de l'œuvre d'accueil. Les réalisateurs et compositeurs dont nous avons parlé, ont su se situer non pas comme des novateurs dont le but serait de fabriquer totalement une œuvre, mais comme des penseurs qui apportent une réflexion sur une œuvre première. L'hypotexte n'apparaît plus comme un objet fini mais comme un travail en cours, un objet qui réunit à la fois le film et les différents points de vue sur lui.

En prélevant des extraits, des formes ou des techniques issues de la filmographie herrmanno-hitchcockienne dans le but de se les réapproprier, les auteurs citeurs transforment les œuvres du duo en objet malléable. Au lieu de s'autodétruire, le cinéma s'enrichit sans fin. Chaque mouvement de destruction de l'œuvre source qui est imposé par le travail de la citation, est finalement toujours motivé par la construction d'une œuvre nouvelle. La réécriture (voire même la déformation) du mythe d'Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann assure finalement sa permanence car le mythe du duo continue à vivre à travers les auteurs qui l'utilisent et affirment ainsi leurs racines identitaires.

Pour considérer notre travail sur la citation du duo Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann comme complet, il faudrait cependant ajouter un chapitre. En effet, il serait intéressant de voir si à l'inverse de la deuxième partie de notre premier chapitre, il existe des compositeurs de musiques de film qui tentent d'ouvrir un dialogue avec Bernard Herrmann par le biais d'Alfred Hitchcock.

John Williams a par exemple, collaboré avec Alfred Hitchcock sur *Complot de famille*¹⁹⁴. Sa musique semble rendre hommage à Bernard Herrmann et il serait intéressant d'analyser de manière plus détaillée le fonctionnement de cet hommage.

D'un point de vue plus général, il serait également pertinent de voir de quelle manière la musique contemporaine cite la musique de film. En effet, de plus en plus de musiciens avouent volontiers être influencé par le musique de film, et certains vont même jusqu'à réenregistrer des bandes originales (*Fantômas*¹⁹⁵, *Zombie Zombie*¹⁹⁶...) ou écrire des albums entiers de musique destinée à un film fictif (*Sébastien Tellier*¹⁹⁷...). Après avoir été influencée, voire même soumise à la musique populaire, la musique de film finit par influencer à son tour, passant ainsi du statut d'ornement au statut de pilier. Dans un contexte où toute marque citationnelle visuelle est impossible, quelle place trouve ici le film dont elle est issue?

¹⁹⁴ *Family plot*, 1976

¹⁹⁵ *Fantômas*, 2001, l'album « director's cut » reprend des bandes originales de films

¹⁹⁶ *Zombie Zombie*, 2010, « zombie zombie plays John Carpenter » reprend des bandes originales de films de John Carpenter

¹⁹⁷ Sébastien Tellier, album « confection », 2013

Lexique

Accord augmenté: Intervalle musical rallongé d'un ou plusieurs demi-tons.

Accord de Septième: Il s'agit d'un accord de quatre sons. Ce quatrième son est obtenu par la superposition d'une tierce à un accord de quinte. Cette nouvelle note forme une septième avec la note fondamentale. L'intervalle de septième est considéré comme dissonant.

Arpège: Exécution successive des notes d'un accord.

Atonal: Qui ne respecte pas les règles de la tonalité classique.

Chromatisme: Elévation ou abaissement d'un demi ton d'une note de la gamme diatonique de base.

Crescendo: Augmentation graduelle de l'intensité d'un son.

Decrescendo: Diminution progressive de l'intensité d'un son.

Diatonique: Echelle des fréquences utilisée en musique occidentale tonale.

Échelle chromatique : Si l'on divise tous les tons en demi-tons d'une échelle heptatonique (dont la gamme contient 7 degrés) on obtient une échelle chromatique. L'échelle chromatique ainsi obtenue se compose de 12 demi-tons de tailles équivalentes.

Exemple de notation de l'échelle chromatique ascendante dans l'octave do-do :

Do – Do# – Ré – Ré# – Mi – Fa – Fa # – Sol – Sol# – La – La # – Si – Do

Fandango: Danse espagnole de rythme ternaire et de tempo assez rapide accompagnée de castagnettes.

Fortissimo: Volume sonore élevé.

Glissando: Glissement continu d'une note à l'autre.

Habanera: Danse d'origine cubaine caractérisée par une mesure à 2-4 (unité qui contient deux noires).

Hémiole: Insertion d'un rythme (ou d'une structure rythmique) ternaire dans un rythme (ou une structure) binaire ou inversement.

Legato: Liaison de notes successives de sorte qu'il n'y ait pas de silence entre elles.

Leitmotiv: Thème clé répété au fil d'une œuvre pour imposer une idée.

Ostinato: Cellule mélodique, harmonique ou rythmique qui se répète.

Pizzicato: Consiste à jouer les cordes avec les doigts de la main droite au lieu d'utiliser l'archet.

Polyphonie: Combinaison de plusieurs notes ou instruments indépendants et pourtant liés par les lois de l'harmonie.

Polytonalité: Superposition de plusieurs éléments musicaux appartenant à différentes tonalités.

Syncope: Il s'agit d'une note attaquée sur un temps faible (ou sur une partie faible d'un temps) et prolongée sur le temps suivant.

Tierces: Intervalle de 2 notes séparées par une troisième.

Tonalité: Désigne une échelle musicale appartenant au système tonal.

Filmographie

I) Films réalisés par Alfred Hitchcock dont la musique originale a été composée par Bernard Herrmann:

Psychose (Psycho), réalisé par Alfred Hitchcock, 1960, musique de Bernard Herrmann, Paramount pictures

Sueurs froides (Vertigo), réalisé par Alfred Hitchcock, 1958, musique de Bernard Herrmann, Paramount pictures

La mort aux trousses (North by Northwest), réalisé par Alfred Hitchcock, 1959, musique de Bernard Herrmann, Metro Goldwin Mayer

Les Oiseaux (Birds), réalisé par Alfred Hitchcock, 1963, musique de Bernard Herrmann, Universal pictures

II) Films dont la musique et la réalisation s'inspirent du duo Hitchcock/Herrmann

Les dents de la mer (Jaws), réalisé par Steven Spielberg, 1975, musique de John Williams, Universal Pictures

séquence analysée : *La première attaque de requin (00:13:03 – 00:17:28)*

Durant l'été 1975, les restes d'un corps sont retrouvés sur la petite île d'Amity. Le nouveau chef de la police (Brody) attribue cette mort à une attaque de requin, mais cède à la pression du conseil municipal et autorise l'ouverture de la plage malgré le danger. Le policier craint le pire et se rend sur les lieux afin de surveiller ce premier jour de la saison estivale.

Les aventuriers de l'arche perdue (*Raiders of the Lost Ark*), 1981, réalisé par Steven Spielberg, musique de John Williams, Paramount pictures

Indiana Jones et le temple maudit (*Indiana Jones and the Temple of Doom*), 1984, réalisé par Steven Spielberg, musique de John Williams, Paramount pictures

Bons baisers de Russie (*From Russia with Love*), 1963, réalisé par Terence Young, musique de Monty Norman et John Barry, United Artists

Halloween : La nuit des masques (*Halloween*), réalisé par John Carpenter, 1978, musique composée de John Carpenter, Universal pictures

Suspria, réalisé par Dario Argento, 1977, musique composée par Goblin, Dimension extreme

III) Films dont les réalisateurs ont demandé à Bernard Herrmann de composer la musique originale :

La mariée était en noir, réalisé par Francois Truffaut, 1968, musique de Bernard Herrmann

Fahrenheit 451, réalisé par Francois Truffaut, 1966, musique de Bernard Herrmann

Soeurs de Sang (*Sisters*), réalisé par Brian de Palma, 1973, American International pictures, musique de Bernard Herrmann

Obsession, réalisé par Brian de Palma, 1976, Columbia pictures, musique de Bernard Herrmann

Taxi Driver, réalisé par Martin Scorsese, 1976, Columbia pictures, musique de Bernard Herrmann

IV) œuvres utilisant de la musique que Bernard Herrmann avait composé pour des films d'Alfred Hitchcock :

Séries TV :

Les Simpsons, créé par Matt Groening, musique de Danny Elfman

Tous à la manif! (*Itchy & Scratchy & Marge*); épisode 9, saison 2 , 1990

Un tramway nommé Marge (*A streetcar named Marge*) ; épisode 2 , saison 4 , 1992

longs métrages :

Kika, réalisé par Pedro Almodovar, 1994, musique de Alvaro Carillo, Giuseppe Franciulli et Enrique Granados.

Séquences analysées : *La télévision* (01:21:21-01:22:46) et le visionnage de la vidéo amateur (01:22:55-01:24:20)

Kika est une maquilleuse pour la télévision et vit avec Ramón, un homme hanté par la mort de sa mère. Andrea, ancienne amour de Ramón est une présentatrice de télévision sans scrupules qui exploite le malheur des gens. Tandis qu'il regarde *Le rôdeur*¹⁹⁸ à la télévision, Ramon comprend comment son beau-père a maquillé en suicide le meurtre de sa mère. Au même moment, Andrea visionne des bandes vidéos d'un fait divers et se rend compte qu'il y a bien plus sur ces bandes qu'un simple fait divers (Kika y voit en fait le meurtre d'une autre femme par le beau père de Ramon).

¹⁹⁸ *The Prowler*, Joseph Losey, 1951

***L'armée des 12 singes*, (12 monkeys)** réalisé par Terry Gilliam, 1995, Universal pictures, musique de Paul Buckmaster.

Séquence analysée : *Le cinéma suivi de la transformation de Kathryn*
(01:42:00 – 01:46:12)

Dans un futur où la surface de la terre est devenue inhabitable à cause d'un virus mortel ayant éradiqué la majeure partie de la population mondiale, James est envoyé dans le passé pour recueillir des informations sur l'origine de ce virus. Avec l'aide du Dr Kathryn Raily, James parvient à s'enfuir de l'hôpital psychiatrique dans lequel on l'avait placé (personne n'ayant cru son histoire de voyage dans le temps). Afin de ne pas être repérés Kathryn et James se cachent dans un cinéma faisant une rétrospective Hitchcock et se déguisent avec perruques et postiches.

***Psychose*, (Psycho)** remake réalisé par Gus Van Sant, 1998, Paramount, musique de Bernard Herrmann, arrangée par Danny Elfman.

Feature film , réalisé par Douglas Gordon, 1999, coproduit par le Centre Pompidou et Art Angel, musique de Bernard Herrmann, réorchestrée par James Conlon.

***Le monde de Nemo*, (Finding Nemo)** réalisé par Andrew Stanton et Lee Unkrich, 2003, Pixar animation studios/ Walt Disney pictures / Buena vista pictures, musique de Thomas Newman.

Séquence analysée : *L'arrivée de Darla*

Lors de son premier jour d'école, Némó (petit poisson clown) se fait enlever par un plongeur. Ce dernier est un dentiste de Sidney qui destine sa dernière prise à sa nièce Darla; tueuse en série de petits poissons domestiques.

Vincere, réalisé par Marco Bellocchio, 2009, Offside, Rai cinéma, celluloid dreams, musique de Carlo Crivelli

Séquences analysées : *La découverte de la double vie de Mussolini (00:31:00-00:31:50)*, *Les lettres envoyées par les grilles de l'asile (01:14:03-01:15:25)*

Ida Dalsler est la maîtresse de Benito Mussolini. Après lui avoir donné tout ce qu'elle possédait, Ida est abandonnée, enceinte, par le Duce au profit d'une autre. Ne cédant pas aux menaces, Ida cherche à faire reconnaître son union et son enfant de manière publique. Pour la faire taire, les autorités finissent par l'interner dans un asile psychiatrique.

A single man, réalisé par Tom Ford, 2010, Fade to black / Mars distribution, musique de Abel Korzeniowski

Séquence analysée : *Le parking du drugstore (00:41:07-00:42:55)*

George est un professeur d'âge mûr qui perd le goût de vivre après avoir perdu son compagnon dans un accident de voiture. Dans cette scène, George se rend dans un drugstore avant de se rendre chez Charly, la seule amie qui le soutient. Sur le parking, George croise une jeune fille avec un chien qui ressemble à celui qu'il avait avec son amant.

The Artist, réalisé par Michel Hazanavicius, 2011, La petite reine / studio 37 / France 3 cinéma/ Warner Bros, musique de Ludovic Bource

Séquence analysée : *Le suicide raté de George Valentine*

A Hollywood en 1927, George Valentin est un acteur très célèbre du cinéma muet, auquel le succès est monté à la tête. De son côté, Peppy Miller est une jeune femme qui tente sa chance dans le cinéma. Avec le succès des films parlants, la notoriété de George Valentin s'effondre tandis que celle de Peppy Miller grandit. Après être tombé dans l'alcool, George finit par être recueilli par Peppy qui l'aime

depuis toujours. La jalousie de George vis à vis du succès de Peppy le pousse à l'autodestruction. L'amour de Peppy le sauve du suicide.

Filmographie Secondaire¹⁹⁹

I) Films réalisés par Alfred Hitchcock dont la musique originale a été composée par Bernard Herrmann:

Mais qui a tué Harry? (The trouble with Harry), 1955, réalisé par Alfred Hitchcock, musique de Bernard Herrmann, Paramount pictures.

L'homme qui en savait trop (the man who knew too much), 1956, réalisé par Alfred Hitchcock, musique de Bernard Herrmann, Paramount pictures.

Le faux coupable, (The wrong man) 1957, réalisé par Alfred Hitchcock, musique de Bernard Herrmann, Warner Bros pictures

Sueurs froides (Vertigo), réalisé par Alfred Hitchcock, 1958, musique de Bernard Herrmann, Paramount pictures

La mort aux trousses (North by Northwest), réalisé par Alfred Hitchcock, 1959, musique de Bernard Herrmann, Metro Goldwin Mayer

Psychose (Psycho), réalisé par Alfred Hitchcock, 1960, musique de Bernard Herrmann, Paramount pictures

Les Oiseaux (Birds), réalisé par Alfred Hitchcock, 1963, musique de Bernard Herrmann, Universal pictures

Pas de printemps pour Marnie (Marnie), 1964, réalisé par Alfred Hitchcock, musique de Bernard Herrmann, Universal pictures

¹⁹⁹ Liste non exhaustive

II) **Films dont la musique et la réalisation s'inspirent du duo**

Hitchcock/Herrmann

Les dents de la mer (Jaws), réalisé par Steven Spielberg, 1975, musique de John Williams, Universal Pictures

Les aventuriers de l'arche perdue (Raiders of the Lost Ark), 1981, réalisé par Steven Spielberg, musique de John Williams, Paramount pictures

Indiana Jones et le temple maudit (Indiana Jones and the Temple of Doom), 1984, réalisé par Steven Spielberg, musique de John Williams, Paramount pictures

Bons baisers de Russie (From Russia with Love), 1963, réalisé par Terence Young, musique de Monty Norman et John Barry, United Artists

Halloween : La nuit des masques (Halloween), réalisé par John Carpenter, 1978, musique composée de John Carpenter, Universal pictures

Suspiria, réalisé par Dario Argento, 1977, musique composée par Goblin, Dimension extreme

Les frissons de l'angoisse,(profondo rosso), réalisé par Dario Argento, musique composée par Goblin, Anchor bay entertainment

III) **Films dont les réalisateurs ont demandé à Bernard Herrmann de composer la musique originale :**

Fahrenheit 451, réalisé par Francois Truffaut, 1966, musique composée par Bernard Herrmann

La mariée était en noir, réalisé par Francois Truffaut, 1968, musique composée par Bernard Herrmann

Sisters, réalisé par Brian de Palma, 1973, American International pictures, musique de Bernard Herrmann

Obsession, réalisé par Brian de Palma, 1976, Columbia pictures, musique de Bernard Herrmann

Taxi Driver, réalisé par Martin Scorsese, 1976, Columbia pictures, musique de Bernard Herrmann

IV) œuvres utilisant de la musique que Bernard Herrmann avait composé pour des films d'Alfred Hitchcock :

Séries TV

The Benny Hill Show, créé par Benny Hill (saison 11, épisode 3)
épisode *Name that tune* (1980) (*emprunt à Psychose*)

K2000, créé par Glen A. Larson (saison 3, épisode 5)
épisode *Halloween Knight* (1984) (*emprunt à Psychose*)

Clair de Lune, créé par Glen Gordon Caron (saison 2, épisode 17)
épisode *Funeral for a door nail* (1986) (*emprunt à Psychose*)

Les Simpsons, créé par Matt Groening, musique de Danny Elfman (réutilisation de la musique de Psychose)

épisodes (*entre autres*) *Tous à la manif!* (*Itchy & Scratchy & Marge*); épisode 9, saison 2, 1990 / *Treehouse of Horror XX et IV*

Columbo , (saison 10, épisode 13)

épisode Murder with too many notes réalisé par Patrick McGoohan(2000) (*emprunt à Psychose*)

Les Soprano, créé par David Chase (saison 6, épisode 12)

épisode Kaisha (2006) (*emprunt à Sueurs froides*)

longs métrages

Blue Heat, réalisé par Young Lee, 1978

(*emprunt à Psychose*)

More than sisters, réalisé par Shaun Costello, 1979

(*emprunt à Sueurs froides*)

Beauty, réalisé par Shaun Costello, 1981

(*emprunt à Psychose*)

Morgan Stewart's coming home , réalisé par Alan Smeethee, Paul Aaron & Terry Winsor,1987

(*emprunt à Psychose*)

Un intrus dans la ville, réalisé par Tim Hunter & Roger Holzberg, 1989

(*emprunt au Rideau déchiré*)

Wayne's world, réalisé par Penelope Spheeris, 1992

(*emprunt à Psychose*)

Kika, réalisé par Pedro Almodovar, 1994, musique de Alvaro Carillo, Giuseppe Franciulli et Enrique Granados.

(*emprunt à Psychose*)

L'armée des 12 singes, réalisé par Terry Gilliam, 1995, Universal pictures,
musique de Paul Buckmaster.

(emprunt à Sueurs froides)

Psychose, remake réalisé par Gus Van Sant, 1998, Paramount, musique de
Bernard Herrmann, arrangée par Danny Elfman.

(musique de Psychose)

Feature film, réalisé par Douglas Gordon, 1999, coproduit par le Centre
Pompidou et Art Angel, musique de Bernard Herrmann, réorchestrée par James
Conlon.

(emprunt à Sueurs froides)

Stuart Little 2, réalisé par Rob Minkoff, 2002

(emprunt à sueurs froides)

Ecole Paternelle, réalisé par Steve Carr, 2003

(emprunt à Psychose)

Le monde de Nemo, réalisé par Andrew Stanton et Lee Unkrich, 2003, Pixar
animation studios/ Walt Disney pictures / Buena vista pictures, musique de Thomas
Newman.

(emprunt à Psychose)

Vincere, réalisé par Marco Bellocchio, 2009, Offside, Rai cinéma, celluloid
dreams, musique de Carlo Crivelli

(emprunt à la mort aux trousses)

A single man, réalisé par Tom Ford, 2010, Fade to black / Mars distribution,
musique de Abel Korzeniowski

(emprunt à sueurs froides)

The Artist, réalisé par Michel Hazanavicius, 2011, La petite reine / studio 37 /
France 3 cinéma/ Warner Bros, musique de Ludovic Bource

(emprunt à *Sueurs froides*)

Hitchcock, réalisé par Sacha Gervasi, 2013, musique de Danny Elfman, 20th
century fox

(emprunt à *Psychose*)

court métrages / publicités

the key to reserva, 2007, réalisé par Martin Scorsese pour les vins Freixenet
(emprunt à la mort aux trousse)

Bibliographie

I) **Ouvrages généraux (théorie cinématographique et littéraire)**

Barthes, Roland « œuvres complètes », Editions du Seuil, Paris, 1993.

Bouillaguet, Annick, « L'écriture imitative – Pastiche, parodie, collage », Nathan, Paris, 1996.

Chambat- Houillon, Marie-France & Wall Anthony « Droit de citer », éditions Bréal, Rosny sous bois, 2004.

Chateau, Dominique « L'Héritage de l'art, imitation tradition et modernité », L'Harmattan, Paris, 2000.

Compagnon, Antoine « Le démon de la théorie, Littérature et sens commun », Paris, Seuil, 1998.

Compagnon, Antoine, "La seconde main: ou le travail de la citation", Paris, Éditions du Seuil, 1979

Deleuse, Gilles « L'image temps » Paris, éditions de minuit 1985, p103

Genette, Gérard "Palimpsestes, la littérature au second degré", Paris, Editions du Seuil, collection *points essais*, 1992

Genette, Gérard « Figures III » Paris, Editions du Seuil, collection *Poétique*, 1972

Hannoosh, Michele « Parody and Decadence; Laforgue's *moralités légendaires* », Columbus, Ohio state University press, 1989.

Hutcheon, Linda « A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms », New York / London University of Illinois press, 1985.

Maurel-Indart, Marie-Hélène, « Une typologie de l'emprunt », *Du plagiat*, Paris, PUF, 1999.

Payant, René, texte "Bricolage pictural. L'art à propos de l'art" in "Vedute:

pièces détachées sur l'art: 1976-1987", Laval, Éditions Trois (Collection Vedute), 1987.

Pierce, S. Charles, "Écrits sur le signe", Paris, Édition du Seuil, 1978

Popelard, Marie-Dominique & Wall, Anthony (études réunies par...) « Citer l'autre », Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2005.

Stolz, Claire (sous la direction de); Rosier, Laurence; Marnette, Sophie ; Lopez Munoz, Juan Manuel; Jaubert, Anna « Citations I, citer à travers les formes.

Intersémiotique de la citation », Harmattan – Academia, Louvain-La-Neuve, 2011.

II) Ouvrages plus spécifiques au corpus

Brown, Katrina, M. « Douglas Gordon », London, Tate publishing, 2004

Collet, Jean « *La mariée était en noir* de Francois Truffaut », grands cinéastes, Grémèse, 2004.

Costeix Eric « Cinéma et pensée visuelle : Regard sur le cinéma de John Carpenter », éditions Paris ; Budapest ; Kinshasa : l'Harmattan , DL 2005

Douchet, Jean « Hitchcock », Paris, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 1999.

Fanne, Dominique « L'univers de Francois Truffaut », 7ème art, Ed. Du cerf, Paris, 1972.

Knapp, Laurence F. "Brian De Palma: Interviews", Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

Lagier, Luc "Les 1000 yeux de Brian De Palma", Paris, Dark Star, 2003.

Lagier Luc & Thoret Jean-Baptiste « Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter » Dreamland, Paris, 1998.

Lalanne, Jean-Marc; Bouquet, Stéphane « Gus Van Sant », Paris, Cahiers du cinéma, collection Beaux livres, 2009

Rebello, Stephen « Alfred Hitchcock and The Making of Psycho », Dembner Books, 1990.

Scorsese, Martin « Martin Scorsese : Entretiens avec Michael Henry Wilson », Paris, Cahiers du cinéma ; Centre pompidou, 1998.

Scorsese, Martin « Mes plaisirs de cinéphiles : textes, entretiens, filmographie complète », Paris, La petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 1998.

Spoto, Donald « La face cachée d'un génie. La vraie vie d'Alfred Hitchcock », Paris, Albin Michel, 1989

Taubin Amy « Taxi Driver », Chatou, Editions de la transparence, 2006.

Truffaut, François (avec la collaboration d'Helen Scott) « Hitchcock », Paris, Gallimard, Hors série Luxe, 1993.

Truffaut, François / Rabourdin, Dominique « Truffaut par Truffaut », cinéma de toujours, éd. Du Chêne, 1985.

Von Gunden, Kenneth « Postmodern auteurs : Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg, Scorsese », Jefferson, London : Mc Farland, 1991.

III) **Ouvrages de théorie musicale**

Abromont, Claude « Guide de la théorie de la musique », Paris, Fayard – Henry Lemoine, 2001.

Accaoui, Christian (sous la dir. de...) « Eléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique », Paris, Actes Sud, 2011.

Bertelin, Albert, « Traité de composition, volume 1 », Éditions de la Schola

Cantorum, Paris, 1931.

Darsel, Sandrine « De la musique aux émotions, Une exploration philosophique », Aesthetica, PUR, Rennes, 2010.

Huron, David « Sweet anticipation : Music and the psychology of expectation » , Bradford Book, 2008

IV) Ouvrages théoriques sur la musique de film

Adorno, Theodor W. « Musique de cinéma », Paris, L'Arche, 1972.

Andrieu, Michaël « Réinvestir la musique, autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma », Paris, l'Harmattan, 2011.

Bazelon, Irwin « Knowing the score : Notes on film music », Van Nostrand Reinhold, New York, 1975.

Berthomieu, Pierre « La musique de film », Paris, Klincksieck, collection « 50 questions », 2004.

Brown, Royal S. « Film musings: A selected anthology from Fanfare Magazine », Lanham- Toronto- Plymouth, The scarecrow Press Inc., 2007.

Brown, Royal S. « Overtones and Undertones : Reading film music », Berkeley, University of California Press, 1994.

Bruce, Graham D. « Bernard Herrmann, film music and narrative », UMI Research Press, Studies in cinema, 1985.

Burt, George « The Art of Film Music », Northeastern University Press, Boston, 1994.

Chanudaud, Stéphane « La musique de cinéma française, européenne et américaine », Lille, ANRT, 2003.

- Chion, Michel « La musique au cinéma », Paris, Fayard, 1995.
- Chion, Michel « Le son au cinéma », Paris, Les cahiers du cinéma, collection Essais, 1985.
- Cohen, Annabel « The functions of music in multimedia : a cognitive approach » in « Music, Mind, and Science », S.W. Yi, Seoul University Press, 1999.
- Colpi, Henri « Défense et illustration de la musique dans le film », Lyon, SEDDC, 1963.
- Cook, Nicholas « Analysing musical multimedia » , Oxford University Press , USA, 2001
- Darby, William & DuBois Jack « American film music : Major composers, techniques, trends 1915 - 1990 », N.C. McFarland, Jefferson, 1990.
- Eugène, Jean-Pierre « La musique dans les films d'Alfred Hitchcock », Paris, Dreamland éditeur, 2000.
- Hacquard, Georges « La musique et le cinéma », Paris, PUF, 1959.
- Hagen, Earle « Scoring for films », E.D.J. Music / Criterion Music Corp., New York, 1971.
- Karlin, Fred « Listening to movies : The film lover's guide to film music », Wardsworth Pub Co, 1994.
- Karlin, Fred & Wright, Rayburn « On the track : A guide to contemporary film scoring », Schirmer books, New York, 1994.
- Lack, Russell « Twenty four frames under : A buried history of film music », Quartet books, London, 1997.
- Larson, Randall D. « Musique fantastique : A survey of film music in the fantastic cinema », Metuchen- London, Scarecrow Press, 1985.
- Limbacher, James L « Film music : From violins to video », Scarecrow Press,

Metuchen, 1974.

Lipscomb, Scott D., Tolchinsky, David « The role of music communication in cinema » in « Musical Communication » Edited by Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David J. Hargreaves, Oxford University Press, 2005.

McCarty, Clifford « Film music 1 & 2 », Garland Press 1989, reprinted by Film music society.

MacDonald, Lawrence E « The invisible art of film music », Ardsley House Pub, 1998.

Manvell, Roger & Huntley, John « The technique of film music », Focal press, london 1957

Marmorstein, Gary « Hollywood rhapsody : Movie music and its makers », Schirmer books, 1997.

Palmer, Christopher « The composer in Hollywood », London, Marion Boyers, 1990.

Prendergast, Roy M. « Film music, a neglected art : A critical study of music in films », New York, Norton, 1992.

Reay, Pauline « Music in film : Soundtracks and Synergy », Wallflower Press, 2004

Russell, Mark « Les compositeurs de musique », Paris, La compagnie du livre, collection “les metiers du cinema”, 2000.

Sabaneev, Leonid « Music for the films : A handbook for composers and conductors », Trans. SW Pring, Pitman, London, 1935.

Schelle, Michael « The score : Interviews with Film Composers », Silman-James Press, 1999.

Smith, Steven C. « A heart at fire's center: The life and music of Bernard

Herrmann », Berkeley- Los Angeles- London, University of California Press, 1991.

Sullivan, Jack « Hitchcock's music », New Haven- London, Yale University Press, 2006.

Thomas, Tony « Music for the movies », Los Angeles, Silman James Press, 1997.

Thomas, Tony « Music for movies », Adventures Unlimited Press, 1997.

Tylski, Alexandre(dir.) [contributions de Michel Chion, Nicolas Saada, Stéphane Abdallah... et al.] « John Williams : Un alchimiste musical à Hollywood », L'Harmattan, Paris, 2011.

V) **Articles :**

Allouch, Didier; Djoumi, Rafik; Rougier, Bertrand [textes de...et al.] « John Carpenter » *Mad Movies*, Hors serie, Paris 2001.

Babeux, Sébastien, « Le spectateur hors jeu : investigation ludique du réseau interférenciel » sur <http://www.erudit.org>

Ballabriga, Alain « Rires, croyances et valeurs en Grèce ancienne », *Humoresques*, « Humour et Religion », n°12, juin 2000

Billard, Pierre; Collange, Christiane; Veillot, Claude « Interview de François Truffaut », *L'express*, n°883, 20-26 mai 1968

Bondelevitch, David J. « North by northwest, a case study of the Bernard Herrmann style », disponible sur <http://hitchcock.tv/essays/essays.htm>

Boukhriev, Nicolas; Gans, Christophe; Cattet, Hélène [textes de...et al.] « Dario Argento » *Mad Movies*, Hors serie, Paris 2010.

Brown, Royal S. « Bernard Herrmann, la dynamique des émotions », hors série

« Musiques au cinéma », *les Cahiers du cinéma*, 1995.

Brown, Royal S. « Entretien avec Bernard Herrmann », hors série « Musiques au cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, 1995.

Collet, Jean « Interview de François Truffaut », *Télérama*, 28/04/1968

Daniel, Oliver « A perspective of Herrmann », *Saturday Review*, 13 juillet 1968.

Delorme, Stéphane et Tessé, Jean-Philippe, « Entretien avec Marco Bellocchio », *Les cahiers du cinéma* n°650, novembre 2009

Ecco, Umberto « Innovation et répétition : Entre esthétique moderne et post moderne », 1987, *Réseaux* n°68 : « Les théories de la réception », CNET, Paris, novembre - décembre 1994, pg 14.

Joyard, Olivier et Lalanne, Jean-Marc , « Gus Van Sant », *Les cahiers du cinéma*, n° 579, mai 2003

Kolodin, Irving « The wide screen world of Bernard Herrmann », *Saturday Review*, 6 mars 1976.

Lalanne Jean-Marc « Psycho 98 », *Les cahiers du cinéma*, n°532, février 1999.

Lécole-Solnychkine, Sophie; Despax, Arnaud « Excroissances du séquoia de *Vertigo* dans *La jetée* et *L'armée des 12 singes* », *Entrelacs*, 6 | 2007, 59-69.

Lepastier, Joachim « the artist : un film sourd », *Les cahiers du cinéma* n°671, oct 2011.

Lindeperg, Sylvie « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 14, n° 2-3, 2004.

Masson, Alain (dossier réuni par), « Le remake deuxième partie », *Positif*, n°460 juin 1999

Moison-Tremblay, Stéphanie « L'image avec sa perte », in *Cinemathèque*

n°10, automne 1996.

Roger, Philippe « La musique révélatrice : Herrmann chez Scorsese ; Taxi Driver et Cape fear », *Etudes cinématographiques* numéro 68, 2003.

Rongier, Sébastien « Psycho à l'épreuve du remake », *La Voix du regard* n° 18 : «Et re ! Recyclage, reprise, retour », Paris, 2005

Saada, Nicolas « Vertige de la musique », *les Cahiers du cinéma* numéro 511, mars 1997.

Steiner, Fred « Herrmann's Black-and-White Music For Hitchcock's Psycho », article paru en deux parties dans le *Filmmusic Notebook*, Vol.1 n°1 (Hiver 1974), pp.28-36, et Vol.1 n°2 (Hiver 1974-75), pp. 26-46.

« La Reprise dans les musiques populaires », *Volume ! La revue des musiques populaires* n°7-2 (2010)

Watts, Stephen « Hitchcock on Music in Films », *Cinema Quarterly*, numéro 2, hivers 1933-1934

VI) Documentaire:

Bonus du DVD de « Soeurs de sang », Métró Goldwin Mayer, Wild side vidéo

Waletzky, Joshua « Bernard Herrmann: Music for the movies », Paris: Les films d'ici/ New York: Alternate Current International, 1992.

VII) Sites internet :

<http://www.thebernardherrmannestate.com>

<http://www.filmscoremonthly.com>

<http://lecranmusical.blogspot.fr>

<http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=herrmann>

<http://backtobernardherrmann.blogspot.fr/>

<http://www.erudit.org/revue/CINE/2010/v20/n2-3/045143ar.html>

<http://www.cadrage.net/dossier/dossier.html>

<http://www.filmscorerundowns.net/>

VIII) Thèses / Mémoires

Babeux, Sébastien, « De la citation à l'interférence : Croisement dans le film contemporain », mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Montréal, Université de Montréal, 2004.

Dastugue, Gérard « Le corps du cinéma : Musique de film et réception spectatorielle dans le cinéma hollywoodien classique », 2006, ANRT, université Toulouse le Mirail, thèse en langues littératures civilisations, département d'anglais

Lebot, Ariane « L'apport de Bernard Herrmann », sous la direction de Francois Thomas, Université de la Sorbonne nouvelle Paris 3, 2012, M2 études cinématographiques

Silveira, Carlos Henrique Guadalupe « La musique de film et l'étude des attentes », sous la direction de Martin Barnier, Université Lumière Lyon 2, M2 études cinématographiques, 2009/ 2010

