

HITCHCOCK COMPOSITEUR

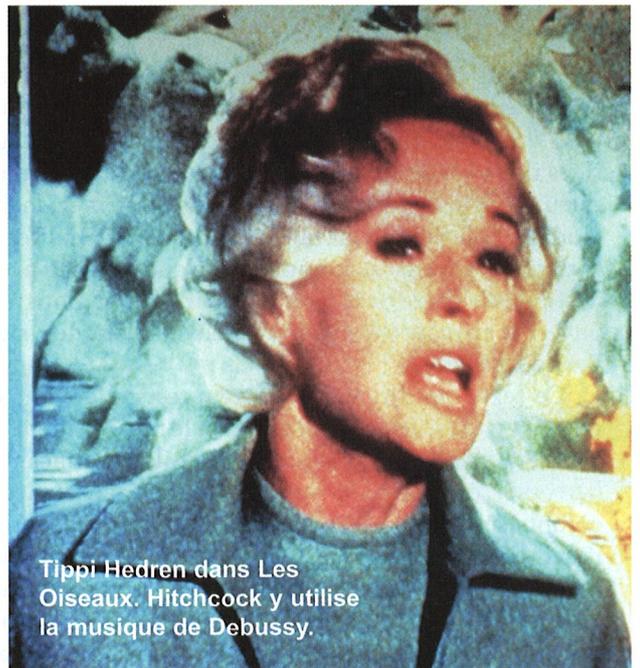
CULTURE. Le maître incontesté du suspense a développé et entretenu une relation fusionnelle avec l'art des sons qui occupe une place capitale dans son système narratif et s'invite même au premier plan. Il est visuel avant d'être sonore.

PAR DAMIEN TOP

Peu de cinéastes maîtrisèrent l'emploi du son avec une telle virtuosité. Chez Hitchcock, il est consubstantiel à l'action et souligne la psychologie des personnages. « *J'utilise le langage musical quand je mets en scène.* » Prenant ce postulat au pied de la lettre, Lydie Decobert, agrégée d'Art plastiques, docteur ès Arts et Sciences de l'Art, déchiffre les films d'Hitchcock comme une partition. Abondamment documenté, jonglant avec autant de savoir que de malice avec les disciplines, son livre est une mine de renseignements pertinents, une merveille d'érudition gourmande présentant une analyse approfondie de la place de la musique dans l'univers hitchcockien. En une langue fleurie et ludique, elle décortique les œuvres avec clarté et précision et propose des analyses très approfondies, illustrées de vignettes et croquis, qui réjouiront « mélomanes » et « cinémanes ».

LA MUSIQUE EN FILIGRANE

Le monde musical s'insinue et s'impose dans la production du cinéaste anglais dès 1925 avec *Le voyou*, narrant la vie mouvementée d'un violoniste. Hitchcock apparaît volontiers en instrumentiste dans ses caméos (violoncelliste dans *Le Procès Paradine* ou joueur de clairon dans *Sueurs froides*). Les choix méticuleux des musiques d'accompagnement sont indissociables du génie hitchcockien : « *L'impression de parvenir au paroxysme peut être suggérée par la musique.* » Dans *Psychose*, l'expression violente de la laceration de Janet Leigh sous la douche est obtenue par un stupéfiant montage saccadé. Elle se suffit en elle-même. L'ajout de cordes stridentes par Bernard Herrmann exacerbe la scène jusqu'au summum de l'horreur. Tous les styles surgissent et s'entrecroisent au sein de sa vaste filmographie :



Tippi Hedren dans *Les Oiseaux*. Hitchcock y utilise la musique de Debussy.

music-hall (*Les 39 marches*), cirque (*Meurtre*), jazz (*Le faux coupable*), valse viennoise (*Les Amants du Capricorne*), ballet (*Le rideau déchiré*). On croise Mozart (*Sueurs froides*), Beethoven (*Psychose*), Wagner (*Meurtre*), Lehar (*L'ombre d'un doute*) mais aussi Debussy (*Les Oiseaux*) et Poulenc (*La corde*), sans compter l'incomparable Herrmann dirigeant lui-même la cantate *Storm Clouds* de Benjamin dans *L'homme qui en savait trop*. Toutefois, le maître de musique, ordonnateur absolu, demeure Hitchcock lui-même menant ses troupes à la baguette !

Sa toile regorge de signes solfégiques, comme la portée ou les notes. Ainsi le cadrage frontal du grand escalier dans *Le chant du Danube* fait apparaître les lignes d'une portée sur laquelle dégringole le valet poussé par le comte von Stahl. Quand il se relève, sa tête forme une noire se détachant des marches horizontales. Si *Les Oiseaux* ne comportent que des bruitages agencés par Bernard Herrmann, une partition s'inscrit en direct sur l'écran lorsque Tippi Hedren attend les enfants près de l'école : les noirs corvidés se posent un par un sur le portique situé derrière elle jusqu'à saturer cette portée littéralement incarnée. Mme Decobert la confronte aux *Apparitions* de Ligeti et à une partition graphique de Dieter Schnebel.

La structure cinématographique coïncide avec des formes musicales. « *Il est indéniable que ses films obéissent à un découpage mathématique et se déchiffrent comme une partition. Davantage encore, le thème mélodique lui-même devient un moyen de découpage* », établit l'auteur. Elle démontre comment les films sont régis par les nombres, déjà très présents dans les titres : *Numéro 13*, *Correspondant 17*, *Les 39 marches*, etc. Le 3 structure *L'ombre d'un doute*, le 8 est récurrent dans *La corde...* Ce chiffrage, cet encodage, ne nous évoque-t-il pas le processus créateur de Bach ? En revanche, l'attribution de mesures à 3/4 pour *L'ombre d'un doute* ou à 9/8 pour *La corde* relève de l'acrobatie intellectuelle, d'une artificialité séduisante mais peinant à convaincre totalement.



Hitchcock, maître du silence...

LA MÉLODIE DU CRIME

Lydie Decobert ose des parallèles instructifs, comparant l'utilisation du cri de mort dans les opéras *Wozzeck* et *Lulu* d'Alban Berg et chez le cinéaste : dans *Les cheveux d'or* ou dans la fameuse scène de *L'homme qui en savait trop*, lors de l'attente du coup de cymbales fatal. Le réalisateur a compris que « *la musique sert de révélateur et joue un rôle de choix* ». Il orchestre ses plans comme un opéra, grâce à la symbolique des cadrages et à la rythmique des montages. Images et sons mêlés concourent à une habile manipulation du spectateur.

De plus, musique et meurtre sont indissociables. Les assassins musiciens fourmillent : *Jeune et innocent*, *La corde*, *Le grand alibi*, etc. Le chapitre « *Coïncidences fatales* » décrypte brillamment la scène finale à l'Albert Hall de *L'Homme qui en savait trop*. L'auteur souligne avec ironie que les bribes de la chanson que nous percevons, morcelée, s'élaborant au fil de l'action dans *Fenêtre sur cour*, correspondent aux membres de la pauvre femme dépecée par Raymond Burr... Mais l'art triomphe du mal : « *Seuls d'authentiques musiciens tels Miss Froy (Une femme disparaît), Ross Bagdasarian (Fenêtre sur cour), le cymbalier, Jo McKenna (L'homme qui en savait trop) ou Manny (Le faux coupable) ont le privilège de s'extraire de situations difficiles ; chant, jeu instrumental mais aussi sifflements, cris et bruits accèdent à la musicalité et participent aux résolutions. Hitchcock ne célèbre-t-il pas ainsi davantage la musique que le crime ?* »

UN MAÎTRE DU SILENCE

« *L'écriture du silence est une pratique fondatrice du cinéma hitchcockien* » constate encore l'auteur. À l'instar des cinéastes du muet, Chaplin ou Fritz Lang, sa science du montage peut tenir en haleine sans recours aux dialogues ou à la musique, car l'image contient tout. La scène d'anthologie de *La mort aux trousses*, où Cary Grant est attaqué par un avion dans un espace quasi désertique, se déroule dans un silence anxiogène d'une dizaine de minutes ! L'absence totale de musique de *Lifeboat* – un défi – accentue pareillement l'atmosphère angoissante. Le film se passe sur une barque en plein océan : d'où pourrait provenir la musique ? interrogeait Hitchcock.

L'heureuse ambition de faire découvrir sous un angle inédit un patrimoine aux foisonnantes ramifications nous comble d'aise. Lydie Decobert livre un ouvrage ébouriffant et jubilatoire, indispensable et passionnant de bout en bout. La complexité lumineuse de ses analyses révèle que nous n'avions pas tout vu et surtout que nous n'avions pas assez entendu. Avec une curiosité décuplée, il nous faut à présent revoir les films mythiques d'Hitchcock... de toutes nos oreilles. ■

À lire : LA CORDE MUSICALE D'ALFRED HITCHCOCK,

de Lydie Decobert, L Harmattan, 21,50euros.

