1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

57 | 2009

Varia

Saul Bass et Alfred Hitchcock : trois mariages et un enterrement

Saul Bass and Alfred Hitchcock: three weddings and a funeral

Jean-Pierre Berthomé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4011>

DOI : 10.4000/1895.4011

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 74-97

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Pierre Berthomé, « Saul Bass et Alfred Hitchcock : trois mariages et un enterrement », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 16 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4011> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4011>

Saul Bass et Alfred Hitchcock, tournage de *Psycho* dans le décor de la chambre du Motel, coll. J.-P. Berthomé.

Saul Bass et Alfred Hitchcock : trois mariages et un enterrement

Jean-Pierre Berthomé

La collaboration du créateur de génériques Saul Bass avec Alfred Hitchcock dure moins de trois ans, de décembre 1957 au printemps 1960, et elle ne concerne que trois films : *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958), *North by Northwest* (*la Mort aux trousses*, 1959) et *Psycho* (*Psychose*, 1960). Autant de réussites au commentaire desquelles il devrait n'y avoir rien à ajouter tant la reconnaissance de leur importance a été immédiate et généralisée. Aujourd'hui encore, dix ans après sa mort, Bass est sans doute le seul créateur de génériques que puisse citer spontanément un cinéphile, et cela toujours ou presque en relation avec ses trois films pour Hitchcock.

Pour fructueuse qu'elle ait été, l'association entre les deux artistes ne s'est pas faite sans malentendus, ni sans revendications contradictoires de paternité qui n'ont pas encore fini de diviser la critique. Retour donc ici sur leur collaboration, à la lumière des nouvelles pièces ajoutées au dossier ces dernières années par le renouvellement des sources hitchcockiennes.

Bass : un inconnu déjà célèbre

Saul Bass est un publicitaire né en 1920 à New York qui, à l'issue de ses études d'art, s'est orienté vers la communication graphique. Il s'est installé depuis 1946 à Los Angeles et y dirige depuis le début des années 1950 une agence spécialisée dans la conception du matériel publicitaire des films. Sa position de free-lance l'amène naturellement à travailler pour des producteurs indépendants qui, opérant hors de la routine des grandes compagnies, apprécient le traitement personnalisé qu'il peut imaginer pour chacune de leurs productions. L'une des clés de ce traitement est l'abandon des traditionnels portraits d'acteurs au profit d'un « logo », un symbole visuel fort qui deviendra l'emblème du film. Inévitablement, la création du logo ne peut que mener Bass à celle de l'affiche tout entière et même à celle du générique qui joue en bien des aspects le même rôle auprès du public.

Dès 1954, Otto Preminger propose à Bass de décliner en affiche la rose filigrane que le

1895 /
n° 57
avril
2009

75

Saul Bass et Alfred Hitchcock : trois mariages et un enterrement

études

graphiste a inventée pour créer le motif visuel de *Carmen Jones*, puis de la mêler à une flamme dansante rouge pour illustrer le générique. L'élan est donné et, dans les quatre années qui précèdent encore *Sueurs froides*, Bass crée quinze autres génériques pour des producteurs-réalisateurs indépendants tels que Robert Aldrich, Stanley Kramer, Billy Wilder ou Michael Anderson.

Bass est encore, à cette époque, graphiste bien plus que cinéaste et il n'hésite pas à confier à des professionnels mieux qualifiés l'exécution pratique de ses idées. Ce sera le cas en particulier du très long générique final de *Around the World in eighty Days* (*le Tour du monde en 80 jours*, 1957) de Michael Anderson qui résume l'action du film sous la forme d'un dessin animé. La symbolisation graphique des personnages principaux y porte clairement sa marque, mais l'animation est réalisée par Shamus Culhane, un vétéran du dessin animé classique chez Walt Disney puis Walter Lantz, qui s'est reconverti dans la réalisation de spots publicitaires pour la télévision.

Nul doute en revanche que Bass a des idées bien personnelles sur la notion même de générique et que ses choix en la matière sont connus de Hitchcock au moment où celui-ci fait appel à lui. Le premier de ces choix est la primauté accordée au logo qui symbolisera le film, le deuxième est la volonté de toujours rechercher – voire inventer – une typographie qu'on puisse associer durablement à celui-ci, le troisième est le souci de soumettre l'apparition et la disparition des titres au rythme de la musique, avec une préférence marquée pour les synopses du jazz, le quatrième est de limiter, quand il y a lieu, la palette des couleurs à un nombre très restreint mais qui s'opposent nettement entre elles. On peut ajouter encore que Bass est l'un des premiers à renvoyer à la fin le générique du film (pour *le Tour du monde en 80 jours*), et qu'il n'a pas tardé à comprendre que le moment le plus délicat à gérer pour un créateur de générique est l'instant où celui-ci s'interrompt pour laisser la place à la fiction, au risque pour le spectateur de voir se rompre le rapport déjà établi avec le film.

Sueurs froides

Ce n'est qu'au début de décembre 1957, alors que les prises de vues sont déjà pratiquement achevées, que Hitchcock s'adresse à Bass pour lui commander le générique de *Sueurs froides*. Il a déjà demandé celui d'un de ses films précédents, *The Trouble with Harry* (*Mais qui a tué Harry ?*, 1955), au dessinateur vedette du *New Yorker*, Saul Steinberg, mais il ne semble pas avoir été particulièrement satisfait par un résultat qui se contentait de superposer les crédits sur des dessins explorés sans goût par la caméra. Trois films ont suivi, pour lesquels Hitchcock ne s'est pas soucié d'obtenir un générique original, et il a failli en aller de même avec *Sueurs froides* puisque la version du scénario datée du 12 septembre 1957 prévoit de surimprimer

Saul Bass, *Vertigo*, générique, coll. J.-P. Berthomé.

1895 /
n° 57
avril
2009

77

le générique sur une vue crépusculaire des gratte-ciel de San Francisco puis, après l'effacement du dernier carton, de lancer brutalement l'action quand la main d'un malfaiteur poursuivi entre brusquement dans le champ¹.

Bass, entre-temps, a fait la preuve que le générique pouvait être un art. Sans doute Hitchcock est-il sensible à son souci de mettre véritablement ses génériques au service des films. Sans doute aussi n'est-il pas indifférent au fait que, déjà connu d'un cercle relativement restreint d'amateurs, Bass est en passe de devenir une vraie vedette avec son générique animé pour *le Tour du monde en 80 jours*, qui ne sortira officiellement que le 22 décembre mais a déjà été vu par une bonne partie de la profession et de la presse.

Selon Dan Auiler, Hitchcock laisse une grande marge d'interprétation à Bass à qui il est simplement demandé de créer « une séquence assez frappante pour entraîner immédiatement le spectateur dans l'univers psychologique déformé du film² ». Bass propose en réponse de faire de la spirale le motif visuel principal du générique, et de recourir pour cela à des constructions géométriques complexes connues sous le nom de courbes de Lissajous.

Il s'agit de tracés dont les propriétés ont été étudiées au milieu du XIX^e siècle par le physicien français Jules Antoine Lissajous (1822-1880). On les obtient en mettant en contact un traceur animé d'un mouvement pendulaire avec une feuille de papier fixée sur un support déplacé lui-même par un mouvement pendulaire indépendant du premier. Ces mouvements peuvent être constants ou diminuer en amplitude à mesure de leur épuisement naturel, ce qui favorise la création de trajectoires en spirales. Friande de curiosités scientifiques, la seconde moitié du XIX^e siècle ne pouvait ignorer les possibilités infinies de formes nouvelles offertes par cet appareillage simple, et elle en a fait un jouet de salon, l'harmonographe, que Hitchcock lui-même a bien des chances d'avoir connu dans son enfance.

Rien de plus facile, *a priori*, que de filmer des tracés colorés ainsi produits sur une feuille à l'aide de l'harmonographe, voire de les mettre en mouvement en déplaçant la feuille sous la caméra. Bass voudrait aller plus loin et filmer l'évolution des trajectoires dans le temps même de leur production. Il faut pour cela imaginer de remplacer le traceur de l'harmonographe par une source lumineuse colorée qui viendra éclairer une pellicule sensible plutôt qu'un papier. L'homme de la situation sera John Whitney qui, avec son frère James, s'est engagé en 1940 dans la réalisation de films expérimentaux abstraits. Depuis dix ans, Whitney travaille au mariage de la musique et des images, à partir des images générées par les sons eux-mêmes grâce aux oscillographes, et il réalise justement des films d'animation sur un banc de tournage

¹ Consultable dans son intégralité sur divers sites internet dont *The Daily Script* (<http://www.daily-script.com/scripts/vertigo.html>) ou *Screenplays for You* (<http://sfy.ru/sfy.html?script=vertigo>).

² Dan Auiler, « *Vertigo* » : *The Making of a Hitchcock Classic*, London, Titan, 1998, p. 152.

Saul Bass, *Vertigo*, affiche, coll. J.-P. Berthomé.

analogue dans son principe à l'harmonographe puisqu'il s'agit d'un plateau mobile animé d'un mouvement propre (ici un support de mitrailleuse conçu pour l'aviation et capable de pivoter dans tous les sens) sur lequel est projetée une source lumineuse mue par un pendule. C'est lui, donc, qui va réaliser pour Bass les formes géométriques animées du générique de *Sueurs froides*, tandis que le lettrage et son animation sont assurés pour la société National

1895 /
n° 57
avril
2009

79

Screen Service par Harold Adler, qu'on retrouvera à la fabrication des génériques de *la Mort aux trousses* et de *Psychose*.

Le générique de *Sueurs froides* est constitué d'un mélange de prises de vues réelles qui fragmentent un visage féminin et de formes abstraites à peine animées où domine le motif de la spirale. Il se décompose lui-même en trois phases très différenciées et les courbes de Lissajous n'y interviennent que dans la partie centrale.

Le premier temps est constitué d'un plan unique qui alterne pauses et mouvements exploratoires sur un visage de femme filmé de face. Seul est d'abord cadré le quart inférieur gauche du visage, puis sa bouche, puis ses deux yeux en mouvement d'un côté puis de l'autre, puis seulement l'œil droit, fixe maintenant, dans la prunelle duquel la caméra semble finalement s'enfoncer tandis que l'écran est envahi par le rouge. À chacune des pauses correspond l'apparition d'un titre de couleur blanche, souligné par le compositeur Bernard Herrmann d'un accord musical des cuivres : sur la bouche, « JAMES STEWART », surgi du bas de l'écran pour monter vers son centre ; sur les yeux, « KIM NOVAK », symétriquement descendu du haut du cadre ; sur l'œil seul, « IN ALFRED HITCHCOCK'S », apparu dans la partie supérieure de l'écran mais animé d'un léger mouvement descendant. Le quatrième titre, « VERTIGO », naît enfin au fond de la prunelle, et monte en grandissant pour occuper toute la largeur de l'écran avant de disparaître dans sa partie supérieure. Le visage filmé n'est pas celui de Kim Novak, mais celui d'un modèle anonyme dans lequel la mémoire du spectateur reconnaîtra d'autant plus volontiers Novak *a posteriori* qu'il n'a pas encore vu la comédienne à cet instant du film et que la fragmentation du visage rend difficile son identification.

Le deuxième temps du générique surimprime la suite des informations, toujours en blanc, concernant techniciens et comédiens sur une suite de neuf tracés géométriques diversement colorés. Le premier d'entre eux monte, comme le titre qui le précédait, du fond de la prunelle avant que celle-ci disparaisse lentement pour laisser la place à un écran noir. Des neuf figures qui se succèdent, deux seulement, circulaires et concentriques, sont animées d'un mouvement propre, qui fait songer à des intermittences stroboscopiques. Les sept autres sont en fait des figures fixes en forme de spirales ou d'hélices, dotées d'une apparence de mouvement par leur rapprochement progressif qui les fait grandir à l'écran ou – pour six d'entre elles – par leur rotation vers la gauche devant l'objectif. Les couleurs des figures sont homogènes (magenta, bleu, vert, violet, or, rouge) et seules les quatre dernières se trouvent prises l'une dans l'autre par le biais des fondus enchaînés. Le souci de synchronisme musical et celui de l'interaction entre figures et titres, évidents dans le premier temps, sont quasiment absents dans celui-ci où l'on sent que la difficulté de seulement produire les images a primé toute autre considération.

Le troisième temps du générique, enfin, n'est constitué que d'un seul plan, qui reprend le gros plan sur l'œil éclairé d'une lumière uniformément rouge exactement là où on l'avait laissé à la fin du premier temps. Tout comme la première spirale avait enchaîné les deux premières parties en surgissant du fond de la prune pour envahir l'arrière-plan devenu noir, la dernière joue le même rôle en inversant la montée à partir du fond pour repartir pour la première fois vers lui et s'abîmer dans la prune réapparue d'où monte pour finir le dernier titre : « DIRECTED BY ALFRED HITCHCOCK », que suit un fondu au noir.

De tous les génériques de Bass, celui de *Sueurs froides* est certainement l'un de ceux où les enjeux généraux identifiés plus haut sont le moins bien traités. L'invention typographique est limitée aux quatre premiers cartons de titres et au dernier ; l'accord des titres avec la musique est, pour la plus grande part, aléatoire ; la relation des titres au visuel est pratiquement inexistante dans la longue partie centrale ; le jeu des couleurs paraît arbitraire et limité par l'expérimentation de Whitney ; l'animation même fait difficilement illusion et on voit sans mal combien Bass doit recourir à des solutions de fortune pour dissimuler que deux figures seulement sont pleinement animées. Surtout, et on devine bien que Bass n'est pour rien dans cette situation, on s'étonne qu'il n'existe aucun lien direct entre cette séquence générique et celle du cauchemar de Scottie (James Stewart) qui pourrait en être le prolongement naturel mais dont Hitchcock confie la conception à un peintre connu, John Ferren, qui la traitera de manière toute différente³. Le générique de *Sueurs froides* n'en reste pas moins comme une mémorable réussite, sans doute grâce à la simplicité avec laquelle Bass y impose les deux motifs visuels qui exprimeront la perte de l'identité et la fascination du vertige.

La Mort aux trousses

Le découpage de *la Mort aux trousses* daté du 12 août 1958⁴ prévoit que le générique viendra en surimpression

John Ferren, *Vertigo*, cauchemar, coll. J.-P. Berthomé.

³ La célèbre affiche créée par Bass pour l'exploitation américaine du film associe cependant, sur un fond rouge, une des spirales de son générique avec une silhouette noire d'homme saisi dans sa chute nettement évocatrice de la scène du cauchemar.

⁴ Ernest Lehman, *North by Northwest*, New York, Viking Press, 1992/London, Faber & Faber « Classic Screenplay », 2000. Également consultable dans son intégralité sur le site internet *The Daily Script* (<http://www.dailyscript.com/scripts/NorthByNorthwest.pdf>).

sur une série de plans des quartiers d'affaires de New York pour s'achever dans un hall d'immeuble de Madison Avenue, juste avant que les portes d'un ascenseur s'ouvrent pour laisser passer Roger Thornhill (Cary Grant) dont l'entrée signale le début de l'action. C'est la fin d'une belle après-midi d'automne. Les rues grouillent de monde et une voix anonyme s'interroge sur le tout premier plan d'ensemble pris en extrême plongée : comment serait-il possible que des identités ne soient pas occasionnellement confondues, parmi ces millions de passants qui se pressent « dans les canyons et les couloirs dessinés par la ville » ?

Vers la fin du tournage, à en croire Bill Krohn⁵, Hitchcock décide de renforcer encore ce début en montrant Thornhill au travail dans son agence publicitaire, avant de passer aux plans déjà tournés dans la rue. Mais le budget alloué au film est considérablement dépassé et sa demande à cet effet du 16 décembre 1958 est rejetée par MGM. C'est certainement donc après cette date que le générique est finalement demandé à Bass. Celui-ci n'aura guère de temps à lui consacrer puisqu'il est parallèlement occupé par la préparation de *Spartacus*, dont le tournage débutera le 26 janvier 1959.

Beaucoup plus bref que celui de *Sueurs froides*, le générique proposé par Bass ne respecte que partiellement les indications du scénario original, mais il s'en sert comme d'un tremplin à partir duquel s'élancer dans l'abstraction. Contrairement aux usages qui interdisent de toucher aux logos des compagnies de distribution, le générique commence ici dès l'apparition du lion de MGM, inhabituellement incrusté sur un fond vert amande, dont les rugissements se mêlent à une musique qui est déjà celle du générique de Herrmann. Le lion disparu, seule demeure une surface verte dans laquelle viennent se croiser deux séries de lignes parallèles sombres, les unes verticales, les autres presque horizontales, montant vers la droite. Et les principaux titres d'apparaître en lettres blanches massives, tantôt du haut, tantôt du bas, pour disparaître généralement de l'autre côté en suivant les lignes verticales tout en respectant l'inclinaison des lignes obliques. Cinq cartons se succèdent ainsi, avant qu'apparaisse le titre-logo « NORTH BY NORTH-WEST » où la deuxième verticale du premier « H » et la barre du dernier « T » se trouvent prolongées d'une flèche de direction qui monte vers le nord ou file vers l'ouest.

De cette pure abstraction qui vient de durer une quarantaine de secondes surgit alors la ville. La couleur verte s'efface tandis qu'apparaît l'image qui donne tout son sens au réseau de lignes sombres demeuré intact. Le réseau était celui des alignements de panneaux vitrés habillant les façades des gratte-ciel. Et ces gratte-ciel sont ceux de Manhattan, comme le confirme la profusion des fameux taxis jaunes qui s'y reflètent comme dans un miroir à peine déformant. Cinquante secondes de plan fixe sur la même façade où se reflète la circulation

5 Bill Krohn, *Hitchcock au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 213.

Saul Bass, *North by Northwest*, générique, coll. J.-P. Berthomé.

1895 /
n° 57
avril
2009

83

automobile⁶, tandis que le reste du générique vient s'inscrire à son tour sur l'écran, selon les mêmes obliques que pour les premières mentions. Alors seulement commence le générique décrit par le scénario. La caméra abandonne sa position élevée, là où la ville aurait pu dessiner canyons et couloirs, pour descendre au niveau des humains, montrer les foules dégorgées par les immeubles, les piétons avalés par les bouches de métro, deux femmes qui se disputent un taxi, un gros homme qui rate son autobus. Un dernier titre encore, juste avant que les portes du véhicule se ferment devant le nez du metteur en scène : « DIRECTED BY ALFRED HITCHCOCK », puis la caméra s'installe dans le hall de l'immeuble et l'ascenseur arrive. L'action peut commencer.

Bien malin qui dira où, ici, s'arrête la responsabilité de Bass tant les ultimes trente secondes relèvent d'une autre logique visuelle que la sienne. Nul doute pourtant que, en termes de montage aussi bien que d'accord étroit avec la musique, ces dernières images, filmées, on l'a vu, par l'équipe principale, sont indissociables du reste d'un générique tout entier porté par un mouvement qui va de l'abstraction de la ville vers la masse humaine qui la peuple avant de s'arrêter sur des individus.

Hitchcock, s'il n'a pas pu obtenir son prologue, a du moins apprécié l'imagination visuelle synthétique de son jeune collaborateur jusqu'à la copier lui-même. Le 23 janvier 1959, il demande dans un mémorandum⁷ que soit filmé un plan d'insert, non prévu jusque-là, destiné à prendre place entre la fuite de Thornhill des Nations unies et la scène qui suit dans les bureaux des services du contre-espionnage à Washington. On y verra simplement une plaque de cuivre gravée du nom de la United States Intelligence Agency, où se reflète le dôme du Capitole. Assez pour faire comprendre à tout Américain où l'action vient de se transporter sans qu'il soit nécessaire de l'expliquer davantage. Suffisamment en tout cas pour qu'on reconnaisse l'élégance économe avec laquelle Bass savait faire comprendre au spectateur, grâce aux reflets des taxis dans les buildings, que l'action se déroulait à New York⁸.

Nouvelles ambitions

La fin des années 1950 et le début des années 1960 sont, pour Bass, une période de notable montée en puissance de son activité cinématographique.

Le tournant initial en est marqué par l'important projet de *Spartacus* pour lequel il est engagé

⁶ Un examen attentif révèle qu'il s'agit en fait de la reprise en boucle d'un plan d'une douzaine de secondes où la densité des taxis est particulièrement remarquable.

⁷ Bill Krohn, *op. cit.*, p. 213.

⁸ Douze ans plus tard, Billy Wilder empruntera à son tour l'idée devenue celle de Hitchcock en ouvrant *The Private Life of Sherlock Holmes* (*la Vie privée de Sherlock Holmes*, 1970) par un plan sur une plaque de notaire dans laquelle se reflète une circulation automobile indubitablement londonienne et moderne.

à la fin de 1958 non seulement pour réaliser le générique mais encore pour proposer un traitement visuel de l'école des gladiateurs et des scènes de bataille. Le projet de Kirk Douglas, producteur et vedette du film, et d'Anthony Mann, qui doit en assurer la mise en scène, repose davantage, en effet, sur la stylisation et l'invention visuelle que sur les fastes spectaculaires généralement associés aux superproductions historiques. Le tournage débute, le 26 janvier 1959, par le prologue dans les mines de sel puis par des scènes dans l'école de gladiateurs de Batiatus (Peter Ustinov). Mann, on le sait, est remplacé par Stanley Kubrick après deux semaines seulement de prises de vues et celui-ci, qui refusera de laisser la moindre initiative à son réalisateur de seconde équipe, Irving Lerner, n'est certes pas de tempérament à se plier aux suggestions d'un conseiller visuel, surtout quand les batailles sont réalisées plusieurs mois plus tard en Espagne, où Bass n'a pas été invité. Si Bass semble avoir quelque titre à revendiquer la conception générale de l'école de gladiateurs, sur le modèle d'un cirque qui exhiberait des fauves aussi précieux que féroces, il ne subsiste pas grand-chose dans le film de son projet de traitement des batailles tel qu'on le connaît à travers les *storyboards* publiés⁹ et ses déclarations ultérieures :

J'avais conçu une bataille très élaborée qui, je dois le dire, aurait peut-être eu plus d'intérêt et de style que celle qu'ils ont faite, cela dit sans vouloir critiquer Kubrick qui n'était pas lui-même vraiment libre de ses choix. J'avais développé une conception mécaniste très passionnante où les cohortes fonctionnaient comme des stores vénitiens. J'avais des plans aériens avec les boucliers qui basculent, les soldats qui sortent et les boucliers qui reviennent en place derrière eux... l'image d'une espèce de machine terriblement efficace et effrayante¹⁰.

Si *Spartacus* est le premier film pour lequel Bass ait officiellement travaillé dans la double fonction de créateur du générique et de consultant visuel, il n'en est pas pour autant le premier à le créditer officiellement des deux rôles. *Psychose*, en effet, dont le tournage commence dix mois après celui de *Spartacus*, est montré aux États-Unis dès juin 1960, quatre mois avant le film de Kubrick. Bass y est à nouveau conseiller visuel. Il occupera encore l'année suivante cette fonction pour une autre production de premier plan, *West Side Story* (Robert Wise, 1961), dont il conçoit toute l'ouverture, jusqu'à la découverte de Manhattan et aux plans en hélicoptère qui descendent vers les terrains de jeux des deux bandes rivales. Il ne fait guère de doute que, à ce tournant de sa carrière, Bass ne se satisfait plus de se

⁹ En particulier dans les suppléments des éditions laserdisc puis DVD de *Spartacus* par Criterion (édition DVD double distribuée en France par Universal).

¹⁰ Entretien avec David Badder, Bob Baker et Markku Salmi, *Film Dope* n°3 (London), août 1973, p. 3.

consacrer aux seuls génériques et qu'il ambitionne de réinventer pour son compte le rôle tenu dans les années 1930 et 1940 à Hollywood par Slavko Vorkapi, un réalisateur d'effets spéciaux free-lance réclamé par tous les grands studios. Il y a en effet bien des similitudes entre sa carrière et celle de ce serbe de génie émigré en 1920 aux États-Unis, réalisateur occasionnel de courts métrages expérimentaux mais surtout concepteur célèbre de ces séquences d'effets spéciaux connues alors sous l'appellation de *montages* (c'est, significativement, celle que Bass choisira pour désigner en 1966 une partie de son travail pour *Grand Prix* de John Frankenheimer, dont il est aussi *visual consultant* et *title designer*). Vorkapi, dans les années 60, est encore une figure d'autorité évoquée avec respect, et ses conférences sur l'art véritable du cinéma (il n'hésite pas à y montrer des films récents à succès sans le son pour mieux démontrer leur pauvreté visuelle) attirent aussi bien Andy Warhol que le gratin des studios. Que Bass ait ambitionné de devenir un nouveau Vorkapi est probable, même si la suite de sa carrière l'entraîne dans d'autres directions. Il s'agit en tout cas d'une hypothèse qu'il convient de garder en mémoire avant d'aborder sa troisième collaboration avec Hitchcock.

Psychose

Le 10 novembre 1959, Hitchcock envoie à Bass les vingt premières pages du scénario de Joseph Stefano pour *Psychose*, dont le tournage doit commencer vingt jours plus tard. La veille du premier tour de manivelle, Bass reçoit les pages 70 à 79. Selon lui, cité par Stephen Rebello¹¹, il n'est pas seulement chargé de concevoir le générique (on a vu que, pour les deux films précédents, Hitchcock avait attendu la fin du tournage pour s'en soucier), mais aussi de proposer un traitement visuel original des deux scènes de meurtres (de Marion Crane [Janet Leigh] sous la douche, du détective Arbogast [Martin Balsam] dans l'escalier) et de la découverte de la momie de la mère à la cave. Ce sont les éléments que Hitchcock a identifiés comme cruciaux et il discute à plusieurs reprises de la conception qu'il en a avec Bass, avant de laisser celui-ci chercher des idées. Plus tard, après la fin du tournage, il y ajoutera la nécessité de rendre la maison de Norman Bates (Anthony Perkins) plus menaçante, ce que Bass proposera d'obtenir en projetant derrière une miniature de la maison des nuages accélérés dans leur déplacement. Bass sera payé 10 000 dollars en tant que *pictorial consultant*, à quoi viennent s'ajouter 2 000 dollars pour la création des *storyboards* du meurtre sous la douche et 3 000 dollars pour le générique, dont la réalisation coûtera au total 21 000 dollars à la production¹².

¹¹ Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of « Psycho »*, London, Boyars, 1990, p. 57. Sauf indication contraire, les informations factuelles sur la préparation et le tournage de *Psychose* proviennent toutes de cet ouvrage très documenté.

¹² À titre de comparaison, le contrat signé dix-huit mois plus tôt par Bass avec la production du film en définitive non réalisé de Preminger *The Other Side of the Coin*, d'après le roman de Pierre Boulle *les Voies du salut*, lui garantit 12 500 dollars pour la création de la totalité de la campagne publicitaire du

Si la troisième tâche ne pose aucun problème particulier tant elle répond aux qualifications de Bass, il n'en va pas de même avec la deuxième. Pourquoi, en effet, Hitchcock fait-il appel à Bass pour dessiner un *storyboard* alors qu'il a déjà dans l'équipe du film un illustrateur de production expérimenté, Joseph Hurley ? Celui-ci, qui signe ici son seul film en tant que chef décorateur, est plutôt connu à l'époque comme un dessinateur aux talents multiples, capable de figurer avec précision les phases d'une action aussi bien que les détails d'un décor. Hitchcock ne se prive d'ailleurs pas de lui demander d'illustrer, par exemple, l'engloutissement de la voiture de Marion dans le marais et c'est comme créateur de *storyboards* que Hurley poursuivra ensuite sa carrière. Robert Clatworthy, co-responsable des décors avec lui, suggère que la réponse est à chercher dans la fraîcheur d'inspiration apportée par Bass à une scène où violence et nudité défient potentiellement la censure : « C'était une bonne idée. Joe aurait pu storyboarder l'ensemble, mais Bass était moins susceptible de tomber dans les clichés »¹³. Quant à la première tâche, elle reste la plus mystérieuse, surtout quand on apprend que la présence officielle effective de Bass sur le film se limite à treize demi-journées à raison d'une par semaine pendant treize semaines consécutives. Le tournage étant prévu pour durer six semaines, il en ressort que la participation du conseiller visuel commence bien avant lui et se prolonge sans doute dans la post-production. Ce qu'est précisément cette tâche, il est difficile d'en juger tant les témoignages divergent et tendent à confondre les fonctions. Nous y reviendrons.

Le scénario de *Psychose*¹⁴ ne donnait aucune indication concernant le générique. Celui que propose Bass compte parmi les plus brefs et les plus dépouillés qu'il ait signés, parmi les plus dynamiques aussi, emporté qu'il est d'un mouvement irrésistible par la musique pour cordes de Herrmann. Le principe en est simple, mais il défie la description : sur un écran uniformément noir se succèdent, verticalement aussi bien qu'horizontalement, des barres grises étroites régulièrement espacées qui traversent l'écran dans un sens ou dans l'autre¹⁵. Sur les

film (conception du logo, générique, film annonce pour le cinéma, spot publicitaire pour la télévision, vingt-cinq annonces pour la presse, quatre affiches, habillage des marquises des cinémas pour les sorties à New York et Hollywood, six annonces dans la presse professionnelle, pochette du disque, publicité dans le métro new-yorkais, en-tête du papier de correspondance, invitation à la première, programme de six pages pour la première et couverture de la publication en anglais du livre de Bouille). Cette somme ne représente que le travail de conception et elle ne couvre pas les divers frais de réalisation technique qui devront être pris en charge par le producteur (cf. Lettre d'engagement de Saul Bass et Carlyle-Alpina S.A. du 13 juin 1958, collection privée).

¹³ Stephen Rebello, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴ La dernière mouture datée du 1^{er} décembre 1959 est consultable dans son intégralité sur divers sites internet dont *The Daily Script* (http://www.dailyscript.com/scripts/psycho_revised.html) et *Screenplays for You* (<http://sfy.ru/sfy.html?script=psycho>).

¹⁵ Des striures horizontales blanches affectent de manière similaire le logo de la firme distributrice, Paramount. Mais cette contamination du logo par le générique n'est pas complète puisque la musique du film ne commence qu'après la disparition du logo, sur l'écran noir où vont glisser les premières barres grises.

barres horizontales viennent encore glisser dans le même axe des titres blancs en lettres capitales très simples. De la même façon, les barres verticales accompagnent la montée ou la descente de trois titres également blancs, réservés aux comédiens Anthony Perkins, Vera Miles et John Gavin. Surtout, les titres les plus importants sont susceptibles de voir leurs lettres se diviser, soit verticalement, soit, plus souvent, en trois parties horizontales égales, et leurs parties se décaler jusqu'à perdre toute lisibilité avant de retrouver leur unité. Même les cartons où sont groupés les techniciens et comédiens secondaires obéissent au même principe qui veut que les ensembles logiques soient toujours menacés de dislocation. Visuellement, le générique développe ainsi deux séries d'images très différentes, mais animées de mouvements similaires. D'une part celle des glissements de barres grises qui, entre le noir du fond et le blanc des lettres, vont et viennent de manière imprévisible dans un mouvement aussi clairement linéaire et déterminé qu'il est incompréhensible. D'autre part celle des mentions écrites en perpétuelle instance de décomposition, qui métaphorise avec vigueur la menace pesant sur l'unité élémentaire aussi bien que le processus d'assemblage des pièces du puzzle qui conduit à la révélation. Cette idée d'unité fragmentée, si essentielle au film, sera ensuite déclinée dans toute la publicité graphique pour *Psychose*. Mais, plutôt que de conserver pour l'affiche et les pavés publicitaires la solution proposée par Bass, trop étroitement liée au mouvement qui sépare et rapproche les parties, Hitchcock préférera acquérir pour 5 000 dollars le titre parcouru de deux déchirures dessiné par le graphiste Tony Palladino pour la couverture du livre original.

La controverse

Il faut attendre le début des années 1970, plus de dix ans après la sortie triomphale de *Psychose*, pour qu'éclate publiquement une polémique sur la nature exacte de la contribution de Bass au film. Le graphiste, entre-temps, semble avoir fait le choix d'une discrétion ostentatoire, au point que le premier grand article paru à son sujet dans la presse professionnelle cinématographique, un texte de six pages consacré en 1962 par *American Cinematographer* au générique du film *Walk on the Wide Side* (*la Rue chaude*, Edward Dmytryk, 1961) et visiblement écrit en étroite collaboration avec Bass¹⁶, cite une douzaine de ses génériques, mais aucun de ceux créés pour Hitchcock. En 1968, Bass rompt ce silence pour revendiquer son travail de conseiller visuel, voire de réalisateur de séquences spécifiques, sur des films comme *Spartacus*, *West Side Story*, *Grand Prix* et surtout *Psychose*. Il le fait d'abord indirectement dans une modeste revue de cinéma hollandaise, *Skoop*, qui lui consacre un long article et une filmographie si bien documentés qu'il ne fait aucun doute que l'ensemble a bénéficié de

¹⁶ Frederick Foster, « New Look in Film Titles », *American Cinematographer*, vol. 43, n° 6, juin 1962.

Saul Bass, story-board pour *Psycho*, coll. J.-P. Berthomé.

son assistance directe¹⁷. Quelques mois plus tard, il est interrogé par *Cinema*, une revue cinéphile américaine proche des préoccupations auteuristes de la « Nouvelle Vague », et ses déclarations concernant le meurtre sous la douche de *Psychose* ont de quoi mettre en émoi les tenants de la politique des auteurs :

La scène posait un problème strictement visuel, et son émotion devait trouver son expression dans les sons et les images plutôt que dans les ressorts classiques de la narration. Quand je dis que je l'ai conçue, je veux dire que je l'ai dessinée, image par image. J'en ai fait un *storyboard* qui a servi de modèle exact pour le tournage. J'ai dirigé ce tournage et, ensuite, j'ai encore passé plusieurs jours avec George Tomasini à mettre au point le montage¹⁸.

Ces deux articles datent, on l'a dit, de 1968. C'est aussi l'année de la publication anglo-saxonne du livre d'entretiens de Truffaut avec Hitchcock où le possible rôle de Bass dans la

¹⁷ T. M. F. Steen, « Saul Bass, title designer », *Skoop*, vol. 5, n° 4, mars 1968.

¹⁸ Bruce Kane et Joel Reisner, « A Conversation with Saul Bass », *Cinema*, vol. 4, n° 3, automne 1968.

conception de *Psychose* se trouve brutalement nié. On comprend mieux du coup l'enjeu de cette tardive revendication de paternité que Bass confirmera ensuite en communiquant volontiers aux journalistes qui le sollicitent des planches d'images de ses génériques, dont celui de *Psychose*, mais aussi, pour ce dernier titre, une série de quarante photogrammes de la scène du meurtre sous la douche simplement identifiée « PSYCHO-SHOWER MURDER » et correspondant précisément aux images de la même scène reproduites dans le livre de Truffaut¹⁹. Le débat, pourtant, n'est pas repris alors par la presse spécialisée et demeure confiné à quelques revues à audience confidentielle. Bass se fait plus précis en 1973 quand, tournant à Londres son unique long métrage, *Phase IV*, il relance publiquement ses affirmations. Cette fois, il fournit à titre de preuve des images de son *storyboard* au *London Sunday Times* qui les reproduit avec ce jugement de Bass sur Hitchcock : « Cet homme est un génie. Cela ne lui donne pas le droit de tout vouloir pour lui »²⁰. Il revient encore sur la question dans le long entretien publié au même moment dans la revue anglaise *Film Dope* :

Hitch m'a demandé de travailler sur plusieurs scènes particulièrement importantes. Il y avait la scène de la douche et une ou deux autres. J'ai donc dessiné un *storyboard*, je l'ai fait approuver par Hitch, nous sommes allés sur le plateau avec Janet Leigh et une doublure et nous avons tourné. C'est-à-dire que j'ai préparé chaque plan et l'ai dirigé, avec Hitch présent sur le plateau, qui regardait²¹.

D'autres affirmations semblables suivront, dont, vingt ans plus tard, celles recueillies par le journaliste français Frédéric Temps et publiées dans la revue *Cinéphage*²². Ces prétentions, qui reviennent à contester à Hitchcock la paternité de la plus célèbre de ses séquences, soulèvent cette fois des volées de réactions de la part de tous ceux impliqués dans le tournage. Ces réactions nient le plus souvent la responsabilité de Bass dans la réalisation effective de la scène, mais de façon parfois si excessive qu'elles ne font que davantage entretenir le doute.

La première réfutation de Bass, bien avant la revendication officielle de celui-ci en 1973, figure dans *le Cinéma selon Hitchcock* de Truffaut²³, dont les entretiens ont été réalisés très peu de temps après le tournage de *Psychose*, en 1962 et 1963. À une question de Truffaut – qui fut sans doute parmi les premiers critiques à avoir accès aux *storyboards* de Hitchcock – sur les

¹⁹ Documents remis à l'auteur de ces lignes en 1971, lors d'une rencontre avec Bass dans ses locaux de Los Angeles.

²⁰ Cité dans Stephen Rebello, *op. cit.*, p. 107.

²¹ *Ibid.*, p. 4.

²² N° 15, novembre-décembre 1993, pp. 32-35. Repris dans une version plus complète sur le site *generique-cinema.net* (www.generique-cinema.net/histoire/saulbass.html).

²³ Version définitive : François Truffaut, *Hitchcock Truffaut*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1983, p. 231 (réédité en 1993 dans une nouvelle « édition définitive » chez Gallimard).

dessins de Bass pour le film, le cinéaste répond qu'il l'a seulement « laissé dessiner »²⁴ la scène de la montée d'escalier par Arbogast avant son meurtre, qui a ensuite été filmée d'après ces propositions par le chef opérateur et un assistant, mais qui a dû être totalement refaite. Hitchcock n'en dit pas plus. Il ne semble pas qu'il interviendra jamais officiellement ensuite dans le débat. Lorsque les *Cahiers du cinéma* publieront en 1963 des *storyboards* des *Oiseaux* bien évidemment collectés par Truffaut à l'occasion de ses entretiens avec le maître, ceux-ci seront identifiés comme « exécutés (avant tournage) à partir du découpage dicté par Hitchcock »²⁵. Deux témoignages complètent de façon significative la réponse de Hitchcock à Truffaut. Celui de Bass à Rebello²⁶, d'abord, obtenu sans doute dans les années 1980, est remarquable en ce que Bass y explique comment sa conception initiale de la scène, fondée sur une construction mécaniste du suspense, est rejetée par le cinéaste qui lui fait tout reprendre selon ses indications précises. Mais Bass s'y attribue l'idée de filmer la montée d'escalier d'un point de vue presque vertical alors que cette idée, essentielle à la protection de l'identité de l'agresseur, est déjà présente dans le scénario. Quant à Hilton Green, premier assistant, et Marshal Schlom, script, ils se souviennent dans le même livre que la scène, effectivement, n'a pas été tournée par Hitchcock mais par Green²⁷. L'ascension d'Arbogast jusqu'à sa rencontre avec la mort est techniquement très complexe et l'équipe l'a longuement répétée sans Hitchcock, d'après les dessins de Bass. Elle en a même filmé une version d'essai avec la doublure de Martin Balsam. Tout est donc fin prêt quand Hitchcock, terrassé par la grippe, doit déclarer forfait et charge Green de tourner à sa place une scène dont tous les détails sont maintenant parfaitement arrêtés. C'est ce qui est fait, même si Green prétend avoir mis en scène « avec Hitchcock, chez lui, à l'autre bout du téléphone ». À son retour au studio deux jours plus tard, le maître décidera en effet que le suspense détaillé par le scénario à grand renfort de gros plans sur les pieds ou les mains du détective annonce trop le drame et il fera éliminer ceux-ci du montage. Mais il ne semble pas qu'il fasse refaire quoi que ce soit et la montée de l'escalier, telle qu'elle se présente maintenant, tient (outre l'unique contreplongée sur les talons d'Arbogast et le plan sur la porte qui s'entrebâille) en trois plans en plongée seulement sur la montée des marches par le détective et son agression.

²⁴ La version anglaise du livre (François Truffaut, *Hitchcock*, Londres, Panther, 1969, p. 342) formule la chose de façon plus ambiguë : « *I let him lay out the sequence* », qui implique à la fois conception et figuration. Ce sont là les termes exacts de Hitchcock, ainsi que le confirme l'enregistrement original diffusé depuis sur France Culture et aisément accessible sur internet. La vingt-troisième émission de cette série d'entretiens montre que c'est Hitchcock, peu enclin pourtant à mentionner ses collaborateurs, qui aborde le premier la question de la participation de Bass et décrit le travail infructueux de celui-ci sur la scène du meurtre d'Arbogast. Relancé un peu après par Truffaut, Hitchcock nie fermement que Bass ait contribué en aucune façon à la scène du meurtre sous la douche ou à aucune autre que celle de l'escalier.

²⁵ N° 147, septembre 1963, p. 4.

²⁶ Stephen Rebello, *op. cit.*, p. 122.

²⁷ *Ibid.*, p. 124.

S'il ne paraît pas y avoir eu débat sur le rôle de Bass concernant la découverte à la cave du cadavre de la mère (Bass revendique l'idée des oscillations de lumière, les autres parlent de la scène sans évoquer, ni pour la confirmer ni pour l'infirmer, sa possible contribution), il n'en va pas de même avec la scène du meurtre de Marion Crane sous la douche, qui reste évidemment au cœur de la controverse. Peut-on d'ailleurs vraiment parler de controverse lorsque la principale intéressée, Janet Leigh, ne laisse dans un premier temps aucune place à l'ambiguïté ? Elle affirme en 1982 au biographe de Hitchcock, Donald Spoto, que « Saul Bass était chargé de planifier la scène et Hitchcock a suivi son *storyboard* très précisément »²⁸. En 1990, elle confirme dans le livre de Rebello :

M. Hitchcock m'a montré très fièrement les *storyboards* de Saul Bass, en m'expliquant en détail comment il allait filmer la scène à partir des plans de Saul. Les *storyboards* détaillaient tous les angles, donc je savais que la caméra serait là, puis là. Elle n'arrêtait pas de changer de places²⁹.

Et plus loin elle ajoute :

Saul Bass était là pendant le tournage, mais il ne m'a jamais dirigée. Absolument pas. Il est plein de talent, mais il n'aurait pu faire ces dessins si Hitchcock n'avait pas discuté avec lui ce qu'il voulait³⁰.

Cinq ans plus tard encore, dans le livre qu'elle a elle-même consacré au tournage de *Psychose*, elle mentionne à nouveau le *storyboard*, mais il n'est plus question de la présence de Bass sur le plateau sinon, étrangement, à travers le témoignage qu'elle cite de Hilton Green :

Saul est peut-être venu en visiteur sur le plateau, mais je n'ai pas le souvenir que cela ait été longtemps. Peut-être une demi-journée en tout. Il n'y a pas un plan dans le film où je n'aie donné le signal de départ. Et je peux vous dire que je ne l'ai jamais fait pour M. Bass³¹.

L'habilleuse Rita Riggs se souvient que Hitchcock a tout tourné de la scène en respectant scrupuleusement les dessins de Bass qui servaient de référence à toute l'équipe³². Schlom, pour sa part, souligne que l'exiguïté du décor n'autorisait aucun visiteur sur le plateau (sous-entendant clairement ainsi l'absence de Bass sur le tournage) et ne se souvient même pas avoir jamais vu un *storyboard* de cette scène³³.

²⁸ Donald Spoto, *The Life of Alfred Hitchcock : The Dark Side of Genius*, London, Collins, 1983, p. 419. Traduction française, *la Face cachée d'un génie : la Vraie Vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Albin Michel, 1989.

²⁹ Stephen Rebello, *op. cit.*, p. 102.

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

³¹ Janet Leigh, « *Psycho* » : *Behind the Scenes of the Classic Thriller*, London, Pavilion, 1995, p. 69.

³² Stephen Rebello, *op. cit.*, p. 108.

³³ *Ibid.*

La cause semble donc entendue, et Bass renvoyé à des fantasmes d'autorité qui l'ont fait se rêver réalisateur d'une scène dont il n'avait fait que dessiner le *storyboard* sur les indications précises de Hitchcock. Les choses ne sont pas si simples, en fait, et trois éléments au moins réclament qu'on reconsidère la position de Bass, même s'il semble acquis qu'il ne peut se prétendre « réalisateur » de la scène, ainsi qu'il accepte d'en convenir inconfortablement lui-même sur le tard : « Quand le moment est venu de tourner, [Hitchcock] m'a gentiment invité à participer³⁴. Et c'est comme cela que c'est arrivé »³⁵.

Que Bass ait dessiné un *storyboard* pour la scène du meurtre de Marion Crane ne fait plus aucun doute tant les témoignages concordent à ce sujet. Pas plus qu'il ne fait de doute que ce *storyboard* correspond très précisément à la scène finalement filmée et montée, ainsi qu'on peut le vérifier grâce aux quarante-huit images qui en figurent dans les suppléments de certaines éditions DVD³⁶. Cela ne justifierait pas pour autant ses prétentions d'auteur : la pratique du *storyboard* est, dans l'industrie cinématographique américaine, une tâche de simple illustrateur chargé de visualiser sous forme de dessins des propositions de mise en scène arrêtées par le réalisateur avec ses principaux collaborateurs. Ce statut d'exécutant obscur est si bien établi qu'il faut attendre les années 1970 et l'inflation démesurée des génériques pour que commencent à y apparaître, en position très subalterne, les noms de ces dessinateurs. Hitchcock, qui recourt à cette technique, dès ses premiers films anglais, attendra son dernier film pour créditer officiellement Tom Wright des *storyboards* de *Family Plot* (*Complot de famille*, 1976). Rebello indique par ailleurs, on l'a vu, que Bass a été rémunéré séparément pour ses *storyboards* de *Psychose* et que Hurley en a dessiné lui aussi. Dans le contexte de 1960, on ne s'étonnera pas que ni l'un ni l'autre ne soient mentionnés à ce titre, pas plus que ne le seront Harold Michelson pour les *storyboards* de *The Birds* (*les Oiseaux*, 1963) et de *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie*, 1964), Joseph Musso pour ceux de *Torn Curtain* (*le Rideau déchiré*, 1966) ou Wright pour ceux de *Topaz* (*l'Étau*, 1969).

Une fois acquis que Bass a travaillé pour *Psychose* à la fois comme concepteur-réalisateur du générique et comme dessinateur non crédité de *storyboard*, il reste à se demander à quoi correspond son statut de *pictorial consultant* qui l'autorise à partager un carton du générique avec l'assistant Hilton Green alors que sa qualité de créateur du générique ne lui vaut qu'une mention en caractères deux fois moins importants dans un autre carton partagé avec cinq techniciens. Ou bien ce qui justifie qu'il soit payé à ce titre 10 000 dollars (sans compter les 5 000 du générique et des *storyboards*) alors que le monteur George Tomasini n'en touche

34 « *He benignly waved me on...* »

35 Stephen Rebello, *op. cit.*, p. 108.

36 On les trouve en France dans l'« édition spéciale » publiée en 2005 par Universal Pictures DVD.

que 11 000 et Bernard Herrmann 17 500. Quoi qu'en puissent dire les uns ou les autres, il est certain que Hitchcock attend de Bass une contribution qui va bien au-delà de la simple exécution, et qu'il est prêt à y mettre le prix, dût-il pour cela affronter ses financeurs qui jugent la somme excessive³⁷. Et il ne fait pas de doute que Bass a été présent sur le plateau pendant une partie au moins du tournage (rappelons que son contrat prévoyait une demi-journée de présence par semaine), ainsi que l'attestent plusieurs photos de production. Mais les divergences des témoignages sont telles aujourd'hui qu'il semble qu'on ne saura jamais en quoi a pu consister un apport créatif original dont on peut aussi bien supposer qu'il n'a jamais répondu aux attentes de Hitchcock ou qu'il a au contraire été déterminant mais que le cinéaste a choisi d'en dissimuler l'importance.

Demeure enfin que, si le montage explosé du meurtre sous la douche nous semble aujourd'hui bien dans le style du cinéaste, ce n'est que parce que celui-ci allait bientôt reprendre les mêmes pyrotechnies dans d'autres films, dont surtout *les Oiseaux*. Aucun film de Hitchcock antérieur à *Psychose* n'approche, même de loin, la rapidité de montage qu'on trouve dans cette séquence, ni sa qualité d'abstraction qui fait que, pris séparément, bien peu des plans font véritablement sens. On a parfois mentionné l'éventuelle influence d'Orson Welles dont *Touch of Evil* (*la Soif du mal*, 1958), réalisé trois ans plus tôt seulement pour le même studio, contient une scène de meurtre très similaire dans son accélération inattendue après un long temps de pause, et surtout la fragmentation d'un montage hypercourt qui déstabilise continuellement les points de vue. Il est tentant, à la lumière des déclarations de Bass, de reconnaître alors combien cette scène doit surtout aux recherches théoriques sur la perception menées par le cinéma expérimental et qui trouvent leur application industrielle aussi bien dans les « *montages* » de Slavko Vorkapi que dans la publicité pratiquée alors par Bass et, aujourd'hui, dans le clip vidéo. S'il existe, après tout, un précédent à la dislocation du corps si brillamment opérée dans la scène qui nous occupe, c'est dans le générique d'*Anatomy of a Murder* (*Autopsie d'un meurtre*, Otto Preminger, 1959) qu'on le trouvera, et le combat des chats entièrement construit au montage de celui de *la Rue chaude* ne tardera pas à confirmer que cette capacité à fragmenter jusqu'à la perte d'identité pour mieux construire un nouveau sens est une des grandes forces de Bass.

Après *Psychose*

Il n'est pas difficile d'imaginer les raisons qui amenèrent Hitchcock et Bass à interrompre leur collaboration au bout de deux ans et demi seulement.

³⁷ Stephen Rebello, *op. cit.*, p. 56.

On sent le premier partagé entre le désir de profiter des meilleurs talents et la crainte de devoir renoncer pour cela à une parcelle de son autorité. Tous les témoignages le décrivent identiquement comme un maître absolu de tous les aspects de son métier, prêt à accepter toutes les suggestions et même à les rechercher, mais pas à partager le crédit final puisque aussi bien c'est toujours lui qui se considère responsable des choix décisifs. D'où sans doute son engagement personnel très précoce dans la production de ses films, d'où aussi son choix de n'en jamais signer les scénarios puisqu'il lui serait en tout état de cause impossible de le faire seul. Dans le cas de Bass, il ne semble pas qu'il y ait jamais eu conflit ouvert entre les deux hommes, mais tout laisse supposer que Bass a très tôt, bien avant ses premières déclarations à la presse, laissé deviner ce qu'il estimait être son rôle dans la plus fameuse scène du film de Hitchcock. Le crime n'était guère pardonnable.

Hitchcock ensuite refusera de prendre aucun risque et il confiera le générique des *Oiseaux* à un parfait inconnu, James S. Pollack, qui fera un admirable travail à partir des indications très précisément détaillées du cinéaste. Paradoxalement, le jeu qui s'y joue avec la décomposition de la typographie et la quasi-abstraction des figures d'oiseaux serait digne du meilleur Bass, lequel est indirectement présent dans le film puisque c'est grâce à son entremise que Remis Gassman et Oskar Scala, les auteurs allemands des effets sonores, sont entrés en contact avec Hitchcock. La mode se dissipe, après cela, des génériques spectaculaires et celui, assez passe-partout, que réalise un nouvel inconnu, Mel Stadler, pour *le Rideau déchiré* n'a plus aucun rapport avec l'ambition manifeste dans les créations de Bass ou de Pollack.

Quant à Bass, qui mène parallèlement à la tête de sa compagnie une carrière internationalement reconnue de créateur graphique, il poursuit pendant quelques années encore, en même temps que ses génériques, ses activités de conseiller visuel sur des films comme *West Side Story*, *The Victors* (*les Vainqueurs*, Carl Foreman, 1964) ou *Grand Prix*. Mais il n'existe pas de véritable demande pour ce type de prestation et Bass y renonce au milieu des années 1960, sans que d'ailleurs personne s'impose pour le remplacer. Il réalise aussi, dans les années 1960, une série de six courts métrages expérimentaux consacrés au thème de la communication. C'est cette préoccupation encore qui domine *Phase IV*, le long métrage de science-fiction qu'il met en scène en 1973 et qui marque à la fois l'aboutissement de son rapport au cinéma et son éloignement de lui pour un temps. Bass ne se consacre plus guère ensuite qu'à la communication graphique, même s'il lui arrive encore de faire un générique pour son plus fidèle complice, Preminger, ou pour un projet qui l'intéresse particulièrement. Il connaît pourtant un regain de notoriété après 1990 grâce à Martin Scorsese qui lui confie les superbes génériques de *Goodfellas* (*les Affranchis*, 1990), *Cape Fear* (*les Nerfs à vif*, 1991), *The Age of*

Innocence (le Temps de l'innocence, 1993) et *Casino (1995)*, ainsi que celui de son documentaire pour la télévision *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies (1995)*. L'effet en est paradoxalement de remettre l'accent sur sa seule activité de concepteur de génériques, alors que Bass avait pu aspirer à un rôle de créateur plus large qui ne lui a été permis au cinéma que pendant une période assez courte.

Sa carrière sans Hitchcock se suffit sans doute à elle-même, mais pour lui comme pour Bernard Herrmann, dont Hitchcock refusa brutalement la partition du *Rideau déchiré* après huit films ensemble, la collaboration avec le maître du suspense aura été à la fois un des points culminants et *in fine* un motif d'amertume. Il est toujours dangereux de faire de l'ombre au soleil.

1895 /

n° 57

avril

2009