Émergences
ISSN : 3077-2354

1 | 2025
Perspectives nouvelles sur John Williams (1)

L'héritage herrmannien dans *Furie* (Brian De Palma, 1978)

The Herrmannian Legacy in The Fury *(Brian De Palma, 1978)*

Grégoire Tosser

https://publications-prairial.fr/emergences/index.php?id=203

DOI : 10.35562/emergences.203

Référence électronique
Grégoire Tosser, « L'héritage herrmannien dans *Furie* (Brian De Palma, 1978) », *Émergences* [En ligne], 1 | 2025, mis en ligne le 11 avril 2025, consulté le 28 mai 2025. URL : https://publications-prairial.fr/emergences/index.php?id=203

L'héritage herrmannien dans *Furie* (Brian De Palma, 1978)

The Herrmannian Legacy in The Fury *(Brian De Palma, 1978)*

Grégoire Tosser

PLAN

Furie et son générique
Déjà-vu et déjà-entendu : la scène de l'escalier
La scène de ralenti comme poème symphonique
L'apothéose finale
Conclusion

TEXTE

> « I've been here before. »
> Katherine Bellaver, en découvrant l'Institut Paragon dans *Furie* [1].

1 Dans le domaine de la musique de film, au cœur des années 1970, il est tentant d'envisager une filiation directe entre les compositeurs Bernard Herrmann (1911-1975) et John Williams (né en 1932), la carrière du premier ralentissant progressivement quand les partitions significatives du dernier allaient s'accumulant précipitamment. La relation amicale entre les deux hommes, tissée progressivement depuis les années 1950, favorise également la recherche d'une influence de l'aîné sur le cadet – une génération (vingt ans) les sépare, ce qui explique que la connexion se soit établie dans un premier temps par le père de John Williams, percussionniste pour Hollywood lorsque la famille emménage à Los Angeles en 1948. Encouragé par Herrmann dans son apprentissage de l'orchestration et de l'arrangement, poussé à composer sa propre musique, Williams semble vouloir s'inscrire dans la lignée de l'écriture herrmannienne, dont la puissance et l'efficacité, remarquées dès *Citizen Kane* (Orson

Welles, 1941), ont grandement contribué au succès des classiques de la période américaine d'Hitchcock, entre 1955 et 1966.

2 L'ombre de Herrmann plane fréquemment au-dessus de certains souvenirs de John Williams, à différentes périodes de sa vie. À Derek Elley qui l'interroge à l'été 1978 sur sa partition la plus récente pour le cinéma – *Furie*, qui va nous intéresser dans le cadre de cet article –, il répond en évoquant naturellement la conjonction qui s'est faite avec Herrmann, par l'intermédiaire de Brian De Palma :

> **Comment est née votre dernière partition, *Furie* ?**

> Eh bien, j'avais beaucoup apprécié les derniers films de Brian De Palma, notamment *Obsession* [1976], dont j'aimais beaucoup la musique de Bernard Herrmann (si proche de *Sueurs froides* [Alfred Hitchcock, 1958]). Et je pensais que Brian avait servi la musique de Herrmann mieux que quiconque depuis tant d'années. Je lui ai écrit et je l'en ai remercié. Plus tard, je l'ai rencontré – entre-temps Bernard Herrmann était décédé – et nous avons parlé de Benny et il s'est avéré que Brian était un très proche de Steven Spielberg (dont la petite amie, Amy Irving, est une star du film). Un jour, Brian a fait irruption dans mon bureau de la Twentieth Century-Fox et m'a dit : « Écoutez, nous faisons ce film *Furie*, et hélas ce pauvre cher Benny n'est plus là et Amy est la star – voudriez-vous faire la musique ? » et j'ai dit : « Avec grand plaisir ». C'était donc une affaire de grande proximité et d'intimité [2]. (Elley 1978, 21)

3 Steven C. Smith, biographe de Bernard Herrmann (Smith 2002), en discussion avec le compositeur et chef d'orchestre William Stromberg, rappelle les mêmes faits :

> John Williams a développé une amitié personnelle avec Bernard Herrmann dans les années 1960, lorsque les deux compositeurs travaillaient pour la 20th Century Fox et se croisaient également au sein de la branche télévisuelle d'Universal Studios. Williams a toujours considéré Herrmann comme une voix personnelle tout à fait unique et comme une sorte de mentor au cours de ses débuts en tant que compositeur de films prometteur. Herrmann a exhorté Williams à consacrer plus de temps à composer des œuvres pour la salle de concert et, comme Williams l'a rappelé à plusieurs reprises,

> sa voix portait conseil sur plusieurs questions concernant la musique et la création musicale [3]. (Smith et Stromberg 2021)

4 Et encore très récemment, en juillet 2023 à Los Angeles, Williams se confiait à Stéphane Lerouge :

> Quant à Bernard Herrmann, je l'ai rencontré à Universal Studios. De *Citizen Kane* à *Psycho*, il incarnait une sorte d'idéal : un compositeur qui avait réussi à servir ses films avec des solutions musicales toujours inattendues, radicales et très personnelles. Nous sommes devenus proches [...]. Herrmann aimait m'encourager, me conseiller, orienter certains de mes choix. Objectivement, il m'a aidé à avoir davantage confiance en moi, il m'a incité à composer ma première symphonie [...]. Après sa disparition, j'ai été fier de prendre sa suite auprès de Brian De Palma sur *Furie* ou Alfred Hitchcock sur son chant du cygne, *Complot de famille* [1976] [4]. (Lerouge 2023, 6 et 12)

5 C'est donc dans les traces immédiates de Herrmann que s'inscrit Williams à la fin des années 1970 [5] lorsqu'il accepte de composer la musique pour *Furie*. Le fait que Herrmann ait collaboré avec De Palma pour *Sœurs de sang* en 1973 puis pour *Obsession* (sorti en 1976), pour lequel John Williams avait déjà été pressenti après le choc de *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg) à l'été 1975 [6], n'est sans doute pas anodin dans la filiation consciente – et sans doute souhaitée par le réalisateur [7] – entre les différentes partitions des thrillers de De Palma dans les années 1970, eux-mêmes placés dans la lignée et la réinterprétation de *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, 1954), *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, 1958) et *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960). Pierre Berthomieu souligne lui aussi cette conjonction :

> Au milieu des années 1970, le tragique *Concerto pour violon* apparaît comme son œuvre la plus personnelle, à laquelle répondent des musiques de cinéma comme *Images* [Robert Altman, 1972] ou *Dracula* [John Badham] (1979). Jouant d'associations de figures et de sons à la Herrmann (cordes et orgue comme dans *Sœurs de sang* ou *Obsession* de Brian De Palma), il crée un son angoissé plus viscéral : *Furie* et son motif circulaire macabre, ou *Dracula* et son thème aux accélérations voluptueuses, étrangement irrésolues, ou le thème du grand requin blanc, dont l'ostinato de deux notes évoque l'écriture d'Herrmann

> (l'ostinato d'une note répétée par les cordes stridentes du meurtre de *Psychose*). (Berthomieu 2011, 584)

6 L'ultime partition pour le cinéma de Herrmann, *Taxi Driver* de Martin Scorsese, date également de cette période et le compositeur, décédé la veille de Noël 1975, ne verra jamais la sortie en salle d'*Obsession* ni de *Taxi Driver*, début 1976. Dans ce tableau qui concerne les années 1972-1979, on peut observer les points de rencontre entre les trois hommes – pour Williams, il ne s'agit que d'une sélection de quelques partitions marquantes.

Tableau 1

	Herrmann	**De Palma**	**Williams**
1972		*Get to Know Your Rabbit*	*Images* (Robert Altman)
1973	***Sœurs de sang***		*Le Privé* (Robert Altman)
1974	*Le Monstre est vivant* (Larry Cohen)	*Phantom of the Paradise*	*La Tour infernale* (John Guillermin et Irwin Allen)
1975			*Les Dents de la mer* (Steven Spielberg) *La Sanction* (Clint Eastwood)
1976	***Obsession***		*Missouri Breaks* (Arthur Penn) *La Bataille de Midway* (Jack Smight)
	Taxi Driver (Martin Scorsese)	*Carrie*	*Complot de famille* (Alfred Hitchcock)
1977			*La Guerre des étoiles* (*Star Wars* [8], George Lucas) *Rencontres du troisième type* (Steven Spielberg)
1978		***Furie***	
1979			*Dracula* (John Badham)

Productions croisées de Bernard Herrmann, Brian De Palma et John Williams (1972-1979). En gras, les collaborations au sein du trio.

7 Il semble que la figure tutélaire qui relie le trio est bien la figure hitchcockienne [9]. C'est ce que semble penser Vincent Haegele (2016, 102) : « Rien ne pourrait rapprocher De Palma, qui vit et travaille aux États-Unis, et Herrmann, le gentleman anglais dont la carrière semble s'être peu à peu arrêtée, rien si ce n'est l'ombre de Hitchcock lui-même. » On sait que la brouille naissante entre Herrmann et Hitchcock, culminant en 1966 avec la rupture au

sujet du *Rideau déchiré*, peut s'expliquer en partie par les conseils émanant du compositeur quant à la mise en scène ou à la place que doit occuper la musique [10]. Un des traits de la personnalité de Herrmann est rappelé par De Palma lorsqu'il évoque la réaction du maestro quand, lors de leur première rencontre, le réalisateur choisit de projeter des extraits de *Sœurs de sang* avec la musique de *Sueurs froides*, *Psychose* et *Pas de printemps pour Marnie* (1964). Herrmann aurait interrompu subitement la projection et menacé d'abandonner le projet avant même le début de la collaboration. Un « Vous n'êtes pas Hitchcock » aurait même été lancé [11].

8 Il paraît dès lors possible d'observer une continuité entre les partitions de Herrmann pour Hitchcock (la trilogie de référence, la plus souvent citée, correspond à *Sueurs froides* ; *La Mort aux trousses* [1959] ; et *Psychose* [12]) et la volonté de De Palma d'approcher le compositeur pour ses œuvres ouvertement référentielles – *Sœurs de sang* à *Psychose* et *Obsession* à *Sueurs froides*, avec en toile de fond *Fenêtre sur cour*, *Rebecca* (1940) ou encore *Marnie*. On peut noter également le souci de De Palma de prolonger en quelque sorte l'esprit de Herrmann dans ses exigences envers Pino Donaggio pour *Carrie* et John Williams pour *Furie*. S'il est vrai que, dans *Carrie*, ce sont avant tout la scène du bal (**extrait 1**) et ses ostinatos de cordes, ainsi que les accents brutaux de la manifestation des pouvoirs télékinétiques de l'héroïne (**extrait 2**), qui sont directement reliés à l'orchestre à cordes de Herrmann pour *Psychose*, dans *Furie*, Williams se place plus volontiers et peut-être plus aisément et plus profondément dans le sillage des partitions de Herrmann. Ce dernier reste pour lui un modèle de symphonisme auquel il aspire à la fin des années 1970 et que l'on peut entendre à des degrés divers dans ses partitions pour *Les Dents de la mer* (1975, puis dans *Les Dents de la mer, 2e partie* de Jeannot Szwarc en 1978), *Complot de famille* (1976), *Black Sunday* (John Frankenheimer), *La Guerre des étoiles* et *Rencontres du troisième type* en 1977, *Superman* (Richard Donner, 1978), *Dracula* (1979) puis *Les Aventuriers de l'arche perdue* (Steven Spielberg, 1981) ou encore *E.T., l'extra-terrestre* (Steven Spielberg, 1982). Ces partitions, qui remettent l'orchestre symphonique au centre de la musique de film et façonnent le style qui le rendra célèbre, partagent les mêmes influences que celles de

Herrmann, grand anglophile qui regarde autant du côté de Copland, Barber et Ives que de Britten, Delius, Elgar et Vaughan Williams [13].

9 Pour résumer le constat initial, la connexion se fait donc à plusieurs niveaux : *Sœurs de sang* n'est pas le premier film de De Palma, mais peut être considéré comme le film qui lance sa carrière, notamment après l'expérience traumatisante de *Get to Know Your Rabbit* en 1972 [14]. Sur les conseils de son monteur, Paul Hirsch, De Palma sollicite Herrmann pour ce film, puis pour *Obsession* qui est l'avant-dernier film du compositeur ; Williams met en musique, avec la bénédiction de Herrmann, le dernier film de Hitchcock (*Complot de famille*, en 1976). D'une certaine manière, une génération chasse l'autre – dans une dynamique de déférence et d'hommage. Et on comprendra donc que, plutôt que l'existence d'un héritage herrmannien chez Williams, qui semble avéré, ce sont surtout les modalités de manifestation de ce legs qu'il s'agit d'étudier à travers un exemple particulier, celui de *Furie*. Après une rapide présentation du film et de la musique emblématique de son générique, j'aborderai successivement trois scènes marquantes dans lesquelles la musique de Williams porte la marque de l'esthétique herrmannienne tout en développant un style plus personnel.

Furie et son générique

10 Sur un scénario de John Farris adapté de son propre roman publié en 1976, *Furie*, sorti sur les écrans américains en mars 1978, est l'unique collaboration entre Brian De Palma et John Williams. Dans la lignée de *Carrie*, quoique dans un genre moins horrifique, *Furie* [15] suit une adolescente, Gillian, qui découvre qu'elle possède des pouvoirs paranormaux de télépathie et de télékinésie :

> Jeune homme doté de pouvoirs télékinétiques, Robin est kidnappé par Childress, un agent qui a l'intention d'utiliser ses facultés comme force de dissuasion dans un chantage politique. Le père de Robin, Peter, veut à la fois retrouver son fils, qui le croit mort, et se débarrasser de Childress. La maîtresse de Peter, Hester, lui vient en aide en agissant comme espionne au sein de l'Institut Paragon où Robin a de toute évidence été gardé prisonnier. Avant de mourir de mort violente, Hester découvrira que Robin est psychiquement en phase avec une jeune femme dotée des mêmes pouvoirs que lui,

> Gillian. Cette dernière est ainsi capable de localiser le jeune homme. Mais rendu fou par les tests que lui a fait subir Childress, incapable de reconnaître son père lorsque celui-ci se présentera devant lui, Robin meurt et Peter se suicide par désespoir. Victorieux, Childress s'apprête à remplacer Robin par Gillian. Mais la jeune femme feint de coopérer pour mieux faire éclater sa vengeance. Usant de ses pouvoirs sur Childress, elle le fait littéralement exploser. (Blumenfeld et Vachaud 2019, 81)

11 Cette intrigue, qui ressort d'un thriller fantastique, se double d'une thématique politique et d'espionnage qui concerne principalement les protagonistes masculins et qui aborde des éléments à la fois légers, proches de la comédie (déguisement, parodie de course-poursuite…) et plus lourds (terrorisme, tourments psychologiques, flou temporel et géographique…). Ce problème de positionnement dans un genre précis est régulièrement relevé lorsqu'il s'agit de caractériser *Furie*. Par De Palma lui-même :

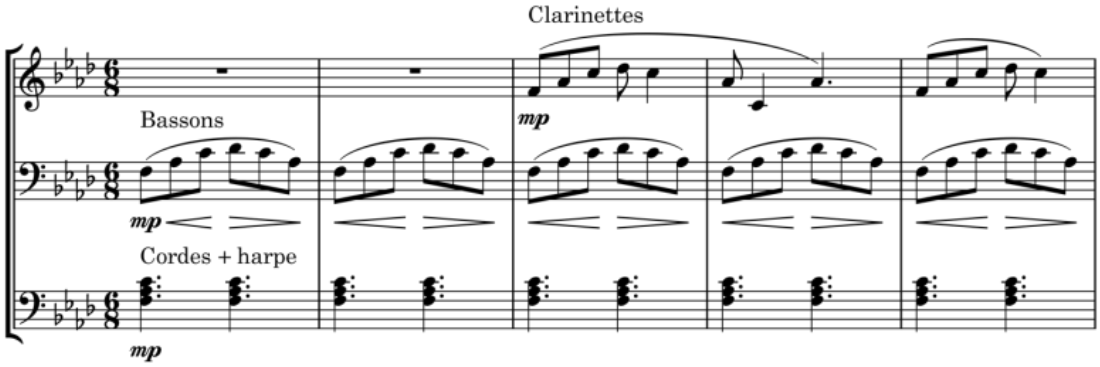
> Frank Yablans [m'avait] proposé [*Furie*] parce que le sujet se rapprochait de celui de *Carrie*. Le film abordait un univers scientifique avec lequel je me suis toujours senti en phase. Mais j'ai traité l'histoire comme celle d'un film de genre, m'efforçant de la rendre le plus fantastique possible. C'était un exercice de style, il n'y avait pas de message que je souhaitais particulièrement faire passer. (De Palma, dans Blumenfeld et Vachaud 2019, 80)

12 Après avoir remarqué que *Carrie* était considéré comme un classique du film d'horreur, Samm Deighan (2013) considère pour sa part que « *Furie* comporte bien quelques éléments horrifiques, mais ressemble surtout à un thriller policier avec des moments d'action, de comédie noire, de complot et de paranoïa [16]. » Cet univers multiple va permettre à Williams d'opérer des choix importants quant à la place de la musique dans le film, mais également de faire jouer sa palette de compositeur de façon originale.

13 Dès le générique d'ouverture (**extrait 3**) [17], qui déroule sobrement les crédits du film, l'arpège de *fa* mineur, ascendant puis descendant, avec la quinte brodée par la sixte mineure, rappelle immanquablement les arpèges du prélude de *Sueurs froides*, même si la structure de l'arpège diffère [18]. Le fait que la musique de Williams

ne soit le support d'aucune image, mais seulement d'un générique, augmente sa portée symbolique et non illustrative. Le motif arpégé récurrent entend ainsi rendre compte du film dans son ensemble, à la manière de nombreux *main titles* de Herrmann pour Hitchcock – l'ambiance du thème de *Psychose* est le plus souvent citée à ce propos.

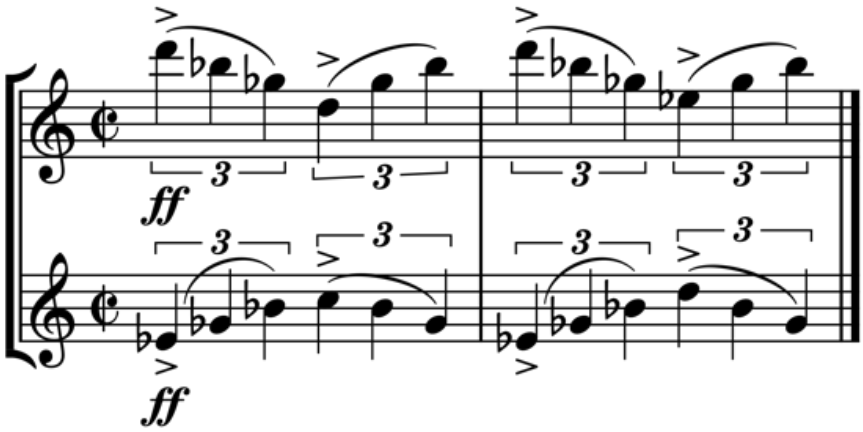
Exemple 1



Furie, générique de début, incipit (exemple tiré de Zacharopoulos 2020, 70).

14 D'une certaine manière, on peut dire que, sur le plan harmonique et du contour mélodique, les arpèges de Williams s'inscrivent dans le sillon de ceux d'Herrmann déroulant son accord fétiche, parfois appelé « Hitchcock chord » (Brown 1982, repris dans Brown 1994, 148-174), un accord parfait mineur assorti d'une septième majeure, que Cécile Carayol qualifie d'« intrinsèquement lié à l'instabilité psychique des héros » (Carayol 2015, 92) et qui utilise un « miroir musical » ou une « spirale sonore » (« musical mirrors, sonic spirals », Blim 2013, 22)[19].

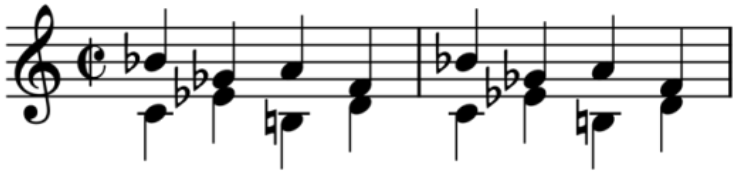
Exemple 2



Sueurs froides, prélude (générique de début), incipit.

15 La musique de *Sueurs froides* fait partie des partitions de Herrmann les plus étudiées [20], et je ne retiens ici que la régularité symétrique, rythmique et intervallique. Plusieurs traits herrmanniens sont repérables ici : le mouvement contraire ; les dissonances de septième et de seconde ; la réitération d'un motif, simplement décalé d'une seconde [21], ou répété un ton au-dessus ou en-dessous [22], comme dans le générique de *Sœurs de sang*.

Exemple 3



Sœurs de sang, générique de début, incipit.

16 L'utilisation extensive du thème principal de *Furie* dans cette configuration orchestrale – les bois et les saxophones accompagnant la clarinette solo, puis l'élargissement vers les cuivres et les cordes – ne se fait que dans les génériques de début et de fin. Pendant toute la durée du film, seules apparaissent les récurrences et développements de l'incipit de ce thème – variations habituelles de timbre, de rythme,

de tonalité, etc. L'arpège initial se voit ainsi inséré dans des contextes musicaux très variés, depuis son occurrence synthétique à découvert jusqu'à une déformation majorisée au calliope (« Death on the Carousel »), en passant par un appel du cor sur pédale ou un choral de cuivres (« Fog Scene ») ou encore une binarisation aux bois aigus et percussions (« Thru the Alley »), etc.

17 L'ennui avec un thème qui utilise des arpèges d'accords parfaits, c'est qu'il est immanquablement ancré dans un langage harmonique bien défini ; mais si l'enchaînement de ces accords se fait tortueux et volontairement imprévisible, la sensation ressentie passe de celle de stabilité à celle d'un malaise. C'est le cas pour les relations de tierce utilisées systématiquement par Williams dans la construction du thème principal de *Furie* et qu'on peut repérer à d'autres endroits de son œuvre filmique [23]. Accord de *fa* mineur vers *ré* bémol mineur ; *ré* bémol mineur vers *mi* mineur ; *mi* bémol mineur vers *fa* dièse mineur : ces relations bien connues en harmonie tonale de notes communes et de relations médiantiques, apparaissent ici dans un ordre qui semble imprévisible et qui ne concernent que des accords parfaits mineurs. La stabilité rythmique et l'équilibre mélodique symétrique du thème semblent donc contredites par des relations harmoniques plus surprenantes et produisant une certaine incertitude tonale.

18 En outre, le fait que l'accompagnement énonce un élément répétitif, repris d'ailleurs par la mélodie, assure son ancrage immédiat et définitif dans la mémoire du spectateur. Il assure donc la capacité de le reconnaître et de le suivre, ce qui en fait un excellent thème, ductile en tant que mélodie à l'avant de l'orchestre, ou comme thème secondaire, contrechant, voire pur accompagnement. L'idée générale de Williams est donc d'utiliser le motif de tête de ce thème comme élément récurrent pour l'ensemble du film, dont il peut représenter, par la malléabilité de son aspect, les différentes facettes [24]. À cet égard, le fait que le générique de début soit construit en *crescendo*, et s'achève sur *do*, comme la musique des dernières images du film, montre la tentative de mise en correspondance entre le niveau microstructurel du générique et le niveau macrostructurel du film dans son ensemble. Il est par ailleurs intéressant de noter que, si ce thème n'est pas à proprement parler un *leitmotiv* associé à un personnage, il serait d'une certaine manière un *leitmotiv* filmique, un

pur motif musical répété, que Williams va pouvoir aisément exploiter dans des hauteurs, des timbres et surtout des contextes différents. En effet, sa grande flexibilité et versatilité rythmique, tonale, orchestrale et audiovisuelle plaide pour une caractérisation comme *leitmotiv*. Et il semble que ce procédé corresponde à une pratique herrmannienne. Vincent Haegele se range à cet avis, lui qui a noté l'absence dans *Sueurs froides* de thèmes rigoureusement associés à des personnages (sauf peut-être le thème de Madeline), et qui poursuit :

> Dans *Obsession*, le principe [d'absence de *leitmotiv*] est poussé encore plus loin. Là aussi, nulle trace de *leitmotiv*, mais un seul et même motif obsédant confié d'abord à l'orchestre tout entier et à l'orgue, puis repris en écho par le chœur. Le motif se compose en tout et pour tout de deux accords possédant la même fondamentale, simplement dégradé d'une seconde majeure. (Haegele 2016, 114)

19 Le rapprochement fréquent opéré entre le thème conducteur filmique et le *leitmotiv* wagnérien, bien que tentant, ne tient pas l'analyse précise que l'on peut en faire. Chloé Huvet en scelle le sort dans un chapitre de son ouvrage sur *Star Wars* (Huvet 2022, 65-92), en affirmant qu'il faut se garder de rapprocher systématiquement le *leitmotiv* filmique du *leitmotiv* wagnérien, puisque la nature même du médium filmique va à l'encontre de la continuité recherchée par Wagner et des dimensions tentaculaires des opéras de Wagner. Mais, en soulignant la « malléabilité référentielle du *leitmotiv* » (74) et en repérant des « glissements référentiels et [la] transférabilité des motifs à grande échelle » (77), Huvet décrit dans le même temps la possibilité d'existence de thèmes conducteurs filmiques, caractérisés par une malléabilité intrinsèquement musicale et par des glissements référentiels nombreux. Dans un entretien avec Royal S. Brown, Bernard Herrmann semble aller dans le même sens, en mettant à mal le « système des *leitmotiv* » au profit du motif bref ou de la phrase courte [25] :

> Je pense que la phrase courte présente certains avantages. Je n'aime pas le système des *leitmotiv*. La phrase courte est plus facile à suivre pour un public qui n'écoute qu'avec une demi-oreille. N'oubliez pas que le mieux que le public fait, c'est une demi-oreille. Vous savez, la raison pour laquelle je n'aime pas ce genre de mélodies, c'est qu'une

> mélodie doit faire huit ou seize mesures, ce qui vous limite en tant que compositeur. Une fois que vous avez commencé, vous devez terminer – huit ou seize mesures. Sinon, le public ne comprend pas de quoi il s'agit. Cela revient à mettre des menottes à soi-même [26]. (Brown 1994, 291-292)

20 Une vingtaine d'apparitions du thème de *Furie* peuvent ainsi être dénombrées, montrant son hégémonie musicale et en même temps son incroyable versatilité, car il apparaît toujours différent ; tant et si bien que les autres thèmes en sont vraiment réduits à la portion congrue – notamment un thème vif et enjoué associé à Gillian, et un autre plus sobre attribué à Hester. Ses deux premières utilisations inscrivent définitivement le thème dans le récit. Après la scène d'ouverture au Moyen-Orient en 1977, où Robin se fait enlever par Childress et que Peter est laissé pour mort (le tout sans musique, même si un *cue*, intitulé « Out of the Water », avait été écrit par Williams), on découvre Gillian à Chicago en 1978, accompagnée de son amie LaRue (jouée par Melody Thomas [27]). Cette dernière lui fait réviser sa leçon d'histoire, mais le nom que Gillian cherche (celui de l'homme politique belge Paul-Henri Spaak) ne lui revient pas, jusqu'à ce qu'elle croise le personnage joué par William Finley, Raymond Dunwoodie, dont elle trouve le nom comme par magie, pensant que son amie le lui a soufflé (09:35). Ses talents cachés de médium nous apparaissent alors, à travers la présence fugitive du thème au synthétiseur ARP, dont le timbre synthétique glissé n'est pas sans rappeler celui du thérémine, fréquemment utilisé pour évoquer des phénomènes paranormaux, les extraterrestres, les éléments fantastiques ou fantomatiques, etc. Herrmann en fait d'ailleurs une utilisation remarquée dans le film de Robert Wise, *Le Jour où la Terre s'arrêta…*, en 1951 [28]. Sa deuxième apparition (17:13) a lieu lors d'une expérience de télékinésie menée par Hester (Carrie Snodgress) et Ellen Lindstrom (Carol Eve Rossen), où Gillian perçoit un flash très perturbant [29]. Et il possède ici une qualité timbrale complètement différente des clarinettes qui l'énonçaient originellement dans le générique de début. Renforcé par son énoncé dans des timbres distincts, le thème est donc d'emblée associé aux phénomènes paranormaux – don médiumnique et télékinésie – et semble devoir varier de façon incessante, au gré de l'action.

Déjà-vu et déjà-entendu : la scène de l'escalier

21 Ironie de l'histoire, le plagiat ou la paraphrase souvent reprochés à De Palma dans son maniérisme vis-à-vis de Hitchcock, peuvent se reporter de façon parallèle sur l'attitude de Williams vis-à-vis de Herrmann – car tout est, finalement, affaire de transmission et d'héritage. Et quand le contexte de ces rencontres est façonné par un film où le déjà-vu, la réminiscence, le souvenir, le « retour à », l'obsession, sont des thèmes importants, le « déjà-entendu » peut s'avérer une manière de faire tout à fait efficace.

22 Ainsi, une première apparition d'ampleur de l'univers herrmannien chez Williams peut s'entendre lors de la première vision nette de Gillian, qui se produit lorsqu'elle trébuche dans l'escalier et se rattrape à la main du Dr Jim McKeever (Charles Durning). La parenté avec *Sueurs froides*, qui semble évidente, se situe à plusieurs niveaux :

- dans le lieu de l'escalier, même s'il n'est pas ici question d'acrophobie comme dans *Sueurs froides*, mais d'un pas de danse disgracieux qui déstabilise Gillian ;
- dans le fait que la scène perçue par Gillian dans sa vision concerne la chute (de Robin) d'un point élevé, même s'il est question ici de défenestration, et non de l'ouverture sur le vide du clocher d'une église ;
- dans le tournoiement rotatif opéré par la caméra, comme dans l'escalier de *Sueurs froides* ;
- dans les *jump cuts* [30] qui produisent un effet zoom rapide [31] ;
- enfin, dans la parenté musicale avec le thème principal de *Sueurs froides* [32].

23 En effet, la mise en musique de Williams, contenue dans le *cue* « Vision On the Stairs », propose, à l'instar du thème principal de *Sueurs froides*, un élément bref et répétitif – sorte de miroir du thème principal, avec demi-ton et arpège, dont l'inversion tend à figurer le passage vers un événement passé, antérieur. Divisée en trois moments, la séquence musicale débute par la vision déclenchée par le contact des deux mains, lorsque McKeever rattrape

instinctivement Gillian qui a malencontreusement trébuché dans les escaliers.

Figure 1

Furie, les mains de McKeever et de Gillian entrent en contact (47:40).

© 20th Century Fox

24 Au fur et à mesure que la vision se déploie, la caméra tourne autour de Gillian, dans la transposition tournoyante d'une danse – qui était le sujet abordé par les deux personnages juste avant cette séquence. La caméra suit le mouvement enveloppant du motif musical, avec des plans alternés sur la main de McKeever, élément déclencheur de la vision : début de la musique, accentué, à 47:40, répétition de l'accent synchronisé à 47:48, puis de nouveaux plans à 47:55 et 48:04 avant la blessure originelle et explicative à 48:19 que le toucher de Gillian ne fait que raviver et rouvrir. Le double motif descendant associé à Gillian, constitué d'un demi-ton suivi d'une tierce mineure (*mi* bémol - *ré* - *si* puis *do* - *si* - *sol* dièse), surplombé par le contrechant du piccolo, devient de plus en plus présent jusqu'à saturer la texture dans un grand *crescendo*. Ici, l'utilisation de la musique semble donc très proche de *Sueurs froides*.

Figure 2

Furie, vision de Gillian (47:59).

© 20th Century Fox

25 Le second moment, aboutissement du *crescendo*, correspond à la défenestration de Robin, où le tournoiement atteint son apogée, avant la troisième et dernière section, au moment de la séparation des mains.

Figure 3

Furie, les mains se séparent alors que la vision prend fin (48:21).

© 20th Century Fox

26 On assiste alors au retrait immédiat de la musique, tout à coup mixée beaucoup plus bas que la réplique de Gillian, apeurée à la fois par la blessure qu'elle a infligée involontairement au docteur, et par la vision de l'accident de Robin : « Don't touch me anymore, don't touch me ! ».

La scène de ralenti comme poème symphonique

27 La seconde étude de cas concerne le passage le plus célèbre du film, l'évasion de Gillian de l'Institut Paragon, avec la complicité d'Hester, qui donne lieu à une scène de ralenti [33], technique qu'affectionne particulièrement De Palma, qui l'utilise dans de nombreux films [34]. La scène correspond au *cue* « Gillian's Escape ». De Palma confie à Paul Mandell, à propos de l'utilisation du ralenti dans cette séquence :

> Je pense que [le ralenti] rend les choses vraiment poétiques et romantiques, et c'est aussi très bien pour intensifier le drame. C'est particulièrement intéressant pour les plans de réaction parce que cela leur donne beaucoup d'impact. J'ai choisi de l'utiliser pour la

> mort d'Hester car c'était la mort la plus émouvante du film. Je voulais aussi le structurer autour de son point de vue – elle est heureuse et euphorique et puis *bang*, la voiture la heurte [35]. (Mandell 1978/2003, 51-52)

28 La scène (**extrait 5**) se découpe, de mon point de vue, en onze parties car la musique débute en fait, de façon presque imperceptible, au moment de l'ouverture par Hester de la porte de derrière à l'aide de la carte magnétique qu'elle a fait mine de chercher pendant plusieurs minutes – élément déterminant de la mise en scène censé aider Gillian à s'échapper, alors qu'elle-même simule une grande apathie pendant son petit déjeuner. Williams propose ici un véritable poème symphonique qui semble illustrer la totalité de la scène au ralenti, dont la très grande majorité des bruits sont effacés, laissant à la musique un primat hégémonique, uniquement perturbé par certains éléments déterminants de l'action. Le temps musical prend ainsi le dessus sur la temporalité ralentie du film, comme si le maintien et la coïncidence de deux temporalités différentes pouvaient faire ressentir au spectateur une perception altérée et schizophrénique de la réalité telle que vécue par Gillian. Le sous-texte est aussi présent, comme une sorte de courant sous-jacent : la musique ne se contente pas d'accompagner la scène que l'on observe lorsqu'elle est diffusée, mais véhicule également la tension inhérente à la destinée générale de Gillian (et, de façon corollaire, celle de Robin) et aux péripéties mouvementées dont elle est la victime. Voici les onze parties, rapidement décrites du point du vue visuel et musical.

1 — 01:21:06
Accords tenus aux cuivres, en léger crescendo jusqu'à l'accent de *mickey-mousing* (chute des colis poussés volontairement par Hester). Motif principal utilisé comme questionnement, comme élément interrogatif, aux bois (flûte). Puis cordes tenues et légèrement pulsées dans le grave, pour créer la tension de l'attente (quand Gillian se décidera-t-elle à bouger de sa chaise ? nous demandons-nous avec Hester).

2 — 01:22:15
Envol littéral de Gillian qui s'évade, suivie de Hester – la vélocité de Gillian est rendue à la fois féérique et presque irréelle par le début du ralenti. Petite harmonie [36], motif de Gillian aux cordes, chatoiement de la harpe et des percussions aiguës.

Figure 4a

Furie, évasion de Gillian (01:22:23).

© 20th Century Fox

Hester chute après avoir percuté un gardien. Cette première chute incongrue et sans gravité préfigure sa mort imminente.

3 — 01:22:49
Juste avant le crissement de pneus [37], mise en place d'un ostinato aux cordes, en *pizzicato*, ponctué par les notes répétées aux cuivres, en question-réponse. Hester se relève et se remet à courir, ce qui nous permet de continuer à

suivre Gillian depuis son point de vue, alors que la voiture menaçante effectue son demi-tour.

Figure 4b

Furie, Gillian vue par Hester (01:23:07).

© 20th Century Fox

4 — 01:23:03
Le second crissement de pneus et le coup de klaxon ramènent le thème de l'envol et de l'évasion, car nous revenons sur Gillian, et adoptons son point de focalisation – donc la fuite paraît possible. Mais l'arrivée d'un joggeur, depuis un autre point de vue en plan fixe, semble menacer cette issue heureuse.

5 — 01:23:28
Le bruit de la voiture passant outre la barrière, initiant un rythme iambique (avec valeur longue accentuée) aux cordes tandis que les cuivres énoncent un motif de quatre notes (un arpège descendant suivi d'une sixte ascendante, sorte de miroir du motif principal). La voiture fonce sur Gillian,

tandis qu'on aperçoit pour la première fois la voiture jaune dans laquelle attend Peter.

Figure 4c

Furie, la voiture fonce sur Gillian (01:23:38).

© 20th Century Fox

Les timbales participent à l'emballement et au *crescendo*, et la phrase répétée des cuivres se fait de plus en plus longue, sur un modèle stravinskien d'accumulation, au fur et à mesure que le plan se resserre sur l'arme à feu que tient Peter, jusqu'au coup de feu.

6 — 01:23:54
Coup de feu. Pédale de cordes (*mi* aigu). Les éléments chromatiques, octaviés, ressemblent au traitement de Morricone pour la scène de la gare dans *Les Incorruptibles*. « Watch out » muet de Peter, qui ne peut empêcher la projection de Hester.

7 — 01:24:06
Projection de Hester dans le pare-brise. La musique se fait plus emphatique avec la domination des cordes. Une formule cadentielle entraîne le demi-tour de Gillian.

Figure 4d

Furie, Hester est projetée dans le pare-brise (01:24:08).

© 20th Century Fox

8 — 01:24:18
Demi-tour de Gillian qui se rend compte du drame. Le mode 3 de Messiaen, tronqué (appelé aussi échelle nonatonique) apparaît ici dans une forme descendante, propre à exprimer la tristesse, la mort, le deuil [38]. Visages de lamentation, effroi, pleurs.

Figure 4e

Furie, Gillian se rend compte du drame (01:24:28).

© 20th Century Fox

9 — 01:24:45
Peter sort de sa voiture. Sur fond de notes répétées, les cors rappellent le thème principal, avec un contrechant chaotique et acrobatique des cordes, montrant la confusion extrême des personnages. Le joggeur (le dangereux Robertson) s'approche en courant et finit par empoigner Gillian, accompagné par une ascension de la ligne mélodique.

Figure 4f

Furie, Robertson empoigne Gillian (01:25:21).

© 20th Century Fox

10 — 01:25:28
Après le plan sur le visage ensanglanté de Hester en *jump cuts*, le temps se fige sur une note aiguë tenue (*ré* bémol). Se produisent alors les coups de feu de Peter sur Robertson. Pour trois d'entre eux sur quatre, ils sont synchronisés avec les accents des cors (aigu/grave en alternance). Puis la ligne mélodique redescend, comme la tension lorsque Peter emporte Gillian dans ses bras.

Figure 4g

Furie, Peter emporte Gillian (01:25:59).

© 20th Century Fox

11 — 01:25:53
Une arabesque des bois a ramené le thème aux cordes. Transition vers le bus qui roule de nuit. La musique s'interrompt dans la tonalité de *do* mineur (01:26:33) quand on découvre Peter puis Gillian dans le bus.

29 La construction rhapsodique de ce *cue* de plus de cinq minutes présente la réutilisation des motifs principaux (associés à la furie et à Gillian) dans le cadre d'une scène d'ampleur où la musique, par l'artifice du ralenti, acquiert une importance particulière. Jouant sur le retour des éléments connus et la nouveauté de la conduite de la scène qui se déploie sous nos yeux, Williams fait fonctionner à plein la répétition des motifs de proche en proche, à la manière de Herrmann : réitération immédiate d'un élément énoncé – comme on peut l'entendre dans de nombreuses scènes de *Sueurs froides* ou, par exemple, dans la scène du mont Rushmore de *La Mort aux trousses*. De même, il utilise la confrontation d'éléments dans des registres

opposés, tels que les bois aigus (piccolo, flûte) contre les cuivres graves (tuba, trombone).

L'apothéose finale

> Je suis un styliste avant tout, j'adore voir des scènes d'action et c'est pour ça que je conclus souvent mes films par une apothéose de violence. C'est comme en musique, il y a un crescendo, la tension monte, et je sais très bien faire ça. (Blumenfeld et Vachaud 2019, 84)

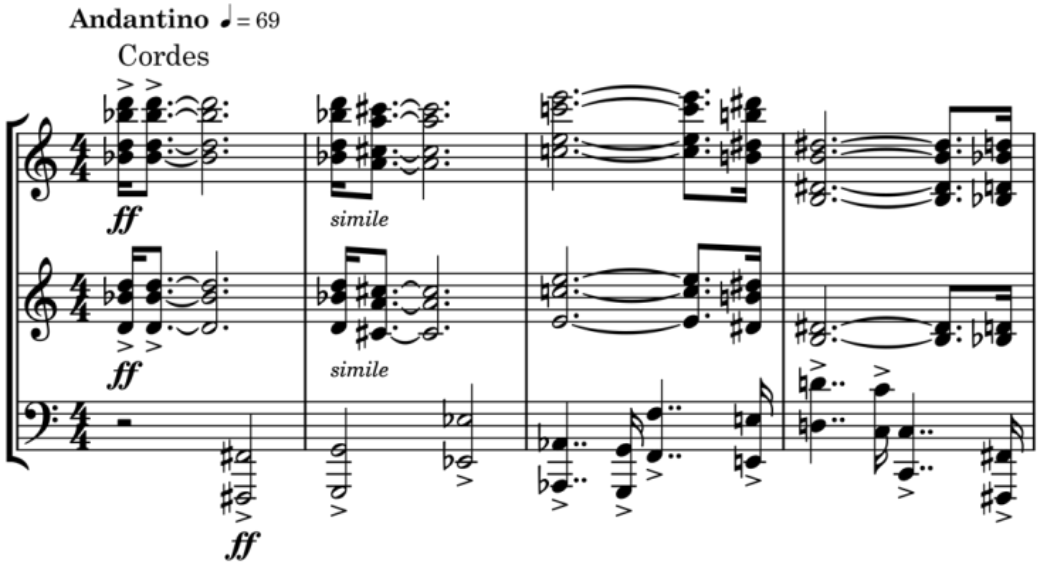
30 La scène finale de *Furie* (**extrait 6**) illustre parfaitement les propos de De Palma, et la correspondance musicale dont il parle fonctionne à plein, grâce au travail de Williams. Après le monologue de Childress qui tente d'amadouer Gillian pour qu'elle remplace Robin comme sujet d'expérimentation, celle-ci se contente, dans l'étreinte avec le personnage machiavélique, de lui baiser les yeux. La musique débute au moment où les *jump cuts* révèlent le saignement instantané que Gillian a provoqué (01:48:50). Toujours silencieuse – sa parole se limitera à un simple « You go to hell ! » final –, Gillian manie alors pendant deux longues minutes la furie que lui a transmise Robin à sa mort [39].

31 La montée en puissance progressive de la musique assure deux fonctions principales : combler le vide induit par la rupture de communication entre les deux personnages (limitée à des cris de colère et d'effroi de Childress, et à l'ultime parole vengeresse de Gillian) et représenter le caractère inéluctable de la mise à mort de Childress. Pour ce faire, le compositeur use de deux procédés : l'absence de mélodie, qui laisse place à de courtes figures rythmiques ; le langage chromatique, qui crée une instabilité tonale. Cette déstabilisation de la tonalité renvoie à la propre démarche hasardeuse et aveugle de Childress, qui chute puis ressent la puissance de la furie l'atteindre au plus profond de son être. Ainsi, la progression de la musique par demi-tons dessine ce parcours hésitant mais inéluctable, tandis que l'accumulation progressive d'instruments, majoritairement dans le timbre des cordes, accroît l'intensité de la scène – procédé utilisé également par Herrmann. L'arrivée des cors puis du thérémine rappelle les couleurs privilégiées par Herrmann. Autre trait partagé par les deux compositeurs et qui

est mis au jour ici : l'absence de synchronisme direct et de *mickey-mousing*. La musique tend à accompagner l'action sans être redondante – une vertu cardinale dans cette scène exagérée où la situation excessivement tragique est mise en scène dans une violence débridée aux effets si hyperboliques qu'ils pourraient susciter autant la stupéfaction que le rire.

32 Dès le début du *cue*, le rythme pointé adopté par Williams peut faire penser à l'incipit de la *Cinquième Symphonie* de Chostakovitch (1934), dans un langage néoclassique qui fait la part belle aux cordes.

Exemple 4

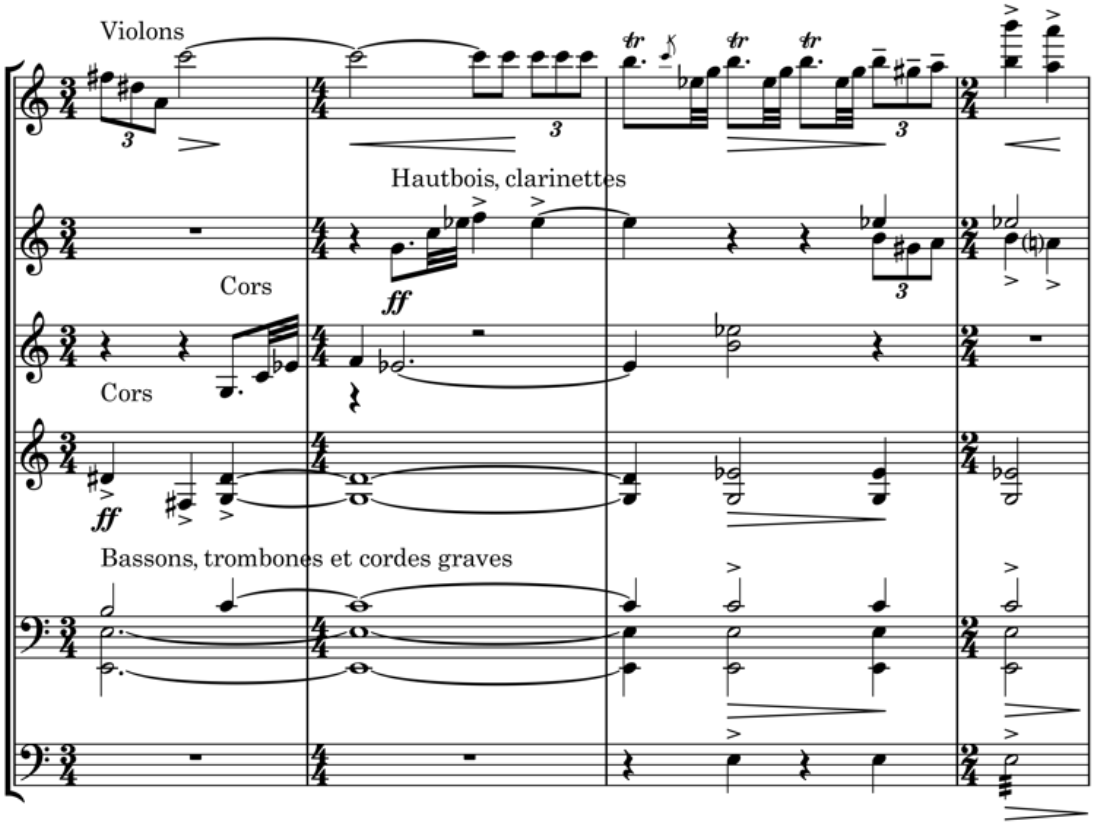


Furie, début du *cue* final.

33 L'arrivée de la pédale de basse sur *mi* (01:49:29) correspond à l'entrée des percussions, et des bois et cuivres graves (bassons, contrebasson, trombones), juste après celle des cors (01:49:22). C'est le moment choisi pour l'énoncé du motif de la furie, entonné par deux trombones dans le médium grave et modifié de façon dynamique par un vigoureux rythme pointé. Le timbre et la puissance inédits de cette occurrence pourraient représenter l'évolution du personnage de Gillian qui, depuis la timide découverte de ses capacités jusqu'à l'ultime utilisation de son pouvoir, a acquis progressivement le contrôle de la furie et entend bien en user de façon meurtrière et vengeresse.

34 Dans le moment qui précède le « You go to hell ! », l'harmonie, toujours fondée sur une pédale de *mi*, se stabilise sur *do* mineur aux voix supérieures (01:49:35). Les hautbois et clarinettes énoncent d'ailleurs une variation de l'arpège de la furie (*sol* - *do* - *mi* bémol - *fa* - *mi* bémol) qui produit un enrichissement de l'harmonie, visible par l'arpège des cordes : *la* - *do* - *mi* bémol - *sol* -*si*, contenant le *Hitchcock chord*.

Exemple 5

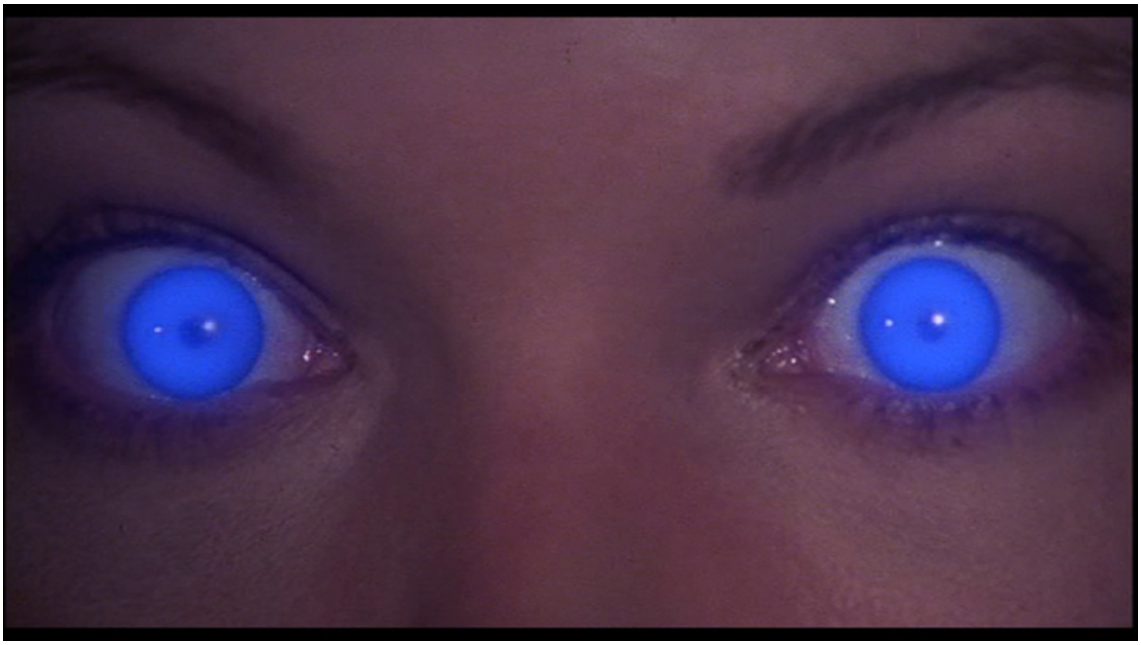


Furie, *cue* final, arrivée du thème de la furie.

35 Les convulsions de Childress, conséquences de la résolution de Gillian de l'envoyer en enfer, correspondent au déplacement du centre tonal vers *do* (d'abord par l'alternance d'un accord augmenté *do* - *mi* - *sol* dièse - *si* et d'un accord situé à distance de triton *fa* dièse - *do* - *mi*) et à l'entrée du synthétiseur. La fin semble proche : l'harmonie est parvenue à sa tonalité finale (*do*) mais se montre ouvertement dissonante (demi-tons, fausses octaves, tritons, accords augmentés), les effets intérieurs de la furie ont été convoqués par la

cellule matricielle et par le synthétiseur, et le temps de Childress semble compté – pulsé et comme décompté qu'il semble être par les contretemps des instruments graves et des timbales. Williams ajoute à ce dispositif les timbres des *chimes* et de l'orgue qui signent le style horrifique. Enfin, l'arrivée massive des six cors en trémolos, correspondant à une accélération définitive du tempo, se fait sur les yeux bleus de Gillian et sur un motif répétitif de quatre accords (*si* bémol mineur / *ré* bémol mineur / *do* mineur / *mi* bémol mineur), que couvre presque totalement l'ultime cri d'effroi de Childress (01:50:05).

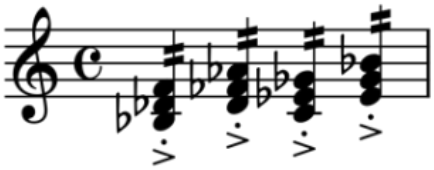
Figure 5



Furie, les yeux de Gillian s'illuminent en bleu (01:50:04).

© 20th Century Fox

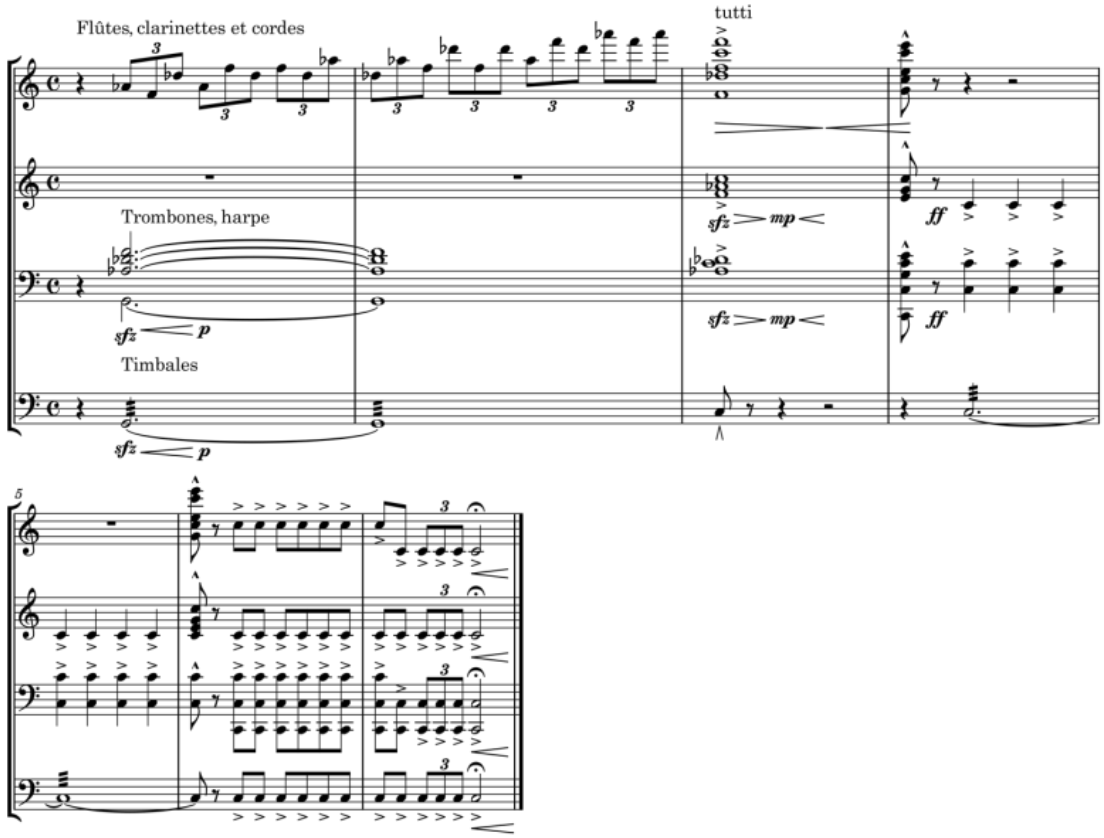
Exemple 6



Furie, *cue* final, début de la partie *Subito presto*.

36 La réitération intensive de ce motif d'accords mineurs (cette minorisation généralisée a été repérée dès le générique) fait immanquablement penser aux motifs de prédilection de Herrmann, celui de *Sœurs de sang* notamment. C'est sur cette répétition que débutent les treize explosions de Childress, dans une fanfare de plus en plus assourdissante. L'harmonie de *ré* bémol majeur, qui a été introduite sur la dominante *sol*, se superpose à la tonique *do* sur l'ultime plan, au ralenti, de la tête de Childress volant dans les airs. L'accord joue alors le rôle d'une appoggiature dissonante qui, ménageant un moment libéré de toute pulsation autre que les trémolos et *glissandi*, se résout triomphalement sur l'accord final de *do* majeur.

Exemple 7



Furie, *cue* final, dernières mesures de la coda.

Conclusion

37 Inscrite volontairement dans la lignée de l'écriture de Herrmann, selon le souhait de De Palma, la musique de Williams pour *Furie* manifeste l'utilisation de certains procédés issus du langage de Herrmann : *ostinato*, éléments répétitifs de proche en proche, cordes incisives, cuivres en avant, opposition des registres. Les partitions de Herrmann pour Hitchcock témoignent, selon Daniel Golding, de ces caractéristiques musicales dominées par l'abandon de la mélodie au profit d'une utilisation intensive de la répétition et du *leitmotiv* filmique.

> Les idées musicales remarquables présentes dans les *scores* hitchcockiens de Herrmann mettent souvent l'accent sur la répétition interne. Souvent, des sections de la musique de Herrmann consistent en une courte idée répétée de différentes manières ; utilisé d'une part pour masquer partiellement cette répétition, mais d'autre part pour favoriser le suspense et l'ambiance obsessionnelle et le mouvement cyclique de chutes, de poursuites ou de voyages que l'on retrouve souvent chez Hitchcock. Les plus notables de ces stratégies répétitives sont le chromatisme et l'instrumentation [40]. (Golding 2011)

38 Or, en parallèle de ces éléments indéniablement hérités de Herrmann, le langage propre au style de Williams se fait également jour (chatoiement de la harpe, renforcement des percussions, inclination empathique de la musique), qui le place dans la lignée directe des compositeurs sensibles à l'orchestration au service de la tension psychologique des films. Et si *Furie* semble la partition de Williams la plus immédiatement et éminemment herrmannienne, on peut observer que des graines de cet héritage avaient été semées dans des films des années 1970 sur lesquels Williams avait travaillés, et dans lesquels il mettait déjà en œuvre des procédés de variation et de malléabilité des motifs. En effet, pour *Le Privé* (1973), Robert Altman a demandé au compositeur d'écrire une chanson qui serait réutilisée et apparaîtrait sous des aspects différents tout au long du film :

> La musique était une très bonne idée – qui revient entièrement à Bob. Il a dit : « Est-ce que ça ne serait pas génial s'il y avait une chanson, une seule chanson omniprésente, interprétée de façons différentes ? » Nous allions chez un dentiste, dans un ascenseur et il y avait cette musique partout, irritante. Elle était là, dans tous les interstices, presque comme un motif que l'on décline à l'infini. Je pense que c'est totalement unique. (John Williams, cité dans Zuckoff 2021, 270)

39 Auparavant, pour *Images*, Williams avait également usé de techniques de tension psychologique par les cordes et percussions (par exemple le *cue* « Reflections » [**extrait 7**]), comme dans *La Sanction* (Clint Eastwood, 1975, *cue* « Up the Drainpipe » [**extrait 8**]) ou *Rencontres du troisième type* (par exemple le *cue* « Climbing the Mountain » [**extrait 9**]) – quelques exemples d'une filiation qu'il serait intéressant de repérer dans d'autres œuvres de la filmographie williamsienne. Car dans *Furie*, comme cet article a tenté de le montrer, l'héritage herrmannien est donc assumé, tout en étant dilué, en quelque sorte, dans la sûreté stylistique déjà affirmée de Williams qui, presque au même moment que la mort de Herrmann en 1975, semblait assez mûr pour en assimiler et en déployer les codes et les recettes de façon personnelle.

BIBLIOGRAPHIE

Beffa, Karol. *Bernard Herrmann*. Arles : Actes Sud, 2024.

Berthomieu, Pierre. *Hollywood moderne. Le temps des voyants*. Pertuis : Rouge Profond, 2011.

Blim, Dan. « Musical and Dramatic Design in Bernard Herrmann's Prelude to *Vertigo* (1958) », *Music and the Moving Image* 6, nº 2 (été 2013) : 21-31. DOI : 10.5406/musimoviimag.6.2.0021.

Blumenfeld, Samuel et Laurent Vachaud. *Brian De Palma*. Paris : Carlotta Films, 2019.

Brown, Royal S. « Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational », *Cinema Journal* 21, nº 2 (printemps 1982) : 14-49. DOI : 10.2307/1225034.

Brown, Royal S. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Los Angeles : University of California Press, 1994.

Broxton, Jonathan. « John Williams Reviews 1970-1974 ». *Movie Music UK*, 8 février 2022. Consulté le 31 janvier 2024, https://moviemusicuk.us/2022/02/08/john-williams-reviews-1970-1974.

Bushard, Anthony. « Waging the Peace: Bernard Herrmann and *The Day the Earth Stood Still* ». *College Music Symposium* 49/50 (2009/2010) : 314-326.

Carayol, Cécile. « Correspondances musicales série-cinéma : Bernard Herrmann et les reflets fantastiques de *Twilight Zone* », dans *Musiques de séries télévisées*, sous la direction de Cécile Carayol et Jérôme Rossi, 91-108. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

Carayol, Cécile. *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

Deigham, Samm. « The Fury (UK Blu-Ray Review) ». *Diabolique magazine*, 2 novembre 2013. Archive consultée le 14 mars 2025 : https://web.archive.org/web/20210613170317/https://diaboliquemagazine.com/fury-uk-blu-ray-review.

De Palma, Brian. « Murder by Moog: Scoring the Chill ». *Village Voice*, 11 octobre 1973.

Durafour, Jean-Michel. *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*. Paris : L'Harmattan, 2013.

Elley, Derek. « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming* 24, nº 10 (juillet 1978) : 20-24. Archive consultée le 31 janvier 2024 : http://www.jw-collection.de/misc/interview/elley.htm.

Golding, Daniel. « "A Series of Emotional Remembrances" : Echoes of Bernard Herrmann ». *Refractory : A Journal of Entertainment Media* 19 (2011). Archive consultée le 31 janvier 2024 : https://web.archive.org/web/20191015060907/http://refractory.unimelb.edu.au/2011/08/01/%E2%80%9Ca-series-of-emotional-remembrances%E2%80%9D-echoes-of-bernard-herrmann-daniel-golding.

Haegele, Vincent. *Bernard Herrmann. Un génie de la musique de film*. Paris : Minerve, 2016.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique.* Star Wars, *d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.

John, Antony. « "The Moment That I Dreaded and Hoped For" : Ambivalence and Order in Bernard Herrmann's Score for *Vertigo* ». *The Musical Quarterly* 85, nº 3 (automne 2001) : 516-544.

Langlois, Philippe. *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma*. Paris : MF, nouv. éd. 2022 [2012].

Lehman, Frank. « Complete Catalogue to the Themes of *Star Wars*. A Guide to John Williams's Musical Universe ». *Frank Lehman*, actualisé en mars 2023. Consulté le 31 janvier 2024, https://franklehman.com/wp-content/uploads/2023/03/Star-Wars-Thematic-Catalogue-1.pdf.

Lerouge, Stéphane. « En conversation avec John Williams ». Livret accompagnant le coffret *The Legend of John Williams*, Panthéon/Universal, 5399198, 2023.

Mandell, Paul. « Brian De Palma Discusses *The Fury* ». *Filmmakers Newsletter*, mai 1978, reproduit dans Laurence F. Knapp (dir.), *Brian De Palma. Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 2003. Également en ligne, dans le livret de la réédition DVD chez Arrow, consulté le 31 janvier 2024, https://s1.thcdn.com/design-assets/documents/arrowfilms/The Fury.pdf.

Murphy, Scott. « Three Audiovisual Correspondences in the Main Title for *Vertigo* », *Music Theory Online* 28, nº 1 (mars 2022). DOI : 10.30535/mto.28.1.6.

Schneller, Tom. « Death and Love : Bernard Herrmann's Score for *Vertigo* », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1, nº 2 (avril/septembre 2005) : 189-200.

Schneller, Tom. « Easy to Cut. Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann », *The Journal of Film Music* 5, nºs 1-2 (2012) :127-151. DOI : 10.1558/jfm.v5i1-2.127.

Schneller, Tom. « Out of Darkness: John Williams's *Violin Concerto* », dans *John Williams. Music for Films, Television and the Concert Stage*, sous la direction d'Emilio Audissino, 343-374. Turnhout : Brepols, 2018.

Schneller, Tom. « Unconscious Anchors: Bernard Herrmann's Music for *Marnie* », *Popular Music History* 5, nº 1 (2010) : 55-104. DOI : 10.1558/pomh.v5i1.55.

Smith, Steven C. A *Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, nouv. éd. 2002 [1991].

Smith, Steven C. et William Stromberg. « Legacy Conversations : Steven C. Smith and William Stromberg ». *The Legacy of John Williams*, 10 juin 2021. Consulté le 14 mars 2025, https://thelegacyofjohnwilliams.com/2021/06/10/steven-c-smith-william-stromberg-podcast.

Sullivan, Jack. « Bernard Herrmann : Hitchcock's Secret Sharer », dans *Partners in Suspense. Critical Essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock*, sous la direction de Steven Rawle et Kevin J. Donnelly, 10-23. Manchester : Manchester University Press, 2017.

Thoret, Jean-Baptiste. *Le Cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006.

Vertlieb, Steve. « Hermann and Hitchcock. *The Torn Curtain* ». *Midnight Marquee Magazine*, nº 65-66, 2002. Reproduction en ligne consultée le 31 janvier 2024 : http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-torncurtain.

Zacharopoulos, Konstantinos. « Musical Syntax in John Williams's Film Music Themes », dans *Contemporary Film Music. Investigating Cinema Narratives and Composition*, sous la direction de Lindsay Coleman et de Joakim Tillman, 237-262. Londres : Palgrave Macmillan, 2017. DOI : 10.1057/978-1-137-57375-9_15.

Zacharopoulos, Konstantinos. *Η κινηματογραφική μουσική του John Williams (1975-2018). Μελωδία, αρμονία, μορφολογικά πρότυπα και θεματική ενότητα* [*La musique de film de John Williams (1975-2018). Mélodie, harmonie, archétypes formels et unité thématique*]. Thèse. Université d'Athènes, 2020.

Zuckoff, Mitchell (dir.). *Robert Altman. Une biographie orale*. Trad. par Francesca Pollock. Paris : G3J, 2011 [2009].

NOTES

1 *Furie*, 40:39. Les indications de minutage sont celles de l'édition DVD, Paris : CBS Fox vidéo, Fox Pathé Europa, n° éditeur 109745, 2002.

2 Sauf mention contraire, toutes les traductions ont été réalisées par mes soins. « How did your most recent score, *The Fury*, come about ? / Well, I'd admired Brian De Palma's last few films, particularly *Obsession*, which had a Bernard Herrmann score I liked very much (so like *Vertigo*). And I thought Brian had served Herrmann's music better than anyone in so many years. I wrote to him and thanked him for that. Later I met him—in the interim Bernard Herrmann had died—and we talked about Benny and it turned out that Brian was a very close of Steven Spielberg (whose girlfriend, Amy Irving, is a star of the picture). One day Brian burst out into my office at Twentieth Century-Fox and said, "Look, we're doing this picture *The Fury*, and alas poor dear Benny isn't with us anymore and Amy's the star – would you do the score?" and I said, "With great pleasure". So it was all a very close and intimate kind of thing. »
Tom Schneller (2005, 189-200 et notamment 193-195) analyse de près la relation entre *Sueurs froides* et *Obsession*.

3 « John Williams developed a personal friendship with Bernard Herrmann during the 1960s, when both composers were working at 20th Century Fox and also crossed paths at Universal Studios' television branch. Williams always saw Herrmann as a very unique, personal voice and also a mentor of sorts during his early days as an up-and-coming film composer. Herrmann urged Williams to dedicate more time to composing works for the concert hall and, as Williams recollected several times, he was often a voice of advice and counsel on several topics about music and music-making. »

4 « As for Bernard Herrmann, I met him at Universal Studios. From *Citizen Kane* to *Psycho*, he embodied a kind of ideal: a composer who managed to serve the films he scored with musical solutions that were always unexpected, radical and very personal. We became close […].

Herrmann liked to encourage me, advise, me, guide me in some of my choices. Objectively, he helped me to have more self-confidence, he pushed me to compose my first symphony. […] After he died, I was proud to carry on his work with Brian De Palma on *The Fury* and with Alfred Hitchcock on his swansong, *Family Plot*. »

5 On peut trouver un panorama descriptif de la production williamsienne des années 1970 dans Broxton 2022.

6 Déclaration du producteur George Litto dans *Obsession Revisited* (Laurent Bouzereau, 2001), documentaire figurant sur l'édition DVD d'*Obsession* (Wild Side, Z103049, 2012).

7 À la demande de De Palma, la partition de Pino Donaggio pour *Carrie*, en 1976, portait déjà la marque de Herrmann.

8 Film exploité à partir de 1981 sous le titre *Star Wars : Épisode IV – Un nouvel espoir* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*).

9 Il est bien connu que le début de carrière de De Palma est profondément marqué par la filmographie d'Hitchcock, dont le réalisateur américain reprend, sous un angle parodique, stylisé ou maniériste, les scènes et thèmes saillants. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, le dédoublement de *Psychose* se retrouve dans *Sœurs de sang* ou dans *Pulsions*, la scène de la douche du même film dans *Blow Out* (1981) ou *Phantom of the Paradise* (1974), le déjà vu de *Sueurs froides* dans *Obsession*, le voyeurisme de *Fenêtre sur cour* dans *Body Double* (1984), etc. Cette tutelle hitchcockienne, même si fondamentale et fondatrice, doit être cependant être tempérée par la volonté affichée par De Palma de s'en démarquer. Le réalisateur finit même par s'agacer de cette propension des commentateurs à vouloir dénicher une antériorité hitchcockienne dans ses films : « Ce qui m'a toujours irrité quand les gens comparent mes films à ceux d'Hitchcock, c'est qu'ils disent souvent n'importe quoi » (Blumenfeld et Vachaud 2019, 88).

10 On peut penser notamment au générique de *Psychose*, à la scène de la douche dans le même film, ou à la scène de l'avion dans *La Mort aux trousses* (1959), dans lesquelles la place de la musique – ou son absence – a posé question.

11 Cité notamment par Vertlieb 2002 ; cité également par Carayol et Rossi 2022, 19-20. À partir de son témoignage initial dans *Village Voice* (De Palma 1973), De Palma évoque fréquemment l'épisode, par exemple avec Blumenfeld et Vachaud (2009, 51-52) et – ainsi que Paul Hirsch – dans les

bonus DVD de *Sœurs de sang* (ensemble d'entretiens intitulé *L'Autopsie*, Déborah Znaty, 2004).

12 Cette période de la toute fin des années 1950 correspond d'ailleurs aux débuts de la production de Williams pour le cinéma.

13 Ces modèles sont évoqués à de nombreux endroits dans les biographies consacrées à Herrmann, et à nouveau rappelés par Karol Beffa (2024, 25-48).

14 Voir, par exemple, le récit qu'en fait De Palma dans Blumenfeld et Vachaud 2019, 39-42.

15 On rencontre notamment dans ce film les acteurs et actrices Amy Irving, qui joue l'héroïne, Gillian, et qui s'était déjà vu confier un rôle important dans *Carrie*, Kirk Douglas (Peter), John Cassavetes (Childress), Andrew Stevens (Robin) ou Carrie Snodgress (Hester) ; à noter également, les seconds rôles de Charles Durning (qui joue le rôle du directeur de l'Institut Paragon et qui était déjà présent dans *Sœurs de sang*), Dennis Franz (qui reviendra dans quatre autres films de De Palma) et une brève apparition de William Finley (le « Phantom » du Paradise et le docteur diabolique de *Sœurs de sang*). Il s'agit également des débuts à l'écran de Daryl Hannah dans le rôle de Pam (camarade de classe de Gillian).

16 « *The Fury* does have some horror elements, but mostly feels like a crime thriller with moments of action, dark comedy, conspiracy, and paranoïa. » *Scanners* (David Cronenberg, 1981) reprendra des éléments notoires du scénario, tout en déplaçant l'intrigue dans le monde des adultes et dans un cadre de science-fiction horrifique.

17 Sauf mention particulière, les références à la musique de *Furie* correspondent véritablement aux apparitions musicales telles qu'entendues dans le film et qui ont été enregistrées en janvier 1978. Le *soundtrack* a ensuite été réenregistré par John Williams à la tête du London Symphony Orchestra au Kingsway Hall – dans le même lieu où Herrmann avait enregistré sa musique pour *Obsession* avec le National Philharmonic Orchestra –, et diffère parfois assez significativement de la musique entendue dans le film. La réédition « deluxe » chez Varèse Sarabande (VCL 0702 1011, 2002) présente d'ailleurs le *soundtrack* original en CD 1 et « l'album » en CD 2.

18 Comme le note Chloé Huvet (2022, 101-102), un des avatars de ce motif principal se retrouve dans *Star Wars : Épisode II – L'Attaque des clones* (George Lucas, 2002) pour un motif secondaire, au moment où Obi-Wan se rend sur la planète Kamino pour découvrir qu'une armée de clones est en

train d'être construite à son insu (**extrait 4**). La relation musicale semble directe, mais le lien intertextuel l'est peut-être moins, à moins de considérer la thématique de la dissimulation et de la révélation, d'un élément caché qui reste à découvrir, un peu comme les pouvoirs télékinétiques de Gillian se révèlent de façon progressive et inattendue dans *Furie*. Frank Lehman ne s'y trompe pas et qualifie le motif d'« *herrmannesque* » dans son catalogue des thèmes de *Star Wars* (Lehman 2023, 26).

19 Williams estime que le thème de *Sueurs froides* « tourne sur ce chemin incessant qui donne un sentiment d'intemporalité, d'inéluctabilité d'un destin » (« *spins along this relentless path that gives a sense of timelessness, of the unstoppability of a destiny* », cité par Sullivan 2017, 17).

20 Voir notamment les travaux de Dan Blim, Antony John, Scott Murphy, Tom Schneller, etc.

21 Par exemple, les seconds temps des mesures du prélude de *Sueurs froides* présentent des rencontres de secondes, mais différentes : *do - ré* mesure 1 (seconde majeure), *ré - mi* bémol mesure 2 (seconde mineure).

22 De nombreux thèmes de Herrmann utilisent cette technique de réitération à distance de seconde. Parmi les plus célèbres : les préludes de *Psychose*, de *La Mort aux trousses*, de *Pas de printemps pour Marnie*, le thème principal de *Sous l'emprise du démon* (Roy Boulting, 1968), etc. Par ailleurs, comme le fait remarquer Cécile Carayol, « le motif en *lié par deux* est omniprésent dans les partitions d'Herrmann : ce sont deux accords reliés, dont le premier semble être l'appoggiature du second et qui n'offrent souvent aucune résolution (au sens tonal du terme) afin d'engendrer un effet de statisme ou de langueur. » (Carayol 2015, 100-101). Cet aspect duel du motif renforce son ancrage sonore dans la mémoire du spectateur, et facilite son déplacement dans des atmosphères variées.

23 Typiquement, l'enchaînement Gm - E♭m dans la « Marche impériale » de *La Guerre des étoiles*.

24 Pratique très courante chez Williams, repérable peut-être de la façon la plus emblématique dans l'utilisation du thème principal de la saga *Indiana Jones*.

25 Ce que rappelle Cécile Carayol : « Pour créer une atmosphère trouble, des musiciens comme Jerry Goldsmith, Howard Shore ou Elliot Goldenthal ont assimilé l'utilisation de motifs embryonnaires qui provient principalement de l'exemple de la musique de la première moitié du

XX^e^ siècle ou de compositeurs de musiques de films comme Bernard Herrmann qui avaient le plus souvent recours à la phrase mélodique brève. Si le principe du *leitmotiv* wagnérien est effectivement adopté dès le classicisme hollywoodien et qu'il existe encore dans le cinéma américain contemporain, les thèmes courts sont également devenus un usage récurrent dans le langage des compositeurs depuis Bernard Herrmann pour lequel la phrase brève s'adapte bien au format des images successives d'un film. » (Carayol 2012, 65-66)

26 « I think a short phrase has got certain advantages. I don't like the leitmotif system. The short phrase is easier to follow for an audience, who listen with only half an ear. Don't forget that the best they do is half an ear. You know, the reason I don't like this tune business is that a tune has to have eight or sixteen bars, which limits you as a composer. Once you start, you've got to finish—eight or sixteen bars. Otherwise, the audience doesn't know what the hell it's all about. It's putting handcuffs on yourself. »

27 Dont la première apparition au cinéma se fit d'ailleurs en 1964 dans le rôle de Marnie jeune dans le film de Hitchcock.

28 À noter que la production de Herrmann dans les années 1950 et 1960 comporte de nombreuses partitions de films d'aventures ou fantastiques, comme *Voyage au centre de la Terre* (Henry Levin, 1959), *Les voyages de Gulliver* (Jack Sher, 1960), *L'Île mystérieuse* (Cy Endfield, 1961) ou *Jason et les Argonautes* (Don Chaffey, 1963). À propos du *Jour où la Terre s'arrêta*, je renvoie à Bushard (2009/2010) et à Langlois (2022 [2012]).

29 C'est la vision du visage, ensanglanté et yeux grand ouverts, de Susan (Fiona Lewis) que Robin (Andrew Stevens) tue à la fin du film. Il s'agit de la seule image de prémonition engendrée par la « *psychometry* », les autres concerneront des situations en train de se dérouler, ou passées. Comme l'indique le panneau informatif que De Palma incruste en alternance durant la scène, Gillian n'est pas simplement au stade 5 mis en relief par l'éclairage (« Telekinesis or Psychokinesis : The ability to move objects by thought alone. » [« Télékinésie ou psychokinésie : La capacité de déplacer des objets par la seule pensée. »]), mais se trouve déjà, même elle ne le sait pas encore, au stade 6 (« Psychometry : The ability to tell the past, present of future of an object or its owner through touching the object » [« Psychométrie : La capacité de dire le passé, le présent ou le futur d'un objet ou de son propriétaire en touchant l'objet »]).

30 « La scène du contact est montée en *jump cuts* dans l'axe sur une main qui en retient une autre. C'est alors que les images mentales [...] se

déclenchent, puis la main du médecin se met à saigner. […] Ces images passent, *comme par perfusion*, de McKeever à Gillian, et sont visualisées à l'écran sous la forme d'une expérience de « cinéma total » circulaire. Gillian est désormais immergée dans une sorte de palpitante salle de cinéma à écran hémisphérique – l'effet est obtenu par une traditionnelle rétroprojection et un plateau tournant – l'absorbant, saturant tout le champ autour d'elle. L'image déborde partout sur le monde. Vidange hors de tout cadre. » (Durafour 2013, 50-51) On rencontre ces *jump cuts* à d'autres endroits du film, par exemple lorsque Peter prend conscience de la mort de Hester, défigurée dans le pare-brise d'une voiture (01:25:23), quand Robin, assis sur le canapé, se rend compte de la présence de Gillian à l'extérieur de la maison, via la fenêtre ouverte (01:31:15), ou enfin alors que, dans la scène finale, Gillian pose un baiser aveuglant sur les yeux de Childress, qui saignent instantanément (01:48:52).

31 Un autre effet visuel peut être rapproché de ces *jump cuts* : l'effet *trans-trav*, qui consiste en un travelling contrarié ou compensé (avec le zoom et le travelling inversés), nommé aussi « effet *Vertigo* », film où il apparaît chez Hitchcock pour la première fois. Réutilisé ensuite par Hitchcock (dans *Psychose* et *Marnie*, notamment), il est aussi employé par Spielberg, par exemple dans *Les Dents de la mer* et *E. T.*, ainsi que par Truffaut, Scorsese, etc.

32 Exemple musical tiré de Schneller 2005, 191.

33 Cette scène est citée pour cette raison par Jean-Luc Godard dans sa série de films sur le cinéma – précisément au début de *Fatale beauté*, la partie 2b de ses *Histoire(s) du cinéma*, en 1997.

34 On pense immédiatement, sans s'éloigner trop de l'époque de *Furie*, à la scène du bal de *Carrie*, à la scène finale de *Blow Out* et à la scène de la gare de Chicago dans *Les Incorruptibles* (1987), mais le cinéma de De Palma en regorge.

35 « I think [slow motion] makes things really poetic and romantic, and it's also very good for making the drama hyper. It's especially great for reaction shots because it gives them so much force. I chose to use it for the death of Hester because it was the most emotional death in the movie. I also wanted to structure it around her point of view—she's happy and exhilarated and then POW the car hits her. »

36 La flûte, notamment, avait déjà été utilisée pour évoquer le personnage de Gillian, dans le *cue* « For Gillian », dans une même atmosphère joyeuse et

euphorique. À noter que, dans *Carrie*, Pino Donaggio utilise également de façon intensive la flûte pour évoquer l'héroïne, souvent à découvert au-devant de l'accompagnement des cordes.

37 Dans une scène au ralenti, presque complètement silencieuse et où ne résonne que la musique, les rares sons acquièrent une importance accrue. Ici, De Palma choisit de découper la scène et la structure musicale à l'aide des bruits de la voiture (trois fois) et des coups de feu (deux fois).

38 Dans son article, Tom Schneller repère déjà cette échelle dans le premier mouvement du *Concerto pour violon* (1974-1976), au « Third Subject » (Schneller 2018, 354). Il ajoute : « Cette référence manifeste au concerto pour violon est un des rares liens intertextuels entre la musique symphonique de Williams et sa musique pour le film » (« This apparent reference to the violin concerto is a rare intertextual link between Williams's film and concert music »). À noter également que les deux membres de l'échelle peuvent être harmonisés par des accords parfaits à distance de tierce, comme le motif de la furie.

39 Comme le relève Jean-Baptiste Thoret, « Dans *Carrie*, *Furie* et *Blow Out*, la vision ne s'articule plus à une action mais à une autre vision avec laquelle elle forme un circuit pathologique sans fin. La télékinésie ne constitue donc pas un don mais *l'hypertrophie fantastique* d'une qualité – l'énergie – devenue incontrôlable. » (2006, 323).

40 « The notable musical ideas that are present in Herrmann's Hitchcock scores often have a heavy focus on internal repetition. Frequently, sections of Herrmann's music will consist of a short idea which is repeated in a number of different ways; used on the one hand to partially disguise this repetition, but on the other to aid the suspense and mood of obsession and cyclic falls, chases or journeys often found in Hitchcock. The most notable of these repetitious strategies are chromaticism and instrumentation. »

RÉSUMÉS

Français
Cet article explore l'héritage de Bernard Herrmann dans la partition de *Furie* (1978) de Brian De Palma, composée par John Williams. Il met en lumière l'influence esthétique et technique de Herrmann, que Williams revendique explicitement, notamment à travers les motifs répétitifs, les techniques d'orchestration et une grande tension harmonique. L'étude souligne la relation entre Herrmann et Williams, ainsi que le rôle de De

Palma comme passeur entre les deux compositeurs, ayant lui-même travaillé avec Herrmann sur *Sœurs de sang* et *Obsession*, films marqués par la production hitchcockienne. L'analyse musicale détaillée révèle comment Williams assimile les procédés herrmanniens tout en affirmant un style propre. Plus qu'un simple hommage, la musique de *Furie* s'inscrit dans une continuité historique du symphonisme hollywoodien, démontrant la perméabilité entre tradition et innovation dans la musique de film des années 1970.

English

This article explores Bernard Herrmann's legacy in John Williams's score for *The Fury* (1978), directed by Brian De Palma. It highlights Herrmann's aesthetic and technical influence, which Williams explicitly acknowledges, primarily through repetitive motifs, orchestration techniques, and strong harmonic tension. The study underscores the relationship between Herrmann and Williams, as well as De Palma's role as a mediator between the two composers, having himself worked with Herrmann on *Sisters* and *Obsession*, films marked by Hitchcockian production. A detailed musical analysis reveals how Williams assimilates Herrmann's techniques while asserting his own distinctive style. More than a mere homage, *The Fury*'s score is embedded within a historical continuity of Hollywood symphonism, demonstrating the permeability between tradition and innovation in 1970s film music.

INDEX

Mots-clés

Herrmann (Bernard), De Palma (Brian), Williams (John), symphonisme hollywoodien, héritage musical

Keywords

Herrmann (Bernard), De Palma (Brian), Williams (John), Hollywood symphonism, musical legacy

AUTEUR

Grégoire Tosser

Maître de conférences en musicologie à l'université de Tours (laboratoire ICD, UR6297), Grégoire Tosser travaille principalement sur la musique après 1945, et notamment dans les domaines de la musique contemporaine française et hongroise, la musique rock et la chanson, et la musique de film.
IDREF : https://www.idref.fr/053510135
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-9552-2180
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/gtosser

ISNI : http://www.isni.org/0000000077314180
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13601944