



HAL
open science

L'influence de la culture catholique sur les œuvres d'Alfred Hitchcock et de Pedro Almodóvar

Merve Sehirli Nasir

► **To cite this version:**

Merve Sehirli Nasir. L'influence de la culture catholique sur les œuvres d'Alfred Hitchcock et de Pedro Almodóvar. Art et histoire de l'art. Université Jean Moulin (Lyon III), 2020. Français. NNT : 2020LYSE3011 . tel-03146845v2

HAL Id: tel-03146845

<https://hal.science/tel-03146845v2>

Submitted on 12 Apr 2021

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

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



N°d'ordre NNT : 2020LYSE3011

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
opérée au sein de
L'Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale N° 484

Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline de doctorat :

Arts, cultures médiatiques et communication

Soutenue publiquement le 18/02/2020, par :

Merve SEHIRLI NASIR

**L'influence de la culture catholique sur
les œuvres d'Alfred Hitchcock et de
Pedro Almodóvar**

Devant le jury composé de :

BARNIER Martin Professeur des universités, Université Lumière - Lyon 2,
Président
LE CORFF Isabelle Professeure des universités, Université de Bretagne Occidentale,
Rapporteure
KERFA Sonia Professeure des universités, Université Grenoble Alpes,
Rapporteure
ESQUENAZI Jean-Pierre, Professeur émérite, Université Jean Moulin - Lyon 3,
Directeur de thèse



N°d'ordre NNT : 2020LYSE3011

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée au sein de

L'Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale N° 484

Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline de doctorat :

Arts, cultures médiatiques et communication

Soutenue publiquement le 18/02/2020, par :

Merve SEHIRLI NASIR

L'influence de la culture catholique sur les œuvres d'Alfred Hitchcock et de Pedro Almodóvar

Devant le jury composé de :

BARNIER Martin, Professeur des universités, Université Lumière - Lyon 2,
Président

LE CORFF Isabelle, Professeure des universités, Université de Bretagne Occidentale,
Rapporteuse

KERFA Sonia, Professeure des universités, Université Grenoble Alpes,
Rapporteuse

ESQUENAZI Jean-Pierre, Professeur émérite, Université Jean Moulin - Lyon 3,
Directeur de thèse

REMERCIEMENTS

Je remercie, tout d'abord, mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Jean-Pierre Esquenazi pour ses conseils et ses encouragements qui m'ont permis d'effectuer ce travail, pour m'avoir accordé son temps et m'avoir soutenu malgré mes difficultés.

Je remercie Madame la Professeure Sonia Kerfa et Madame la Professeure Isabelle Le Corff pour avoir pris le temps d'apporter leurs regards d'expertes sur ce travail. Je remercie également Monsieur le Professeur Martin Barnier pour l'intérêt porté à ce travail et pour avoir participé à mon jury de thèse.

Ensuite, je voudrais remercier Monsieur le Professeur Gilles Bonnet, Monsieur le Maître de Conférences Christian Cote, Monsieur le Professeur Jérôme Thélot et Madame Frederique Lozanorios pour toutes leurs aides.

Je remercie infiniment Madame la Maître de Conférences Catherine Dessinges pour ses aides précieuses.

Mes remerciements vont à ma famille, surtout à ma mère Nermin Shirli et à mon oncle Prof Emin Gurses pour leur grand soutien. Ainsi, je voudrais infiniment remercier Madame Chantal Klein et Monsieur Jean-Luc Klein, qui m'ont gentiment accueillie lors de mes séjours à Lyon. Mes remerciements vont aussi à Madame Anne Beliaeff et Monsieur Pierre Beliaeff pour leur soutien. Je remercie mon amie, Dr Pinar Peker, pour son encouragement et pour son accompagnement lors de mes séjours à Lyon. Je remercie infiniment nos amis, Nicolas Moreau et Dr Laure Joly qui m'ont consacré leurs précieux temps pour relire mon manuscrit très méticuleusement et soigneusement. Mes remerciements vont également à Françoise Besson et son époux, ainsi qu'à la famille Aknin ; surtout à Ethel et à Jordan. Je remercie également ma belle-mère, Nurgun Nasir et mon beau-père Muzaffer Nasir pour leur soutien sans faille et leurs encouragements.

Je remercie surtout mon époux, Dr Mehmet Nail Nasir, qui m'a soutenu depuis le début du projet et pendant tous les moments difficiles avec tout son cœur et qui n'a jamais cessé de me croire. Je voudrais lui dédier ce travail.

RÉSUMÉ

La notion d'habitus représente un ensemble complexe et stable qui influence, d'une manière profonde, les actes, les attitudes, les jugements et les œuvres. L'objectif de notre recherche est d'éclaircir les effets de l'habitus catholique dans les œuvres d'Alfred Hitchcock et de Pedro Almodóvar, deux réalisateurs de cinéma qui sont d'époques et de cultures différentes, mais qui sont nés et ont grandi au sein de familles catholiques pratiquantes et qui ont eu une éducation caractérisée comme étant strictement religieuse. L'iconologie ou la science des images présuppose que la création d'une œuvre d'art dépend de plusieurs facteurs qui associent à la fois l'éducation familiale et scolaire de son créateur ainsi que sa classe sociale et les conditions de l'époque où la création est réalisée. Dans ce contexte, nous nous servons de la méthode d'analyse en trois étapes (Analyses Pré Iconographique-Iconographique-Iconologique) développée par Panofsky qui montre efficacement la corrélation entre la création et la vision du monde du créateur (Weltanschauung). Cette vision manipule les choix et les intérêts artistiques (Kunstwollen). Dans la première partie de notre thèse, nous définissons la notion d'habitus et analysons les biographies des artistes. La deuxième partie traite l'analyse des thèmes omniprésents appartenant à la religion catholique. Nous finalisons notre thèse en analysant trois films de chacun des deux réalisateurs en se basant sur les thèmes catholiques pour comprendre les intentions des cinéastes en créant ses œuvres (Vertigo, The Wrong Man, Marnie d'Hitchcock et Matador, Carne Tremula, Julieta d'Almodóvar) ainsi que leurs choix volontaires et instinctifs.

Mots-clés : Habitus, Catholicisme, Analyses iconologiques, Éducation religieuse, Analyses cinématographiques

ABSTRACT

The notion of habitus represents a complex and stable whole that profoundly influences acts, attitudes, judgements and works. The objective of our research is to clarify the effects of the Catholic habitus in the works of Alfred Hitchcock and Pedro Almodóvar, two film directors who are from different periods and cultures, but who were born and raised in practicing Catholic families and who have had an education characterized as strictly religious. Iconology or the science of images presupposes that the creation of a work of art depends on several factors that combine both the family and school education of its creator as well as his social class and the conditions of the time when the creation is realized. In this context, we use the three-step analysis method (Pre-Iconographic-Iconographic-Iconological Analysis) developed by Panofsky that effectively shows the correlation between creation and the creator's world view (Weltanschauung). This vision manipulates artistic choices and interests (Kunstwollen). In the first part of our thesis, we define the notion of habitus and analyse the biographies of the artists. The second part deals with the analysis of the omnipresent themes belonging to the Catholic religion. We finalize our thesis by analysing three films by each of the two directors based on Catholic themes to understand the intentions of the filmmakers in creating his works (Hitchcock's Vertigo, The Wrong Man, Marnie and Almodóvar's Matador, Carne Tremula, Julieta) as well as their voluntary and instinctive choices.

Keywords: Habitus, Catholicism, Iconological Analyses, Religious Education, Film Analyses

« On one occasion in Switzerland recently he surprised his companion in the car by suddenly saying “That is the most frightening sight I have ever seen”, and pointing to a little boy walking past with a priest who had his hand on his shoulder and was talking very seriously to him. Hitch leaned out of the car and call, “RUN, LITTLE BOY, RUN FOR YOUR LIFE. »

Extrait du livre *Hitch: The Life and The Times of Alfred Hitchcock* de John RUSSEL TAYLOR.

« La religión es elemento que está estrechamente vinculado a la cultura española y, aunque los jóvenes nos preocupemos mucho menos por ello, lo cierto es que está ahí. Aunque yo no sea practicante, ni me sienta católico, en el fondo está presente en mi vida. »

La religion est l'élément qui est étroitement liée à la culture espagnole et, bien que les jeunes s'inquiètent beaucoup moins pour elle, le fait est qu'elle est là. Même si, je ne pratique pas et je ne me sens pas catholique, dans le fond elle est présente dans ma vie.

Extrait du livre *Pedro Almodóvar* d'Antonio HOLGUIN.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIÈRES	11
INTRODUCTION GÉNÉRALE	15
1. NATURE DU SUJET ET DE LA PROBLEMATIQUE	16
2. LA POLITIQUE DES AUTEURS	23
3. HYPOTHESE FONDAMENTALE	37
4. LES THEMES CATHOLIQUES	39
5. LE CHOIX DES FILMS.....	40
6. LA METHODE D'ANALYSE	40
1^{ÈRE} PARTIE: HABITUS	49
INTRODUCTION.....	50
I.1. DEFINITION DE LA NOTION D' « HABITUS »	52
<i>I.1.1. Le sens et l'origine du terme</i>	52
<i>I.1.2. « Habitude mentale »: Définition du concept panofskien</i>	68
<i>I.1.3. « Une empreinte sociale »: Définition du concept eliasien</i>	75
I.2. BIOGRAPHIE DU CINEASTE	86
<i>I.2.1. Le cinéaste et la religion</i>	88
I.2.1.1. L'éducation religieuse au sein de la famille.....	90
I.2.1.2. L'éducation religieuse institutionnelle	101
<i>I.2.2. Le cinéaste et la société</i>	114
CONCLUSION.....	129
2^{ÈME} PARTIE : THÈMES ET SYMBOLES CATHOLIQUES	132
INTRODUCTION.....	133
II.1. ANALYSE DES THEMES CATHOLIQUES	135
<i>II.1.1. La Mère</i>	135
<i>II.1.2. Le Père</i>	147
<i>II.1.3. Jésus Christ</i>	156
<i>II.1.4. L'Amour, la Passion et la souffrance</i>	160
<i>II.1.5. Le péché et la culpabilité</i>	164
<i>II.1.6. Le silence, la confession et le pardon</i>	169
<i>II.1.7. Le jugement et le châtement</i>	172
II.2. LES SIGNES ET SYMBOLES CATHOLIQUES	178
<i>II.2.1. Les églises</i>	178
<i>II.2.2. Les tableaux de Sainteté</i>	181
<i>II.2.3. Les références bibliques</i>	183

CONCLUSION.....	186
3^{ÈME} PARTIE : ANALYSE COMPARATIVE.....	188
INTRODUCTION.....	189
III.1. « VISION DE LA MORT » : ANALYSE COMPARATIVE DE VERTIGO D’HITCHCOCK ET MATADOR D’ALMODOVAR	191
III.1.1. <i>L’idée, les scénarios et les films.....</i>	193
III.1.1.1. Les lieux de tournage	209
III.1.1.2. Les titres des films.....	218
III.1.2. <i>Génériques, genèse, spirales et mort.....</i>	219
III.1.3. <i>La femme idéale.....</i>	224
III.1.4. <i>Le complexe de culpabilité.....</i>	234
III.1.5. <i>L’Obsession de la mort et la résurrection</i>	238
III.2. LES FAUX COUPABLES ET LA CULPABILITE PROFONDE» : ANALYSE COMPARATIVE DE « THE WRONG MAN » D’HITCHCOCK ET « CARNE TREMULA » D’ALMODOVAR	241
III.2.1. <i>L’histoire, les scénarios et les films</i>	244
III.2.1.1. Les lieux de tournage	253
III.2.1.2. Les titres des films.....	255
III.2.2. <i>Le crime et le châtement.....</i>	256
III.2.3. <i>La culpabilité.....</i>	259
III.2.4. <i>L’innocence</i>	261
III.2.5. <i>La peur</i>	264
III.3. LA TRANSMISSION DE LA CULPABILITE DE MERES EN FILLES: ANALYSE COMPARATIVE DE MARNIE D’HITCHCOCK ET JULIETA D’ALMODOVAR.....	268
III.3.1. <i>Les livres, les scénarios et les films</i>	270
III.3.1.1. Les lieux des films.....	278
III.3.1.2. Les titres de films	281
III.3.2. <i>Les relations mères-filles.....</i>	283
III.3.3. <i>Le silence.....</i>	289
III.3.4. <i>La transmission de la culpabilité.....</i>	293
III.3.5. <i>Le Pardon</i>	295
CONCLUSION.....	299
CONCLUSION GÉNÉRALE	302
BIBLIOGRAPHIE	310

Introduction générale

1. Nature du sujet et de la problématique

Une œuvre du septième art, de la même manière qu'un tableau, un roman, une sculpture, une pièce de théâtre ou une œuvre musicale, peut être associée à un seul artiste et peut ainsi porter sa signature.

Dans ce contexte, le cinéaste, en tant que responsable artistique du film, n'est pas véritablement différent du compositeur d'une œuvre musicale ni d'un peintre d'une composition picturale, il peut donc se qualifier comme «auteur», un mot provenant du latin « auctor », signifiant celui qui fonde, celui qui possède.¹

À partir de la fin des années cinquante, le rôle des cinéastes est devenu primordial au moment de la création. Initialement soulevée par François Truffaut, « la politique des auteurs²» s'est développée à travers les textes écrits et les entretiens des critiques des Cahiers du cinéma avec les grands cinéastes. Conformément à *la politique des auteurs*, une œuvre cinématographique est analysée en tant que révélateur de la personnalité de son créateur.

Ce type de critique focalisée sur le rôle du cinéaste est arrivé aux États-Unis au milieu des années soixante. À partir de ce moment, les écoles de formation audiovisuelle considèrent le film comme un produit du cinéaste et le contenu filmique est alors analysé selon la vision du monde du réalisateur dit « auteur ».

La politique des auteurs est critiquée à divers égards. Qui du réalisateur, du scénariste ou du producteur est le véritable créateur du film ? Pouvons-nous attribuer la paternité d'une œuvre cinématographique à une seule et même personne alors que cette création dépend du travail d'une équipe ? Pouvons-nous parler d'un auteur, d'un possesseur de l'œuvre cinématographique ?

Le cinéaste, qualifié d'*auteur*, était considéré comme un demi-dieu par les critiques adeptes de *la politique des auteurs*, bien que la réalisation d'un film demande un travail

¹ ERNOUT Alfred et MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2001., p. 57

² TRUFFAUT, F., *Ali Baba et la Politique des Auteurs*, Cahiers du cinéma, no : 44, Février 1955

collectif, le réalisateur exerce un rôle prédominant quant au contrôle de l'aspect esthétique du film.

Malgré les avis partagés, la politique des auteurs a ouvert la voie à des recherches plus approfondies, focalisées sur la culture, l'éducation et le style des grands cinéastes. Si nous acceptons qu'un *film d'auteur* reflète les intérêts et la vision du monde d'un cinéaste tributaire des tendances et conditions socio-économiques de son temps, le film peut dès lors faire l'objet de recherches sociologiques et anthropologiques.

L'un des grands cinéastes auquel s'applique la théorie des auteurs est *le maître du suspense*, Sir Alfred Hitchcock. Cependant, considérer Hitchcock comme un auteur à part entière, même de nos jours, reste un sujet controversé puisqu'un auteur doit être responsable de chaque étape de la production de l'œuvre cinématographique. Par ailleurs, qualifier « d'auteur », un réalisateur comme Hitchcock est un vrai tour de force pour les théoriciens de la politique des auteurs,³ étant donné qu'il a réalisé des films "grand public" selon les standards de l'industrie hollywoodienne (notamment lors de sa collaboration avec le producteur hollywoodien David O. Selznick⁴) alors que la politique des auteurs est plutôt réservée aux films d'art⁵.

À quelques rares exceptions près, Hitchcock n'a pas écrit les scénarios de ses films⁶. Il explique à François Truffaut :

³ DEUTELBAUM Marshall et POAGUE Leland A. (eds.), *A Hitchcock reader*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, xxiii.

⁴ Hitchcock a travaillé pour la première fois avec Selznick en tournant *Rebecca*, son premier film aux États-Unis. Avec ce film Selznick a remporté l'oscar du meilleur film en tant que producteur. Leur collaboration a continué en tournant *Spellbound (La La Maison du Docteur Edwards/ 1945)* et *Paradine Case (Le Process Paradine/ 1947)*. Pour les détails de cette collaboration: Voir : LEFF Leonard J., *Hitchcock and Selznick. The rich and strange collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*, Berkeley, Calif. [etc.], University of California press, 1999.

⁵ DEUTELBAUM Marshall et POAGUE Leland A. (eds.), *op. cit.*, xxiii.

⁶ Il a participé à la rédaction des scénarios des quelques films britannique de son époque comme *Woman to Woman (La Danseuse Blessée/ 1922)*, *The Blackguard (Le Voyou/ 1925)*, *The Lodger-A Story of London*

« Vous savez [...] je ne suis pas un écrivain. Peut être serais-je capable d'écrire tout un scénario moi-même, mais comme je suis trop paresseux ou que mon esprit va dans différentes directions, il se trouve que j'appelle d'autres écrivains à collaborer avec moi. Pourtant, je suppose que mes films d'atmosphère et de suspense sont réellement mes créations en tant qu'écrivain et, par ailleurs, j'ai la certitude de ne pas pouvoir réussir à tourner un film complètement écrit par quelqu'un d'autre ⁷ ».

Hitchcock esquisse les scènes qui seront filmées, il est également très méticuleux quant au choix de la musique qui sera jouée lors de chaque scène. Lorsque le spectateur visionne un film d'Hitchcock, il fait face aux images provenant de l'imagination du cinéaste. Hitchcock puise les couleurs dans sa palette personnelle et porte ses compositions à l'écran comme un peintre le ferait avec sa toile⁸. De plus, sa signature ne se limite pas uniquement aux images, il précise qu'il se sent obligé de s'appropriier le sujet lui-même :

« Prendre le scénario de quelqu'un et le photographier à ma manière ne me suffit pas. Je suis obligé de faire le sujet moi-même pour le meilleur et pour le pire. Cependant, je dois faire très attention de ne pas me trouver à court d'idées, car je suis comme tout artiste qui peint ou écrit, je suis limité à un certain domaine. Je ne veux pas me comparer à lui, mais le vieux Rouault s'est contenté de peindre des clowns, quelques femmes, le Christ sur la croix, et cela a constitué toute l'œuvre de sa vie. Cézanne s'est contenté de quelques natures mortes et de

Fog(Les Cheveux d'or ex-Meurtres/ 1926), *Blackmail* (Chantage/ 1929), *Juno and the Peacock* (1930), *The Skin Game* (1931), *Rich and Strange* (1932), *Number Seventeen* (1932).

Il a écrit les scénarios de *The Ring* (*La Masque de Cuir*/1927), *The Farmer's Wife*(*Laquelle des Trois*/ 1928) d'après la pièce d'écrivain anglais Eden Philpotts et *Dial M for Murder*(*Le Crime était presque parfait*/1954) d'après la pièce de Frederick Knott. Les scénarios des films considérés comme des chefs-d'œuvre d'Hitchcock n'ont pas été écrit par Hitchcock.

⁷ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *Hitchcock/Truffaut. Édition définitive*, Paris, Gallimard, 1993, p. 271.

⁸ Voir : BONDIL-POUPARD, Nathalie, « Hitchcock, artiste malgré lui » Dans : PAÏNI Dominique et COGEVAL Guy, *Hitchcock and art. Fatal coincidences*, Milano [etc.], Mazzotta [etc.], 2001, p. 183-187.

quelques scènes de forêt, mais comment un cinéaste peut-il continuer à peindre le même tableau ?⁹ »

Par ailleurs, l'hésitation subsiste quant à son statut lorsqu'il se livre à Peter Bogdanovich, puisqu'il refuse de se qualifier ouvertement "d'artiste" et n'affirme pas non plus son souhait de perdurer :

«-Do you think of yourself as an artist? –No, not particularly.

-Do you have a desire to be remembered? –I don't think so.¹⁰»

Bien qu'il refuse d'être qualifié d'artiste, comme il s'en défend à chaque entretien, Hitchcock s'emploie néanmoins à nous montrer qu'il est le seul maître de ses films, puisqu'il en compose tous les plans à la manière d'un peintre peignant sa toile. Par ailleurs, ses efforts pour préserver voir améliorer sa réputation nous montre son souhait de rentrer dans l'Histoire.

Malgré que son genre cinématographique, « les films de suspense », ait longtemps été négligé, les critiques français lui ont cependant rendu un hommage mérité et l'ont qualifié de véritable artiste. Ils ont mis en exergue ses innovations techniques, ses expérimentations et lui ont reconnu un style propre que l'on associe aujourd'hui aux films du genre.

Le travail intitulé « *Hitchcock et l'Aventure de Vertigo – L'invention à Hollywood¹¹* » de Prof. Jean-Pierre Esquenazi a révélé le fait qu'Hitchcock mette en avant son nom en se considérant comme seul créateur de ses œuvres. Aussi, il redouble d'efforts pour se faire une place dans le système hollywoodien.

⁹ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 271.

¹⁰ ALDRICH Robert et BOGDANOVICH Peter, *Who the devil made it. Conversations with Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Josef von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh*, New York, Ballantine Books, 1998, ©1997, p. 555.

¹¹ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo - L'invention à Hollywood*, CNRS édition, 2001a.

Esquenazi examine la rencontre du champ artistique hollywoodien avec l'habitus victorien d'Hitchcock. En effet, bien qu'issu de la minorité catholique d'origine irlandaise, le cinéaste a intériorisé le patriotisme anglais et les doctrines antinazies et anticomunistes / antisoviétiques propres à sa terre natale et à l'idéologie américaine de la guerre froide. Par conséquent, ces biais se reflètent dans ses films¹².

Dans son livre intitulé « *Sociologie des Œuvres* »¹³, Esquenazi explique les différentes étapes de la création d'une œuvre artistique et évoque comment les institutions sociales ont un effet incontestable sur celle-ci.

De plus, un autre travail d'Esquenazi dans lequel il analyse la société française des années soixante à partir de l'analyse des œuvres filmiques de Jean-Luc Godard¹⁴ nous donne une piste pour notre travail puisqu'il s'agit là d'une analyse sociologique d'une époque donnée en partant de l'expérience professionnelle d'un artiste. C'est certainement un bon exemple pour qui veut comprendre tous les tenants et aboutissants de la création artistique.

Nous nous sommes inspirés de ces trois travaux pertinents pour travailler sur les effets de l'habitus catholique d'Hitchcock dans ses œuvres.

¹² Pour comprendre la conception politique d'Hitchcock: Voir : CORBER, J. Robert, "You wanna check my thumbprints Vertigo, the Trope of Invisibility and Cold War Nationalism", In: ALLEN Richard et ISHII-GONZALES S.(ed.), *Alfred Hitchcock. Centenary essays*, London, BFI Pub, 1999.

Ainsi que Voir : CORBER Robert J., *In the name of national security. Hitchcock, homophobia, and the political construction of gender in postwar America*, Durham, Duke University Press (coll. « New Americanists »), 1993.

Les films de la période anglaise : *The 39 steps*(*Les Trente-Neuf Marches*/1935), *The Lady vanishes*(*Une Femme Disparaît*/ 1938) , *Foreign Correspondent*(*Correspondant 17*/ 1940) et de sa période américaine : *Bon Voyage*(1944/court métrage), *Notorious*(*Les Enchaînés*/ 1946), *The Man who knew too much*(*L'homme qui en savait trop*/ 1956), *North by Northwest*(*La Mort aux Trousses*/ 1959), *Torn Curtain*(*Le rideau déchiré*/1966), *Topaz*(*L'Etau*/ 1969) reflètent clairement la vision d'Hitchcock de la guerre froide et son idéologie influencée par la doctrine anglaise de l'époque envers les nazis et l'Union Soviétique.

¹³ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, A. Colin (coll. « Collection U, Sociologie »), impr. 2007c.

¹⁴ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, A. Colin (coll. « Collection "Armand Colin cinéma" »), 2004.

L'éducation jésuite ainsi que les us et coutumes catholiques d'Hitchcock sont des sujets évoqués dans les biographies et les livres qui ont été écrits par les spécialistes du cinéma hitchcockien. Néanmoins, ces travaux ne traitent que superficiellement de l'influence de l'habitus catholique d'Hitchcock sur son art. Cependant, tant la biographie du théologien Donald Spoto¹⁵ que les analyses filmiques détaillées de *I confess (La loi du silence/ 1953)*, *Rear Window (Fenêtre sur cours/ 1954)*, *The birds (Les oiseaux/ 1963)*¹⁶ du théologien Richard A. Blake, prêtre jésuite et professeur de beaux-arts au Boston College, constituent des exceptions. En effet, les analyses de Blake se focalisent sur l'imagination d'Hitchcock à la lumière de son éducation catholique. Blake fait référence à la notion d'habitus catholique à travers le terme d' "afterimage" (image rémanente).

Il serait donc intéressant d'étudier en détail l'influence de l'éducation religieuse du "maître du suspense" sur son art, et plus particulièrement en comparant ses films avec ceux d'un cinéaste contemporain ayant également reçu une éducation catholique, mais réalisant ses œuvres en Europe et donc hors du système hollywoodien. De plus, le cinéma européen convient davantage à l'analyse selon la politique d'auteur puisque le cinéaste y est plus libre. Les cinéastes européens contrôlent davantage l'esthétique de leurs films que leurs homologues américains évoluant au sein du système commercial d'Hollywood.

A la première vision de *Matador (1986)* du réalisateur espagnol Pedro Almodóvar, nous notons des similitudes thématiques évidentes entre ce film obscur et *Vertigo (Sueurs Froides/ 1958)*, l'un des chefs-d'œuvre d'Hitchcock. Les deux films évoquent, l'un comme l'autre, un sujet primordial pour ces deux auteurs : l'obsession de mort. Comme le fait remarquer François Truffaut, dans les films d'Hitchcock «faire l'amour et mourir ne font qu'un»¹⁷. Aussi, l'œuvre d'Almodóvar rend cette même impression bien que le style diffère. Nous pouvons a priori attribuer cette ressemblance à une même culture catholique partagée par ces deux cinéastes, et ce, malgré une différence d'époque et d'origine géographique.

Les travaux menés dans le cadre de notre projet de "Master 2" de recherche en sciences de l'information et de la communication, "parcours *publics et cultures*", constituent les bases

¹⁵ SPOTO Donald, *The dark side of genius. The life of Alfred Hitchcock*, [New York], Da Capo Press, ©1999.

¹⁶ BLAKE Richard A., *Afterimage. The indelible Catholic imagination of the six American filmmakers: Scorsese, Hitchcock, Capra, Ford, Coppola, De Palma*, Chicago, IL, Loyola P., 2000, p. 49–86.

¹⁷ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 294.

du présent projet de thèse. Lors de notre Master 2, nous avons déjà abordé l'effet de l'habitus catholique chez Hitchcock et Almodóvar, mais en ne considérant qu'un seul film pour chaque réalisateur. Les résultats d'analyses obtenus à partir des films *Vertigo* et *Matador* étant prometteurs, nous avons poursuivi nos recherches quant à l'étude des effets de l'habitus catholique sur les œuvres cinématographiques. Notre but actuel est d'étendre cette analyse à l'ensemble des films de ces deux réalisateurs.

Lors de cette analyse, nous nous sommes particulièrement attelés à répertorier tant les différences que les ressemblances stylistiques entre les œuvres des deux cinéastes. Suite à cela, une recherche plus approfondie nous a permis de formuler l'hypothèse selon laquelle les deux réalisateurs, bien que d'époques et de cultures distinctes, utilisent consciemment ou inconsciemment les mêmes thèmes et symboles religieux. L'empreinte de l'habitus catholique est manifeste chez les deux cinéastes.

Le sens du terme habitus diffère si l'on parle de philosophie ou de sociologie. Au cours de notre travail de recherche de master, nous avons mis en avant la notion d'habitus proposée par Erwin Panofsky. Dans son analyse «*Architecture gothique et pensée scolastique*», Panofsky emploie le terme d'«*habitude mentale*»¹⁸ pour définir l'habitus. D'après lui, il existe un lien entre l'art gothique et la philosophie scolastique. Cependant, ce lien ne se résume pas à une simple ressemblance ou à une quelconque influence individuelle, il est, en effet, basé sur des «*habitudes mentales*». Les architectes gothiques vivaient à une époque où la philosophie scolastique était prédominante. Panofsky affirme que, bien que les bâtisseurs n'aient pas lu les écrits des grands philosophes de l'époque tels que Gilbert de la Porrée ou Thomas d'Aquin, ceux-ci étaient toutefois imprégnés par l'esprit de la doctrine scolastique, étant donné qu'ils avaient été scolarisés; avaient assisté à de nombreuses messes et entendu nombre de sermons¹⁹. Leurs œuvres d'art reflètent donc leurs us et coutumes. Il est évident que nous ne pouvons pas seulement utiliser le concept d'habitus tel que défini dans le livre de «*Architecture gothique et pensée scolastique*» de Panofsky puisque les architectes gothiques construisent leurs cathédrales dans un but religieux à travers la philosophie scolastique. Cependant, en ce qui concerne Hitchcock et Almodóvar, c'est à

¹⁸ PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique. Précédé de l'Abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Sens commun »), 1986b, p. 83.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

l'insu des deux réalisateurs que le catholicisme s'immisce dans leurs oeuvres. Nous considérons dès lors que leur habitus marque leurs œuvres par le truchement de leur éducation. Il faudra donc prendre du recul par rapport à l'habitus tel que défini par Erwin Panofsky avant d'étudier le cas des deux réalisateurs.

Par conséquent, nous prendront également en considération les définitions de l'habitus telles qu'avancées par le sociologue Pierre Bourdieu et par le sociologue Norbert Elias pour mener notre analyse.

Une perspective plus large a été adoptée afin d'effectuer une analyse comparative. Notre objectif est donc d'analyser les effets de l'habitus catholique des deux réalisateurs sur leurs œuvres tout en respectant les autres éléments constitutifs de leurs identités, comme leurs habitus nationaux, les courants politiques et artistiques de leurs époques, leurs habitus sociaux et leurs orientations sexuelles.

Avant d'approfondir le sujet, il nous faut au préalable justifier la raison de notre démarche d'analyse centrée sur l'auteur que nous considérons comme responsable principal de l'oeuvre.

2. La Politique des auteurs

La politique des auteurs est un célèbre mouvement théorique lancé par les critiques français du cinéma. Le mot « auteur » provient du mot latin *auctor*, à qui l'on donne deux sens principaux: celui qui est garant, autorité, la source, le modèle ou celui qui pousse à agir, l'instigateur, le créateur.²⁰

D'après Vincenz Hediger, le concept d'auteur a créé la base conceptuelle du mouvement de renouvellement du cinéma européen des années 60 et il a également servi aux réalisateurs hollywoodiens des années 70 afin de s'affirmer en tant qu'unique et ultime responsable de leurs films²¹. Suite au compromis obtenu par les syndicats des cinéastes auprès des producteurs, les cinéastes américains figurent aujourd'hui au générique, et ce, avant même

²⁰ GAFFIOT, Félix & FLOBERT, Pierre, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, op. 2001, p. 186.

²¹ HEDIGER, Vincenz « L'image de l'auteur dans la publicité » dans le livre: ESQUENAZI Jean-Pierre. 2002b, p. 40.

l'annonce du titre du film²². Le nom du réalisateur sert à la promotion du film. Esquenazi souligne que les critiques qui défendent le concept de l'auteur sont même parvenus progressivement à convaincre le système hollywoodien que le cinéaste est l'acteur principal du film²³.

La politique des auteurs est basée sur l'acceptation catégorique de l'omnipotence du cinéaste au moment de la création en tant qu'« auteur ». Néanmoins, tous les cinéastes ne peuvent être érigés au rang d'« auteur », une hiérarchie existe parmi ceux-ci et les classes selon leur prestige et leur talent. L'un des adeptes outre-Atlantique de la politique des auteurs, Andrew Sarris, en disant : « *Not all directors are auteurs. Indeed, most directors are virtually anonymous. Nor are all auteurs necessarily directors*²⁴ », nous explique que l'auteur est celui qui a-l'on attribuera en définitive la paternité du film.

Esquenazi précise qu'attribuer le rôle d'« acteur principal » au cinéaste et donc de traiter celui-ci en tant que garant de la qualité artistique du film n'est pas une pratique qui a été inventée, mais plutôt développée par les critiques des Cahiers du cinéma²⁵. Esquenazi précise que le critique américain Frank Woods ; le poète italien Ricciotto Canudo ; le journaliste et romancier Louis Delluc ont fait partie de cette mouvance aux environs de la Grande Guerre²⁶ et donc bien avant les Cahiers du cinéma.

La politique des auteurs est évoquée pour la première fois dans les années 50 par le critique-cinéaste François Truffaut dans son article « *Ali Baba et la Politique des auteurs* » publié en 1955 dans les Cahiers du cinéma. Dans cet article, Truffaut introduit et dénomme le concept de "la politique des auteurs" en faisant l'apologie de la technicité du film de Jacques Becker intitulé « *Ali Baba et les quarante voleurs* »²⁷. Pour Truffaut, bien que le scénario d'« *Ali Baba et les quarante voleurs* » soit le résultat d'un travail collégial, Becker

²² *Ibid.*, p. 40.

²³ *Ibid.* 2002b, p. 67.

²⁴ SARRIS Andrew, *The American cinema. Directors and directions, 1929-1968*, New York, Da Capo Press, 1996, p. 37.

²⁵ ESQUENAZI Jean-Pierre, *op. cit.* 2002b, p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁷ TRUFFAUT, « Ali Baba et la « Politique des auteurs » dans le livre : LUCANTONIO, Gabrielle, BAECQUE, Antoine, *La politique des auteurs. Les textes*, Paris, Les Cahiers du cinéma (coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma »), 200, p. 31-35.

en reste néanmoins l'auteur, étant donné que son style, reconnaissable entre tous, gagne en maîtrise de film en film²⁸.

Toutefois, Truffaut nous avait déjà fait part de sa conception de l'auteur dans un article intitulé « *Une certaine tendance du cinéma français* ²⁹ » publié un an plus tôt. Dans cet article, il évoque le rôle déterminant joué par les scénaristes-dialoguistes français dans la création, et notamment celui de Jean Aurenche et Pierre Bost, dans l'adaptation des romans au cinéma. Truffaut souligne plus précisément l'exemple d'Aurenche; « *Jean Aurenche en a gardé tout à la fois la nostalgie et la révolte. S'il a flirté avec le surréalisme, il semble avoir sympathisé avec les groupes anarchistes des années trente. C'est dire combien sa personnalité est forte, combien aussi elle paraît incompatible avec celle de Gide, Bernanos, Queneau, Radiguet. Mais l'examen des œuvres nous renseignera sans doute davantage.* ³⁰ ». Aussi, ses contradictions intérieures ainsi que sa forte personnalité se reflètent dans ses adaptations de livres sur grand écran.

Aurenche et Bost préfèrent souvent travailler sur des œuvres qui s'avéreront finalement critiques envers la religion. Ainsi, ils omettent et modifient les répliques ou multiplient les personnages des romans en les adaptant au cinéma en utilisant l'argument de la « scène intournable ». Selon Truffaut, l'omnipotence d'Aurenche et Bost dans la réalisation des films cantonne le réalisateur à un modeste rôle de cadreur, autrement dit quelqu'un qui en est réduit à visualiser ce que ces derniers ont décrit. À la fin de cet article, en excluant le cas d'Aurenche et Bost, Truffaut fait aussi référence à des metteurs en scène pouvant être auteurs de leurs propres films, et faisant transparaître leur conception du monde dans leurs œuvres. Ainsi, il cite des cinéastes français tels que Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance ou Jacques Tati, qui écrivent les dialogues et parfois même imaginent les histoires des films qu'ils réalisent.

Grâce à cet éclairage de Truffaut relatif à la notion d'auteur, la « *Politique des auteurs* » se structure progressivement. Avec les articles publiés dans les Cahiers du cinéma, les analyses relatives aux metteurs en scène, pris en tant qu'auteur de leurs films, se multiplient

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹ TRUFFAUT François, « Une Certaine Tendance du Cinéma Français », *Les Cahiers Du Cinema*, Vol. 6/31, janvier 1954, p.15-28.

³⁰ *Ibid.*

et sont enrichies par les entretiens avec les cinéastes parmi lesquels nous retrouvons notamment Alfred Hitchcock.

D'après Esquenazi, l'évocation d'Hitchcock en tant qu'auteur par les critiques des Cahiers du cinéma est pertinente et habile, puisque le cinéaste s'est toujours soucié de son statut d'artiste, et ce, même avant d'avoir été considéré comme un « *auteur par excellence* » par Claude Chabrol et François Truffaut³¹. Ainsi, il ne cessera sa vie durant d'asseoir son pouvoir sur la mise en scène de ses films³².

La Politique des auteurs est reprise plus tard par les critiques américains, notamment par Andrew Sarris qui qualifie Hitchcock de « technicien suprême du cinéma américain »³³.

Sarris considère la politique des auteurs comme une théorie née des idées des critiques des Cahiers du cinéma. Aussi, il définit trois critères permettant d'attribuer la qualité d'auteur à un cinéaste. D'après Sarris, un auteur doit avoir une grande compétence technique et doit se distinguer par sa personnalité. Enfin, ses films doivent comporter une certaine signification interne ou « *interior meaning* » résultant de la tension entre la personnalité du cinéaste et son oeuvre³⁴.

Penchons-nous à présent sur les principes énoncés par Sarris : un *auteur* doit avoir du talent pour pouvoir espérer faire autorité sur le sujet, le scénario, les acteurs, les costumes, la couleur, la photographie, le montage, la musique et le décor de son film³⁵. Sarris souligne que pour être un grand cinéaste, il faut être au moins un bon cinéaste. Aussi, un cinéaste dépourvu de compétence technique et n'ayant pas un minimum de style sera automatiquement exclu du panthéon des cinéastes³⁶.

Ainsi, un auteur doit posséder une personnalité artistique distincte et montrer des caractéristiques de son style dont il usera comme d'une signature. À ce propos, Sarris

³¹ ESQUENAZI, «L'auteur, un cri de Révolte », dans le livre ESQUENAZI Jean-Pierre, *op. cit.* 2002b, p. 68.

³² *Ibid.*, p. 68.

³³ SARRIS Andrew, *op. cit.*, p. 57.

³⁴ «Extract From Andrew Sarris Notes on the auteur theory in 1962» In : CAUGHIE John, *Theories of authorship. A reader*, London [etc.], Routledge, 1995, p. 63–64.

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

³⁶ *Ibid.*, p. 64.

considère le cinéma américain comme étant supérieur au cinéma européen puisque dans le cinéma américain, en raison de la segmentation du projet filmique, la tâche du réalisateur se limite au traitement visuel du matériel. Par exemple, Sarris considère George Cukor comme étant plus éclectique que le suédois Ingmar Bergman, et donc dépositaire d'un style abstrait plus développé que celui de ce dernier. Ce n'est pas tant que Bergman manque de personnalité, mais sa sensibilité transparaît plus que sa technique.³⁷

Sarris définit « *Interior meaning*³⁸ » comme étant l'ultime gloire du cinéma comme un art. « Interior meaning » provient de la tension entre l'auteur et son oeuvre, ce que Truffaut appelle « *le tempérament d'un cinéaste sur le plateau*³⁹ ». Aussi, Sarris a probablement dû entrer en contact avec cette notion à la lecture de l'article : « *La Traversée de Paris (1956)* » et qui fait référence au film du même nom du cinéaste Claude Autant-Lara. Dans cet article, Truffaut emploie ce terme pour désigner la raison de l'échec du cinéaste: « *La plus haute mission du metteur en scène est de révéler les acteurs à eux-mêmes; pour cela, il importe déjà de bien se connaître soi-même. L'échec cinématographique réside généralement dans un trop grand écart entre le tempérament du cinéaste et la nature de ses ambitions.* »⁴⁰

Pour Sarris cette conception de l' « *interior meaning* » se rapproche a priori de ce que Astruc définit comme étant la mise en scène. Il ne s'agit pas tout à fait de sa vision du monde ni de son regard envers la vie qu'un cinéaste porte à l'écran. *L'"interior meaning" est une notion ambiguë, car faisant partie intégrale de l'oeuvre cinématographique; elle ne peut en être extraite de quelque manière que ce soit.*⁴¹

Sarris la définit comme étant l' « *élan de l'âme* »⁴²; ce qui semble également être le cas pour Truffaut lorsqu'il parle d'Aurenche et Bost. D'après Sarris, l'*auteur* est en conflit avec le script fourni par le scénariste et qu'il va s'efforcer de mettre sur pellicule. De ce conflit naît l'art. Dans ce contexte, l'essence de l'art cinématographique réside dans la manière avec

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

³⁸ *Ibid.*, p. 64.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰ TRUFFAUT François, *Les films de ma vie*, [Paris], Flammarion (coll. « Champs »), 2007, p. 189.

⁴¹ CAUGHIE John, *op. cit.*, p. 64.

⁴² «Extract from Andrew Sarris Notes on the auteur theory in 1962», *Ibid.*, p. 64.

laquelle le créateur porte son sujet à l'écran plutôt que dans le sujet lui-même. Sarris le considère comme étant « *the ultimate glory of the cinema as an art.*⁴³ ».

Ces trois critères, que Sarris considère comme étant à la base de « la théorie de l'auteur », ont été critiqués par Pauline Kael, critique au magazine *The New Yorker*, dans son article « *Circles and Squares* »⁴⁴. Dans cet article, Kael met notamment en exergue l'ambiguïté dont sont entachés les critères de Sarris. Aussi, elle considère qu'il n'est pas du ressort des critiques d'élaborer de nouvelles théories. C'est là, la prérogative des scientifiques: « *Criticism is an art, not a science, and a critic who follows rules will fail in one of his important functions: perceiving what is original and important in new work and helping others to see.*⁴⁵ ».

Kael critique également l'idée de Sarris selon laquelle les cinéastes américains seraient supérieurs à leurs confrères européens du point de vue la technique. Comme Sarris, elle compare Georges Cukor et Ingmar Bergman: Cukor est capable de réaliser de bons films à condition qu'il ait un bon scénario (comme cela était le cas pour *The Philadelphia Story* ou pour *Pat and Mike*). Cela rend donc Cukor moins libre que Bergmann qui peut écrire ses propres scénarios. De plus, Cukor travaille au sein du système hollywoodien qui lui impose sa façon de fonctionner et l'oblige à travailler avec les scénaristes sur un script qui lui est le plus souvent étranger; ce qui, d'après Kael, présente un inconvénient artistique majeur.⁴⁶

Plus loin, une autre critique de Kael vise cette fois directement Hitchcock. En effet, celle-ci réfute l'argument de Sarris selon lequel la personnalité distinguée de l'auteur constitue un atout important. D'après Kael, bien que la personnalité d'Hitchcock soit plus perceptible dans les films *Dial M for Murder*, *Rear Window*, *Vertigo* que celle de Reed cela est dû au fait que Hitchcock répète les mêmes thèmes tandis que Reed en aborde de nouveaux dans les films *The Stars Look Down*, *Odd Man Out*, *The Fallen Idol*, *The Third Man*, *An Outcast of the Islands*. Aussi, Kael met en doute le fait que faire preuve de personnalité puisse être un critère pertinent pour juger de la valeur d'une oeuvre⁴⁷.

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴ KAEL Pauline, « *Circles and Squares* », *Film Quarterly*, n° 16/3, 1963, p. 12–26, p. 12–26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

Par ailleurs, si nous ouvrons une parenthèse au sujet d'Hitchcock : Kael considère que les efforts déployés par celui-ci pour montrer qu'il reste le seul maître de ses films ne suffisent pas à faire de lui un « artiste », mais plutôt un « prestidigitateur ». Elle précise: « *It could even be argued, I think, that Hitchcock's uniformity, his mastery of tricks, and his cleverness at getting audiences to respond according to his calculations - the feedback he wants and gets from them- reveal not so much a personal style as a personal theory of audience psychology, that his methods and approach are not those of an artist but a prestidigitator. The auteur critics respond just as Hitchcock expects the gullible to respond. This is not so surprising often the works auteur critics call masterpieces are ones that seem to reveal the contempt of the director for the audience.* »⁴⁸

Pour Kael, Hitchcock ne signe ses films que dans un but commercial. Aussi, elle le qualifie de « *trickster* » et de « *manipulator* »⁴⁹. D'après elle, Hitchcock n'est que « *the master entertainer of cinema* »⁵⁰ cherchant seulement à divertir son public sans se préoccuper de sujets sociétaux alors qu'un artiste devrait les aborder. Elle le critique même pour son film *Topaz* (L'état/ 1969) pourtant politique, et qui traduit la vision anticommuniste d'Hitchcock (ce film a, à de rares exceptions près, été mal accueilli par une grande majorité de critiques).

Enfin, sa dernière critique à l'égard de la théorie de Sarris concerne le fondement de la politique des auteurs. D'après elle, les spectateurs ne réfléchissent pas sur « l'interior meaning » du film ni sur le rôle de la personnalité distincte du cinéaste, mais ils s'attachent plutôt au contenu.

En effet, Kael n'est pas contre l'idée selon laquelle le cinéma serait un art et le réalisateur un artiste. Cependant, elle est essentiellement opposée aux critères rigides mis en place par « la politique des auteurs » ainsi qu'aux choix posés par certains critiques français et américains comme Sarris quant aux cinéastes qu'ils comparent; surtout lorsque ces comparaisons ont pour but de démontrer la soi-disant supériorité des cinéastes américains sur leurs confrères « *director-writer* » européens, en surévaluant notamment le rôle joué par

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ KAPIS Robert E., *Hitchcock. The making of a reputation*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 108.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

la technique cinématographique comme critère permettant de qualifier un film de véritable œuvre d'art.

En réponse aux critiques de Kael, Sarris a publié un article intitulé « *Toward a theory of film history* », afin d'écartier toute ambiguïté quant à ses critères et défendre une « *politique des auteurs* " soucieuse de l'intégrité de l'art et de l'artiste⁵¹. Dans cet article, il précise que la "Politique des auteurs" est née en réaction à la critique sociologique qui glorifie le contenu (*what*) du film au détriment de la manière de tourner (*how*). Quoi qu'il en soit, l'essentiel pour un auteur ayant son propre style réside dans le fait de réunir le « *what* » et le « *how* ». En effet, l'auteur refusera tout projet en désaccord avec son style tandis que le cinéaste médiocre tournera des films alimentaires⁵². Dix ans plus tard, après avoir lu les articles du critique-théoricien du cinéma français André Bazin sur la politique des auteurs, Sarris se penchera à nouveau sur la question afin de souligner, une fois de plus, le rôle du réalisateur en tant qu'auteur.

Bazin quant à lui reste prudent lorsqu'il s'agit de désigner l'auteur des films ; il précise « *Nicholas Ray est un auteur, Huston ne serait qu'un metteur en scène, Bresson et Rossellini sont des auteurs, Clément est un grand réalisateur* ⁵³».

Bazin se réfère au réalisateur français Jacques Rivette lorsqu'il affirme « *l'auteur est celui qui parle à la première personne.* ⁵⁴ »

Au sujet de l'auteur, Bazin déclare : « *Dans une certaine mesure au moins, l'auteur est toujours à lui-même son sujet. Quel que soit le scénario, c'est toujours la même histoire qu'il nous conte, ou si le mot « histoire » prête à confusion, disons que c'est toujours le même regard et le même jugement moral jetés sur l'action et les personnages.* »⁵⁵

Un autre critique des Cahiers du cinéma, Alexandre Astruc confirme les dires de Bazin en prenant Hitchcock en exemple dans son article intitulé « *Quand un homme* » :

⁵¹ SARRIS Andrew, *op. cit.* p. 30

⁵² *Ibid.*, p.36

⁵³ BAZIN, A., « *De la Politique des Auteurs* », dans le livre LUCANTONIO, Gabrielle, BAECQUE, Antoine, *op. cit.* 112

⁵⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 112.

« *Quand un homme depuis trente ans, et à travers cinquante films, raconte à peu près toujours la même histoire: celle d'une âme aux prises avec le mal, et maintient, le long de cette ligne unique, le même style fait essentiellement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de les plonger dans l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de ne pas admettre que l'on se trouve, pour une fois, en face de ce qu'il y a après tout de plus rare dans cette industrie: un auteur de films* ». ⁵⁶

Bien qu'Alfred Hitchcock n'écrive généralement pas les scénarios de ses films, il s'acquitte toutefois soigneusement de l'aspect artistique. Malgré que la critique relève une grande ressemblance entre ses films, Hitchcock nous assure néanmoins que chaque film représente pour lui une expérience totalement nouvelle⁵⁷. Ainsi il accepte que ses films tournent systématiquement autour de trois thèmes: « *l'angoisse, le sexe, la mort* ⁵⁸ ». Après avoir acquis suffisamment d'expérience auprès de son producteur et mentor David Selznick, Hitchcock essaiera d'influer davantage sur le montage. Nous pouvons dès lors affirmer que suivant la citation de Rivette, la définition de Bazin, celle d'Astruc relative à Hitchcock et les critères de Sarris, Hitchcock est bien a fortiori l'*auteur* de ses films.

Comme il en fera part à François Truffaut, Hitchcock considère surtout le cinéma comme un art visuel et qualifie les films truffés de dialogues comme étant de « *la photographie de gens qui parlent* ⁵⁹ ». Les efforts déployés par Hitchcock afin de planter son univers filmique en choisissant scrupuleusement ses lieux de tournages, décors, costumes, etc. prouvent bien que celui-ci accorde une grande valeur aux aspects visuels et esthétiques et ce; contrairement à d'autres auteurs comme Robert Bresson ou Ingmar Bergman qui se focalisent quant à eux sur les aspects littéraires et philosophiques.

⁵⁶ ASTRUC, Alexandre, « Quand un homme... », *Cahiers du cinéma*, no° 39, « spécial Hitchcock », octobre 1954 dans le livre *Ibid.*, p. 43.

⁵⁷ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 267.

⁵⁸ *Ibid.* 1993, p. 271.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

De plus, Hitchcock critique les réalisateurs qui s'éloignent de l'art du cinéma véritable en négligeant son aspect visuel au profit des dialogues⁶⁰.

Il déclare qu'il n'adaptera jamais un roman comme *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, puisque « *c'est l'œuvre de quelqu'un d'autre*⁶¹ ». En effet, porter un monument de la littérature à l'écran réprimerait sa liberté et ne lui permettrait pas d'exprimer pleinement sa sensibilité artistique. De plus, cela ouvrirait très probablement la voie aux critiques de tous bords.

D'après Hitchcock, ses films doivent être analysés en se focalisant sur la *forme* et non le *contenu* puisque celle-ci lui appartient,⁶² ainsi, il affirme que les scénaristes de ses films rédigent leurs dialogues d'après ses dessins.⁶³ Pour Hitchcock, les dialogues n'ont d'utilité que si l'histoire ne peut être entièrement racontée de façon visuelle⁶⁴.

« *Hitchcock's Secret Notebook* »⁶⁵ de Dan Auiler et « *Hitchcock at work* »⁶⁶ de Bill Krohn soulignent à quel point Hitchcock pense chaque détail de ses films, ainsi, son cinéma est semblable à un dessin animé adapté d'une bande dessinée. Ceci n'est pas différent du cinéma d'Almodóvar. Nous retrouvons également chez le cinéaste espagnol cette même habitude consistant à dessiner méticuleusement les plans avant de les filmer notamment dans les livres suivants : « *Pedro Almodóvar. Conversations avec Frédéric Strauss*⁶⁷ » et « *Les archives Pedro Almodóvar*⁶⁸ ».

⁶⁰ Voir: *Ibid.*, p. 47.

⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

⁶² SAMUELS Charles T., *Encountering directors*, New York, Putnam, 1972, p. 233.

⁶³ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁴ Voir: TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 47.

⁶⁵ AUILER Dan, *Hitchcock's secret notebooks. An authorised and illustrated look inside the creative mind of Alfred Hitchcock*, London, Bloomsbury, 1999b.

⁶⁶ KROHN Bill, *Hitchcock at work*, London, New York, Phaidon, 2003.

⁶⁷ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *Pedro Almodóvar . Conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

⁶⁸ ALMODÓVAR Pedro, DUNCAN Paul, Peiró Bárbara, Molina-Foix Vicente, Martín Garzo Gustavo, Lindo Elvira, Millás García Juan J. et Fernández Santos Angel, *Les archives Pedro Almodóvar*, Cologne, Taschen, 2011.

Les critiques de la politique des auteurs analysent les films d'Hitchcock *selon* l'intention qui est la sienne avant de commencer un film; tout comme Almodóvar qui trouve un sujet pour son scénario et se jette alors dans rédaction comme dans une aventure ⁶⁹.

Aussi bien dans *Vertigo* que dans *Matador*, Hitchcock et Almodóvar partagent la même intention artistique; la mise en exergue de l'« obsession de la mort » et de la « nécrophilie ».

Hitchcock se considère comme un chef d'orchestre⁷⁰; Esquenazi souligne dans son article intitulé « *L'auteur, un cri de révolte* », que dans la culture occidentale, une œuvre d'art n'appartient qu'à une seule personne⁷¹. Dans le cas du cinéma, c'est le réalisateur qui est en meilleure position « *pour revendiquer le contrôle des aspects créatifs*⁷² » lors de la création du film. Même si la production d'un film reste un travail collégial, le réalisateur en assume souvent le leadership. D'ailleurs, c'est pour cette raison qu'on le targue d'être « celui qui réalise le film ». Avoir son nom à l'affiche, au-dessus du titre du film témoigne de cet état de fait. De cette manière, le réalisateur devient le "responsable", « *le créateur* » de l'œuvre cinématographique.

Comme Esquenazi le précise, Hitchcock fait évoluer et adapte son style au gré des tendances, des systèmes de production cinématographique et des us et coutumes en vigueur sur ses lieux de tournage; comme en témoignent les changements de style observés entre *The Pleasure Garden* (1925) tourné en Angleterre et *Rebecca* (1939) tourné à Hollywood ou entre *Rebecca* (1939) et *Frenzy* (1971) tourné lors de son retour à Londres. D'après Patrick McGilligan, le succès d'Hitchcock est lié à sa capacité à surmonter les politiques et les pièges des studios anglais et hollywoodiens ⁷³. Hitchcock a certainement fini par s'imposer grâce à une gestion attentive des budgets et à un succès retentissant dans les salles obscures ⁷⁴. Esquenazi fait référence à une certaine forme d'intronisation des auteurs du cinéma: « *Dès*

⁶⁹ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁰ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 288.

⁷¹ ESQUENAZI, Jean-Pierre, "L'Auteur, Un cri de Révolte", dans ESQUENAZI Jean-Pierre, *op. cit.* 2002b, p. 70.

⁷² Id, « L'auteur, Un Cri de Révolte », dans Esquenazi, J.-P., *Politique des auteurs et théorie du cinéma*, Paris, France, 2002, p. 70

⁷³ MCGILLIGAN Patrick, *Alfred Hitchcock. A life in darkness and light*, New York, Regan Books, 2004a, ©2003, p. 747.

⁷⁴ Hitchcock a acquit sa liberté de gestion à partir des années 40. Voir : ESQUENAZI(2001), p. 61 ainsi qu'ADAIR, Gene. *Alfred Hitchcock: Filming Our Fears*. Oxford University Press, 2002, p. 81

qu'un cinéaste est reconnu en tant qu'auteur, son nom devient un instrument de communication entre cinéphiles⁷⁵».

Néanmoins, la hiérarchisation reste indissociable du monde professionnel. Aussi, même Franck Capra, cinéaste évoluant au sein du système hollywoodien, précise que pour des raisons artistiques, il faut obéir à la règle : « *One man, one film*⁷⁶ » et s'en explique : « *I believed that one man should make the film, and I believed the director should be that man. I just couldn't accept art as a committee. I could only accept art as an extension of an individual. One man's ideas should prevail*⁷⁷ ».

Almodóvar, tout comme Hitchcock, réalise ses story-boards et travaille assidûment sur les détails visuels afin d'instaurer son propre univers filmique. Ainsi il a le talent d'écrire ses propres narrations. Sa qualité d'auteur nous est confirmée par Jean-Claude Séguin qui dit de lui : « *Pedro Almodóvar est un auteur au sens que lui donnait la critique française, et ses œuvres les moins abouties – Le Labyrinthe des passions Kika et même dans une certaine mesure La Mauvaise Éducation – sont pourtant celles qui révèlent le mieux l'auteur, sa géographie, son esthétique et ses obsessions.*⁷⁸ »

La politique des auteurs a sûrement été influencée par le concept de « *camera-stylo* » d'Astruc où il est dit que l'auteur fait usage de la caméra comme un écrivain prend la plume. Hitchcock, quant à lui préfère parler de « *cutting in the camera* ». En effet, il faisait le montage presque en même temps qu'il filmait; évitant ainsi toute manipulation de la part de la production. C'est un peu comme si ses yeux se confondaient avec la caméra. Néanmoins, au début de sa collaboration avec le célèbre producteur David O. Selznick, Hitchcock peine à garder son indépendance, ce qui se ressent notamment dans des films tels que *Rebecca*

⁷⁵ ESQUENAZI, « *L'Auteur, une espèce particulière de genre?* », dans GAUTHIER Christophe, VEZYROGLOU Dimitri et JUAN Myriam, *L'auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie : actes du colloque de l'université Paris 1 (équipe d'accueil HiCSA) : 6 - 8 décembre 2007*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013, p. 21. d

⁷⁶ CAPRA Frank, *Interviews*, JacksonMiss., University Press of Mississippi (coll. « *Conversations with filmmakers* »), 2004. .p. 98

⁷⁷ CAPRA Frank, *op. cit.*, p. 175.

⁷⁸ SEGUIN Jean-Claude, *Pedro Almodóvar: filmer pour vivre*, Paris, Ophrys (coll. « *Imágenes, culture hispanique* »), 2009, p. 15.

(1940), *Spellbound* (1945) ou *Paradine Case* (1947)⁷⁹. Avec le temps, il apprendra à s'accommoder des règles du champ hollywoodien en y faisant sa place.

De part le leadership qu'il exerce sur les différents intervenants, le réalisateur devient véritablement « le Grand Architecte » de sa fiction. Alfred Hitchcock soutient cette hypothèse: « *In feature films the director is God; in documentary films God is the director*⁸⁰ ».

Conformément à la citation d'Hitchcock, nous pouvons affirmer de manière quelque peu allégorique que le metteur-en scène est en position de créer le ciel et la terre ainsi que les personnages qui évoluent entre les deux. Aussi, il définit l'atmosphère de sa fiction, la lumière, le temps filmique (succession des jours et des nuits), et crée les personnages à son image, il contrôle leurs apparences et leurs actions selon sa vision du monde et crée la genèse de son univers.

« *Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs* » nous dit l'écrivain Jean Giraudoux⁸¹. Truffaut affirme quant à lui : « *il n'y a pas de bons ou mauvais films, mais seulement les bons et mauvais metteurs en scène* »⁸². Écrivains comme cinéastes semblent s'accorder sur l'omnipotence de l'artiste dans la création. Ceci n'est pas sans nous rappeler la célèbre phrase de l'historien de l'art Ernst Hans Josef Gombrich : « *There really is no such thing as Art. There are only artists*⁸³ »; puisqu'aujourd'hui, les œuvres d'art sont principalement liées au nom de l'artiste qui les a produites et qui devient, en quelque sorte, un label, une marque de fabrique avec ses particularités.

Selon la politique des auteurs, les anecdotes de la vie d'un artiste sont déterminantes quant à son champ d'intérêt. Les historiens de l'art Ernst Kris et Otto Kurz, dans l'introduction de leur livre « *La Légende de l'Artiste*⁸⁴ », confirment que la biographie d'un

⁷⁹ Pour la collaboration étrange entre d'Hitchcock et Selznick voir : LEFF Leonard J., *op. cit.*

⁸⁰ KLEIN Annabelle et TIXHON Axel, *La communication audio-visuelle. Entre réalité et fiction / approche pluridisciplinaire*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2009, p. 156.

⁸¹ TRUFFAUT, Ali-Baba et la « Politique des auteurs », p. 34

⁸² TRUFFAUT et GILLAIN Anne, *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion (coll. « Cinémas / Flammarion »), 1988. p. 73

⁸³ GOMBRICH E. H., *The story of art*, London, New York, Phaidon, 2006. p. 21

⁸⁴ KRIS Ernst et KURZ Otto, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, Paris, Allia, 2010. p. 16

artiste contient « *certaines représentations fondamentales relatives à celui-ci* »⁸⁵, mais il faut savoir que, comme les découvertes scientifiques, les œuvres artistiques suivent celles qui les précèdent.

D'après Vinzenz Hediger, Alfred Hitchcock signe ses films comme un peintre signe son tableau, en anglais on parle de « *signature appearance* »⁸⁶. En jouant les acteurs dans les bandes-annonces de ses films et les speakerines en première partie de ses séries télévisées « *Alfred Hitchcock Presents* », Hitchcock fait beaucoup d'effort pour montrer qu'il est le seul maître de ses films; qu'il s'agisse de longs ou de courts métrages. Il utilise même une illustration iconique de son portrait pour signer ses productions. Le scénariste de *Vertigo* (*Sueurs Froides*) et de *Topaz* (*L'Étau*), Samuel A. Taylor, parle de la signature d'Hitchcock en faisant référence à ses nombreuses interventions qui survenaient à toutes les étapes du scénario: « *Je ne peux pas vraiment dire quand l'influence d'Hitchcock commençait ou finissait. Lorsque l'on travaillait avec lui sur un film, vous écriviez un film d'Hitchcock* »⁸⁷. L'influence d'Hitchcock ne se limite pas à l'étape de la rédaction du scénario. Hitchcock imagine et choisit personnellement les lieux de tournage des films ainsi que les costumes et la coiffure de ses personnages. Il illustre les scènes avant leurs tournages comme un peintre fait une esquisse sur sa toile avant de passer à la réalisation du tableau.

Quant à Pedro Almodóvar, il écrit les scénarios de ses films lui-même (sauf pour *Matador*, film pour lequel il avait travaillé en collaboration avec Jésus Ferrero). Comme Hitchcock, il accorde une attention toute particulière aux costumes et au maquillage de ses personnages. Aussi, il travaille avec les grandes maisons de haute couture comme Jean-Paul Gaultier, Dolce & Gabbana, Yves Saint Laurent et Chanel. Il apparaît dans son film *Matador* en tant que modéliste et donne des rôles secondaires à sa mère et son frère. Tout en écrivant ses scénarios, il réalise également des esquisses et prend des notes de façon à visualiser les scènes avant le tournage.

Les films réalisés par Hitchcock et Almodóvar portent indéniablement la signature leurs réalisateurs. Cette signature n'atteste pas seulement qu'ils sont les authentiques créateurs de leurs films, mais véhicule en même temps leur *vision du monde*. Ainsi, lorsque nous

85 Ibid., p. 16

86 HEDIGER, Vinzenz, L'Image de l'Auteur dans la Publicité, dans Esquenazi, 2002, p. 49

87 AUILER Dan, *op. cit.* p. 32

visionnons un film d'Hitchcock ou un film d'Almodóvar, nous pénétrons véritablement dans leurs univers respectifs.

Alfred Hitchcock et Pedro Almodóvar sont deux grands cinéastes qui se sont fait connaître grâce à un style unique et personnel qui a marqué l'histoire du cinéma. Ces deux artistes que tout semble a priori opposer sont issus de pays et d'époques différents, des régions septentrionales et méridionales de l'Europe. Malgré ces différences majeures, on note toutefois les mêmes références à la culture catholique dans les films de ces deux réalisateurs. Étant donné qu'ils sont tous deux méticuleux quant au choix des thèmes et aux rendus visuels, il paraît dès lors logique d'examiner leurs films à la manière d'un historien de l'art qui analyserait un tableau.

3. Hypothèse fondamentale

Notre recherche vise à mettre en lumière les empreintes de l'habitus catholique provenant de l'éducation reçue de la famille et de l'enseignement confessionnel dans les films de deux auteurs d'époques et de cultures différentes, mais issus de familles catholiques pratiquantes.

Nous essayons également de comprendre les effets dus aux contextes de leurs époques ainsi que l'appropriation des règles et des structures sociétales dans lesquelles les deux réalisateurs ont grandi et produit leurs œuvres.

Nous émettons l'hypothèse fondamentale selon laquelle, l'éducation religieuse et la culture catholique influencent la structuration des œuvres cinématographiques d'Hitchcock et d'Almodóvar. D'une façon plus globale, les résultats attendus devraient permettre d'expliquer ou tout au moins d'apporter des éléments supplémentaires permettant de comprendre l'effet de l'habitus religieux sur la création des œuvres artistiques.

Les films réalisés par Hitchcock et Almodóvar contiennent ostensiblement des motifs appartenant à la confession et la morale catholique.

Un trait commun entre ces deux génies du cinéma est cette habitude de toujours commencer un projet de film en se focalisant sur une thématique précise. Dans leurs films, l'accent est davantage mis sur le thème plutôt que sur toute autre chose. Par exemple, *Vertigo*

et *Matador* sont des films qui tournent autour de « la mort », ou plus précisément autour de « l'obsession de la mort ». *The Wrong Man* et *Carné Tremula* sont des films qui s'inspirent des thèmes de la culpabilité et de l'injustice née du fait d'être accusée alors que l'on est innocent.

Dans les films d'Hitchcock et d'Almodóvar, nous retrouvons plus ou moins les mêmes *modus operandi* quant au cheminement de l'histoire filmique. Comme Alexandre Astruc le précise, Hitchcock racontera presque toujours la même histoire au cours de sa carrière⁸⁸; l'histoire fabuleuse d'un homme innocent qui prend inconsciemment et bien malgré lui part à un meurtre ou à une scène de crime. Jusqu'à la fin du film, il essaie de prouver son innocence ou d'aider à la résolution du crime auquel il se trouve mêlé. Pour Astruc, les films d'Hitchcock laissent un sentiment semblable aux romans de Dostoïevski ou de Faulkner, c'est-à-dire que quand nous regardons l'un de ses films, nous nous retrouvons plongés dans un univers *mis en scène* par Hitchcock; un univers où l'esthétique occupe une place prépondérante et où sa morale et ses conceptions divisent le monde de manière dichotomique : l'ombre et la lumière, le noir et le blanc⁸⁹, le mal et le bien.

Quant à Almodóvar, il présente et met en relation ses personnages à l'aide de courtes séquences enchâssées dans l'intrigue principale; d'une part il y a l'ancienne Espagne, l'Espagne franquiste dominée par la doctrine nationale-catholique, la peur de la dictature et l'influence de l'Opus Dei; et d'autre part, la nouvelle Espagne, post franquiste, libre, égalitaire et tolérante.

Ces deux génies du cinéma, à travers leurs scénarios, ont sans doute consciemment et inconsciemment reflété les expériences de vie qu'ils ont intériorisées.

En se basant sur des biographies, notre travail vise à éclairer les biais sociologiques présents chez ces deux cinéastes; biais qui sont devenus au fil du temps leur signature artistique. Aussi, ceci nous en apprendra davantage sur l'éducation religieuse strictement catholique qu'ils ont reçue ainsi que sur l'évolution postérieure de leur habitus.

⁸⁸ ASTRUC, « Quand un homme... », LUCANTONIO, Gabrielle, BAECQUE, Antoine, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 43

Bien qu'ils partagent les mêmes rites catholiques, il ne faut cependant pas oublier qu'il existe des différences en matière de nationalité, de contexte politique lié à l'époque à laquelle ces artistes ont vécu ainsi qu'à la psychologie sociale de leur temps. L'influence de tous ces facteurs sur leurs oeuvres respectives fera ultérieurement l'objet d'une analyse scientifique minutieuse.

4. Les thèmes catholiques

L'Église catholique se diffère des autres églises chrétiennes en accentuant les notions comme *l'Immaculée Conception*, *la culpabilité profonde* provenant du *péché originel*, *la pénitence*, *la distinction entre péché grave et péché véniel* et le dogme *d'infailibilité pontificale*.

Pour les fidèles catholiques, la religion signifie un ensemble comprenant la morale, les rites, les règles et les punitions; c'est-à-dire, un modèle ou une conduite pour la vie terrestre et la vie éternelle. La religion a inoculé aux fidèles la croyance ou une perception selon laquelle il est impossible de faire autrement ce que la religion propose, la religion a donc même la puissance de rationaliser ce qui n'est pas vraiment rationnel. Elle crée donc un ensemble d'habitudes cognitive et pratique, intériorisées et ne pouvant pas être remplacées. C'est ce que nous appelons l'*habitus*. L'*habitus* gère la perception et l'œuvre de l'individu.

Nous essayons de prouver qu'Hitchcock et Almodóvar ont filmé, consciemment ou inconsciemment, les thèmes qu'ils avaient appris dans le foyer familial, dans les classes de l'école catholique et dans les messes, etc. Pour faciliter notre analyse, nous nous focalisons sur ces thèmes appartenant plus ou moins à la confession catholique dans la deuxième partie de notre travail. Les thèmes dont les réciproques se trouvent dans l'iconographie catholique comme le rôle de *la mère*, l'imagination de *Dieu*, la perception de *Jésus Christ*, et le sens des notions comme *l'amour*, *la passion*, *la souffrance*, le *péché*, l'acceptation du *jugement éternel* et le *châtiment*, ainsi que le positionnement des signes et des symboles liés à la culture catholique comme les églises, le signe de croix, les tableaux, les statues de la sainteté et les références de la Sainte Bible seront analysés dans l'ensemble de la filmographie de deux auteurs du cinéma.

Sans aucun doute, ces thèmes analysés peuvent être associés ou trouver un sens similaire ou différent dans les autres cultes monothéistes. Néanmoins, dans le cadre de notre travail, nous nous intéressons à comment ils sont perçus, élaborés ou encore traités par Hitchcock et Almodóvar à partir de leur vision catholique consciente ou inconsciente et structurée à travers leurs éducations dès les premiers pas de leurs socialisations.

5. Le Choix des films

Le choix des films est motivé par la présence de thèmes spécifiques et propres au catholicisme. Ainsi, *la mort* et *la résurrection* sont des thèmes communs à *Vertigo* et *Matador*; le sentiment de *culpabilité* et *le sacrifice de l'innocent* sont, quant à eux, des thèmes que l'on retrouve dans *The Wrong Man (Le Faux Coupable)*, qui est considéré comme le film moralisateur par excellence de la filmographie d'Hitchcock et *Carne Tremula (En chair et en os)*, considéré comme l'un des films ouvertement politique d'Almodóvar. Enfin, *Marnie (Pas de Printemps pour Marnie)* d'Hitchcock et *Julieta* d'Almodóvar traitent tous deux du sentiment de culpabilité transmis du parent à l'enfant.

En analysant ces films, nous essayons de repérer des similitudes émanant de l'éducation catholique des deux auteurs et des distinctions que l'on peut attribuer aux tendances de l'époque, à l'environnement social ou encore à la pression et aux craintes professionnelles des deux artistes.

6. La Méthode d'analyse

Nous réservons la deuxième et la troisième partie de notre travail aux analyses des films d'Hitchcock et d'Almodóvar.

La deuxième partie de notre travail de recherche est dédiée aux thèmes et aux symboles recouvrant une place cruciale dans la religion catholique et dont les deux cinéastes font usage dans leurs œuvres respectives à la fois de façon similaire et distincte. Le but de notre recherche est de prouver que les thèmes et les symboles usités par Alfred Hitchcock et Pedro Almodóvar et liés au catholicisme, sont hérités de leur éducation catholique contractée au sein de la famille et du milieu scolaire. Ces codes ont imprégné leurs travaux artistiques

pendant toute leur vie professionnelle. Dans cette partie, nous analysons les films de ces deux cinéastes en nous focalisant uniquement sur ces thèmes. Par ailleurs, dans la troisième et dernière partie, nous réalisons une analyse comparative détaillée de trois films de chacun des deux auteurs.

Nous essayons d'analyser les films essentiellement dans le cadre de l'intuition du cinéaste quant à la mise en images et à la structuration de l'oeuvre. Pour cela, nous avons choisi la méthode dite *iconologique*. Cette méthode se compose de trois niveaux d'interprétation : la description *pré-iconographique*, l'analyse *iconographique* et l'interprétation *iconologique*.

L'iconologie, également appelée "*science des images*", est une discipline scientifique fondée par l'historien de l'art Aby Warbourg et développée par Erwin Panofsky. Lors de nos analyses comparatives, notre but est de clarifier l'empreinte de la culture catholique sur le style respectif de ces deux artistes et de retrouver les emprunts à la culture catholique dans les énoncés textuels et cinématographiques.

Le mot icône provient du mot grec byzantin « eikona », prononcé « ikona », qui signifie « image, statue sainte ». Selon la description de Peter Wollen, dans son livre « *Signs and Meaning in the Cinema* »⁹⁰, une icône est un signe dont le signifiant représente le signifié principalement par sa ressemblance. Panofsky explique l'iconologie en tant que « *branche de l'histoire de l'art, qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres d'art par opposition à leur forme* »⁹¹. Nous pouvons deviner la différence entre *iconographie* et *iconologie* en nous basant sur les suffixes respectifs de ces deux mots :

« the suffix « graphy » derives from Greek verb graphein, « to write »[...] *Iconography* is,[...]a description and classification of images much as *ethnography* is a description and classification of human races [...]suffix

⁹⁰ Cité par MONACO James. et Lindroth David., *How to read a film. The world of movies, media, and multimedia / language, history, theory*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 164.

⁹¹ PANOFSKY, Erwin, « Essais d'iconologie – Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance (Studies of Iconologie) », traduit de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssède, Edition Gallimard, 1967, p. 13

« *logy* » derived from *logos*, which means « *thought* » or « *reason* » denote something interpretative [...]

Iconology. [...] is a method of interpretation which arises from synthesis rather than analysis. And as correct identification of motifs is the prerequisite of their correct iconographical analysis, so is the correct analysis of images, stories and allegories the prerequisite of their correct iconological interpretation. [...] ⁹²»

L'iconologie est associée à l'histoire de l'art et de l'esthétique. Elle présuppose que la création d'une œuvre d'art dépende de plusieurs facteurs, dont l'éducation familiale et scolaire du créateur, la classe sociale dont il est issu ou encore les tendances de l'époque à laquelle la création a eu lieu.

Panofsky distingue trois étapes dans l'analyse iconologique ⁹³ :

1. *La description pré-iconographique* : durant cette première étape, il y a lieu de déterminer la signification « *primaire* » ou « *naturelle* », subdivisée ensuite en signification « *factuelle* » et « *expressive* »⁹⁴. C'est un exercice pratique dépendant d'une découverte directe. Au cours de cette étape, il faut chercher une familiarité avec des objets, des figures et des événements en observant les couleurs; les matériaux, les motifs, etc. Panofsky définit cette étape comme étant « *l'histoire du style* » ou « *l'histoire des formes*⁹⁵»; pour lui, il s'agit d'« *une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des objets et des événements ont été exprimés par des formes.* »
2. *L'analyse iconographique* : durant cette étape il faut chercher la signification secondaire ou conventionnelle des objets ou des thèmes. Panofsky précise : « *Iconographical analysis dealing with images, stories and allegories instead of motifs, presupposes [...] much more than that familiarity with objects and events*

⁹² PANOFSKY Erwin et Lavin Irving, *Meaning in the visual arts. Views from the outside : a centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968) : Symposium : Papers*, 1995, p. 31–32.

⁹³ PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie – Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance (Studies of Iconologie)*», traduit de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssède, Édition Gallimard, 1967, p. 40-41

⁹⁴Ibid., p. 17

⁹⁵ PANOFSKY Erwin. 1975a, p. 255.

which we acquire by practical experience ». Aussi,⁹⁶ il faut trouver une familiarité avec les thèmes spécifiques et les concepts. Pour ce type d'analyse, une connaissance des sources littéraires et des allégories est nécessaire.

3. *L'interprétation iconologique* : Panofsky affirme que, au cours de cette dernière étape, il faut trouver la signification intrinsèque ou constitutive dans l'univers des valeurs symboliques. L'analyse iconologique repose, selon Panofsky, sur une *intuition synthétique*⁹⁷, permettant d'associer une œuvre d'art à une tendance politique, religieuse ou sociale propre à l'époque à laquelle l'œuvre a été produite. Pour cela, il est nécessaire de connaître parfaitement la société dans laquelle l'artiste s'est façonné, la mentalité de la nation à laquelle il appartient, sa période, sa classe sociale, ses convictions religieuses et philosophiques.⁹⁸

Il faut trouver le lien avec les tendances essentielles de l'esprit humain et les conditions psychologiques de l'époque où la représentation a été faite. C'est une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les dispositions essentielles de la mentalité humaine ont été exprimées par des thèmes et concepts spécifiques. L'interprétation iconologique est plus profonde qu'une familiarité acquise avec des thèmes et des concepts spécifiques tels qu'ils proviennent de sources littéraires⁹⁹. L'intuition synthétique est scientifique, parce qu'il y a lieu de chercher les conditions de l'époque; de comparer l'œuvre qu'on analyse, avec d'autres documents culturels et historiques. Esquenazi explique : « *L'intuition synthétique n'est pas laissée à l'arbitraire du chercheur, mais doit se confronter avec la méthode comparative propre aux sciences sociales.* »¹⁰⁰ L'auteur ajoute : « *L'expression «intuition synthétique» désigne la façon dont nous pouvons associer une œuvre avec une tendance politique, poétique, religieuse, sociale, etc. prégnante à l'époque de production de l'œuvre* »¹⁰¹.

⁹⁶PANOFSKY, *Meaning in The Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, N. Y., 1955, p. 35

⁹⁷PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, p. 31

⁹⁸ PANOFSKY Erwin. impr. 2014, cop. 1969, p. 18.

⁹⁹PANOFSKY, *Meaning in The Visual Arts*, p. 38

¹⁰⁰ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation*, p. 142.

¹⁰¹ Ibid., p. 142.

L'application de la méthode panofskienne exige de comprendre deux concepts essentiels : « *Kunswollen* (le vouloir artistique) » et « *Weltanschauung* (la vision/ la conception du monde d'artiste) ». Le concept de « *Kunswollen* » a été introduit par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl qui le mentionne pour la première fois dans son livre « *L'industrie Artistique Tardo-Romaine* »¹⁰² et le concept de « *Weltanschauung* » est notamment utilisé par Max Weber.¹⁰³ Nous essayons d'expliquer brièvement ces deux notions essentielles pour réaliser une analyse iconologique :

Le concept Kunstwollen

En allemand, les mots « *kunst* » et « *wollen* » signifient respectivement l'art et le vouloir, l'intention ou la volonté. Riegl utilise ce concept pour désigner l'autonomie de l'artiste au moment de sa création. D'après lui, le but de l'artiste n'est pas uniquement d'imiter le réel, mais de refléter plutôt sa vision du réel, de sa propre façon, dans les limites de ses perceptions. La vision du monde de l'artiste acquise au fil du temps par la structuration de la culture devient ainsi indispensable. L'artiste élabore donc son œuvre selon ses choix dans la limite de sa vision formée par les tendances de son temps et son environnement social.

L'iconologie présuppose que le contenu fondamental d'une œuvre d'art est constitué par la mentalité d'un complexe culturel¹⁰⁴; Panofsky minimise le rôle individuel de l'artiste au détriment de celui de la nation, de la classe, d'une conviction religieuse et de la philosophie de l'époque où l'œuvre est réalisée¹⁰⁵. Selon la conception panofskienne, l'artiste lui-même est une œuvre de ces facteurs. L'artiste en tant que génie constitue la seule exception qui permet de considérer son autonomie. Les architectes de belles cathédrales gothiques restent anonymes. Leurs désirs en créant les œuvres sont inconscients et leurs pulsions sont véhiculées de manière collective contrairement aux cas des génies comme Albrecht Dürer ou Le Titien. Les génies ont une volonté consciente tout en gardant une partie de leur désir inconscient et une pulsion véhiculée de manière collective.

¹⁰² Voir : RIEGL Aloïs et Philippot Paul, *L'Origine de l'art baroque à Rome*, Paris, Ed. Klincksieck (coll. « Esprit et les formes »), 1993.

¹⁰³ Voir : WEBER Max, GROSSEIN Jean-Pierre(trad.) et PASSERON Jean C.(i. p.), *Sociologie des religions*, [Paris], Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1996.

¹⁰⁴ RIEBER Audrey. 2012, p. 211.

¹⁰⁵ PANOFSKY Erwin, Teyssède Bernard et Herbette Claude. 1967, p. 20.

Panofsky préfère employer le concept riegléen en distinguant *la volonté d'artiste* et *la volonté artistique* :

« [...] *kunstwollen* se rapporte, d'habitude, principalement aux phénomènes artistiques pris dans leur ensemble, à l'œuvre entière d'une époque, d'un peuple ou d'une personnalité, tandis que l'expression « intention artistique » s'utilise la plupart du temps davantage pour caractériser une œuvre d'art prise isolément. [...] quand nous parlons du *Kunstwollen* de la Renaissance, de celui de la sculpture antique, de celui Bernin ou du Corrège, ou que nous croyons reconnaître à l'intérieur d'une œuvre d'art prise isolément une « intention artistique » dans l'ordonnance de certaines combinaisons de lignes ou de surfaces, dans le choix de certaines compositions de couleur, dans la disposition de certains éléments de construction, nous sommes certes, tout sans exception, convaincue d'exprimer là quelque chose d'objectif, caractérisant bien ce qu'il y a d'essentiel dans les phénomènes artistiques¹⁰⁶ ».

Panofsky examine méticuleusement le concept de *kunstwollen*; le mot « vouloir » ou l'idée de la volonté artistique nous font penser à une décision consciente de la part de l'artiste lors de la création de son œuvre. Cependant, l'« expérience culturelle »¹⁰⁷ du génie au moment de la création¹⁰⁸ joue aussi indubitablement un rôle primordial.

L'habitus du génie et son libre arbitre façonnent son style. Hitchcock est considéré comme le « master of suspense », puisqu'il a choisi des projets liés au suspense durant toute sa carrière, tandis qu'Almodóvar s'est fait connaître par ses mélodrames, associés à la culture espagnole, et qui reflètent également l'époque post-franquiste. Les deux cinéastes ont déterminé leurs genres et leurs styles conformément à leurs époques. Le milieu social et les tendances kitsch de l'époque ont orienté le style d'Almodóvar, de la même manière, la domination de la littérature policière pendant l'époque victorienne a conduit Hitchcock vers ce genre.

¹⁰⁶ PANOFSKY Erwin, *op. cit.* 1975a, p. 200.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 202.

¹⁰⁸ Voir: *Ibid.* " *Le Concept du Kunstwollen* "

Le concept « Weltanschauung »

Le mot « welt » signifie en allemand « monde » et « anschauung » se traduit en tant que « vision », « opinion » ou « conception ». Ce terme composé signifie donc la « conception du monde ». Ce concept doit être pensé comme Riegle le suggère avec le concept Kunstwollen. Kunstwollen provient du Weltanschauung et le Weltanschauung est élaboré dans une nation par la philosophie de l'époque, ainsi que par la classe sociale, la conviction et l'éducation religieuse.

Panofsky mentionne le Weltanschauung en décrivant l'équipement nécessaire pour réaliser une interprétation iconologique d'une oeuvre d'art. Il décrit que pour cette étape de l'analyse iconologique, il faut se doter d'une intuition synthétique conditionnée par une psychologie et une Weltanschauung personnelles du cinéaste.

1^{ère} PARTIE: Habitus

Introduction

Pierre Bourdieu définit *un auteur* comme étant une personne possédant le talent distinct de montrer au grand public ce qui est « *implicite* », « *tacite* » dans la vie, ce que tout le monde ressent confusément sans pouvoir l'exprimer. Ainsi, seul l'auteur peut s'acquitter de cette tâche grâce à son talent ¹⁰⁹.

D'après Bourdieu, l'auteur, lorsqu'il travaille, n'est pas toujours conscient d'être guidé par son *habitus*. Ceci dit, pour mieux comprendre une œuvre d'art, nous devons comprendre l'intention de son créateur lequel est tributaire de son *habitus*.

L'iconologie, appelée également « *science des images* » permet d'analyser méticuleusement une ou plusieurs œuvres d'art en se focalisant sur des aspects tels que le « *vouloir artistique* » ou la vision du monde de l'auteur.

L'analyse iconologique présuppose que la naissance d'une œuvre dépend de ces aspects, lesquels associent l'éducation familiale et scolaire du créateur à sa classe sociale et aux tendances de son époque. Il est donc nécessaire d'explorer les origines d'une œuvre d'art en se penchant sur le contexte social au sein duquel évolue l'artiste, autrement dit l'« *habitus* » du créateur.

Pour cette raison, Erwin Panofsky se préoccupe de l'influence exercée par son père sur Albrecht Dürer. De même, Norbert Elias s'intéresse au père de Wolfgang Amadeus Mozart qui fut le premier professeur de musique du compositeur¹¹⁰. Parallèlement, Elias examine l'*habitus* petit-bourgeois de Mozart en évoquant ses efforts et ses difficultés pour trouver sa place dans l'aristocratie de son époque. De la même manière, Bourdieu analyse l'art d'Edouard Manet et la raison de sa révolte artistique. Partant de la biographie de l'artiste, Bourdieu examine son *habitus* social et professionnel.

¹⁰⁹ BOURDIEU Pierre, « Habitus, code et codification », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 64/1, 1986, p. 40–44.

¹¹⁰ Voir : PANOFSKY Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, [Vanves], Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), impr. 2012.

ELIAS Norbert, *Mozart sociologie d'un génie*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La librairie du XXe siècle »), 1991a.

Que ce soit pour l'habitus social, éducationnel ou conjoncturel, la biographie devient donc un recueil de données pour l'analyse artistique et sociologique. Le processus de socialisation et plus particulièrement les règles imposées par le noyau familial et celles imposées en début de scolarisation, ainsi que les habitudes propres à une certaine classe sociale, jouent un rôle majeur dans la structuration de la vision du monde des individus. Néanmoins, les expériences vécues par l'artiste au cours de sa vie en raison de ses interactions sociales et professionnelles avec divers milieux et classes sociales élargissent sa vision, et modifient ponctuellement ses centres d'intérêt et son style.

La biographie dépeint également les tendances artistiques, politiques et morales de la société et de l'époque de l'artiste. Brigitte et Peter L. Berger précisent que la biographie est une source historique. De ce point de vue, de par leurs expériences sociales, les artistes, comme tous les êtres autres êtres humains, ont des biographies sociales¹¹¹. En connaissant l'artiste, nous pouvons donc pénétrer dans son monde et en apprendre davantage sur sa société.

Pour analyser les films d'Hitchcock et d'Almodóvar dans le contexte de leurs habitus catholiques, nous devons d'abord comprendre les motivations qui les poussent à filmer, leurs visions du monde, les biais sociaux propres à leurs époques respectives et l'influence de la culture dans laquelle ils ont grandi. Nous devons donc définir le concept d'« *habitus* ».

Dans cette première partie, nous tentons une définition de la notion d'« *habitus* » en nous attachant aux aspects sociologiques et psychologiques, et en nous basant sur les travaux d'Erwin Panofsky et de Norbert Elias. Par la suite, à partir de leurs biographies comparées, nous caractériserons l'habitus religieux de nos deux auteurs en épingleant les similarités et les différences quant à leur éducation familiale et scolaire, mais aussi en considérant les tendances politiques et psychologiques qui prédominaient au sein de leurs sociétés d'origine.

¹¹¹ BERGER Peter L. et Berger Brigitte, *Sociology. A biographical approach*, Harmondsworth, New York, Penguin (coll. « Penguin education »), 1976, p. 21.

I.1. Définition de la notion d' « habitus »

I.1.1. Le sens et l'origine du terme

Le mot *habitus* provient du mot latin *habere* signifiant « avoir ». Selon le dictionnaire *Le Robert*, le sens commun d'*habitus* est celui de « manière d'être ».

Le sociologue Alain Accardo fait la synthèse de ses deux définitions et définit l'*habitus* comme étant « un avoir qui s'est transformé en être. »¹¹².

La notion d'*habitus* a déjà été utilisée dans l'Antiquité par le philosophe grec Aristote dans son œuvre *Ethique à Nicomaque*. Aristote l'appelle "*hexis*"; un *état* dérivé du verbe *ekhein* et qui signifie « avoir » en grec¹¹³. Le terme désigne un être qui prend sa mesure à partir d'un avoir. Selon Aristote, la notion d'*hexis* recouvre deux sens : le premier est lié aux aspects « possessifs », « l'état habituel » d'un être et se définit par les objets – comme dans son exemple, celui qui a des chaussures est considéré comme celui qui est chaussé et celui qui a une arme est considéré comme étant celui qui est armé » –; le deuxième sens recouvre une certaine « disposition morale », une « manière d'être » faisant appel aux activités de l'individu¹¹⁴. Selon Aristote, il existe un rapport entre l'état et la disposition morale qui peut être étendue à l'avoir culturel, à la structuration de la morale ainsi qu'au style de vie particulier d'un individu.

Ainsi, dans ses écrits "*Catégories*"¹¹⁵, "*Métaphysique*"¹¹⁶ et "*Physique*"¹¹⁷, Aristote emploie les termes d'« habitus/d'état habituel » et de « disposition ». En effet, si l'*habitus*

¹¹² ACCARDO, Alain, *Initiation à la sociologie de l'illusionnisme social : une lecture de Pierre Bourdieu*, Ed. Le Mascaret, 1991, p. 88

¹¹³ ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Vrin, 1994. p. 181

¹¹⁴ RODRIGO Pierre, *Aristote, une philosophie pratique. Praxis, politique et bonheur*, Paris, J. Vrin (coll. « Tradition de la pensée classique »), 2006. p. 121-122

¹¹⁵ ARISTOTE, PELLEGRIN Pierre, Crubellier Michel et Dalimier Catherine, *Catégories. [suivi de] Sur l'interprétation*, [Paris], Flammarion (coll. « GF »), impr. 2007.

¹¹⁶ ARISTOTE, *Métaphysique ; introduction, traduction, notes, bibliographie et index par Marie-Paule Duminil, Annick Jaulin*, Paris, Flammarion (coll. « GF »), 2008.

¹¹⁷ ARISTOTE et PELLEGRIN Pierre (trad.), *Physique*, Paris, Flammarion (coll. « GF »), 2002.

englobe certaines dispositions, toutes les dispositions ne peuvent cependant pas être définies comme étant un habitus.¹¹⁸ L'habitus diffère en effet de la simple disposition par sa durée de vie et sa stabilité. L'habitus, comparé à une simple disposition laquelle peut être aisément abandonnée ou remplacée au cours de la vie, tend à rester invariable¹¹⁹.

L'explication avancée par le philosophe autrichien Edmund Husserl s'apparente quant à elle au deuxième sens donné par Aristote. Pour désigner l'habitus, il emploie les mots allemands "*Gewohnheit*" (habitude, coutume en allemand) et "*Habitualitat*". D'après lui, l'habitus est une force à la base de certains actes et croyances de l'individu. Il influe significativement sur sa façon d'agir; devenant ainsi partie intégrante du caractère, de la personnalité. De cette façon, il est un facteur prépondérant de l'affirmation d'un style personnel¹²⁰.

En plus du caractère répétitif et itératif qu'il leur donne, l'hexis d'Aristote canalise activement les actes des personnes issues d'un même milieu social et leurs procure une certaine constance et des traits communs qui se marquent dans certains cas¹²¹. L'état habituel (*hexis*) est donc un intermédiaire entre l'acte (soit ce qui est réalisé) et la puissance (la faculté d'être changé, soit ce qui n'est pas réalisé). Il laisse une trace profonde qui se renforce et s'affirme de plus en plus à force de répétition¹²².

Le théologien scolastique Saint Thomas d'Aquin traite l'habitus à la lumière des propos d'Aristote et les fait évoluer. Dans son livre *Somme Théologique*¹²³, il traite de cette notion

¹¹⁸ SIGGEN Michel, *L'expérience chez Aristote. Aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne*, Bern, New York, Peter Lang, 2005. p. 276

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 277

¹²⁰ MORAN D., COHEN J. et COHEN J. D., *The Husserl Dictionary*, Bloomsbury Academic, 2012.

¹²¹ RODRIGO Pierre, *op. cit.*, p. 125

¹²² René Antoine Gauthier précise que: «*Si Aristote, après Platon, affirme l'existence de cette intermédiaire entre la puissance [indéterminée] et l'acte qu'est l'état habituel [sc. l'hexis], c'est qu'à ses yeux l'acte, une fois posé, ne disparaît pas tout entier: il laisse dans la puissance sa trace, et cette trace n'est pas, comme le pli qui reste dans le papier, usure et amoindrissement; elle est surcroît et enrichissement. La puissance en s'exerçant se dispose à s'exercer mieux.* » Voir: GAUTHIER René Antoine, *La morale d'Aristote*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Initiation philosophique »), 1958., p. 72

¹²³ AQUIN Thomas d' et BERNARD Rogatien (trad.), *Somme théologique*, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie (coll. « Editions du Cerf »), 1953.

en l'associant à la vertu. L'habitus thomasiens « *est une forme permanente, une qualité, qui perfectionne une puissance ou le principe d'un acte* »¹²⁴. Se basant sur un adage de son époque, Saint Thomas juxtapose trois notions ayant trait à la morale de l'âme : la puissance naturelle, la passion et l'habitus¹²⁵. Aussi, l'habitus se distingue des deux autres notions de par sa durabilité.

Pour Thomas d'Aquin, il y a deux types de vertu : la vertu morale infuse et la vertu morale acquise. Il y a donc deux types d'habitus : l'habitus principiorum qui est l'habitus naturel provenant de la nature de l'individu et l'habitus operativus qui s'acquiert au cours de vie¹²⁶. Depuis sa naissance, l'homme est un individu à part entière, mais sa nature a besoin d'être élaborée, l'habitus remplit cette tâche afin que l'homme devienne celui qu'il est¹²⁷. L'habitus à lui seul ne permet pas de définir complètement l'individu. En effet, l'individu agit et ses actes trouvent leur source dans son habitus. Pour Saint Thomas, l'habitus est quelque chose qui vient se greffer à la puissance; notion selon laquelle l'individu conserve son libre arbitre¹²⁸.

La notion d'habitus a été popularisée à notre époque par le sociologue Pierre Bourdieu. Aussi, il donne une définition plus large de cette notion que ses prédécesseurs.

Il est évident que Bourdieu s'est inspiré du concept « *d'habitus mental* » de l'historien de l'art Erwin Panofsky en réinventant la définition d'habitus, mais aussi que le sens qu'il donne à ce terme est une synthèse des définitions avancées par Emile Durkheim, Max Weber, Marcel Mauss, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty et Norbert Elias. Par ailleurs, Bourdieu admet, lors de son entretien avec l'historien Roger Chartier à la radio, que même si les définitions d'habitus d'Aristote et de Saint Thomas diffèrent des définitions de Husserl,

¹²⁴ Cité à partir de *La Somme Théologique* de Saint Thomas I-II dans le livre : ARNOU René, *L'homme a-t-il le pouvoir de connaître la vérité ? Réponse de Saint Thomas / la connaissance par habitus*, Rome, Presses de l'Université grégorienne, 1970. p. 46

¹²⁵ *Ibid.*, p. 46

¹²⁶ *Ibid.*, p. 45

¹²⁷ *Ibid.*, p. 48

¹²⁸ L'auteur cite Saint Thomas d'Aquin à partir de son œuvre *de Veritate* : « *L'habitus est quelque chose de surajouté à la puissance, par quoi la puissance est complétée en vue de son opération* » et de la *Somme Théologique* lorsque Saint Thomas évoque l'autorité d'Augustin d'Hippone il précise que « *L'habitus est ce par quoi quelque chose est fait quand il en est besoin* » ainsi que sur l'autorité du Commentateur il dit que : « *L'habitus est ce par quoi quelqu'un agit quand il le veut.* ». *Ibid.*, p. 49

Mauss, Durkheim et Weber en plusieurs quelques points; l'idée que « *les sujets sociaux ne sont pas des esprits instantanés*¹²⁹ » constitue toutefois un trait d'union entre toutes ces définitions. Il clarifie cette affirmation en disant que « *pour comprendre ce que quelqu'un va faire, il ne suffit pas de connaître le stimulus ; il y a, au niveau central, un système de dispositions, c'est-à-dire des choses qui existent à l'état virtuel et qui vont se manifester en relation avec une situation.*¹³⁰ »

Durkheim, quant à lui, traite l'habitus en tant que résultat de l'éducation et met l'accent sur le contrôle intrinsèque des principes de l'éducation au cours de la vie de l'individu. Aussi, il prend l'exemple de l'éducation catholique. D'après lui pour le christianisme: « *former un homme ce n'est pas orner son esprit de certaines idées ni lui faire contracter certaines habitudes particulières, c'est créer chez lui une disposition générale de l'esprit et de la volonté qui lui fasse voir les choses en général sous un jour déterminé.*¹³¹ ».

Cette disposition générale de l'esprit n'est rien d'autre que l'habitus. La société et ses sous-entités telles que la famille, l'institution scolaire, l'institution religieuse, etc.¹³² imposent à ses membres d'adopter des conceptions similaires. Grâce à ces entités sociales,

¹²⁹ BOURDIEU Pierre et CHARTIER Roger, *Le sociologue et l'historien*, Marseille, Paris, [Bry-sur-Marne], Agone; Raisons d'agir; Institut national de l'audiovisuel (coll. « Banc d'essais »), 2010, p. 74.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹³¹ DURKHEIM Émile, *L'évolution pédagogique en France*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 2014, p. 37.

¹³² Ces trois unités de la socialisation sont aussi considérées, à côté des systèmes juridiques, politiques, culturels, médiatiques et syndicaux (Beaux arts, sports, Lettres, etc.), en tant que « appareils idéologiques de l'État » par le philosophe marxiste et structuraliste Louis Althusser. Nous pouvons trouver une similitude entre cette orchestration de l'état par ses instruments idéologiques et la structuration de l'habitus par les instruments sociaux comme la famille et l'école. D'ailleurs, Bourdieu utilise le terme « la classe » (par ricochet l'habitus de classe) dans le même sens que les philosophes marxistes l'utilisent. Voir : . ALTHUSSER Louis, Freud et Lacan / la philosophie comme arme de la révolution / Comment lire "Le Capital" / Marxisme et lutte de classe / Idéologie et appareils idéologiques d'État / Soutenance d'Amiens / Positions, Éditions sociales, 1976. pp : 67-125)

Néanmoins, Bourdieu définit le système scolaire, l'Église et même l'État en tant que « champs » mais il précise que ces unités peuvent fonctionner dans certaines conditions comme appareils (dans le cas où tous les agents d'un champ subissent la domination et les dominants ont la possibilité d'annuler la réaction des dominés) . Voir : BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit (coll. « Reprise »), 2002b. p. 136

Selon Bourdieu, un champ signifie les multiples microcosmes du monde social moderne. Les champs comme ; les champs littéraire, scientifique, politique, scolaire, religieux, etc. possèdent chacun des enjeux, des objets, des intérêts spécifiques. Ces parties de l'espace social sont autonomes pour établir leurs propres règles. Cette particularité diffère un champ d'un appareil. Voir : CHEVALLIER, Stéphane & CHAUVIRE, Christiane, *Dictionnaire Bourdieu*, Paris, Ellipses (coll. « [Dictionnaire...] »), impr. 2010. p. 21

l'individu apprend le b.a.-ba de la vie sociale à partir de laquelle il formulera ses propres propositions au gré des situations.

Selon Durkheim, être chrétien n'est pas seulement partager certaines croyances et les rites ou employer certaines formules. Plus essentiellement le christianisme consiste en « *une certaine attitude de l'âme* » ou plus précisément en « *un certain habitus de l'être moral* »¹³³. La société a besoin de croyances communes pour assurer la cohésion sociale¹³⁴ et dans ce contexte, les institutions religieuses peuvent aider à établir ces convenances. Le but essentiel de l'éducation religieuse est donc d'instiller cet habitus chez l'enfant.

Bourdieu souligne que Durkheim, dans son livre « *L'Évolution pédagogique en France* », remarque que l'éducation religieuse chrétienne est confrontée à la problématique issue de l'antagonisme entre l'exigence à voir s'imposer un habitus chrétien au sein d'une population de culture et de coutume païenne¹³⁵. En clair, les universités médiévales et les institutions scolaires Jésuites ont façonné les dispositions d'esprit et la morale chrétienne avec la culture païenne pour toile de fond.

Marcel Mauss, tout comme Durkheim, prétend que l'habitus est lié à l'éducation de l'individu. En évoquant le concept d'habitus dans le contexte de la technique du corps, il inclut dans la définition qu'il donne de l'habitus le rôle de la société, des convenances, des modes ainsi que le prestige pour distinguer les individus entre eux.¹³⁶

De même, Mauss explique que la coutume du « don » en tant que cadeau ou offrande spirituelle est le résultat d'un habitus déjà présent dans les sociétés archaïques¹³⁷. En échange

¹³³ *Ibid.* p. 37

¹³⁴ LE DIGOL Christophe, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Albin Michel (coll. « Encyclopædia universalis »), 2007. p. 260

¹³⁵ Bourdieu parle ici d'en rites d'origine de la culture païenne (par exemple les fêtes de changement des saisons qui se transforme fêtes religieuses) qui se conforme à la religion monothéiste et gagne un sens dans ce contexte au fur et à mesure. Pour Durkheim, l'éducation religieuse doit élaborer cet endoctrinement. BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit (coll. « Reprise »), 2002b. p. 134

¹³⁶ MAUSS Marcel, «Les techniques du corps», *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1991. p. 363-386

¹³⁷ MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige Grands Textes »), 2007.

de ce don, l'individu reste en attente d'une faveur en retour et qui a une valeur équivalente, voire plus précieuse encore que ce dont il a consenti à se délester. Cet échange détermine les statuts dans la société. Une fois que l'individu reçoit un don, il se doit, afin de préserver son honneur et sa réputation, en retour de rendre la pareille; obligation tacite qui se mue en une suggestion psychosociale. Néanmoins, une offrande spirituelle selon les religions monothéistes est une concession faite à Dieu en attente d'une grâce; comme c'est le cas du *sadaqa* dans l'Islam ¹³⁸. Ceci est un bon exemple pour illustrer la notion d'*éthos* et qui est considérée par Bourdieu comme étant l'un des fondements de la notion d'*habitus*.

Selon Max Weber, la société capitaliste moderne est dérivée de la doctrine morale protestante. Il crée ainsi un concept correspondant à la corrélation morale-économie de Mauss. L'*éthos* provient de la religion et structure la vie sociale et les intérêts économiques des individus.

Dans ce contexte, la religion protestante, grâce à son *éthos* focalisé sur le profit dans les relations humaines, promeut le travail à but lucratif dans la vie terrestre et structure l'esprit (*Geist*) capitaliste. Weber traite l'« *éthos économique* » chez les protestants en le comparant à celui des communautés juives et catholiques.

Le mot *ethos* signifie « *mœurs* » et « *coutumes* » en grec. Selon Bourdieu, l'*éthos* est une des trois composantes du concept d'*habitus*, avec l'*eidos* (idée) et l'*héxis* (être). Bourdieu détaille le concept d'*eidos* « *comme étant un "système de schème logique* », puis le concept d'*éthos* « *comme étant "un système de schèmes pratiques* » ¹³⁹. Il emploie l'*éthos* dans une façon contradictoire au mot « *éthique* ». Selon lui, l'individu peut avoir des principes

¹³⁸ Mauss donne l'exemple du *sadaqa* (la charité selon la confession musulmane), issu de l'*éthos* islamique. Les fidèles pratiquent ce don sous prétexte d'entraide, néanmoins, ils savent bien s'ils font cette charité au nom d'Allah, ils seront récompensés et leurs péchés seront pardonnés. Ainsi, selon cette croyance, grâce à cette charité, Dieu protège les fidèles des accidents et des catastrophes puisque dans le Coran, les versets 16 et 17 du Sourat 64 indique ceci :

«16. Craignez Allah de toutes vos forces ; écoutez, obéissez, faites l'aumône (*sadaqa*) dans votre propre intérêt. Celui qui se tient en garde contre son avarice sera heureux.

17. Si vous faites à Allah un prêt généreux, il vous paiera le double, il vous pardonnera, car il est reconnaissant et plein de longanimité. »

Ibid., p. 239-240

¹³⁹ BOURDIEU Pierre, *op. cit.* 2002b, p. 133–134.

pratiques pour conduire sa vie, sans pour autant posséder un ensemble de principes moraux systématiques, et donc une éthique¹⁴⁰.

Weber précise que « *le capitalisme doit son existence à l'entreprise permanente rationnelle, à la comptabilité rationnelle, à la technique rationnelle, au droit rationnel, mais pas à eux seulement ; ces facteurs ont dû être complétés par la disposition d'esprit (Gesinnung) rationnelle, la rationalisation du mode de vie, l'éthos économique (Wirtschaftsethos) rationnel.* ¹⁴¹ ». Lorsqu'il utilise le mot *Gesinnung* (mentalité en allemand), celui-ci désigne le concept d'*hexis* et la rationalisation du mode de vie qualifie l'*éidos*, à côté de l'*éthos économique*.

Dans son livre intitulé « *Sociologie des Religions* », il traite de la notion d'*habitus* à plusieurs reprises; il le qualifie à l'aide de ses aspects *psychiques, affectifs*¹⁴² et *religieux*¹⁴³.

L'*habitus psychique* est employé par Weber en association au ritualisme. D'après lui, « *l'habitus psychique, qui est recherché dans le ritualisme [...], détourne directement l'action rationnelle*¹⁴⁴ ». La plupart des cultes influencent ainsi la manière de conduire sa vie, car ils détournent l'*action du rationnel* vers le ritualisme et font office de *grâce sacramentelle*.¹⁴⁵ Dans ce contexte, Weber essaie de comprendre les deux principales voies de salut (*Heil*) chez l'individu. Il explique le processus du *salut-délivrance (Erlösung)* avec ces mots :

140 Ibid., p. 133

141 WEBER, Max, Jean-Pierre Grossein (trad.), *L'épanouissement de l'esprit capitaliste*, mis en ligne le 2013, *Enquête [En ligne]* (7), <http://enquete.revues.org/132> (29 août 2015).

142 L'*habitus affectif* est un type de disposition examiné également par Saint Thomas d'Aquin avec l'*habitus intellectif*. Pour Saint Thomas, l'*habitus affectif* associé aux facultés sensibles de l'individu, se distingue de l'*habitus intellectif* qui est la partie cognitive de l'âme humaine. Pourtant, leurs origines sont communes et une relation mutuelle existe entre les deux. L'*habitus intellectif* est considéré comme le principe de l'acte humain en constituant la connaissance de l'acte qui provient de la connaissance de l'*habitus*. Au contraire, l'*habitus affectif* provient de l'acte de son origine, non pas de cette connaissance ; donc l'intelligence est *intellective*, alors que la volonté est *affective*. Voir : ARNOU René, *op. cit.*, pp. 73-74

143 Voir : WEBER Max, GROSSEIN Jean-Pierre(trad.) et PASSERON Jean C.(i. p.), *op. cit.* pp. 179, 197, 347, 387, 185, 186, 189

144 Ibid., 179

145 Ibid., p. 177, 179

« Une religion de salut peut systématiser les diverses actions de pur ritualisme formel en une disposition d'esprit (*Gesinnung*) la « dévotion », qui préside alors à l'accomplissement des rites considérés comme symbole du divin. En ce cas, c'est cette disposition d'esprit qui constitue la possession du salut véritablement salvatrice. ¹⁴⁶ »

Cette disposition d'esprit n'est autre que l'*habitus*. Weber préfère utiliser les termes de *Gesinnung*, *Lebensführung* (style/conduite de vie en allemand) et *Geist* pour désigner l'*habitus*. Les conduites de vie sont des signes tangibles de dispositions intérieures, c'est-à-dire qu'elles sont des manifestations de l'*habitus*. Weber utilise « *les incitations pratiques à l'action* » pour désigner les conduites de vie, et il précise qu'elles peuvent être « *enracinées dans les articulations psychologiques et pragmatiques des religions* ¹⁴⁷ ».

En conséquence, pour Weber, les relations humaines se façonnent vraisemblablement avec l'*éthos* « *dans la mesure où elles forment un ordre de vie (Lebensordnung) qui informe la conduite de vie (Lebensführung) de l'individu* ¹⁴⁸ ».

Quant à Bourdieu, l'*habitus* englobe le sens de l'*éthos*, l'*hexis* et l'*éidos*. Pour cette raison il préfère utiliser le terme valise d'« *habitus* » plutôt que d'utiliser séparément chacun de ses composants.

D'après François Héran, l'*éthos* est à l'éthique ce que l'*habitus* est à l'habitude ¹⁴⁹. C'est-à-dire que l'*habitus* est plus durable et transposable que l'habitude. De ce fait, l'*éthos* ou plus généralement l'*habitus* devient « *un opérateur fondamental* » et effectif sur tous les types de jugement ainsi que sur la détermination des systèmes de valeurs économiques et moraux.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 178

¹⁴⁷ *Ibid.*, 332

¹⁴⁸ FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, A. Colin (coll. « Domaines et approches »), DL 2011. p. 61

¹⁴⁹ HERAN François, « La seconde nature de l'*habitus*. Tradition philosophique et sens commun dans le langage sociologique. », *Revue française de sociologie*, n° 28/28-3, 1987, p. 385–416.

Selon la définition complète bourdieusienne, l'habitus est :

«un système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et représentations qui peuvent être objectivement adaptés à leur but sans supposer la visée consciente des fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre»¹⁵⁰

Bourdieu examine donc la notion en précisant qu'elle est une structure structurée par les institutions de la société ainsi qu'elle est durable et transposable par rapport à une simple habitude. Elle fonctionne ainsi comme un principe générateur ou comme une grammaire de la vie qui organise les pratiques, les œuvres et les représentations en assurant une adaptation à l'individu dans son milieu social/ professionnel. Selon Bourdieu, l'individu n'est pas forcément conscient lorsqu'il détermine ses choix et ses actions guidés par son habitus.

Il associe ceci à l'aspect instinctif de la notion qui manipule les conduites par un automatisme : *«la conscience parfaitement transparente à l'inconscient totalement opaque, la présence continue à l'absence non moins continue de la conscience [...] les pratiques produites par les habitus, les manières de marcher, de parler, de manger, les goûts et les dégoûts, etc., présentent toutes les propriétés des conduites instinctives, et en particulier l'automatisme, il reste qu'une forme de conscience partielle, lacunaire, discontinue, accompagne toujours les pratiques, que ce soit sous la forme de ce minimum de vigilance qui est indispensable pour contrôler les fonctionnements des automatismes ou sous la forme de discours destinés à les rationaliser (au double sens du terme).»¹⁵¹*

¹⁵⁰ BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1980, p. 88–89.

¹⁵¹ BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Seuil (coll. « Points. Essais »), 2000a, p. 305.

Bourdieu précise que l'habitus est l'« *intériorisation de l'extériorité* »¹⁵². L'ensemble des pratiques acquises et intériorisées qui persistent durant l'enfance de l'individu forme donc son habitus, de façon à ce qu'il ne soit pas réellement conscient en agissant et en réagissant. Ses décisions, ses choix ainsi que sa façon de percevoir et de juger son environnement reflètent son intérieur, l'habitus présente alors l'extériorisation de l'intériorité de l'individu¹⁵³.

Pour Bourdieu : « *les habitus des membres d'un groupe ou d'une même classe en tant qu'ils sont le produit de l'intériorisation des mêmes structures fondamentales: c'est-à-dire, pour parler un langage leibnizien, la vision du monde d'un groupe ou d'une classe suppose, tout autant que l'homologie des visions du monde qui est corrélatif de l'identité des schèmes de perception, les différences, systématique séparant les visions du monde singulières, prises à partir de points de vue singuliers et pourtant concertés.* »¹⁵⁴

Un adage latin du Moyen Âge dévoile et résume le rôle de cette notion : « *Sicut vestis corpus, ita habitus animam vestit* » (L'habitus habille l'âme de la même manière que le vêtement habille le corps)¹⁵⁵. Les habits de l'individu sont le résultat de son choix qui est le résultat de son habitus (sa fonction, son statut ou sa classe sociale). À l'aide de ses vêtements, l'individu reflète son intérieur vers l'extérieur. Bourdieu explique cela avec le terme de « *hexis corporel* »¹⁵⁶.

Accardo précise que l'individu est totalement inconscient au sujet de l'acquisition de son habitus. L'habitus devient donc une caractéristique indissociable de l'individu comme la couleur de ses yeux, telle une particularité acquise découlant de l'ascendance¹⁵⁷. Cependant, l'acquisition d'habitus ne dépend pas de facteurs biologiques puisqu'un gène ne peut rendre

¹⁵² BOURDIEU, BOLTANSKI Luc, CASTEL Robert et CHAMBOREDON Jean-Claude, *Un Art Moyen, Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*, Editions de Minuit, 1965, p. 23

¹⁵³ HERAN François, *op. cit.* 1987, p. 394.

¹⁵⁴ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 284.

¹⁵⁵ Cité par HERAN, *Ibid.*, p. 389

¹⁵⁶ BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'agir-Seuil (coll. « Cours et travaux »), DL 2013c. p. 265

¹⁵⁷ ACCARDO, p. 88

un individu mercantile, gaspilleur, modeste ou hautain, etc. L'habitus devient alors une deuxième nature pour l'individu.

Quelle est l'origine de cet « *avoir qui s'est transformé en être* » ?

Pour répondre à cette question, nous nous référons à la définition de Bourdieu qui divise l'habitus en deux entités :

L'habitus primaire : Les acquisitions proviennent de la petite enfance de l'individu. Ceci est accepté comme le plus durable et le plus décisif pour la constitution de sa personnalité. D'après Accardo, l'habitus primaire est actif durant toute la vie de l'individu. La conscience est considérée comme « un terrain vierge » sans aucune empreinte où l'habitus familial dessine la première trace¹⁵⁸. Un des trois composants d'habitus selon Bourdieu est appelé l'« ethos ». L'éthos s'acquiert à la petite enfance pendant laquelle les relations avec les interdits, soucis, leçons de morale, conflits et goûts se structurent¹⁵⁹.

L'habitus secondaire : Les acquisitions proviennent de l'éducation. Celles-ci remplacent et renforcent l'acquisitions familiales et influencent la vie professionnelle de l'individu. L'habitus secondaire se bâtit sur le fond de l'habitus primaire. L'habitus évolue au cours de la vie de l'individu grâce à ses expériences et son milieu social. Accardo explique que les acquisitions les plus anciennes jouent un rôle unificateur en conditionnant les nouvelles acquisitions « *en un seul habitus qui ne cesse de s'adapter, de s'ajuster en fonction des nécessités inhérentes aux situations nouvelles et inattendues.*¹⁶⁰ »

C'est pourquoi Bourdieu traite l'habitus « *comme le produit de toute expérience* »¹⁶¹. Pour décortiquer les acquisitions anciennes de l'individu, nous n'avons que ses références biographiques. Comme Gombrich précise, la création d'image a une histoire,¹⁶² toute œuvre d'art possède ainsi une histoire comme son créateur. D'après Bourdieu : « *Les expériences*

¹⁵⁸ Ibid., p. 91

¹⁵⁹ BOURDIEU, *Esquisse d'une Théorie de la Pratique précédé des trois études d'ethnologie kabyl*, p. 260

¹⁶⁰ ACCARDO, p. 92

¹⁶¹ BOURDIEU, *Questions de Sociologie*, p. 75

¹⁶² GOMBRICH Ernst H. et ERIBON Didier, *Ce que l'image nous dit*, Paris, Arléa (coll. « Arléa-poche »), impr. 2010. p. 81

*s'intègrent dans l'unité d'une biographie systématique qui s'organise à partir de la situation originare de classe, éprouvée dans un type déterminé de structure familiale.*¹⁶³ ».

Étant donné qu'il n'y a pas deux histoires de vie identiques, il n'y a pas non plus deux habitus identiques¹⁶⁴. Tout en s'appuyant sur les références biographiques pour analyser l'œuvre de l'individu, prendre en compte l'environnement social avec lequel l'individu interagit est nécessaire. Autrement dit, le trajet de vie ne peut pas être pensé en dehors de tous réseaux sociaux¹⁶⁵.

Bourdieu souligne que les actes/ les choix des individus sont « [...] *collectivement orchestrés sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre* »¹⁶⁶, ou bien selon l'explication d'Accardo, nous pouvons considérer ceci comme « *un chef d'orchestre invisible qui s'appelle l'habitus* »¹⁶⁷. Bien que les membres d'un orchestre jouent des instruments différents et même les différentes parties d'une partition, cette « *grammaire génératrice* » leur permet de rester dans une harmonie totale. Les individus dotés d'habitus similaires agissent de la même façon sans savoir l'existence d'autres individus qui pensent, choisissent, sentent comme eux¹⁶⁸.

D'après Bourdieu, l'individu n'est pas vraiment conscient de ses manières comme sa façon de parler, de manger, de s'habiller ainsi que de ses goûts et de ses aversions, etc., car

¹⁶³ BOURDIEU, P., *Esquisse d'une Théorie de la Pratique précédé des trois études d'éthnologie kabyl* », p. 284- 285

¹⁶⁴ BOURDIEU, *Questions de Sociologie*, p. 75

¹⁶⁵ Le sociologue Didier Eribon, dans son livre autobiographique intitulé « *Retour à Reims* » donne un bon exemple à partir d'une comparaison de deux intellectuels : le philosophe Michel Foucault et le sociologue Pierre Bourdieu ont suivi presque le même chemin d'éducation supérieure à la même époque. Foucault est né dans une famille catholique de province à Poitiers tandis que Bourdieu est né au sein d'une famille modeste dans un petit village de Berne du département des Pyrénées Atlantiques. Les deux philosophes sont issus de l'École Normale Supérieure et sont professeurs au Collège de France, malgré les ressemblances entre leurs trajets de vie, ils ont des habitus différents, et ceci est remarquable au niveau du choix de leurs professions. Bourdieu s'identifie comme un sociologue, en se distinguant de Foucault, le philosophe.

Voir : ERIBON Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion (coll. « Champ. essais »), impr. 2010., p. 168

¹⁶⁶ BOURDIEU, *Esquisse d'une Théorie de la Pratique précédé des trois études d'éthnologie kabyl* , p. 256

¹⁶⁷ ACCARDO Alain, *Initiation à la sociologie. L'illusionnisme social : Une lecture de Bourdieu*, Bordeaux, Le Mascaret, 1991, ©1983, p. 96.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

toutes ces pratiques deviennent instinctives et en constituent un automatisme des pratiques pour l'individu¹⁶⁹.

Les habitus des individus qui appartiennent à une classe ou un groupe social se diversifient avec les nuances des goûts personnels. Bourdieu appelle ceci les « *variantes structurales* » de l'habitus.¹⁷⁰ En restant cohérents dans leurs habitus de classe ou de groupe, les individus déterminent leur propre « *style de vie* ». Accardo évoque ainsi l'ensemble des goûts et des pratiques systématiques qui proviennent d'une classe sociale ou d'une partie de cette classe¹⁷¹.

Les choix politiques, les croyances religieuses et spirituelles, les valeurs et les jugements moraux ainsi que les goûts esthétiques constituent des éléments du style de vie. L'époque à laquelle l'individu vit est aussi influente que son environnement social pour déterminer « *le style personnel* »¹⁷². Les nuances ne permettent pas de faire une distinction entre le style de l'individu et le style commun de son habitus¹⁷³, même si celui-ci considère « son propre style » plus original en comparaison aux autres individus du même groupe ou de la même classe sociale¹⁷⁴.

Par ailleurs, les habitus qui proviennent de l'éducation familiale et de la classe sociale ne constituent pas un destin pour l'individu, car la théorie bourdieusienne indique la probabilité

¹⁶⁹ BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une Théorie de la Pratique précédé des trois études d'ethnologie kabyl* ., p. 305.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 285.

¹⁷¹ ACCARDO Alain, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷² *Ibid.*, p. 98.

¹⁷³ Au cas d'Eribon : il précise qu'il voudrait se distinguer du style commun de son habitus de classe populaire avec son style personnel. Il est plus intellectuel par rapport aux autres individus de son milieu, il est plus ouvert à apprendre tout ce qui est lié à la culture bourgeoise. Son homosexualité le fait gagner un éthos particulier de celui de sa classe ouvrière (qui est jugée par Bourdieu comme ayant des éthos de virilité Voir : BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1979. p. 448), malgré tout cela, il ne peut pas réellement se distinguer de son milieu, il avoue ceci avec ses propres mots : En raison des barrières économiques et sociales, c'est normal que l'écrivaine-sociologue cherche une solution pour gagner sa vie, pourtant ce qui est percutant dans cette confession franche est l'idée de ne pas considérer la recherche académique comme *un vrai travail* : « *J'avais fui mon milieu social, mais j'étais rattrapé par mes origines : il allait me falloir renoncer à ma thèse, mes ambitions intellectuelles, aux illusions dont elles se soutenaient. La vérité déniée de ce que j'étais se rappelait à moi et m'imposait sa loi : je devais trouver un vrai travail.* » Voir : ERIBON, *Retour à Reims*, p. 197

¹⁷⁴ BOURDIEU, *Esquisse d'une Théorie de la Pratique précédé des trois études d'ethnologie kabyl* , p. 285

d'action de l'individu selon sa volonté, en accord avec ce que Saint Thomas annonçait. La vie continue après l'école avec les nouvelles expériences et nécessité de s'adapter aux nouveaux milieux sociaux et professionnels.

Comme nous l'avons souligné à partir de l'affirmation de Bourdieu, les individus ne possèdent pas qu'un seul habitus figé durant toute leur vie puisque celui-ci s'adapte et se déforme en fonction des expériences vécues, ce qui peut même se traduire par un éloignement des dispositions de la classe sociale natale. L'essentiel de la théorie d'habitus de Bourdieu réside dans l'adaptation sociale de l'individu à chaque milieu social avec lequel il entre en interaction.

Ce que Bourdieu appelle *habitus clivé* est un *habitus constamment dual*¹⁷⁵. Cet habitus, selon sa définition, est «*un habitus intégré*¹⁷⁶ » à la situation ou à la nécessité sociale. Bourdieu l'explique à travers de la biographie de Manet. La biographie du peintre français est constituée d'étapes totalement incohérentes à la première vue; il est issu d'une famille bourgeoise avec des origines aristocrates, il est pourtant intégré à la société bohème de Paris de cette époque. D'après Bourdieu, avant Manet, la profession de peintre n'était pas très différente de celle d'un banquier ou d'un avocat.¹⁷⁷ Manet ne vise pas un profit financier à travers son métier mais cherche plutôt une reconnaissance. Bourdieu explique ceci : « [...] *Manet avait rompu avec la trajectoire qu'il aurait pu avoir s'il s'était conduit en digne élève de Couture, néanmoins, il continuait à poursuivre la recherche de la reconnaissance. Lorsqu'il a fait une exposition privée, il a écrit une sorte de manifeste qui est d'une modération extraordinaire (Manet n'a jamais voulu faire la révolution, etc.)* »¹⁷⁸ . » .

Manet possède un capital culturel réservé aux élites sociales de son époque, il est financièrement aisé, a la possibilité d'accéder à une formation de qualité, peut poursuivre son train de vie sans grandes difficultés financières. Ce contexte ne le prive pourtant pas d'aller à l'encontre du système académique voire de se révolter contre ce système. Sa fréquentation dans les cafés bohèmes parisiens facilitant son interaction avec un milieu

¹⁷⁵ BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique*, p. 454

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 459

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 459.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 459.

social distinct de son milieu d'origine permet de restructurer son habitus qui résulte en un clivage jouant sans doute un rôle prépondérant dans son succès.

Bourdieu évoque le changement de style de Manet pendant sa carrière. Ses premières peintures étaient constituées plutôt de reproductions des autres peintres connus. Manet a, par la suite, détruit ces tableaux reflétant le début sa carrière¹⁷⁹. Bien qu'élève du célèbre peintre Thomas Couture, il a cherché la reconnaissance à travers son propre nom. Son habitus initial a donc été déformé et reformé dans son champ artistique.

Dans ce contexte, il est nécessaire de mentionner le rôle du champ professionnel de l'individu, surtout celui du *champ artistique* de l'artiste. Chaque champ fonctionne pour ses agents (peintres, religieux, scientifiques, etc.) comme une institution. Il ouvre ainsi une nouvelle fenêtre pour la vision du monde en imposant ses propres règles dans son jeu et ses enjeux¹⁸⁰.

Bourdieu résume la relation d'*habitus-champ* en affirmant que l'*«habitus qui est le principe générateur de réponses plus ou moins adaptées aux exigences d'un champ est le produit de toute l'histoire individuelle, mais aussi, au travers des expériences formatrices de la prime enfance, de toute l'histoire collective de la famille et de la classe; au travers en particulier des expériences où s'exprime la pente de la trajectoire de toute une lignée et qui peuvent prendre la forme visible et brutale d'une faillite, ou au contraire se manifester seulement dans des régressions insensibles.»*¹⁸¹.

Un champ en tant qu'environnement social a ses propres règles bien déterminées, ses jeux et ses enjeux. Un habitus en développement perpétuel selon les changements de situation trouve sa structure dans un champ spécifique au fur et à mesure en gardant tout de même les premières traces qui ont été acquises par l'éducation familiale et scolaire.

La création, selon Bourdieu, *« est la rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou possible dans la division du travail de production culturelle »*¹⁸² comme nous l'avons précédemment mentionné pour l'art de Manet.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 489

¹⁸⁰ CHEVALLIER, Stéphane & CHAUVIRE, Christiane. impr. 2010, p. 23.

¹⁸¹ BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1987, p. 129.

¹⁸² BOURDIEU Pierre, *op. cit.* 2002b, p. 210.

Le champ artistique joue un rôle sur la détermination de genre artistique. Pour cela, Bourdieu souligne que « *le sujet de l'œuvre, c'est donc un habitus qui est en relation avec un poste c'est-à-dire avec un champ.*¹⁸³ ». Chercher les raisons du choix du sujet de l'œuvre d'art sous un triangle composé de l'analyse sociologique, historique et psychologique est alors nécessaire pour comprendre la structure d'habitus.

Bourdieu associe le *champ* à un jeu possédant ses propres sanctions, censures, récompenses et répressions.¹⁸⁴ Il considère seulement le champ artistique moins institutionnalisé par rapport aux champs scientifiques ou académiques¹⁸⁵, donc moins restrictif sur la créativité d'artiste, puisqu'une personne qui a la faculté pour pratiquer une branche de l'art n'est pas obligatoirement soumise à une reconnaissance institutionnelle.

L'artiste a des intérêts qui sont en harmonie avec son habitus, avec une intention inconsciente d'extérioriser son habitus avec ses activités. Le terme *illusio*¹⁸⁶ est employé, par Bourdieu, afin de désigner « un intérêt pratique, un investissement et un principe de perception¹⁸⁷ ». L'artiste, pour rester dans un champ, doit intérioriser les règles de son jeu.

L'artiste possède des intérêts relatifs à son habitus pour créer ses œuvres¹⁸⁸. L'éducation religieuse est aussi un facteur non négligeable pour la structuration de son habitus social. L'individu apprend, au sein de la famille, les valeurs morales et religieuses comme les interdits, les leçons de morale, le Bien et le Mal¹⁸⁹. L'enfant peut être élevé dans une famille

¹⁸³ *Ibid.*, p. 212

¹⁸⁴ BOURDIEU et CHARTIER, *Le sociologue et l'historien*, p. 95.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 95

¹⁸⁶ BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 151.

¹⁸⁷ CHEVALLIER, Stéphane & CHAUVIRE, Christiane, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁸ A titre d'exemple, le réalisateur britannique Ken Loach, fils d'un électricien travaillant dans une usine, préfère plutôt filmer la vie des ouvriers et les problèmes des personnages de la classe des travailleurs. De la même manière, le cinéaste allemand d'origine turque, Fatih Akin, utilise, presque dans tous ses films, des personnages principaux ou en second rôle, qui sont issus des différents groupes d'immigrés, en Allemagne, comme les turcs, les grecs et les italiens. Lui-même, est né et a grandi au sein d'une famille immigrée, dans un quartier pluriculturel à Hambourg. Il est difficile de nier le rôle d'habitus de classe ou de groupe social au niveau d'intention artistique dans le cas de ces deux réalisateurs. En créant leurs œuvres, il n'est pas faux de dire qu'ils extériorisent ce qu'ils avaient intériorisé.

¹⁸⁹ Il est évident que l'enfant qui vient de naître ne connaît pas le sens de la religion, mais suit les préceptes de sa famille. Par exemple : lors qu'il est baptisé, son baptême se réalise par la volonté de sa famille. Même si, la famille prend la décision d'attendre que l'enfant devient adulte pour qu'il choisisse lui-même s'il veut être ou

pratiquante, interagir avec une société dans laquelle il existe une importante pratique de la religion et peut être envoyé dans une école où l'éducation se fait selon les valeurs religieuses. De cette façon, l'enfant consolide dans sa conscience tout ce qu'il a appris au sein de son foyer. Il reçoit en général une éducation scolaire en accord avec la vision de sa famille en suivant ses préceptes.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, la naissance de l'œuvre d'art est liée à l'habitus de l'artiste qui est en relation avec le champ artistique. Pour cette raison, Bourdieu précise qu'il faut analyser tous les facteurs comme l'époque de la production, la société d'origine ou la société dans laquelle l'artiste s'est imprégné, les attentes des consommateurs de l'œuvre artistique, la domination du marché artistique, etc. dans leurs ensemble¹⁹⁰.

I.1.2. « Habitude mentale »: Définition du concept panofskien

Nous avons précisé précédemment que Bourdieu avait emprunté la notion d'habitus de l'historien de l'art Erwin Panofsky qui utilise de façon significative le terme «*d'habitude mentale*» à la place d'habitus¹⁹¹. Panofsky préfère utiliser ce terme pour indiquer le sens de la notion plus clairement; pour lui, l'habitus désigne une «*mentalité de base*».

D'après Panofsky, nous pouvons parler d'une corrélation rationnelle entre la culture dans laquelle l'individu est élevé et l'œuvre de celui-ci. C'est *la mentalité de base* qui implique cette corrélation. En effet, l'habitus est une structure stable qui influence, de manière profonde, les actes, les attitudes, les jugements et les œuvres. L'œuvre d'art naît d'une mentalité complexe, qui est le résultat d'une habitude intrinsèque de l'artiste.

Cette mentalité forme *la conception de l'univers, la vision du monde (Weltanschauung)* de l'artiste. Cette vision du monde est imprégnée par la philosophie, la politique, les événements sociaux et les tendances artistiques de l'époque; elle structure l'œuvre d'art. Panofsky défend l'idée selon laquelle l'œuvre d'art est le fruit d'une mentalité collective. Cette mentalité de base va mûrir au fil du temps pour finalement influencer sur le domaine

non baptisé, cette situation n'empêche pas le fait que l'enfant apprenne les valeurs du catholicisme par lesquelles il sera influencé.

¹⁹⁰ BOURDIEU Pierre, *op. cit.* 2002b, p. 212.

¹⁹¹ PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique. Précédé de l'Abbé Suger de Saint-Denis*, p. 83.

artistique. Comme l'historien de l'art allemand Wilhelm Worringer l'affirme : « *la scolastique est dans le domaine religieux ce que l'architecture gothique est au point de vue artistique* »,¹⁹²

Panosky dévoile clairement sa propre vision de l'habitus dans son œuvre célèbre « *L'Architecture Gothique et la Pensée scolastique* ». D'après lui, la relation entre la pensée scolastique et l'architecture gothique est « *plus concrète qu'un simple parallélisme et plus générale cependant que ces influences individuelles que les conseillers érudits exercent sur les peintres, les sculpteurs ou les architectes.*¹⁹³ ». Les architectes qui ont construit les cathédrales gothiques, même s'ils n'ont pas lu de manuscrits de l'époque comme ceux des philosophes Gilbert de la Porcée ou Thomas d'Aquin, étaient imprégnés par l'esprit de la doctrine scolastique, puisqu'ils sont allés à l'école, ont assisté aux messes et ont entendu des prédications. Ils ont été élevés à une époque où la vie sociale était dominée par la religion. C'est la raison pour laquelle, dans le cas de la création d'une œuvre, Panofsky cherche l'origine, la cause de cette création dans l'éducation de l'artiste, dans les idées principales et dominantes de son époque. Ainsi, la "*Weltanschauung*" (vision ou conception du monde) de l'artiste se construit à la lumière de ses avoirs.

Il exprime que l'activité des architectes gothiques « *les mettait automatiquement en contact avec ce qui concevait les programmes liturgiques et iconographiques*¹⁹⁴ ». L'habitude mentale, constituée par l'éducation, est comparable à un programme informatique qui se construit au fur et à mesure des lignes de codes que l'on y insère.

L'art gothique est né, selon Panofsky, de la philosophie scolastique qui trouve ses racines dans l'enseignement bénédictin -lancé par Lanfranc de Cantorbéry (réformateur de l'Église d'Angleterre) et Anselme de Cantorbéry- et s'est développé plus tard grâce aux Dominicains et aux Franciscains¹⁹⁵. L'architecture romaine a façonné les abbayes bénédictines. Les Bénédictins sont devenus les précurseurs de l'époque artistique gothique. L'architecture gothique trouve ses origines dans les monastères bénédictins et a été lancée par l'Abbé Saint

¹⁹² WORRINGER W., *L'art gothique. collection. Idées / arts n° 13*, Gallimard, 1967, p. 225.

¹⁹³ PANOFSKY Erwin, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 84.

Suger de Saint Denis¹⁹⁶. L'éducation monastique de l'époque a un caractère urbain et cosmopolite qui s'oppose à l'éducation rurale et régionale¹⁹⁷.

Lors de la construction des cathédrales, l'architecte collaborait avec un scolastique pour élaborer un « *programme iconographique* », de plus, il coordonnait l'exécution des tâches en s'adressant aux sculpteurs et aux maîtres verriers. En accord avec son éducation religieuse et la conscience de pratiquer une mission spirituelle et sacrée, l'architecte assure le rôle clé de médiateur entre l'érudit et les artisans. Dans le contexte de notre travail, il faut souligner que Panofsky considère le film comme l'équivalent contemporain de la cathédrale gothique. D'après lui, durant le processus de la production d'un film, le rôle du producteur est équivalent à celui de l'évêque ou de l'archevêque tandis que celui du metteur en scène est équivalent à celui de l'architecte en chef et le rôle du scénariste à celui des conseillers scolastiques qui établissaient le programme iconographique¹⁹⁸.

Lors de son analyse de la biographie de l'Abbé Suger de Saint Denis qui était le conseiller scolastique de la rénovation de la Basilique Saint Denis, Panofsky montre que Suger exprime tangiblement ses croyances, ses passions et toutes ses valeurs acquises au sein de l'Église. Ainsi, il accomplit ses devoirs envers Dieu. C'est la raison pour laquelle Panofsky suggère que « *les principes de l'activité artistique de Suger doivent être recherchés en lui-même* »¹⁹⁹.

De ce point de vue, Bourdieu analyse la biographie de Suger en le comparant avec son contemporain Bernard de Clairvaux²⁰⁰. Suger est issu d'une famille humble: il a perdu sa mère à l'âge de quatre ans et, à la suite de ce drame, son père l'a placé à l'abbaye Saint Denis. Il s'est voué à l'Église à partir de neuf ans. L'église devient dès lors sa maison, sa famille et son école. Son travail pour l'église est, pour lui, autant un plaisir qu'un devoir. La raison de son succès est liée, peut-être, à son désir de construire l'espace commun de l'Église comme on construit son espace privé avec scrupule. Néanmoins il se satisfait de sa modeste cellule. D'après Panofsky, les aspirations personnelles de Suger et les intérêts de « *l'église*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹⁸ PANOFSKY Erwin, *Style and medium in the motion pictures*, New York, Critique, 1947.

¹⁹⁹ PANOFSKY Erwin, *op. cit.*, p. 52.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 165.

mère »²⁰¹ convergeaient. Contrairement à Suger, Saint Bernard est né dans une famille noble, il s'est voué à l'Église dès la fin de son adolescence. Il est ascète et possède une personnalité différente de celle de Suger qui est esthète. Ces différences entre les origines de deux hommes se montraient au niveau de leurs fois et leurs pratiques religieuses. Après la mort de sa mère, à l'âge de dix-sept ans, en se vouant à l'église, Saint-Bernard quitte sa vie bourgeoise en fermant les portes de son âme aux beautés et aux joies terrestres. Son cas est similaire à celui de Saint François d'Assise qui, dès le début de sa jeunesse, refuse la richesse de son père pour servir Dieu. Ainsi, pendant toute sa vie, il vit dans l'extrême pauvreté. Saint Bernard et Saint François avaient la chance de connaître leurs mères au début de leurs vies, l'Église ne constituait donc pas leur premier foyer contrairement à Suger pour qui l'Église reste son premier foyer et représente tout ce qu'il est. Finalement, le travail pour l'Église est une intention plutôt intrinsèque pour Suger tandis que consacrer sa vie à l'Église constitue un choix pour Saint-Bernard et Saint-François.

Dans son analyse, Panofsky ne traite pas seulement l'habitus de la classe sociale de Suger qui subit un clivage au sein du champ religieux, mais évoque également l'effet de son aspect physique sur son habitus. La petite taille et la faiblesse physique de Suger jouent un rôle sur son habitus puisque, d'après Panofsky, un défaut physique peut permettre à un homme de mettre en avant ses autres qualités, notamment intellectuelles, s'il réussit à faire face à son complexe d'infériorité²⁰². Outre ses difficultés sur le plan physique, Suger n'est issu d'une famille ni aristocrate ni bourgeoise, mais comme Panofsky évoque: « *il refusa, dans sa petitesse d'être petit.* »²⁰³. Bourdieu explique le cas de Suger: « [...] *le principe générateur et unificateur de cette personnalité singulière et, par-là, le principe qui permet de comprendre et d'expliquer la forme singulière de son action novatrice* »²⁰⁴. D'après Panofsky, en raison de ses qualités physiques peu enviables constituant l'origine de son complexe d'infériorité, Suger se montrait plutôt orgueilleux. Ce trait de caractère lui permet de dissimuler ses défauts pour mieux les combattre²⁰⁵.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 56.

²⁰² *Ibid.*, p. 58.

²⁰³ *Ibid.*, p. 58.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 166

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 53.

Dans ce travail sur Suger, Panofsky expose les aspects psychologique et sociologique d'habitus. Les facteurs familiaux, scolaires, socio-économiques de l'individu influencent ses œuvres ainsi que sa vie professionnelle. Néanmoins, Panofsky accorde de l'importance à la mentalité de base d'une nation, d'une époque, d'une classe sociale, d'une croyance religieuse ou des principes philosophiques majeurs en ignorant le rôle individuel de l'artiste (c'est-à-dire l'effet de sa personnalité sur son oeuvre), sauf dans le cas d'un « génie »²⁰⁶ pour lui, l'artiste est inconscient en créant ses œuvres. C'est le point sur lequel Gombrich s'oppose à Panofsky, car Gombrich possède une perspective plus individualiste, tout en acceptant le rôle de la collectivité à propos de l'influence. Il refuse que l'œuvre d'art soit seulement considérée comme le résultat de l'esprit collectif de l'époque puisque la création artistique ne peut pas être complètement définie par la collectivité²⁰⁷. Il ne faut pas nier les intentions ou la psychologie propre de l'artiste, bien qu'au cours de l'Histoire de l'art, il y ait eu des artistes qui sont restés complètement anonymes, enfin « *l'artiste reste un individu qui crée quelque chose*²⁰⁸ ».

Comme nous avons précisé ci-dessus, Panofsky accepte le rôle primordial de la personnalité de l'artiste sur la création dans le cas d'un « génie »²⁰⁹ qui est défini comme un artiste doté d'une personnalité distincte et d'un style inventif comparé à ses confrères. Un génie peut être novateur²¹⁰, comme Dürer qui était le précurseur du style « Renaissance » ou comme le célèbre peintre espagnol Francisco de Goya considéré comme l'annonciateur de la peinture du XXe siècle.

Dans ce cas, l'artiste peut être considéré comme libre et conscient de son intention en créant son œuvre²¹¹. Pourtant, l'œuvre artistique ne peut pas entièrement être en contradiction avec les tendances voire avec la philosophie de son temps de création²¹². Alfred Hitchcock est considéré, par certains critiques et historiens du cinéma, comme un

²⁰⁶ PANOFSKY Erwin, Teyssède Bernard et Herbette Claude, *op. cit.*

²⁰⁷ GOMBRICH Ernst H. et ERIBON Didier, *op. cit.*, p. 205.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 205.

²⁰⁹ RIEBER Audrey, *op. cit.*, p. 215.

²¹⁰ PANOFSKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art de l'Occident*, trad. L. Verron, Flammarion, 1976, p. 221

²¹¹ RIEBER, p. 216

²¹² *Ibid.*, p. 224

avant-gardiste des cinéastes de la Nouvelle Vague, ainsi que comme un maître novateur²¹³ du cinéma contemporain grâce à ces inventions de tournages. Cependant, les films d'Hitchcock reflètent l'esprit de son époque en se conformant aux tendances politiques et à l'atmosphère de la guerre froide ainsi qu'à la philosophie conservatrice et l'esthétique de l'époque victorienne²¹⁴. Par ailleurs, Pedro Almodóvar est né et a passé une partie de sa jeunesse sous la dictature franquiste en assistant au changement de son pays entre l'époque de la dictature et celle de la démocratie. Sa conception artistique est structurée à travers ce changement historique ce qui est également observable dans ses films ²¹⁵.

Malgré tout, la méthode iconologique de Panofsky prédit que même le génie est limité par l'esprit de son époque, qu'il ne peut pas écartier l'époque dans laquelle il a grandi, car il est imprégné de ses conceptions majeures religieuses, philosophiques ainsi que politiques²¹⁶. Pour Bourdieu, l'artiste n'a pas vraiment la volonté d'adopter le style de son époque²¹⁷, mais il y a le facteur d'habitus « *par lequel le créateur participe de sa collectivité et de son époque et qui oriente et dirige, à son insu, ses actes de création les plus uniques en apparence.*²¹⁸ ».

L'habitude mentale selon Panofsky peut être désignée comme: « *le principe qui règle l'acte (principium importans ordinem actum)*²¹⁹ ». Pour Bourdieu, « *la culture n'est pas seulement un code commun, ni un répertoire commun de réponses à des problèmes communs, ou un lot de schémas de pensée particuliers et particularisés, mais plutôt un ensemble de schémas fondamentaux, préalablement assimilés, à partir desquels s'engendrent, selon un art de l'invention analogue à celui de l'écriture musicale, une infinité de schémas particuliers, directement appliqués à des situations particulières.*²²⁰ ».

²¹³ BAECQUE Antoine d., *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard; Pluriel (coll. « Pluriel »), 2013, cop. 2003.

²¹⁴ Voir: COHEN Paula M., *Alfred Hitchcock. The legacy of Victorianism*, Lexington, Ky., University Press of Kentucky, 1995.

²¹⁵ Voir: VERNON Kathleen M. et MORRIS Barbara B., *Post-Franco, postmodern. The films of Pedro Almodóvar*, Westport, Conn., Greenwood Press (coll. « Contributions to the study of popular culture »), 1995.

²¹⁶ RIEBER, p.219

²¹⁷ PANOFSKY, *Architecture Gothique et Pensée Scolastique: précédé de l'abbé Suger de Saint Denis*, p. 142

²¹⁸ *Ibid.*, p. 142

²¹⁹ *Ibid.*, p. 83

²²⁰ PANOFSKY Erwin, *op. cit.*, p. 151–152.

L'institution scolaire de l'époque scolastique avait pour mission de transmettre les principes dominants de l'époque. L'artiste intériorisait la doctrine religieuse au sein de l'école et lors de la création de ses œuvres, il extériorisait ce qu'il avait intériorisé. Worringer résume le rapport entre la doctrine scolastique et l'architecture gothique : « *La scolastique est dans le domaine religieux ce que l'architecture gothique est au point de vue artistique* »²²¹ . Sans doute, les architectes et les sculpteurs de grandes et belles cathédrales gothiques étaient conscients qu'ils créaient une œuvre dans un cadre religieux. Cependant, ils n'étaient probablement pas conscients qu'ils réalisaient les détails sous l'influence de la doctrine scolastique. Worringer affirme : « *...scholasticism is likewise the climax of an effort to express an inner, living religious sensibility with abstract-schematic concepts, just as Gothic is the apotheosis of mechanical laws of construction, heightened in their expression by the capacity for empathy* »²²², inversement, Panofsky rejette toute approche psychologique du style²²³, il essaie ainsi de trouver une explication plus concrète pour démontrer la corrélation entre la culture et l'œuvre d'art. Par contre, à propos de la perception des récepteurs, il affirme le besoin d'une approche empathique pour comprendre l'œuvre d'art.

Panofsky souligne l'obligation de comprendre le contenu conceptuel de la doctrine du système d'éducation ainsi que le *modus operandi* (manière d'opérer) de l'artiste, pour percevoir comment l'habitus est lié à une philosophie appartenant à une époque²²⁴. *Le modus operandi* est expliqué comme « *les structures entre lesquelles peut s'établir la comparaison destinée à découvrir les propriétés communes* »²²⁵.

L'artiste dirigé par son habitus crée son oeuvre sous l'influence de son époque, de sa culture et de sa religion. D'après l'artiste, bien que sa création reste quelque chose d'unique, elle ne peut pas être considérée comme totalement indépendante de son époque ni de sa culture. Par exemple, « *La Vierge au chanoine Van der Paele* » de Van Eyck ou « *Joconde* »

²²¹ WORRINGER W., *op. cit.*, p. 225.

²²² WORRINGER Wilhelm, *Abstraction and empathy. A contribution to the psychology of style*, Chicago, Ivan R. Dee, 1997, p. 113.

²²³ RIEBER, p. 55

²²⁴ PANOFSKY Erwin, *op. cit.*, p. 89.

²²⁵ *Ibid.*, p. 137.

de Da Vinci sont des tableaux uniques dans le monde, néanmoins, ils portent les signes de l'état d'esprit de leurs époques de création et de la culture de leurs créateurs.

Le talent du génie réside dans sa capacité d'interprétation de ce qu'il a intériorisé par interaction avec son époque ou son environnement. Pour cela, Panofsky affirme : « *Les influences [...] ne s'introduisent pas comme des visiteurs inattendus, chez un grand maître ; c'est plutôt lui qui les invite de son plein gré et dans son propre intérêt* ²²⁶ ».

Même si Ernst Gombrich n'était pas entièrement d'accord avec Panofsky et qu'il avait une vision plutôt individualiste (car il précise que c'est l'artiste en tant qu'individu, qui réalise sa création lui-même, et donc la création ne peut pas être expliquée seulement en tant qu'un fruit de *l'esprit de l'époque* ou de *l'esprit collectif* ²²⁷), les recherches de Panofsky prouvent que l'influence de l'époque scolastique ou la mentalité collective flamande jouent un rôle indéniable sur les oeuvres d'art de leurs époques. D'ailleurs, bien que Gombrich insiste sur l'autonomie de l'artiste, il accepte le rôle partiel de l'époque et de la collectivité.

À la lumière des explications du terme d'habitus et de la méthode d'analyse de Panofsky, nous essayerons de trouver les points clés de la création artistique des deux réalisateurs, Alfred Hitchcock et Pedro Almodóvar, en étudiant leurs biographies, les tendances de leurs époques de création, leurs styles ainsi que la société au sein de laquelle ils ont évolué.

1.1.3. « Une empreinte sociale »: Définition du concept eliasien

Bourdieu s'est inspiré des travaux du sociologue Norbert Elias en développant sa théorie sur l'habitus comme nous l'avons précédemment mentionné.

Élias conçoit l'habitus comme une « *empreinte* » de type social laissée sur la personnalité de l'individu²²⁸. Selon lui, la société joue un rôle actif sur la construction de la personnalité ainsi que sur les stratégies professionnelles de l'individu au cours de sa vie.

²²⁶ PANOFSKY Erwin et Le Bourg Dominique(trad.), *Les primitifs flamands*, Paris, éditions Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), 2010, p. 501.

²²⁷ GOMBRICH Ernst H. et ERIBON Didier, *op. cit.*, p. 205.

²²⁸ ELIAS Norbert, CHARTIER Roger et Etoré-Lortholary Jeanne, *La société des individus*, Paris, Pocket (coll. « Agora »), 2004, p. 65–72.

Elias a employé le terme habitus pour la première fois dans son livre « *Über den Prozess der Zivilisation* »²²⁹. Il continue à évoquer ce concept dans plusieurs de ses ouvrages comme : *La société de la Cour*²³⁰ (utilisant la notion d'*éthos*, un des composants d'*habitus*), *La Société des Individus*²³¹, *Mozart, sociologie d'un génie*²³² et *Studien über die Deutschen*²³³.

Dans ce dernier livre intitulé « *Studien über die Deutschen* » (*The Germans : Power Struggles and the Development of Habitus in the Nineteenth and Twentieth Century*), Elias a voulu concrétiser sa théorie d'*habitus* ; il examine le processus de la civilisation allemande ainsi que de sa culture pour comprendre les raisons de la violence en Allemagne sous le régime nazi. Cette œuvre peut être considérée comme une biographie dédiée à la totalité d'une nation (ou autrement dit *la mentalité collective de la nation*). L'*habitus* de la nation allemande est structuré au cours de son histoire avec la philosophie et l'éthique protestante ainsi qu'avec les défaites et les victoires. Cet *habitus* a provoqué la montée du nazisme et de la domination violente envers les minorités. Dans ce contexte, la psychologie sociale joue un rôle sur la structuration de l'*habitus* comme une *sociogénèse*.

Par ailleurs, d'après Elias, la recherche sociologique ne peut pas être conduite indépendamment de la psychologie et de l'histoire. Ainsi, l'analyse sociologique doit être à la fois théorique et empirique²³⁴. La sociologie eliasienne possède un fond empirique, car, comme souligné par Elias : « *Les théories sociologiques qui ne se vérifient pas par un travail de sociologie empirique ne servent à rien* »²³⁵.

Elias examine l'*habitus* d'un individu appartenant à un groupe minoritaire sur une terre dominée par un autre groupe majoritaire. Dans ce cas, les membres de groupes minoritaires

²²⁹ Voir : ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy : Pocket (coll. « Agora »), 2002; ELIAS Norbert et Kamnitzer Pierre, *La dynamique de l'Occident*, Paris, Presses pocket (coll. « Agora »), DL 2003.

²³⁰ ELIAS Norbert, *La société de cour*, [Paris], Flammarion (coll. « Champs, Essais »), impr. 2008b.

²³¹ ELIAS Norbert, CHARTIER Roger et Etoré-Lortholary Jeanne, *op. cit.*

²³² ELIAS Norbert, *op. cit.*

²³³ ELIAS, Norbert & SHROTER, Michael (ed.), *The Germans. Power struggles and the development of Habitus in the nineteenth and twentieth centuries*, Oxford, Polity, 1997.

²³⁴ CHARTIER, Roger. « Conscience de soi et lien social », ELIAS Norbert, CHARTIER Roger et Etoré-Lortholary Jeanne, *op. cit.*

²³⁵ ELIAS Norbert, *op. cit.* p. LX

essayent d'adapter leur vision à celle du groupe majoritaire. Elias précise ceci : « *la singularité sociale déterminée par l'origine, c'est-à-dire avant tout par le fait de grandir dans un groupement marginal stigmatisé, exerce per se (en soi) une influence déterminante sur la mentalité du jeune individu.* »²³⁶

Étant issu d'une famille juive bourgeoise, financièrement aisée, et faisant partie de la classe intellectuelle dans l'Allemagne wilhelmienne (l'époque de la conception et de l'idéologie dominante imprégnée de la réflexion de l'empereur Guillaume II, où Elias a passé sa première jeunesse), Elias est cependant toujours considéré comme « l'autre » par le groupe majoritaire de son pays. Cette époque est suivie par le règne nazi durant lequel cette mentalité provoque des violences. La mère d'Elias perd la vie dans le camp d'Auschwitz, et lui, quitte son pays natal pour s'installer à Londres. Ce drame laisse une trace profonde sur sa personnalité et influence ses travaux. Il a ainsi pu se doter d'une perception plus évoluée pour analyser la psychologie nationale des Allemands et celle de cette époque en prenant tout de même une distance vis-à-vis de sa propre expérience afin de faire une analyse objective²³⁷. En nous basant sur le cas d'Elias, nous pouvons comprendre que malgré leurs efforts pour s'adapter à la structure établie par la majorité, les minorités ne peuvent pas éviter la stigmatisation.

Vivre en tant que juif dans un pays majoritairement chrétien ou comme dans le cas d'Alfred Hitchcock, en tant que catholique dans un pays majoritairement non catholique, crée une psychologie minoritaire qui fait évoluer l'habitus différemment, et de la même manière, les actes sont ainsi distingués de l'habitus de la majorité.

La conception d'habitus d'Elias est influencée par celle de Weber. Ainsi, Elias emploie le terme de *l'habitus psychique* de la même manière que Weber. Pour Elias, l'habitus psychique est un type de mode de contrôle du soi.

²³⁶Cité à partir de ELIAS, *Symbol Theory*, London, Sage, 1991 dans l'article de RAPHAEL, Freddy & HERBERICH-MARX, Geneviève, « Elias ethnologue de l'Allemagne contemporaine » dans le livre CHEVALIER Sophie et PRIVAT Jean-Marie (dir.), *Norbert Elias et l'anthropologie. "nous sommes tous si étranges..."*, Paris, CNRS (coll. « CNRS Anthropologie »), 2004, p. 141.

²³⁷ *Ibid.*, p. 141.

Contrairement au modèle bourdieusien, Elias vise au premier plan les structures mentales de la personnalité à la place des habitudes sociales et culturelles d'un groupe précis²³⁸. Plus clairement, l'« *habitus psychique* » désigne les dispositions liées à la psychologie de l'individu.

Elias considère les structures mentales au premier plan par rapport aux structures sociales et culturelles, ce qui permet d'analyser comment les structures mentales « *se modifient en fonction des configurations sociales*²³⁹ ».

Une nation est constituée d'individus représentant une diversité en ce qui concerne les groupes religieux et sociaux. L'individu n'est donc pas isolé au sein de la société/nation. Son héritage historique et son habitus, se transmettent de génération en génération, en se transformant par les expériences personnelles, mais en restant dans le cadre préétabli basé sur la structure de la société. Pour cela, l'éducation est un moyen important pour le processus de socialisation, car elle établit et maintient la structure de la société tout en permettant à ses composants d'avoir un dénominateur commun.

Dans ce contexte, Elias analyse les institutions qui jouent un rôle aussi important sur les individus que sur la structuration de la société. Il détermine deux phases générales, comme Bourdieu a également précisé plus tard, pour le processus de l'habitus de l'individu. Pour la première phase, il évoque les premières expériences de la petite enfance, pour la deuxième phase, l'inculcation des normes du comportement et des règles de la conduite par les institutions sociales. Par exemple : la Cour Royale sous le règne de Louis XIV est une institution, par ricochet, *un champ*, pour ses habitants (aristocrates) et ses passagers (commerçants bourgeois).

L'habitus prend sa forme au cours de ce processus comme Elias l'explique:

« Les expériences de l'enfance et de la jeunesse, écrit-il, ont indubitablement une influence plus tard dans la vie. Mais cela ne signifie pas que les expériences ultérieures n'aient aucune influence sur le développement de la personnalité. »

²³⁸ LEDENT David, *Norbert Elias. Vie, oeuvres, concepts*, Paris, Ellipses (coll. « Les Grands théoriciens. Sciences humaines »), impr. 2009, p. 115.

²³⁹ *Ibid.*

Non seulement la primo éducation, mais aussi les expériences à l'école et à l'université, tout ce que l'on vit, plus tard, à travers le travail et les loisirs, en tant que parents et grands-parents, à l'âge de la retraite ou pendant le vieillissement, etc., contribue à la formation de la personnalité. Au fur et à mesure que l'être humain passe d'un groupe à un autre, il subit des changements dans son individualité. En ce sens, le processus de socialisation- si on peut l'appeler ainsi – ne cesse jamais ; il dure aussi longtemps que l'individu en vie »²⁴⁰

Elias souligne la dimension historique ainsi que la dimension évolutive d'habitus²⁴¹. Après le foyer familial, l'enfant continue sa socialisation au sein de l'école. Vu que les instituteurs sont des individus déjà socialisés, c'est-à-dire les individus qui ont déjà suivi le chemin de leurs élèves, nous pouvons dire que, de cette façon, les individus socialisés façonnent l'habitus durant les siècles.

D'après Elias, la société est le facteur de caractérisation et d'uniformisation²⁴², l'enfant socialise étape par étape. Le foyer familial constitue la première étape de cette socialisation.

La famille, la nation, un parti ou une entreprise jouent un rôle prédominant sur la construction de l'habitus de l'individu. Donc selon Elias, l'habitus est « *« le savoir social incorporé » qui se sédimente au cours du temps et façonne, telle une « seconde nature », l'identité tant individuelle que collective des membres d'un groupe humain [...]»²⁴³*

L'individu a une tendance à penser qu'il est unique dans ce monde avec ses choix, ses attitudes, sa vision, etc., il continue à penser qu'il possède un parcours avec une « intériorité » qui n'appartient qu'à lui, et la société composée de tous les autres individus

²⁴⁰ ELIAS, « Sociologie et psychiatrie » (1969-1972), dans le livre ELIAS Norbert, LAHIRE Bernard, Joly Marc, Guillhot Nicolas et Meunier Valentine, *Au-delà de Freud. Sociologie, psychologie, psychanalyse*, Paris, Éd. la Découverte (coll. « Textes à l'appui. Laboratoire des sciences sociales »), 2010, p. 76.

²⁴¹ DELMOTTE Florence, « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 106/2, 2010, p. 29–36, p. 29–36.

²⁴² ELIAS Norbert, CHARTIER Roger et Etoré-Lortholary Jeanne, *op. cit.*, p. 103.

²⁴³ DELMOTTE Florence, *op. cit.*, p. 29-36

est extérieure à lui²⁴⁴, mais au contraire tout le long de sa vie, il suit un trajet commun avec les autres : il va à l'école, peut-être, il continue jusqu'à l'université, et son parcours implique des institutions, des groupes sociaux, des associations, etc., c'est-à-dire il est toujours en interaction avec les autres. Toutes ces institutions laissent des empreintes sur sa conscience.

Comme l'individu entre en interaction avec de multiples réseaux sociaux qui se constituent par « les autres » dotés de différents habitus, inévitablement, les dispositions de chacun multiplieront le sien²⁴⁵, alors l'habitus ne cessera pas de se reconstruire.

D'après Elias, les individus développent leurs intérêts selon leurs habitus. Dans son livre « *La société de la cour* », il compare les valeurs des aristocrates qui vivent dans la cour de Louis XIV et les bourgeois qui y ont des intérêts économiques. Il emploie le mot « ethos » à la place d'habitus économique. Ce travail eliasien donne une comparaison sur les intérêts liés à l'habitus économique entre ces deux classes sociales sous le règne du roi Soleil comme Weber l'a fait dans son travail « *Ethique Protestant et l'Esprit du capitalisme* » en comparant la conception du capitalisme entre les communautés protestantes et juives²⁴⁶. Pour Weber, la philosophie capitaliste chez les juifs est le résultat de l'exclusion de la société et de la déportation pendant des siècles, donc l'éthos économique, l'habitude d'épargner de l'argent chez les juifs peuvent être considéré comme *le capitalisme pariah*, tandis que chez les protestants, l'éthos puritaine oblige l'individu à travailler et à organiser son budget²⁴⁷, car selon la culture protestante, un fidèle est béni par la grâce de Dieu qui lui a donné la chance de choisir la bonne église et son devoir est de travailler et devenir riche pour être couronné au paradis.

De la même manière dans le travail d'Elias, la conception de la cour royale n'est pas identique chez les aristocrates et chez les bourgeois. Pour les aristocrates, leurs services consacrés à la famille royale et le fait de continuer à vivre à la disposition de sa majesté au

²⁴⁴ ELIAS Norbert, CHARTIER Roger et Etoré-Lortholary Jeanne, *op. cit.*, p. 65.

²⁴⁵ DELMOTTE Florence, *op. cit.*, p. 29–36.

²⁴⁶ WEBER Max, *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*, London, New York, Routledge (coll. « Routledge classics »), 2001, p. 111.

²⁴⁷ Voir: « *The Jews stood on the side of the politically and speculatively oriented adventurous capitalism; their ethos was, in a word, that of pariah-capitalism. But Puritanism carried the ethos of the rational organization of capital and labour. It took over from the Jewish ethic only what was adapted to this purpose.* » *Ibid.*, p. 111.

sein de la cour, signifiait l'honneur. Ils étaient en compétition entre eux uniquement pour le prestige lié au rang, tandis que pour les bourgeois, l'intérêt majeur était de gagner du capital en échange de travail, et toutes leurs relations et les compétitions avec leurs confrères visaient l'accumulation du capital²⁴⁸.

Un individu né dans une famille aristocrate au cours de l'Ancien Régime, n'était pas contraint de travailler pour gagner sa vie, selon sa première disposition et ses expériences suivantes, il était conscient de faire parti de l'élite et essayait de promouvoir sa position en respectant la hiérarchie de la cour. Pour un bourgeois professionnel, c'est tout le contraire, une vie de luxe réquiert un travail visant le profit économique. C'est ce qu'il avait appris depuis sa naissance de son environnement imprégné par son éducation.

Pour un aristocrate, avoir la possibilité d'être proche du roi et de sa famille et vivre à la cour pour devenir le serviteur loyal de la famille royale constituait le plus grand honneur dans ce monde²⁴⁹. Tandis que pour un bourgeois, la cour royale ne signifiait qu'un moyen d'établir les bonnes relations pour avoir des profits économiques²⁵⁰.

En intériorisant les dynamiques de sa classe sociale, de son époque et les conditions de la société, l'éthos économique d'un bourgeois, ses intérêts et ses choix sont très différents de l'éthos de l'élite. Un aristocrate peut organiser de grandes fêtes sans hésiter de dépenser une grande somme d'argent, car pour lui, ceci constitue un signe pour montrer sa générosité, la nécessité de son rang, mais pour un bourgeois les dépenses ne sont utiles que dans le cas où elles génèrent un grand profit (pour Elias ceci est appelé *saving-for-future-profit ethos*)²⁵¹. Pour un aristocrate, avoir les moyens économiques de vivre selon son rang est une obligation, dans le cas contraire, il perd considération (*status-consumption ethos*)²⁵².

La vie dans la cour de Louis XIV constitue un microcosme pour la sociologie éliásienne, c'est un petit modèle du monde qui permet d'analyser les relations humaines ainsi que les enjeux dans et entre les classes sociales.

²⁴⁸Voir : ELIAS Norbert, *op. cit.* impr. 2008b, p. 96-97.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 96.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 47-48.

²⁵² *Ibid.*, p. 48.

Weber avec son travail sur l'*Ethique protestant*, nous montre que l'habitus économique trouve ses racines dans la religion. Celle-ci sème une croyance profonde sur la mentalité de l'individu, en revanche Elias, avec son travail sur les Allemands et celui sur la à la cour royale sous l'Ancien Régime, nous montre que cet habitus peut aussi être le résultat naturel des expériences sociales ainsi que des besoins des individus provenant des différentes classes sociales.

Par ailleurs, Elias analyse, à l'aide d'une vision sociologique, les biographies du peintre français Antoine Watteau et du génie de la musique classique, Wolfgang Amadeus Mozart, pour comprendre comment l'habitus agit comme une deuxième nature sur le caractère de l'individu/ artiste.

Elias éprouvait de la sympathie pour ces deux génies, car ils étaient en marge de leurs sociétés et avant-gardistes de leurs époques. De plus, comme lui, ils avaient vécu dans une époque perfide. L'art de Watteau était minimisé par les révolutionnaires de son époque, alors que plus tard, il a influencé l'impressionnisme. Par ailleurs, Mozart a eu à subir les effets négatifs de sa désobéissance jusqu'à la fin de sa courte vie et mourut dans la misère.

Dans ses essais, Elias examine les biographies de ces deux artistes ainsi que les tendances de leurs temps.

Jean-Antoine Watteau est né dans une famille modeste, et son père avait des problèmes liés à l'alcoolisme. L'intérêt de petit Watteau pour la peinture commence dès son jeune âge. Elias se focalise sur son œuvre *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*.

En analysant la vie personnelle et professionnelle du génie de la musique classique Wolfgang Amadeus Mozart, Elias souligne la réflexion du processus de la civilisation dans l'histoire de l'art, car jusqu'à l'époque de Mozart, les artistes sont considérés comme des serviteurs de la cour. Etre sous l'aile d'un aristocrate pour avoir une situation économiquement aisée constituait une grande chance pour l'artiste. Pourtant, en tant que génie, Mozart a osé se révolter face aux règles du champ artistique de son époque qu'étaient déterminées par l'aristocratie. Il avait le talent et le soutien de son père qui lui a donné une éducation depuis son enfance.

Mozart a connu, de près, la richesse associée à l'aristocratie de son époque, grâce à son grand talent, il a eu l'opportunité d'assister aux repas des familles royales d'Europe. Son

talent a attiré le respect et l'admiration des aristocrates et même celle du Pape²⁵³. Pourtant, son style de vie et surtout sa musique est en désaccord avec son habitus de petit-bourgeois selon Elias.²⁵⁴

La raison du drame de Mozart résidait dans le fait qu'il était obligé de vivre entre deux mondes sociaux différents²⁵⁵, en restant coincé entre son habitus de petit bourgeois et la vie proposée par la cour comme un serviteur talentueux et loyal.

Mozart n'est pas un artiste qui a pu continuer à n'être qu'un serviteur de l'aristocratie pour conduire une vie en toute sécurité financière. Pour Elias, son habitus de petit-bourgeois qui provoqua sa révolte contre son destin préétabli prépare, en même temps, sa fin tragique. Elias explique ceci en disant : « *Son habitus, qui n'avait rien à voir avec la cour, était dans un rapport paradoxal avec son oeuvre. Et ce paradoxe ne fut certainement pas pour rien dans son échec social de même qu'il ne fut pas sans effet sur la carrière triomphale de sa musique après sa mort.* »²⁵⁶

Esquenazi évoque un parallèle entre l'expérience hollywoodienne d'Hitchcock et le clivage de l'habitus de Mozart désigné par Elias. Mozart et Hitchcock possèdent un habitus de petit-bourgeois. De la même manière que Mozart devient le serviteur des aristocrates, Hitchcock, sous le règne des studios hollywoodiens, commence à se transformer en un serviteur en abandonnant son rôle d'artiste²⁵⁷. Lorsqu'il déménage à Hollywood, le réalisateur britannique apprend et intériorise les normes institutionnelles et financières en vigueur. Dans le cas d'Almodóvar, ce clivage d'habitus est également observable à travers son entourage à Madrid. Né dans un milieu rural et destiné à une carrière de prêtre, Almodóvar finit par s'imposer comme une figure artistique de l'époque post-franquiste avec un succès mondial.

Dans la sociologie de Norbert Elias, l'habitus est associé à la structure de la personnalité. La famille constitue un facteur important dans ce processus.

²⁵³ ELIAS Norbert, *op. cit.* 1991a, p. 133.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 169.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 136–169.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 169.

²⁵⁷ Voir: ESQUENAZI Jean-Pierre, *op. cit.* impr. 2007c, p. 125.

La possibilité d'avoir la chance de réussir n'est pas la même dans chaque société et dans chaque époque pour Elias. Selon lui, l'habitus national des Allemands n'est pas identique à celui des Néerlandais ou à celui des Danois bien que ces nations partagent l'éthos protestant et la culture germanique. Sans le citer explicitement, l'anthropologue français Emmanuel Todd se joint à Elias. Pour Todd, la distinction concernant la structure familiale entre L'Allemagne et Les Pays-Bas joue un rôle sur l'habitus national²⁵⁸. Il évoque quatre systèmes familiaux en Europe: famille nucléaire absolue, famille nucléaire égalitaire, famille souche et famille communautaire/ souche incomplète. D'après Todd, les Allemands et les Autrichiens ont un système autoritaire et non égalitaire²⁵⁹ tandis que les Hollandais ont un système à la liberté non égalitaire. Pour Todd ces systèmes définissent les visions des individus et des peuples. En effet, la famille est une figure importante pour l'élaboration de la vision, donc celle de l'habitus, tout comme l'éducation religieuse et les tendances politiques et sociales de l'époque.

Hitchcock est issu d'une famille avec des origines irlandaises catholiques et il a été entouré par la culture britannique victorienne, par ailleurs, Almodóvar a été élevé dans une famille traditionnelle espagnole à l'époque autoritaire nationaliste catholique. Comme Elias nous le montre, pour comprendre les effets de l'habitus de l'artiste sur ses œuvres, il faut comprendre son éducation familiale, sa société et dans notre contexte son éducation institutionnelle religieuse.

D'après Todd, les Britanniques ont un système nucléaire absolu, selon lequel les enfants sont totalement libres et les parents ne les traitent pas comme des individus égaux²⁶⁰. À partir de l'âge adulte, ils peuvent quitter le foyer familial et fonder leurs propres vies librement. C'est un système basé sur l'individualisme absolu, après la mort des parents, les enfants partagent les biens familiaux rigoureusement, une partie est distribuée avant le décès et le reste est distribué selon un testament²⁶¹. Par ailleurs, les Irlandais ont un système de type « famille souche », selon lequel, à l'âge adulte, un enfant, plutôt un fils, assure la continuité de la famille : il possèdera la maison familiale ainsi que les terres²⁶². Dans la famille

²⁵⁸ Voir: TODD Emmanuel, *L'invention de l'Europe*, Paris, Éd. Points (coll. « Points. Essais »), DL 2015, cop. 1996. p. 35-80

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

²⁶² *Ibid.*, p. 38.

d'Hitchcock, les modèles anglais et irlandais sont omniprésents. D'une part, accord avec le modèle anglais, les relations entre les frères et leur sœur ne sont pas proches avec très peu de contact lorsqu'ils atteignent l'âge adulte²⁶³, d'autre part, en accord avec le modèle irlandais, lorsque le père décède, le grand frère assure la continuité des affaires familiales, endosse la responsabilité du foyer familial et reste vivre avec leur mère jusqu'à la fin de ses jours²⁶⁴. Par ailleurs, en Espagne rurale, la famille nucléaire égalitaire domine la société, selon ce système, les enfants ont un lien plus étroit avec le foyer familial, ils sont égaux ainsi qu'ils partagent la responsabilité et l'héritage familial (soigneusement) de manière égalitaire²⁶⁵. Cependant, probablement dû à l'influence du régime de Franco, comme précisait Almodóvar, son père Antonio, juste avant sa mort, lui rappelle qu'il doit prendre sa place comme l'enfant aîné doit le faire²⁶⁶.

Dans son œuvre *La société des individus*, Elias est focalisé sur la question de la structuration du caractère de l'individu qui a été élaborée avec les règles de la société. La société est un facteur pour former « l'habitus national ». La société forme la notion « je » et « nous » chez l'individu. Selon Elias, les méthodes d'éducation doivent être étudiées puisqu'elles jouent un rôle décisif dans la formation des notions de « je » et de « nous »²⁶⁷.

Hitchcock et Almodóvar, lors d'entretiens sur la question de leurs sociétés et de leurs éducations donnent la preuve de la tendance d'utiliser la notion « nous », comme Hitchcock dit « nous les catholiques » et Almodóvar dit « nous les Espagnols » etc. D'après Elias « la société n'est pas simplement un « objet » « face » aux individus isolés ; elle est ce que chaque individu désigne lorsqu'il dit « nous »²⁶⁸. La notion de *nous* couvre, pour Elias, les intentions, les actes et les projets de nombreux de « je »²⁶⁹. Ceci précise l'intention d'être possédé par un groupe, comme Elias dit préalablement, « chaque être social a besoin de la société des autres hommes ²⁷⁰ ».

²⁶³ Voir: SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 114.

²⁶⁴ Voir: *Ibid.* ©1999, p. 266.

²⁶⁵ TODD Emmanuel, *op. cit.*, p. 37–38.

²⁶⁶ MACKENZIE, Suzie, "All about My Father", In: ACEVEDO-MUÑOZ Ernesto R. 2007, p. 154–155.

²⁶⁷ ELIAS Norbert, CHARTIER Roger et Etoré-Lortholary Jeanne, *op. cit.* 2004, p. 273.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 75.

A la lumière des propos d'Elias, nous essayerons d'examiner les biographies d'Alfred Hitchcock et de Pedro Almodóvar pour comprendre les effets de leurs habitus sociaux, économiques et religieux sur leurs œuvres artistiques dans le chapitre suivant.

I.2. Biographie du cinéaste

Les propos de Panofsky et d'Elias sur la notion d'habitus nous incitent à explorer la biographie du cinéaste. Notre but premier sera d'analyser les effets de l'éducation religieuse, familiale et scolaire ainsi que ceux de la société de l'époque sur la construction de la personnalité du cinéaste et par extension sur ses œuvres.

La biographie du cinéaste révèle son champ artistique et permet de formuler une explication rationnelle quant au mystère entourant ses créations²⁷¹.

Les historiens de l'art Ernest Kris et Otto Kurz affirment que « *Le motif de la biographie, mais aussi les anecdotes d'artistes, incorpore un morceau de la vie réelle de l'artiste[...], la biographie cherche à donner, du point de vue du milieu, une explication rationaliste de l'énigme de ses créations.*²⁷² »

Si l'on veut effectuer une analyse scientifique, il est nécessaire de distinguer ce qui est mythique de ce qui est réel dans les biographies. Les artistes peuvent également vouloir renforcer leur réputation par des mythes qu'ils inventent à propos de leur personne. Aussi, ils peuvent raconter une expérience réelle en l'exagérant; tout comme Hitchcock a pu raconter l'histoire du commissariat de police²⁷³ dans le but d'asseoir son sobriquet de « *master of suspense* » et donner un côté mystérieux à sa vie privée. Nous retrouvons la même tendance chez Almodóvar qui relate ses souvenirs d'enfance pour renforcer son image

²⁷¹ KRIS Ernst et KURZ Otto, *op. cit.*, p. 129.

²⁷² *Ibid.*, p. 129.

²⁷³ Hitchcock raconte à François Truffaut un souvenir d'enfance : « *J'avais peut-être quatre ou cinq ans, mon père m'a envoyé au commissariat de police avec une lettre. Le commissaire l'a lue et m'a enfermé dans une cellule pour cinq ou dix minutes en me disant : « Voilà ce qu'on fait aux petits garçons méchants...».* Voir : TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 17.

Cette histoire a été citée plusieurs fois dans plusieurs livres sur le cinéma hitchcockien, utilisée comme une réponse à la question pourquoi les policiers sont désignés en tant que personnes incapables ou absurdes dans ses films.

de « *réalisateur madrilène* ». L'évocation du conte de fées que lui racontait sa mère à propos de Madrid²⁷⁴ en est un parfait exemple.

Étant donné que l'artiste a un caractère pluriel, pour comprendre la structure complexe de son habitus, il faut comprendre d'abord les prémisses de sa socialisation, c'est-à-dire les expériences de sa prime enfance, sa structure familiale ainsi que le type d'éducation familiale et scolaire auxquels il a été soumis. Ensuite vient la deuxième étape de sa socialisation qui naît de l'interaction sociale. Pour cela, il faut comprendre la structure de ses champs artistiques, les tendances politiques issues de son pays natal et des autres lieux où il a vécu, les dynamiques de la classe sociale à laquelle il appartient et l'interaction de celle-ci avec les autres classes qu'il est amené à côtoyer dans son milieu professionnel puisque, en effet, l'habitus religieux dépend de tous ces facteurs.

Par ailleurs, l'expérience acquise au cours de la deuxième phase de socialisation détermine les choix artistiques.

Nous rappelons que, par définition, l'habitus est basé sur les habitudes mentales ; les expériences acquises et les différents types d'enseignements dispensés par des institutions comme la famille et l'école. C'est la raison pour laquelle nous devons effectuer une analyse systématique leurs biographies.

Au premier abord, le point commun majeur entre nos deux cinéastes a été de grandir au sein de familles catholiques pratiquantes et de recevoir une éducation strictement catholique. Almodóvar est issu d'une culture où le catholicisme est en accord avec l'identité de la société et où les catholiques sont majoritaires. En ce qui concerne Hitchcock, bien qu'il soit issu d'une minorité dans le pays où il est né et a grandi, il est proche du catholicisme en raison des origines irlandaises de sa grand-mère d'une part et de son éducation d'autre part.

²⁷⁴ Almodóvar raconte : « *Mon premier souvenir, je le tiens de la bouche de ma mère. Lorsque j'étais petit, elle nous racontait, comme dans un conte de fées, qu'enfant, elle était venue à Madrid en passant par la rue de Alcalá. C'était dans les années vingt. Elle nous parlait aussi des Infantes [...] Dans mon imagination, je me plaisais à penser que ma mère était venue à Madrid et que, se promenant dans la rue de Alcalá, elle avait rencontré des Infantes.[...] Ma mère me donna l'image d'un Madrid de légende[...] Je pensais que vivre à Madrid, c'était un peu comme vivre dans les décors de Sisi Impératrice.* » Voir: ALMODÓVAR Pedro, REY Patricia et CORTANZE Gérard d., *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos. Roman*, [Paris], Ed. du Seuil (coll. « Points »), DL 2011, p. 97.

I.2.1. Le cinéaste et la religion

Nous avons préalablement déjà démontré que l'habitus religieux et l'habitus social constituent des facteurs clés dans la construction de la personnalité de l'individu. Comme Bourdieu définit l'habitus en tant que disposition transposable et continuellement en reconstruction, nous comprenons que chaque « champ social » laisse une empreinte et participe à la restructuration de l'habitus de l'individu.

Aussi, nous avons analysé et cherché à comprendre les biographies des cinéastes. Nous avons cherché les raisons de la création du côté de l'éducation familiale et scolaire ainsi que dans les champs sociaux (religieux, professionnel, etc.) avec lesquels les cinéastes ont interagi leur vie durant. Enfin, nous considérons qu'une corrélation rationnelle existe entre l'habitus religieux et la création.

De ce point de vue, l'anthropologue américain Clifford Geertz évoque l'impact de la religion sur l'imagination: « *A religion is a system of symbols which acts to establish powerful, pervasive, and long-lasting moods in men by formulating conceptions of a general order of existence and clothing those conceptions with such an aura of factuality that the moods and motivations seem uniquely realistic.* »²⁷⁵

Le cinéaste peut ainsi créer sa sphère de symboles en se basant sur les expériences qu'il a acquises depuis le début de sa vie²⁷⁶.

Peter Berger souligne que l'individu apprend le « sacré »²⁷⁷ dans un triangle composé par la famille, l'école et la société et il apprend la religion de la majorité ou celle de la population avec laquelle il interagit. Dans une société majoritairement catholique, l'individu, même s'il est non baptisé, voire non croyant, ne peut pas rester ignorant des traditions et des pratiques religieuses de la société ainsi que de son « sacré ».

²⁷⁵ GEERTZ Clifford, « Religion as a cultural system » In: *The interpretation of cultures. Selected essays*, London, FontanaPress, 1993, p. 90.

²⁷⁶ BLAKE Richard A., *op. cit.*, p. 7.

²⁷⁷ BERGER Peter L., *The sacred canopy. Elements of a sociological theory of religion*, New York, Anchor Books, 1990, ©1969, ©1967., p. 26

En créant son oeuvre, le cinéaste peut agir soit consciemment, soit inconsciemment par l'automatisme généré par son habitus.

La religion en tant que conscience collective produite par la société est imposée d'abord par la famille et renforcée par les établissements scolaires qui assurent la continuité de la société²⁷⁸. Durkheim précise que la société est cachée derrière ce qui est sacré: «*société, cette source unique de tout ce qui est sacré ne se borne pas à nous mouvoir du dehors et à nous affecter passagèrement ; elle s'organise en nous d'une manière durable.*»²⁷⁹.

« *La religion est un instrument de communication et un instrument de connaissance* »²⁸⁰. L'artiste reproduit ce qu'il avait intériorisé, il communique ainsi par l'intermédiaire de son oeuvre avec les spectateurs ou les admirateurs.

L'éducation d'un individu contribue à former sa vision du monde (*Weltanschauung*). Dans le cas des cinéastes qui ont reçu une éducation catholique, nous devons chercher les reflets évidents de cette éducation dans leurs films puisque cette éducation laisse vraisemblablement les traces dans leurs imaginations. Richard A. Blake définit ce phénomène en tant qu'« *afterimage (image rémanente)*²⁸¹ » et il l'explique : « *the image that remains after a stimulus ceases or is removed.* »²⁸².

Blake analyse les biographies et les oeuvres de six cinéastes catholiques: *Martin Scorsese, Alfred Hitchcock, Frank Capra, John Ford, Francis Ford Coppola et Brian de Palma*. Il déclare ainsi que les souvenirs de l'enfance liées au catholicisme restent comme une "*afterimage*" (image rémanente) qui prédispose leurs imaginations artistiques²⁸³. Dans ce contexte, les cinéastes n'ont pas vraiment la volonté d'affirmer leurs fois ou leurs passés. C'est plutôt leur "*afterimage*" catholique qui les incite à utiliser les thèmes, les objets et les images inhérents au catholicisme.

278 BOBINEAU, Olivier, « Religion » dans le LE DIGOL Christophe, *op. cit.*, p. 634

279 DURKHEIM, « Les formes élémentaires de la vie religieuse : Présenté par Michel Maffesoli », CNRS Éditions, 2008, p. 387-388

280 DIANTEILL, Erwan, « Pierre Bourdieu et La religion Synthèse Critique d'une Synthèse Critique, Archives de Sciences Sociales des Religions, 2002, 118 (Avril-Juin), p. 5-19, p. 6

281 Ibid., p. xiv

282 BLAKE Richard A., *op. cit.*, xiv.

283 Ibid., xv.

Blake souligne qu'Hitchcock n'utilise pas de contenu directement lié au catholicisme; au contraire de Martin Scorsese qui a également reçu une éducation jésuite et a réalisé des films comme *The Last Temptation of Christ (La Dernière Tentation du Christ/ 1988)*. Hitchcock utilise les thèmes liés au catholicisme de manière implicite dans ses films à suspense. Bien évidemment, il admet que son éducation a influencé ses œuvres, ce qui signifie que son « Catholic afterimage » reste présent²⁸⁴.

Quant à Almodóvar, il utilise des figures/ symboles religieux hérités du passé comme les autres réalisateurs de l'ère *post-franquiste*. Il critique ainsi la conception de la religion durant l'époque franquiste en mettant en scène des personnages sombres et antipathiques comme s'ils étaient issus de cette époque. Il précise que même s'il ne pratique pas le catholicisme, la religion existe dans sa vie²⁸⁵. Il admet donc, en quelque sorte, le rôle joué par son « Catholic afterimage ».

L'artiste est un homme pluriel, comme Esquenazi le précise, il y a trois Hitchcock : le *victorien*, le *cinéaste* et l'*auteur*²⁸⁶. Aussi, dans la suite de notre travail de recherche, nous attellerons à décrire Hitchcock, le patriote « English gentleman », le *catholique*, le *victorien* imprégné par l'esthétique néo-gothique et préraphaélite; ainsi qu'Almodóvar, le Madrilène d'origine villageoise de l'ère post-franquiste et imprégné par le catholicisme. Dans les chapitres suivants, nous analyserons les biographies de ces deux cinéastes à la lumière de ces dimensions.

I.2.1.1. L'éducation religieuse au sein de la famille

Alfred Hitchcock est élevé dans une famille catholique pratiquante. Selon sa propre description, être catholique en Angleterre suffisait pour être considéré comme excentrique à cette époque²⁸⁷. Il précise que son éducation au sein de sa famille ainsi que dans l'école respectait strictement les règles du catholicisme²⁸⁸. Avec sa famille, le jeune Hitchcock assistait aux messes sans même manquer un seul dimanche²⁸⁹. Ils fréquentaient l'église

²⁸⁴ *Ibid.* 2000, p. 49–50.

²⁸⁵ ALMODÓVAR Pedro. 2004, p. 21.

²⁸⁶ ESQUENAZI Jean-Pierre, *op. cit.* 2001a, p. 52.

²⁸⁷ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 17.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 269.

²⁸⁹ SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 19.

préférée de sa mère, loin de leur domicile. Cette église consacrée à Saint-François d'Assise appartenait à l'école catholique de Stratford. D'après Donald Spoto, au sein de cette église, Hitchcock a entendu les premiers sermons, fait sa première confession. C'est là où il a également vu pour la première fois les statues romantiques et les images de Saint François. Grâce à Saint-François doté d'un talent pour communiquer avec les animaux, le jeune Alfred apprend à parler aux oiseaux sauvages²⁹⁰. Cette affirmation nous pousse à penser à l'intérêt que porte Hitchcock pour les oiseaux en réalisant ses deux films d'horreur « *Psycho*(*Psychose*) » et « *The Birds* (*Les Oiseaux*) » ainsi qu'à la corrélation de son habitus religieux avec cet intérêt.

Les parents du jeune Alfred, Emma et William Hitchcock, étaient grossistes de fruits et légumes à Convent Garden à Londres²⁹¹. Nous retrouvons les empreintes de ces souvenirs d'enfance de Convent Garden dans son film « *Frenzy* » où le tueur en série et sa mère y vivent et travaillent en tant que grossiste de fruits.

Les parents d'Hitchcock étaient très sévères au sujet de l'éducation de leurs enfants. D'après le réalisateur, son père était « un grand nerveux » très autoritaire. Il avait envoyé son fils muni d'une lettre, à l'âge de quatre ou cinq ans, au commissariat de police afin qu'il soit puni en passant cinq ou dix minutes dans une vraie cellule²⁹². Hitchcock avoue que sa peur envers la police et toute autorité des forces de l'ordre prend sa source dans ce mauvais souvenir²⁹³.

D'après le biographe Donald Spoto, cette histoire du commissariat ne peut être qu'une fiction inventée par Hitchcock pour mettre en avant le caractère autoritaire de son père.²⁹⁴ D'ailleurs, la fille d'Alfred Hitchcock, Patricia, affirme qu'ils ont dû punir le petit Alfred en l'enfermant dans une pièce pour quelques minutes seulement²⁹⁵. Le cinéaste a probablement utilisé cette histoire mythique, en l'exagérant, pour réaffirmer sa réputation professionnelle.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁹² TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 17.

²⁹³ DUNCAN Paul, *Alfred Hitchcock. Filmographie complète*, Cologne, Taschen, 2011, p. 19.

²⁹⁴ SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 17.

²⁹⁵ BOURDON Laurent, *Dictionnaire Hitchcock*, Paris, Larousse (coll. « In extenso »), 2007, p. 441.

En racontant cette anecdote, d'une manière intentionnelle, Hitchcock indique l'influence de sa vie familiale sur son art.

Par ailleurs, les relations d'Hitchcock avec son frère (William Jr.) et sa soeur (Ellen Kathleen, surnommée Nellie) aînés n'étaient pas vraiment proches. Hitchcock avoue plus tard qu'il a passé une enfance solitaire en observant les autres personnes autour de lui et en jouant toujours tout seul. Il était constamment protégé par ses parents. Le biographe James Russel Taylor souligne les efforts des parents d'Hitchcock pour le confort, la sécurité et surtout pour la nutrition de leurs enfants²⁹⁶.

Les Hitchcock étaient attentifs au développement moral de leurs enfants. William Hitchcock était un père qui préférait cacher ses sentiments affectueux envers ses enfants²⁹⁷. Ses règles étaient strictes pour les sorties et les heures de rentrée à la maison. Même si, les enfants participaient à une soirée respectable, ils devaient rentrer à une heure précise²⁹⁸. La volonté du Père William Hitchcock consistait à faire vivre ses enfants dans un espace stérile, loin des effets du monde extérieur²⁹⁹.

Le surnom du « *little lamb without a spot* (le petit agneau sans tache) » avait été donné par son père au petit Alfred comme une référence à sa docilité et sa nature extrêmement calme³⁰⁰.

La mère d'Hitchcock était pratiquante. Elle s'était mariée avec le père d'Hitchcock dans l'église Saint Antoine de Padoue d'Upton³⁰¹, une église franciscaine située à Londres. D'après les proches de la famille Hitchcock, elle était une femme soigneuse, douce et excellente cuisinière. Son élégance s'accordait avec sa classe sociale moyenne, ainsi, elle parlait d'une manière réservée aux nobles³⁰². Elle avait une relation proche avec son fils Alfred.

²⁹⁶ TAYLOR John R., *Hitch the life and times of Alfred Hitchcock*, New York, Da Capo Press, 1996, p. 27–29.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

³⁰¹ BOURDON Laurent, *op. cit.*, p. 438.

³⁰² SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 17.

Hitchcock a utilisé le prénom de sa mère dans son film « *Shadow of a Doubt (L'ombre d'un doute)* » en sa mémoire puisqu'elle est décédée lors du tournage de ce film. À l'époque, Hitchcock se trouvait à Hollywood et il avait insisté au près de sa mère pour qu'elle s'installe à ses côtés. Cependant, Madame Hitchcock avait préféré rester à Leytonstone avec son fils aîné jusqu'à la fin de ses jours.

Le frère aîné, William Jr., s'est occupé des affaires familiales et de sa mère jusqu'au décès de cette dernière. Alfred Hitchcock se trouvait donc loin des problèmes familiaux et de l'atmosphère cruelle de la guerre. Selon Spoto, William Jr. avait un problème d'alcoolisme et après le décès de sa mère, il a mis fin à ses jours³⁰³. Ces deux décès ont traumatisé Hitchcock et provoqué chez lui la volonté de suivre un régime strict, lui faisant perdre beaucoup de poids.

La seule qui était restée en vie de la famille Hitchcock était sa sœur aînée Nellie. Hitchcock n'était pas proche de sa sœur, seulement une fois, avec sa femme Alma, ils l'invitent à un voyage en Afrique pour un projet de tournage. Nellie s'est mariée trois fois au cours de sa vie. Elle a eu un enfant illégitime avec son deuxième mari avant leur mariage. Ce dernier était un homme marié et ne pouvait pas divorcer de sa femme. Leur fils, Albert William Ingram (dit Bill Ingram), est gardé par une famille d'accueil jusqu'au mariage de ses parents biologiques. Ingram a rencontré son oncle maternel, Alfred Hitchcock, lors du tournage de *Frenzy* à Londres, mais ce dernier a évité d'avoir une relation étroite avec lui, selon son témoignage, il avait honte de l'acte de sa sœur.

Hitchcock avait dû hériter du côté conservateur de son père William, très strict sur le sujet de la morale. Le dernier donnait la permission à sa fille Nellie pour assister à la dance dans Town Hall seulement à condition que son petit frère Alfred soit son cavalier durant leurs jeunesses³⁰⁴.

Quant à Almodóvar, il est né et élevé dans une petite famille villageoise en Espagne. Son père Antonio Almodóvar était muletier et sa mère Francisca Caballero était femme au foyer, mais aidait également son mari pour la gestion économique de leur ménage. La jeunesse d'Almodóvar s'est déroulée sous le régime autoritaire des dernières années de la dictature de

³⁰³ *Ibid.*, p. 266.

³⁰⁴ TAYLOR John R., *op. cit.*, p. 28.

Francisco Franco. À cette époque, l'idéologie *national-catholique* étant dominante dans la vie quotidienne, Franco désignait les ministres (surtout ceux de l'éducation nationale) parmi des fidèles du mouvement *Opus Dei* (L'œuvre de Dieu).

La mère d'Almodóvar était une femme ordinaire pratiquante comme la plupart des Espagnoles de sa génération. Elle avait l'habitude de refléter sa croyance à travers ses pratiques quotidiennes simples. Almodóvar exprime ceci:

« *Ma mère était croyante, à la manière espagnole, de façon personnelle, pas spirituelle, mais matérielle et pratique. Ma mère priait beaucoup Saint Antoine et elle lui faisait des offrandes, mais elle lui demandait aussi des choses plus concrètes, un peu comme on demande à la femme de ménage d'aller chercher du pain [...] quelque chose de très vivant, et j'aime beaucoup cette forme de religion. Les Espagnols vont à l'église, mais leur religion est surtout domestique, avec les saints qu'ils vénèrent chez eux.* ³⁰⁵ »

Le cinéaste espagnol affirme qu'il a été influencé par sa mère en créant ses personnages, surtout celui de la belle-mère Abuela (interprétée par Chus Lampreave) de Gloria dans son film « *¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?)* », qui montre cette habitude des Espagnols. Par exemple, elle demande de l'aide à Saint Antoine pour trouver ses médicaments psychotropes perdus.

De la même manière que la mère d'Hitchcock admirait Saint François d'Assise, celle d'Almodóvar admirait Saint Antoine de Padoue qu'elle invoquait pour retrouver les objets perdus³⁰⁶. Selon l'iconographie chrétienne, ce saint est représenté avec les statues et les tableaux tenant l'Enfant Jésus dans ses bras et un exemplaire de l'Évangile dans sa main. Almodóvar utilise un des tableaux qui représente Saint Antoine dans son film « *¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?)*.

³⁰⁵ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 182–183.

³⁰⁶ DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion (coll. « Tout l'art. Référence »), 2006, p. 34.

Almodóvar révélait que sa mère prenait très au sérieux les miracles de ses Saints favoris. Pour sa mère et son père, comme pour tous les Espagnols la religion signifiait la fraternité, la socialisation et les fêtes³⁰⁷, elle avait donc un sens concret et terrestre.

La relation d'Almodóvar avec son père est ambiguë, comme celle d'Hitchcock. En se souvenant de son enfance, Almodóvar désigne son père comme un homme doté d'une vision patriarcale: « (he was) coming home after a long day's work, sitting solid in his armchair, "like a god", and of the women dancing attendance on him "like slaves".³⁰⁸ »

Antonio Almodóvar est une personne conservatrice ; il pense que l'homosexualité est un péché et préfère éviter de parler à son fils aîné de ce type de sujet. Sa mentalité patriarcale reste en accord avec l'Espagne de son temps. Pour lui, un fils aîné a la mission de protéger la famille après le décès du chef de famille³⁰⁹. Almodóvar avoue qu'il prenait intrinsèquement son père comme modèle et qu'il a eu une position de chef de famille au sein du foyer familial après le décès de son père³¹⁰.

En tant qu'illettré et pieux appartenant à la classe prolétaire, Antonio Almodóvar espérait que ses enfants, surtout son fils aîné Pedro, reçoivent une bonne éducation. Il a dû penser que devenir prêtre pouvait constituer une bonne occasion pour Pedro, afin qu'il ait une vie économiquement et socialement aisée par rapport à la sienne. Pour réaliser ce rêve, il a envoyé son fils dans une institution tenue par les curés Salésiens³¹¹ où Almodóvar a vécu les plus mauvaises expériences de sa vie comme des abus sexuels. Ceux-ci sont évoquées dans ses différents films comme *La ley del deseo (La Loi du désir)* et *La mala educación (La Mauvaise Éducation)*.

³⁰⁷MACKENZIE, Suzie, « All about My Father », The Guardian 17 Aout 2002, In: MACKIENZIALMODÓVAR Pedro, *op. cit.*, p. 158.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 156.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 155.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

³¹¹ *Ibid.*, p. 154.

Les Salesiens : Religieux de la Société de Saint-François-de-Sales; est une congrégation fondée par Saint Jean Bosco, en 1859, à Turin, pour fournir une formation intellectuelle, spirituelle, professionnelle et sociale aux jeunes, et plus particulièrement aux jeunes ouvriers.

Antonio Almodóvar, comme le père d'Hitchcock, préfère cacher ses sentiments et son affection envers ses enfants. Par exemple, pleurer pour un homme adulte est un sujet tabou dans la famille. Almodóvar a dû hériter de ce trait de caractère de son père, car lorsqu'il a perdu son père, il n'a pas trouvé correct de pleurer à chaudes larmes³¹².

A l'opposé de la relation avec son père, Almodóvar a une très bonne relation avec sa mère qui a même joué dans ses films *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Mujeres al Borde de un ataque de nervios*, *Átame !*, et *Kika*. Pourtant, Almodóvar explique que sa mère, femme pratiquante et pieuse, n'approuve pas pour autant tous ses films.

Francisca Caballero est une femme travailleuse, qui pour apporter une aide financière à sa famille, lisait et écrivait les réponses des lettres des voisins analphabètes contre rémunération. Selon l'affirmation d'Almodóvar, sa mère possédait un grand cœur puisqu'elle faisait semblant de lire à ses voisins ce qu'ils voulaient entendre. Elle inventait donc une partie de ce qu'elle lisait, en s'inspirant de souvenirs du passé et en les agrémentant de compliments et de remerciements fait par leurs proches pour les rendre plus heureux. Almodóvar fait référence à cette partie de sa vie dans son film *La flor de mi secreto* (*La Fleur de mon secret*). Il affirme que la créativité dont sa mère faisait preuve l'a influencé lors de la réalisation de ses films.

Contrairement à Hitchcock, Almodóvar garde une relation étroite avec ses sœurs Maria Jesús et Antonia ainsi qu'avec son jeune frère Augustin. Ce dernier travaille avec son frère aîné dans leur entreprise de production El Deseo.

Dans les films d'Almodóvar et d'Hitchcock, les pères sont souvent absents alors qu'il existe souvent des mères méchantes et/ou gentilles. Almodóvar avoue qu'après son expérience traumatisante à l'école salésienne, il a perdu la confiance envers son père, car jusqu'à ce moment-là, il pensait que son père serait toujours présent à côté de lui pour le protéger.

A ce titre, un père frustré ou absent est souvent le signe Dieu dans les films d'Almodóvar³¹³. Nous connaissons son existence, mais il est absent de la scène.

³¹² *Ibid.*, p. 156.

³¹³ *Ibid.*, p. 158.

Nous observons la même tendance dans les films d'Hitchcock. Dans les premiers films de la période anglaise³¹⁴ comme *The Farmer's Wife (Laquelle des Trois/ 1928)*, *Champagne (A l'Américain/ 1928)*, *The Skin Game (1931)*, *Waltzes from Vienna (Le Chant du Danube/ 1933)*, *Young and Innocent (Jeune et Innocent/1937)*, *Foreign Correspondent (Correspondent 17/ 1940)* et *Saboteur (Cinquième Colonne/ 1942)* ainsi que dans ceux de sa période américaine comme *Notorious (Les Enchaînés/ 1946)*, *To Catch a Thief (La Main au collet/ 1955)*, *The Birds (Les Oiseaux/ 1963)*, *Marnie (Pas de Printemps pour Marnie/ 1964)*, les personnages principaux ont un père vivant, mais celui-ci très peu présent au cours du film, tandis que les mères sont présentes au premier plan et participent activement au déroulement de l'histoire.

Dans son film *Shadow of a Doubt (L'Ombre d'Un Doute/ 1943)*, Hitchcock a ouvertement dédié le personnage d'Emma Newton interprétée par l'actrice irlandaise Patricia Collinge, à sa mère. Almodóvar a donné un rôle à sa mère dans de ses plusieurs films.

À côté du modèle du chef de famille représenté par des pères autoritaires, les mères des deux cinéastes se présentent comme douces et tolérantes. Tous les deux ont connu un modèle de la mère idéale, de la même manière que la Vierge Marie était une mère idéale pour Jésus Christ.

Spoto précise qu'Hitchcock a fait de multiples références à sa mère dans ses films, mais sans parler d'elle lors de ses reportages³¹⁵. Almodóvar, au contraire, a souvent souligné, lors de ses entretiens, l'impact de l'éducation de sa mère sur sa personnalité et son art.

La religion pour la famille d'Almodóvar signifie une partie de l'identité nationale, ils se considèrent autant catholiques qu'espagnols. Pour la famille d'Hitchcock, leur religion catholique représente une identité propre au sein d'une majorité non catholique. Le sens attribué à la religion catholique est donc différent de celui de la famille d'Almodóvar, qui partage ses pratiques spirituelles avec la majorité de la société de cette époque. Comme

³¹⁴ BOURDON Laurent, *op. cit.*, p. 737.

³¹⁵ SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 17.

Spoto le mentionne, les catholiques en Angleterre constituent un groupe exclu de la société, et extrêmement attachés à leur foi³¹⁶.

D'après le démographe-anthropologue Emmanuel Todd, la structure de la famille en Angleterre est différente de celle en Espagne³¹⁷. Les Espagnols possèdent traditionnellement une structure familiale nucléaire égalitaire (sauf les parties autonomes catalane et basque du pays), tandis que les Anglo-saxons ont une structure familiale nucléaire absolue, néanmoins dans les parties irlandaise et écossaise du pays, la structure familiale de souche est observable³¹⁸. Dans le modèle anglo-saxon, l'individualisme est mis en avant. L'objectif du système nucléaire égalitaire est de rendre les enfants indépendants vis-à-vis des parents, ainsi, les relations entre les frères et soeurs se dissocient³¹⁹. Dans le modèle irlandais, les parents possèdent une autorité absolue sur leurs enfants. Seulement un enfant, généralement l'enfant aîné, hérite de l'intégralité de la richesse familiale ainsi que des responsabilités du foyer.

Hitchcock a des origines irlandaises du côté de sa grande mère, mais en dehors de cette branche familiale, sa famille est londonienne. Tout ce que nous savons sur la famille d'Hitchcock est associé, plus au moins, au modèle de la famille souche. Comme Spoto souligne, la famille d'Hitchcock est attachée aux rites catholiques irlandais qui qualifient leur propre identité. Les catholiques londoniens ne sont pas moins anglais que les Anglais protestants ou anglicans, ils partagent également les mêmes sentiments patriotiques.³²⁰ Pourtant, ce qui est désirable dans la communauté est de se marier avec quelqu'un de la communauté catholique ou d'une personne qui peut s'intégrer aux rites. Ces informations

³¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

³¹⁷ Voir la carte: TODD Emmanuel, *op. cit.*, p. 42.

³¹⁸ Parmi les modèles précisés par Emmanuel Todd, *une famille nucléaire égalitaire* signifie un système familial au sein duquel les relations entre les parents et les enfants sont de type libéral et les relations entre enfants sont de type égalitaire. Tandis qu'*une famille nucléaire absolue* signifie un système familial dans lequel les relations entre les parents et les enfants sont de type libéral, les relations entre les enfants de type non égalitaire. Selon ce dernier modèle comme il n'y a pas d'égalité dans la famille, chaque frère et soeur est considéré selon ses caractéristiques et pour chaque situation.

Le système familial de souche est plutôt observable parmi les peuples minoritaires des pays, comme les Basques, les Catalans, les Corses, les Irlandais, etc. Selon ce système, les relations entre parents et enfants sont de type autoritaire, celles des frères et soeurs entre eux ne sont pas égalitaires. Voir : *Ibid.*, p. 35.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

³²⁰ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 31.

nous permettent de comprendre, la conversion d'Alma Reville au catholicisme peu avant son mariage avec Alfred Hitchcock.

La vision catholique autoritaire patriarcale, charitable et non égoïste (c'est-à-dire loin de la vision individualiste de la famille nucléaire égalitaire) est observable en Espagne rurale sous le règne du dictateur Franco. Par ailleurs, la mutation des structures familiales est constatée dans les années 1965-1990³²¹. Les familles sous la dictature franquiste cherchaient leur avenir dans les grandes villes. Afin de revitaliser l'économie, Franco promettait un rêve citoyen aux villageois espagnols. La famille d'Almodóvar a déménagé de Calzada de Calatrava à Estrémadure. Almodóvar précise que cette période s'est mal déroulée pour la plupart des familles qui ont déménagé dans les banlieues des grandes métropoles. Les films d'Almodóvar reflètent la misère de ces banlieues éloignées de la vie aisée madrilène.

Hitchcock a grandi immergé dans une culture citadine, alors qu'Almodóvar a passé une grande partie de sa jeunesse plongé dans une culture rurale. Almodóvar explique qu'il connaissait le milieu rural et les classes sociales défavorisées de la campagne bien avant son déménagement à Madrid³²².

Hitchcock est issu d'une famille de la petite-bourgeoisie, même si ses parents habitent dans un quartier ouvrier de Londres. Ils étaient propriétaires de leur magasin, bien qu'ils ne soient ni très riches ni pauvres, ils avaient une vie aisée par rapport à leur milieu « cockney ». Comme McGilligan le souligne, la vie d'Hitchcock se déroulait entre l'ombre et la lumière.

Quant à la famille d'Almodóvar, ayant des problèmes financiers surtout pendant sa jeunesse, ils avaient une vie simple et discrète comme la plupart des Espagnols de cette époque habitant dans les petits villages. Almodóvar précise qu'il a connu les habitudes et le style de vie de la petite bourgeoisie madrilène lorsqu'il travaillait à la Telefónica España à Madrid. Le cinéaste qualifie cette période de sa vie comme un apprentissage pour son art³²³. Il crée ainsi les personnages de ses films grâce à ses expériences d'enfance et de jeune adulte à Madrid.

³²¹ TODD Emmanuel, *op. cit.*, p. 598.

³²² ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 22.

³²³ *Ibid.*, p. 18.

Pareillement, chez Hitchcock, nous observons des personnages appartenant à la classe bourgeoise ou à la petite bourgeoisie à l'exception de son film *The Wrong Man (Le Faux Coupable)* puisque dans ce film, nous pouvons penser qu'il fait référence à sa situation au Royaume-Uni. Il traite ainsi le drame d'un immigré italien catholique dans un pays majoritairement protestant représenté par les États-Unis.

D'après Durkheim, le christianisme ne se résume pas uniquement à assister aux messes ou à appliquer les pratiques religieuses, mais consiste plutôt à intérioriser la croyance, les rites et les notions religieux. Almodóvar et Hitchcock ont appris les rites au sein de leurs foyers familiaux, assisté aux messes, et pratiqué et intériorisé leur religion dans une communauté catholique. Ils ont observé leurs entourages et ils ont appris les notions du « bien » et du « mal » durant cette première étape de leurs socialisations. Ensuite, ils ont employé ces références privées à la fois ouvertement et implicitement dans leurs films.

Almodóvar distingue ses films contenant superficiellement les figures liées à la religion catholique de ceux évoquant intrinsèquement un sujet religieux : « *La religion est dans tous mes films à partir de « Dans les ténèbres ». [...] Dans « Dans les ténèbres », l'important est l'absence de religion, ou plus justement dit la religion comprise d'un autre point de vue, avec un autre sujet et un autre objet. C'est-à-dire que c'est autre chose que Dieu qui provoque les sentiments religieux.*³²⁴ »

Par ailleurs, Hitchcock qualifie l'influence de son éducation religieuse sur son art : « *J'appartiens à une famille catholique et mon éducation a été strictement religieuse. Par ailleurs, ma femme s'est convertie au catholicisme avant notre mariage. Je ne crois pas que l'on puisse dire que je sois un artiste catholique, mais il se peut que l'éducation, tellement importante chez un homme, et mon instinct transparaissent dans mon travail.*³²⁵ »

Nous pouvons comprendre cette première étape de socialisation des deux auteurs, comme un guide pour leurs créations. Cette base est consolidée par une éducation institutionnelle. L'éducation catholique est choisie par leurs familles respective pour des

³²⁴ cité par VIDAL, Nuria, « *El Cine De Pedro Almodóvar* », Ediciones Destino, col, Destinolibro, 1990, p. 38 dans le livre OBADIA Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste. (Pepi, Kika, Victor, Manuela et les autres)*, Paris, Condé-sur-Noireau, Cerf; Corlet (coll. « Septième Art »), 2002, p. 20.

³²⁵ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 269.

raisons différentes. Pour comprendre l'habitus des deux auteurs, il faut donner un sens à cette différence et essayer d'observer les empreintes de ces méthodes d'éducatrices dans leurs œuvres cinématographiques.

I.2.1.2. L'éducation religieuse institutionnelle

Hitchcock et Almodóvar ont poursuivi leurs éducations religieuses dans les écoles des congrégations Salesiennes, Franciscaines et Jesuites.

Hitchcock a commencé son éducation scolaire dans l'école publique de sa sœur, *Mayville Road School* à Leytonstone. Ses parents avaient un mentor spirituel, un prêtre local nommé Père Flanagan. Il a conseillé à la famille d'envoyer le jeune Alfred dans une école catholique³²⁶. Suivant son conseil, Hitchcock est passé de l'école publique à Howrah House Convent. Cette dernière était une école Jésuite réservée aux jeunes filles, mais exceptionnellement (au cas où il n'y avait pas assez de fille inscrite), elle acceptait les garçons³²⁷. Selon McGilligan, Hitchcock y a passé deux ans, il a ensuite étudié, pendant un court moment, dans une autre école locale, Wode Street School où la formation était assurée par les Jésuites³²⁸.

Suite au déménagement de sa famille à Salmon Lane, Hitchcock a continué à fréquenter une école salésienne appelée *Salesian College Battersea*³²⁹. Pourtant, son séjour a été écourté. Après une visite surprise de son père dans cet établissement, le jeune Alfred l'a quitté au bout d'une semaine, lorsque son père a aperçu qu'une grande dose de laxatif était mélangée au repas des élèves, tous les soirs, sous prétexte d'une cure de purification pour leurs indispositions physique et morale³³⁰.

Hitchcock a continué, à l'âge de 11 ans, au Collège Saint-Ignace, à Stamford Hill, qui se trouvait sous la direction de pères jésuites. Lorsqu'il se souvient de ses années dans cette

³²⁶ MCGILLIGAN Patrick, *Alfred Hitchcock. A life in darkness and light*, New York, Regan Books, 2004b, c2003, p. 17.

³²⁷ *Ibid.*, p. 18.

³²⁸ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 18.

³²⁹ TAYLOR John R., *op. cit.*, p. 29.

³³⁰ *Ibid.*, p. 29.

école, Hitchcock s'exprime : « *la peur s'est fortifiée en moi. Peur morale, celle d'être associé à tout ce qui est mal.*³³¹ »

Son contemporain, le réalisateur espagnol Luis Buñuel avait également suivi une formation jésuite jusqu'à son adolescence. Grâce à ses souvenirs racontés en détail dans son autobiographie, nous pouvons en apprendre davantage sur les méthodes de formation des Jésuites à cette époque.

Buñuel affirme que la discipline, le silence et le froid (à cause du manque de chauffage) constituent les principaux souvenirs de ses sept ans passés chez les curés jésuites dans Colegio del Salvador à Saragosse³³². Il précise que les élèves étaient obligés d'assister aux messes tous les matins à 7h30 et devaient citer les prières du soir après la fin des études journalières³³³. Buñuel définit la discipline des Jésuites comme une « *discipline de fer qui rend la vie encore plus froide*³³⁴ ». Il ajoute que les curés évitaient les contacts éventuels parmi les élèves en les surveillant rigoureusement³³⁵. Même en allant à la salle d'eau, un élève était surveillé par différents prêtres responsables le long de son chemin³³⁶. Buñuel énumère les règles principales des Jésuites en tant que : « *surveillance permanente* », « *aucun contact inapproprié* » et « *le silence total (dans les classes, la chapelle et même dans la salle polyvalente)* »³³⁷. Les élèves apprenaient parfaitement le Latin, les vies des Saints ainsi que l'apologétique³³⁸. Les Jésuites appliquaient une méthode pédagogique en mettant au centre la philosophie scolastique³³⁹. Ainsi, les professeurs arrangeaient les débats intellectuels entre les élèves, Buñuel décrit le principe de ces débats : « *Je pouvais si le cœur m'en disait, lancer un défi à un de mes camarades sur telle leçon ou telle leçon du jour. J'appelais son nom, il se levait, je lui posais une question, je lui lançais un défi. Le langage utilisé dans ces jeux était encore celui du Moyen Âge : « Contra te ! Super te ! (Contre toi ! Sur toi !)* » et aussi « *Vis cento ! (Tu veux cent ? C'est-à-dire; tu veux parier cent ?)* » avec la réponse

331 TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, op. cit., p. 17.

332 BUNUEL Luis, *My last sigh. The autobiography of Luis Buñuel*, New York, Vintage Books, 1983, p. 29.

333 *Ibid.* 1983, p. 27.

334 *Ibid.*, p. 27.

335 *Ibid.*, p. 28.

336 *Ibid.*, p. 28.

337 *Ibid.*, p. 28.

338 *Ibid.*, p. 28.

339 *Ibid.*, p. 28.

« *Volo* » (« *Je veux* »). À la fin du défi, le professeur désignait le vainqueur. Les deux combattants regagnaient leurs places. ³⁴⁰»

Donald Spoto mentionne la même discipline dans l'éducation d'Hitchcock³⁴¹. Par ailleurs, McGilligan souligne que les années passées chez les curés jésuites n'étaient pas si sombres pour le jeune Alfred comme Hitchcock le décrira plus tard. Il n'était pas pensionnaire de cette école, de plus, grâce aux activités au sein de l'école, il pouvait pratiquer plusieurs sports et développer ses talents littéraires, musicaux et dramaturgiques³⁴². Spoto indique que dans le College St. Ignatius, Hitchcock assistait aux concerts de musique de compositeurs célèbres comme Bizet, Mozart et Johann Strauss³⁴³. Il a utilisé les œuvres qu'il a eu habitude d'entendre durant ces années dans ses films : l'œuvre de Strauss dans *Waltzes from Vienna (Le chant du Danube/1934)* et dans son feuilleton télévisé intitulé *Alfred Hitchcock Present* épisode *The Crystal Trench (1959)* et l'œuvre de Mozart dans *The wrong man (Le faux coupable/ 1957)* et *Vertigo (Sueurs froides/ 1958)*.

Par ailleurs, il était obligé de suivre les sermons et les lectures préparées par les religieux pour les jeunes garçons autour des sujets comme « la peur et le péché », « le péché et le jugement de Dieu » ainsi que « le péché et la passion de Christ³⁴⁴ ». D'après Spoto, ces lectures ont façonné un schéma moral pour les futurs scénarios d'Hitchcock³⁴⁵.

McGilligan souligne qu'Hitchcock répète plusieurs fois dans ses interviews ce qu'il a appris dans le College Saint Ignatius: « *comment être réaliste* », « *Jesuit reasoning powers* » et « *fort sentiment de peur* »³⁴⁶. D'après McGilligan, grâce à la méthode d'éducation des Jésuites, Hitchcock a intériorisé la notion de discipline, ainsi il a développé une méthode de travail exceptionnelle constituant la clé de son succès cinématographique³⁴⁷. En effet, Hitchcock explique à Peter Bogdanovich : « *The Jesuits taught me organization, control,*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

³⁴¹ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 27.

³⁴² MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 21.

³⁴³ SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 29.

³⁴⁴ *Ibid.* ©1999, p. 29–30.

³⁴⁵ *Ibid.* ©1999, p. 30.

³⁴⁶ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 24.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

*and to some degree analysis. Their education is very strict, and orderliness is one of the things that came out of that, I suppose, although my orderliness is spasmodic.*³⁴⁸ »

Selon Spoto, Hitchcock, n'est pas seulement influencé par la discipline des Jésuites, mais il a également appris à contrôler son tempérament et à gérer ses sentiments afin d'établir une autorité sur ses acteurs, ses collègues et l'équipe de tournage³⁴⁹.

Hitchcock affirme que: « [...] *il se peut que l'éducation, tellement importante chez un homme, et mon instinct, transparaissent dans mon travail.*³⁵⁰ »

Il précise qu'il était extrêmement sage pendant les années passées chez les jésuites et qu'il a souffert d'une peur chronique³⁵¹ à cause des châtiments physiques employés par les curés, car à son époque, si un élève transgressait les règles, il était puni par la fêrule en caoutchouc³⁵². Buñuel confirme également l'existence de cette méthode de punition appliquée par les Jésuites dans son autobiographie³⁵³.

Les méthodes pédagogiques des Jésuites n'ont pas changé, même de nos jours.³⁵⁴ Selon cette méthode, les enseignants doivent être sensibles aux sujets qui reflètent leur propre expérience, leurs attitudes et leurs opinions. L'enseignant assume un rôle principal dans la relation entre l'élève (Learner), Dieu (la vérité-Truth) et l'enseignant (Director), pour faciliter le développement de la relation élève-vérité³⁵⁵. L'enseignant crée les bases des configurations de conditions et représente les moyens des capacités continues de l'élève ainsi que l'EXPÉRIENCE, la RÉFLEXION et l'ACTION à se produire³⁵⁶.

Dans le concept pédagogique d'Ignatius, le sens de l'EXPÉRIENCE est de « *goûter quelque chose en interne* ». ³⁵⁷ L'élève doit toujours poser des questions, il doit imaginer,

³⁴⁸ ALDRICH Robert et BOGDANOVICH Peter, *op. cit.*, p. 486.

³⁴⁹ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 27.

³⁵⁰ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 269.

³⁵¹ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 20.

³⁵² TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 17–18.

³⁵³ BUNUEL Luis, *op. cit.* 1983, p. 27–28.

³⁵⁴ DUMINUCO Vincent J., *The Jesuit Ratio studiorum. 400th anniversary perspectives*, New York, Fordham University Press, 2000, p. 173.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 247.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 247.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 254.

étudier toutes les questions dans sa tête, il doit analyser, comparer les bases de données. La mémoire, la compréhension, l'imagination et les sentiments sont utilisés pour reproduire le sens et la valeur essentielle du sujet sur lequel on travaille. La REFLECTION est un processus formatif et libéré: «*it (REFLECTION) forms the conscience of learners (their beliefs, values, attitudes and their entire way of thinking) in such a manner that they are led to move beyond knowing, to undertake ACTION.*»³⁵⁸. D'après les deux démarches, l'ACTION a une place particulière. Pour Ignatius, «*love is shown in deeds, not words*», l'ACTION se réfère donc à l'évolution interne des êtres humains basés sur l'expérience³⁵⁹.

En se référant à l'explication ci-dessus, nous pouvons dire que la considération de l'art du cinéma comme un art visuel par Hitchcock n'est pas dû à un hasard. Il précise à Truffaut : «*Lorsqu'on raconte une histoire au cinéma, on ne devrait recourir au dialogue que lorsqu'il est impossible de faire autrement. Je m'efforce toujours de chercher d'abord la façon cinématographique de raconter une histoire par la succession des plans et des morceaux de film entre eux.*»³⁶⁰. Le dramaturge-cinéaste américain David Mamet explique cette habitude d'Hitchcock avec la théologie catholique en utilisant la phrase attribuée à Saint François d'Assis : «*Preach Christ constantly, use words if you must.*»³⁶¹. Nous ne pouvons pas prouver l'appartenance de cette citation à Saint François, mais il est évident que le cinéma selon Hitchcock est un art plutôt visuel que verbal. Ainsi, nous pouvons trouver une corrélation entre ce qu'il a appris chez les Jésuites et sa méthodologie professionnelle.

Hitchcock affirme qu'il était studieux, cependant il n'a jamais été le premier de sa classe durant ses années passées chez les Jésuites, il était plus souvent le quatrième ou cinquième³⁶² Élève brillant en géographie et en mathématiques³⁶³, il avait également un talent pour les cours de dessin³⁶⁴. Son intérêt pour la mécanique l'a poussé à continuer ses études supérieures en l'école d'ingénieur.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 257.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 259–260.

³⁶⁰ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 47.

³⁶¹ MAMET David, *Bambi Vs. Godzilla. On the nature, purpose, and practice of the movie business*, New York, Vintage, 2008, p. 152.

³⁶² TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 18.

³⁶³ *Ibid.* 1993, p. 18.

³⁶⁴ CHABROL, Claude & ROHMER, Éric, *Hitchcock*, Paris, Editions Ramsay (coll. « Ramsay poche cinéma »), 2011, p. 17.

D'après McGilligan, le jeune Alfred était un enfant soumis, même vis-à-vis des méchancetés et des blagues insultantes de ses camarades d'école sur son odeur (due métier de marchand de poissons de son père) ainsi que sur son poids. Il restait calme et préférait rester dans un coin pour observer son entourage³⁶⁵. Dans la structure compliquée et lourde de la méthodologie de l'éducation jésuite, Hitchcock affirme que, peut-être, en raison de l'éducation jésuite, il était très observateur et imaginatif.³⁶⁶ Il avoue aussi que les films de son époque américaine sont plus lourds que certains de ses films anglais et demande à François Truffaut si, lui aussi croit que la lourdeur de *I Confess (La Loi du Silence)* et *The Wrong Man (Le Faux Coupable)* soit liée à son éducation chez les Jésuites³⁶⁷.

Quant à Pedro Almodóvar, ses parents planifiaient un avenir meilleur pour leurs fils chez les curés Salésiens. Ils espéraient que leur fils puisse enfin avoir une bonne éducation grâce aux curés et dans le prolongement, de meilleures conditions de vie. Almodóvar a débuté sa scolarité dans une école salésienne dans le but de devenir religieux. Dans l'Espagne de la fin des années 50, pour un jeune de son milieu social, devenir un prêtre était un grand privilège³⁶⁸. Les élèves pouvaient être hébergés gratuitement par les religieux. Grâce à sa belle voix et son talent pour le chant, il est devenu enfant de chœur³⁶⁹. D'après Jean-Claude Séguin, le parcours d'éducation secondaire du cinéaste ne constitue pas une exception dans l'Espagne de cette époque où le pouvoir de l'Église sur l'essentiel du système éducatif est renforcé par le concordat de 1953 signé entre l'Espagne franquiste et le Vatican³⁷⁰.

Les Salésiens forment une institution religieuse, fondée à Turin, par Saint Jean Bosco. Saint François de Sales est un missionnaire catholique qui donne son nom à la congrégation. Par ailleurs, Jean Bosco est un prêtre italien qui a consacré sa vie à l'éducation de jeunes pauvres. D'après les ressources encyclopédiques, son enfance s'est passée dans la misère. Selon son idée pédagogique, il faut que le pédagogue soit ferme avec l'enfant, mais agisse en même temps avec bienveillance ferme et confiante qui attend de chacun le meilleur. À ce

³⁶⁵ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 22.

³⁶⁶ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 17.

³⁶⁷ *Ibid.* 1993, p. 168.

³⁶⁸ TORRES, Maruja, « Pedro Almodóvar: Life Is a Bolero », trad. Louise Detwiler, Fotogramas& Video, 1982, In: .ALMODÓVAR, Pedro, *op. cit.*, 2004, p. 11.

³⁶⁹ MACKENZIE, Suzie, « All About My Father », The Guardian 17 August 2002, In : *Ibid.* 2004, p. 159.

³⁷⁰ SEGUIN Jean-Claude, *op. cit.*, p. 4.

titre, il peut figurer parmi les pédagogues du XIXe siècle³⁷¹. D'après le livre de "Saint Jean Bosco, textes pédagogiques" de F. Desramaut : « *sa pédagogie se comprenant à partir de son action: il faisait de l'éducation une affaire de confiance affectueuse et vigilante qui devait s'exprimer dans la joie et il admettait dans ses groupements une liberté si étonnante pour l'époque qu'on l'a souvent passée sous silence. Une de ses maximes était: « Prévenir et non réprimer »*³⁷² ».

Almodóvar se souvient de ses années passées au sein de l'école salésienne plutôt comme un mauvais moment de sa vie puisqu'il a été abusé sexuellement par les religieux lorsqu'il fréquentait l'établissement. Selon Almodóvar, 80% des enfants étaient victimes d'un abus sexuel à cette époque³⁷³, mais les victimes ne pouvaient pas dévoiler ces scandales en raison de la pression exercée par l'Église sur la société espagnole. Almodóvar a partiellement exposé cette partie de sa vie, dans ses films *La Ley del Deseo (La Loi du Désir/ 1987)* et *La Mala Educación (La Mauvaise Éducation/ 2004)*. Même si ces films ne peuvent pas être considérés comme des œuvres autobiographiques, nous pouvons dire qu'ils dévoilent son point de vue vis-à-vis de l'éducation catholique de cette époque. En outre, dans ces films, les personnages sont des enfants de chœur comme lui. La scène du dortoir des enfants dans *La Mala Educación*, d'après Frédéric Strauss, est en quelque sorte une reconstitution du passé qui mêle le naturalisme et le symbolisme³⁷⁴.

Nous pouvons lire un souvenir ressemblant très fortement à celui d'Almodóvar dans l'autobiographie³⁷⁵ du réalisateur italien Federico Fellini. Fellini a aussi étudié chez les curés Salesien, à Rimini en Italie. Il décrit, durant une de ses interviews, un dortoir dans un pensionnat Salésiens qui ressemble à celui où est réalisé le film d'Almodóvar dans son film: « [...] *un couvent aux longs couloirs glacés... dans les immenses chambrées avec des certaines de lits, éclairés uniquement par une petite ampoule rouge mise au-dessus d'un huis sombre comme la porte de l'enfer [...]. Une fois par semaine, nous étions obligés de nous agenouiller dans l'obscurité la plus totale, et chacun de nous devait crier à toute volée ses*

³⁷¹ Voir:MEIRIEU, Philippe, *Pédagogie, le devoir de résister*, Paris, ESF (coll. « Pédagogies. Hors série »), 2008.

³⁷² Dans le texte «La Méthode préventive dans l'éducation de la jeunesse», DESRAMAUT Francis, *Saint Jean Bosco*, Namur, Editions du Soleil Levant (coll. « Les écrits des saints »), 1958, p. 143–153.

³⁷³ MACKENZIE, Suzie, "All About My Father/ 2002", In: ALMODOVAR Pedro, *op. cit.*, p. 159.

³⁷⁴ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 214.

³⁷⁵ Voir:FELLINI Federico, *Fellini on Fellini*, New York, Da Capo Press, 1996.

*péchés.*³⁷⁶». Néanmoins, cette atmosphère obscure incitant l'enfant à se culpabiliser plaît beaucoup à Fellini³⁷⁷. Il exprime ses sentiments: « *C'est une bonne religion que la catholique, en la revoyant de loin, on est habité par la peur envers quelque chose qui est constamment aux aguets, qui nous observe, nous guette.*³⁷⁸ ».

Fellini décrit un de ses étés passés chez les curés comme un semi-emprisonnement³⁷⁹. Il explique: « *I remember with a feeling of great gloom the wretched ditch of a yard with its two dreary goalposts and all round it a high wall with wire netting two yards high on top. Beyond that netting we could hear the bells of the carriages, the rumbling of cars, the shouts and calls of free people walking about ice cream in their hand.*³⁸⁰ ».

Fellini se considère comme un produit du milieu chrétien, en tant qu'italien, il a une vision élaborée du catholicisme. Pour lui, un italien ordinaire s'est formé dans la civilisation méditerranéenne et dans la culture occidentale, et ne peut pas être non catholique³⁸¹. Tout comme Fellini, Almodóvar pense que la religion tient une place importante dans la vie courante de son pays natal. Malgré tous ses mauvais souvenirs vécus durant les années chez les curés Salesiens, Almodóvar ne peut pas et/ou ne veut pas omettre les éléments religieux dans ses films, il avoue que la religion enrichit son art.³⁸² Il donne l'exemple de son compatriote: « *Bunuel would not be who he is if it weren't for Catholicism.* »³⁸³.

Almodóvar indique, tout comme Hitchcock, qu'il a appris la crainte et le sentiment de culpabilité par le biais de son éducation religieuse. D'après lui, ce sentiment provient du péché originel³⁸⁴. Il considère que « *le repentir et la culpabilité* » sont des inventions de la culture judéo-chrétienne³⁸⁵. Il affirme: « *All about original sin, which I have to say is very*

³⁷⁶ MEJEAN Jean-Max, *Pedro Almodóvar*, Rome, Gremese (coll. « Grands cinéastes »), 2004, p. 59–60.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 60.

³⁷⁹ FELLINI Federico, *op. cit.*, p. 19.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

³⁸¹ TORNABENE Francesco, *Federico Fellini*, Berlin, Benedikt Taschen, 1990, p. 11.

³⁸² TORRES MARUJA, *Pedro. Almodóvar : Life. in. a. Bolero.* / May 1982, In: ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 14.

³⁸³ *Ibid.*, p. 14.

³⁸⁴ MACKENZIE, Suzie, « All About My Father » In : *Ibid.*, p. 159.

³⁸⁵ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 152.

*original. But this is an awful thing to do to boys of nine or ten, to tell them you are guilty just for being born. To engrave in their minds the idea of sin and punishment.*³⁸⁶ ».

Almodóvar précise que, dans sa génération, en Espagne, les gens grandissaient avec la crainte du châtement surtout celle du grand châtement de l'enfer³⁸⁷. D'ailleurs, il évoque le sujet du sentiment de culpabilité profonde/pathologique provenant de l'éducation, dans son film *Matador* (1986).

Almodóvar affirme qu'il n'a pas vraiment suivi les cours chez les curés Salesiens. Comme les curés ont remarqué qu'il avait une belle voix, il a consacré son temps au chant³⁸⁸.

À la suite du déménagement de ses parents de Ciudad Real dans une commune à côté de Cacères en raison des difficultés financières, Almodóvar a continué ses études au sein du collège de cette ville, dans un internat appartenant aux curés franciscains³⁸⁹. D'après lui, celles-ci était une expérience plutôt agréable, puisqu'il avait assez grandi pour pouvoir se défendre.³⁹⁰

L'Ordre franciscain est un ordre religieux catholique né également en Italie sous l'impulsion de François d'Assise en 1210. La pauvreté, l'humilité et la fraternité constituent les valeurs primordiales de cette congrégation.³⁹¹ Pour les frères, la règle majeure est « *servir le Seigneur dans la pauvreté et l'humilité*³⁹² ». Le rôle de la charité fraternelle est expliqué dans le livre de « *La règle des Frères mineurs, étude historique et spirituelle* », d'après ce livre:

« [...] si un frère, à l'instigation de l'ennemi, commet un péché mortel, il sera tenu, par obéissance, de recourir à son gardien. Les frères qui connaîtraient sa faute, ne lui feront ni honte ni reproche, ils lui témoigneront au contraire beaucoup de miséricorde et tiendront soigneusement caché le péché de leur frère. C'est donc

³⁸⁶ MACKENZIE, Suzie, « All About My Father » In : ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 159.

³⁸⁷ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 152.

³⁸⁸ TORRES MARUJA, Pedro. *Almodóvar : Life. in. a. Bolero.* In: ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 11.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 34.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 159.

³⁹¹ Voir:HARDICK L., TERSCHLUSSEN J. et ESSER K., *La règle des Frères mineurs. Étude historique et spirituelle*, Paris, Ed. Franciscaines, 1961.

³⁹² *Ibid.*, p. 217.

déjà une forme d'aide spirituelle de ne pas parler du péché d'autrui et de ne pas le répandre dans le public.³⁹³»

Almodóvar ne dévoile pas l'essentiel de l'éducation qu'il a eue dans l'école franciscaine, il accentue plutôt les reflets de la mentalité franquiste de l'époque sur l'éducation scolaire. Après son baccalauréat, son père espérait le voir travailler dans un bureau à Madrigalejo, par contre, Almodóvar rêvait d'un autre avenir, il voulait étudier l'art du spectacle. Il s'installa à Madrid pour continuer ses études et pour travailler afin de les financer³⁹⁴. Cependant, il n'avait pas d'argent pour entrer à l'université et Franco venait de fermer l'école du cinéma³⁹⁵. Sa famille n'était pas non plus convaincue par son plan de carrière. Almodóvar était encore mineur à cette époque et se souvient des menaces de son père consistant à appeler les gardes civils, quand il avait annoncé qu'il allait quitter le foyer familial pour s'installer à la capitale³⁹⁶. Le cinéaste savait pertinemment que son père n'allait pas tenter de faire ceci, car sous le régime franquiste, associer les policiers aux petits problèmes familiaux pouvait provoquer des conséquences plus graves³⁹⁷.

Almodóvar affirme à Strauss que son frère garde toujours ses cahiers d'écolier remplis de dessins qui illustrent l'idéologie franquiste³⁹⁸. Les élèves étaient obligés de les faire, donc l'éducation catholique de l'époque d'enfance d'Almodóvar ne peut pas être pensée d'une manière dissociée de l'idéologie politique franquiste. À ce titre, Almodóvar évoque souvent l'église et les institutions religieuses comme symboles de la dictature franquiste dans ses films.

À partir de 1943, l'idéologie nationale et catholique (une sorte de « catholicisme national ») déterminait les modalités de l'éducation universitaire. La jeunesse se trouvait ainsi sous l'emprise des autorités religieuses, notamment de l'Opus Dei. Max Gallo traite le caractère social et temporel du franquisme : « [...] le franquisme n'est pas un régime fasciste soucieux toujours de se donner une base de masse (parmi les jeunes. précisément), mais une forme extrême de réaction traditionnelle espagnole empruntant, du fait de l'époque et des

³⁹³ *Ibid.*, p. 207.

³⁹⁴ HARGUINDEY, Ángel S. "Grab the Fame and Run.", In: ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* . 2004, p. 34.

³⁹⁵ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 18.

³⁹⁶ MACKENZIE, Suzie, « All About My Father », In: ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 155.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 155.

³⁹⁸ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 22.

*circonstances, des aspects du fascisme*³⁹⁹ ». L'université avait adapté son enseignement au dogme et à la morale catholique ainsi qu'aux normes du droit canonique en vigueur. Les étudiants devaient faire obligatoirement partie du Syndicat Espagnol Universitaire (Sindicato Espagnol Universitario)⁴⁰⁰. Ce syndicat transformait "l'Université espagnole" en une Université catholique. Dans cette université catholique, nous devons observer « *s'instaurer une ambiance de piété qui contribue à développer la formation spirituelle dans tous les actes de la vie de l'étudiant.* »⁴⁰¹ Ainsi, l'enseignement religieux devient obligatoire à tous les niveaux d'études supérieures.

Almodóvar définit l'Opus Dei comme la secte la plus grande et la plus dangereuse de son pays⁴⁰². Il critique ainsi ouvertement les fanatiques de l'Opus Dei dans son film *Matador*(1986) et plus discrètement dans *Julieta* (2016).

L'Opus Dei signifie « l'Œuvre de Dieu » en latin, et constitue un groupe religieux fondé par un prêtre espagnol, Josemaria Escrivá de Balaguer. Cette institution regroupant plusieurs personnes à travers le monde trouve également un soutien auprès du Vatican. Elle est très active sous les gouvernements dictatoriaux comme ceux de Pinochet et de Franco. De plus, en Espagne, suite aux des politiques nationales-catholiques de Franco, l'Opus Dei a attiré et attire toujours beaucoup de sympathies au sein du peuple espagnol⁴⁰³. Après la guerre civile qui a pris fin par la victoire de Franco, la plupart des Espagnols ont cru à la nécessité de la religion pour le bien de leur pays⁴⁰⁴. En effet, ce contexte a rendu l'Opus Dei plus en plus puissant. L'Opus Dei, à l'aide du soutien du Vatican, recrute ses adhérents parmi les intellectuels, les politiciens et les personnalités des médias en Espagne et à travers le monde⁴⁰⁵.

Dans son article intitulé « *Once a Catholic... Almodóvar Religious Reflections* », Maria Donapetry décrit les relations d'Almodóvar avec la religion catholique en tant que

³⁹⁹ GALLO Max, *Histoire de l'Espagne franquiste*, Paris, Ed. Robert Laffont (coll. « L'Histoire que nous vivons »), 1975, p. 154.

⁴⁰⁰ MACKENZIE, Suzie, « All About My Father » In : *Ibid.*, p. 154.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁰² PAULI Harald, « Der Herzschmerztherapeut », *FOCUS Magazin*, n° 31, 2016. (en ligne : https://www.focus.de/kultur/medien/kultur-und-medien-der-herzschmerztherapeut_id_5772834.html)

⁴⁰³ GALLO, Max, « *Histoire de l'Espagne franquiste* », Robert Laffont, 1969, p. 155-156

⁴⁰⁴ DES MAZERY, Bénédicte et Patrice, « *L'Opus Dei-Enquête sur Une Église au Cœur de L'Église* », Ed. Flammarion, 2005, p. 96

⁴⁰⁵ LEMAITRE, Nicole, QUINSON, Marie-Thérèse, SOT, Véronique, « *Dictionnaire culturel du Christianisme* », Ed. Cerf, 1994, p. 212

« *catholique malgré lui* ⁴⁰⁶ ». En effet, les contextes scolaire et politique dans lesquels le réalisateur a connu la religion catholique semblent l'éloigner de la foi. Cependant, grâce à la religion intériorisée au sein de sa famille et de son entourage, il emploie les rituels et les motifs catholiques. Almodóvar précise qu'il n'a pas la foi⁴⁰⁷, mais, en tant qu'espagnol, la religion catholique occupe une place essentielle dans sa culture et reste présente dans sa vie quotidienne. À ce titre, il pense comme Fellini qui souligne les liens étroits entre sa culture méditerranéenne et sa religion qu'il a apprise au sein de son foyer familial et à l'école. Almodóvar continue donc, tout comme Buñuel et Fellini, à utiliser incessamment les motifs et les rituels appartenant à la religion catholique quasiment dans tous ses films⁴⁰⁸. Nous citons d'Almodóvar: « *La religión es elemento que está estrechamente vinculado a la cultura española y, aunque los jóvenes nos preocupemos mucho menos por ello, lo cierto es que está ahí. Aunque yo no sea practicante, ni me sienta católico, en el fondo está presente en mi vida. (La religion est l'élément qui est étroitement lié à la culture espagnole et, bien que les jeunes s'inquiètent beaucoup moins pour elle, le fait est qu'il est là. Bien que je ne pratique pas et je ne me sens pas catholique, dans le fond elle est présente dans ma vie.)* ⁴⁰⁹ »

Le point commun entre les thèmes des films d'Hitchcock, Buñuel, Fellini et Almodóvar est révélé par François Truffaut lors de son entretien avec Hitchcock. Truffaut indique que le matériel des films hitchcockiens peut être résumé en trois éléments : *l'angoisse, le sexe et la mort*⁴¹⁰. Ces éléments dominent aussi les films des trois autres auteurs, Buñuel, Fellini ainsi qu'Almodóvar. Truffaut affirme aussi que dans les films d'Hitchcock « [...] toutes les scènes d'amour étaient filmées comme des scènes de meurtre et toutes les scènes des meurtres comme des scènes d'amour. ⁴¹¹ ». Nous pouvons évoquer la même tendance dans les films des trois autres cinéastes. À la lumière de leur témoignage sur leurs éducations catholiques, nous pouvons associer cette coïncidence à cet élément important. Buñuel affirme qu'il a appris chez les Jésuites que tout ce qui est lié au désir sexuel est mal considéré, il s'exprime ainsi :

⁴⁰⁶ DONAPETRY María, « Once a Catholic ... Almodóvar's Religious Reflections », *Bulletin of Hispanic Studies*, n° 76/1, 1999, p. 67–75, p. 67.

⁴⁰⁷ Il affirme : « *Je n'ai pas la foi, mais j'éprouve une grande fascination pour les rituels religieux [...]* » ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁰⁸ DONAPETRY María, *op. cit.*, p. 67–75.

⁴⁰⁹ HOLGUIN, Antonio, « Pedro Almodóvar », Ediciones Catedra, 1994, p. 94

⁴¹⁰ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 271.

⁴¹¹ *Ibid.* 1993, p. 294.

« Les Jésuites nous disaient par exemple : -Savez –vous pourquoi le Christ n’a pas répondu à Hérode quand celui-ci l’interrogeait? Parce qu’Hérode était un homme lascif, vice pour lequel notre sauveur éprouvait une horreur profonde.⁴¹² »

Buñuel affirme qu’il fait intrinsèquement un parallèle discret entre la mort et l’acte sexuel, il l’explique :

« J’ai même tenté de traduire ce sentiment inexplicable en images, dans *Un Chien andalou*, quand l’homme caresse les seins nus de la femme, et que tout à coup son visage devient celui d’un cadavre. Est-ce parce que je me suis trouvé, dans mon enfance et ma jeunesse, victime de la plus féroce oppression sexuelle que l’histoire n’ait jamais connue?⁴¹³ ».

Il affirme qu’il a appris à partir de propos de Saint Thomas d’Aquin que le désir sexuel, même entre les couples mariés, est considéré comme un péché véniel⁴¹⁴. Buñuel trouve ceci cohérent dans le contexte de la religion catholique, puisque le désir sexuel illimité et non encadré peut constituer un véritable danger dans une société organisée et hiérarchisée. Par ailleurs, les fidèles peuvent avoir le désir et le plaisir dans les limites imposées par Dieu pour donner vie aux nouveaux serviteurs. Cependant, « toute image de concupiscence » ainsi que « toute pensée impure » doivent être bannies⁴¹⁵. Pourtant, Buñuel s’exprime : « *Il est clair, je le dis souvent que cet interdit implacable crée un sentiment de péché qui peut devenir délicieux.*⁴¹⁶ ».

Almodóvar précise que pendant longtemps, il a eu des difficultés à comprendre le sujet de la mort. Il a finalement essayé de le traiter en l’associant avec le désir sexuel dans ses films *Matador* (1986) et *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers*/ 2013). L’association de la mort et du désir sexuel trouve ses racines dans son éducation religieuse.

⁴¹² BUNUEL Luis, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 14–15.

Quant à Hitchcock, pendant sa jeunesse, ses connaissances sur le sexe et les femmes étaient très limitées. Au début de sa carrière, durant le tournage de *The pleasure garden (Le jardin du plaisir/1925)*, il apprend que les femmes ont des périodes de menstruation⁴¹⁷. Il précise qu'il n'a pas commis de péché de chair avant son mariage, il l'exprime avec ses mots: « *nous ne vivons pas dans le péché, nous étions encore très purs.*⁴¹⁸ ». Il considère alors une relation intime entre deux personnes comme un péché en raison de son éducation. D'ailleurs, Hitchcock précise qu'il n'a ni eu une petite amie avant son mariage ni consommé un verre d'alcool jusqu'au milieu de ses vingt ans⁴¹⁹.

Nous pouvons donc évoquer le rôle joué par l'éducation religieuse afin que les modèles des personnages sains et les notions comme la culpabilité s'insinuent chez les cinéastes. Ainsi, les cinéastes reflètent leurs visions et leurs valeurs catholiques modelées par cette éducation sur leurs œuvres même si celles-ci traitent des sujets séculiers.

I.2.2. Le cinéaste et la société

Selon Elias, la société constitue un facteur de caractérisation et d'uniformisation⁴²⁰. Un enfant se sociabilise au sein de sa société étape par étape. La famille, étant la plus petite unité de la société, assure la première étape de la socialisation/ structuration de l'habitus. Puis, la deuxième étape est représentée par l'éducation institutionnelle. Les groupes sociaux/ professionnels dont fait partie l'individu jouent aussi un rôle non négligeable sur son habitus.

Étant donné que le cinéaste porte un témoignage sur son époque et sa société, un film, tout comme un tableau, peut refléter l'atmosphère politique, sociale et les goûts esthétiques qui y sont reliés. Le « *kunstwollen* » du cinéaste est en accord avec les tendances de sa société et de son temps.

Pour analyser l'art des deux cinéastes, il faut comprendre les dynamiques des sociétés dans lesquelles ils ont évolué, étudié et travaillé.

Selon Elias, la société a la faculté de rassembler les individus qui possèdent des identités distinctes sous le même habitus: « *The fortunes of a nation become crystallized in institutions*

⁴¹⁷ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 24.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴²⁰ ELIAS, Norbert, « La Société des individus », Fayard, 1991.

*which are responsible for ensuring that the most different people of a society acquire the same characteristics, possess the same national habitus.*⁴²¹».

Nous pouvons évoquer l'effet des institutions éducatives pour l'intériorisation des valeurs sociales, morales et esthétiques de l'époque victorienne par Hitchcock qui est né dans une famille catholique cockney d'origine irlandaise. Par ailleurs, Almodóvar, bien que fréquentant plus tard les milieux underground des années 80, est issue d'une classe modeste, rurale et catholique pratiquante comme la plupart des Espagnols de son époque. Les institutions de cette époque sont chargées d'inculquer les valeurs franquistes et nationalistes. La crise économique qui survient après Franco ainsi que les changements sociaux surgissent dans ses films comme un questionnement sur son éducation par Almodóvar, contrairement à ceux d'Hitchcock.

La transition politique en Espagne de l'époque franquiste vers l'époque post-franquiste constitue un des éléments fondamentaux des films d'Almodóvar. Almodóvar décrit l'époque franquiste en se reposant sur des personnages et des problèmes sociaux de cette époque tels que la pauvreté, la violence envers les femmes et les enfants ainsi que la pression sur les jeunes garçons pour montrer leur virilité. Almodóvar réussit à refléter cette période sombre sans utiliser une seule image réelle de Franco. Dans presque chacun de ses films, l'époque autoritaire et l'époque démocratique sont constamment comparées. Nous devons donc connaître l'atmosphère de ces deux époques espagnoles pour comprendre les films d'Almodóvar.

Par ailleurs, pour donner un sens aux œuvres d'Hitchcock, il faut connaître la conception du style victorien en Angleterre, ainsi que l'atmosphère, pendant et après la Deuxième Guerre mondiale. Ces époques sont reflétées dans ses films de la période anglaise et américaine. De la même façon, pour comprendre le cinéma hollywoodien, il faut connaître l'atmosphère durant la guerre froide et la vision politique d'Hitchcock vis-à-vis des différents blocs politico-militaires de cette époque.

La structure de l'habitus de l'individu se modifie parallèlement aux tendances de sa société. Pour cela, Elias souligne : « *l'habitus psychique des individus et les structures de*

⁴²¹ ELIAS, Norbert & SHROTER, Michael (ed.), *op. cit.* 1997, p. 18.

leurs sociétés se correspondent mutuellement et se modifient corrélativement.⁴²² ». L'individu apprend à dire « nous »⁴²³ en parlant de mécanismes de sa société ainsi que de ses lois. Il se considère ainsi comme un « acteur » de ces lois et de ces mécanismes qu'il a intériorisés au fur et à mesure de son évolution au sein de la société. Nous pouvons observer la tendance à utiliser la notion de « nous » chez Hitchcock et Almodóvar lorsqu'ils évoquent les habitudes et la conception du monde des catholiques. La notion de nous est aussi employée pour désigner les Anglais chez Hitchcock et les Espagnols chez Almodóvar.

Nous pouvons donner un exemple spécifique pour le cas d'Hitchcock. En parlant de son film *I confess (La loi du silence/ 1952)*, Hitchcock explique à François Truffaut: « **nous savons, nous les catholiques, qu'un prêtre ne peut pas révéler un secret de la confession, mais les protestants, les athées, les agnostiques pensent : « C'est ridicule de se taire ; aucun homme ne sacrifierait sa vie pour une chose pareille. »**⁴²⁴ ». Il se distingue en tant que catholique des autres citoyens de son pays natal ainsi que ceux de son pays d'accueil avec son savoir culturel. Par ailleurs, même s'il possède des origines irlandaises, il n'est pas moins patriote que les autres Anglais. D'après Spoto, au Royaume-Uni, bien que les catholiques romains constituent un groupe minoritaire depuis cinq siècles, leur patriotisme reste indiscutable⁴²⁵. Malgré ses efforts pour perdre l'accent de son pays natal, peu de temps après son immigration aux États-Unis,⁴²⁶ Hitchcock se considère toujours comme anglais et associe facilement son intérêt au crime et au suspense à son origine britannique, en prononçant les phrases suivantes: « *The British treat crime on a much higher plane. . . We English have the classic approach. I think it all started with Shakespeare.*⁴²⁷ »

Nous pouvons expliquer les raisons de l'intérêt d'Hitchcock pour le genre suspense et d'Almodóvar pour le mélodrame par les cultures dominantes de leurs sociétés respectives.

Hitchcock a passé son enfance pendant les dernières années du règne de la Reine Victoria. Comme Elias le souligne, les premières expériences de l'enfance sont les plus influentes sur la structure de son habitus. L'époque victorienne peut être définie comme

⁴²² ELIAS Norbert, CHARTIER Roger et Etoré-Lortholary Jeanne, *op. cit.* 2004, p. 78.

⁴²³ *Ibid.* 2004, p. 78.

⁴²⁴ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 170.

⁴²⁵ SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 31.

⁴²⁶ HITCHCOCK Patricia et BOUZEREAU Laurent, *Alma Hitchcock. The woman behind the man*, New York, Berkley Books, 2003, p. 94.

⁴²⁷ OLSSON Jan, *Hitchcock à la carte*, Durham [u.a.], Duke Univ. Press, 2015, p. 80.

«extrêmement moraliste » dans l’histoire britannique, nous pouvons ainsi apercevoir les reflets de la conception moraliste victorienne dans l’art visuel et la littérature. Ces reflets influencent le style des œuvres d’Hitchcock. Paula Marantz Cohen explique les origines de cette conception chez Hitchcock:

« He was the son of small London trades people –uneducated, modest in their means churchgoing, and scrupulously conventional. His parents were Victorians, citizens of still complacent Britain, in whom attitudes regarding the individual, the family, and the moral life were deeply inculcated. Hitchcock did not repudiate the Victorian world into which he was born. Instead, he carried the values of his childhood into cinema, transformed them in the process, and then proceeded to transform cinema through the continued infusion of these values.⁴²⁸»

Comme Spoto le souligne, l’époque victorienne tardive et l’époque edwardienne avec une pression omniprésente sur la société et une répression malsaine constituent des périodes où l’on assiste à des poussées de violences monstrueuses⁴²⁹. Durant cette période qui correspond à l’enfance d’Hitchcock et qui a influencé, par la suite, son art, la société anglaise lisait les résolutions des meurtres sauvages par la plume des intellectuels comme Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Edgar Wallace, Agatha Christie et ces auteurs aidaient même parfois la police ⁴³⁰.

Hitchcock a véhiculé les valeurs victorienne moralistes vers ses œuvres durant la période américaine. Son habitude d’observer son entourage et sa collaboration avec le producteur David O. Selznick lui ont permis de s’intégrer au système hollywoodien.

D’après Claude Chabrol et Eric Rohmer, la vision artistique d’Hitchcock provient de la conception catholique romaine qui est aussi rigide que celle de jansénisme⁴³¹. Pour Durant, Hitchcock est doté d’un puritanisme propre aux classes moyennes et moyennes inférieures britanniques qui constitue l’expression du Calvinisme à l’anglaise⁴³². Il affirme:

⁴²⁸ COHEN Paula M., *op. cit.* 1995, p. 2.

⁴²⁹ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 34.

⁴³⁰ *Ibid.* ©1999, p. 34.

⁴³¹ CHABROL, Claude & ROHMER, Éric, *op. cit.* 2011, p. 82–83.

⁴³² DURGNAT Raymond. 1974, p. 45.

« *Hitchcock's morality turns out to be, not Jansenist at all, but characteristic of Anglo-Saxon lower-class Protestantism, in its capacity for rapid oscillation between a post-Wesleyan evangelical optimism and a grimmer, more punitive view of human depravity, which, as Calvinism waned, was none the less assimilated into the Protestant ethic.*⁴³³ »

Hitchcock n'a pas seulement conçu le côté moraliste de l'esprit victorien, il est également influencé par la conception esthétique de cette époque, notamment par la peinture préraphaélite dans ses films, surtout, par le style de représentation des femmes par les peintres de cette époque. Il a ainsi utilisé, d'une manière directe, les tableaux de cette période artistique dans son film intitulé *The lodger (Les cheveux d'or/ 1926)*.

Almodóvar est né à la fin des années 40. L'Espagne faisait partie des perdants de la Deuxième Guerre mondiale et devait subir des sanctions diplomatiques. Au début des années 50, le rapprochement du gouvernement Franco avec le bloc occidental dans le contexte de la Guerre Froide a permis l'annulation de ces sanctions. En échange, Franco avait pour mission de protéger son pays de l'ennemi soviétique. Après la guerre civile espagnole, cette victoire de Franco brisa tous les espoirs pour la république de 1936 (Segunda República Española) et pour les mouvements socialistes et monarchistes.

C'était l'époque franquiste, l'idéologie appelé « national-catholique » dans cette société, les étudiants en deuxième année d'études devaient faire partie de la Milice ou accomplir intégralement leur service militaire de trois ans comme soldat et tous les samedis, il leur fallait se livrer à des exercices théoriques et pratiques d'instruction militaire et civique sous la direction d'officiers⁴³⁴.

Malgré cette atmosphère sombre accompagnée de la pression politique, scolaire et sociale, une génération d'intellectuels a vu le jour et s'est développée au fur et mesure du règne de Franco; notamment en prenant position contre l'hégémonie et le monopole de l'Opus Dei⁴³⁵. Par ailleurs, il existe une diaspora intellectuelle espagnole à Paris, Rome ou Mexico. Cette diaspora observe le manque de réaction du monde occidental vis-à-vis du

⁴³³ *Ibid.* 1974, p. 45.

⁴³⁴ GALLO Max, *op. cit.*, p. 154.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 234.

régime en Espagne et se rend compte qu'elle est abandonnée⁴³⁶, lorsque Franco fait partie des précieux alliés du pacte de l'Organisation du Traité de l'Atlantique du Nord.

Cependant, en Espagne, l'aide financière de l'allié américain ne suffit pas pour résoudre les problèmes économiques de plus en plus visibles. Le régime a poussé les petits villageois à s'installer dans les grandes villes pour trouver un travail. Des problèmes d'intégration sont apparus pour les villageois habitant dans les grands bâtiments des cités autour des villes. La transition entre une vie communautaire basée sur le partage et une vie solitaire face aux difficultés économiques a été mal vécue par ces personnes. Almodóvar a reflété leur quotidien difficile dans son film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?*/ 1984), en mettant en lumière les sentiments de ceux qui souhaitent retourner dans leurs terres natales à travers le personnage de la grand-mère interprétée par Chus Lampreave. Dans son film *Tacones lejanos* (*Talons aiguilles*/ 1991), la star du cinéma, interprétée par Marisa Paredes, vit au Mexique. Atteinte d'un cancer, elle souhaite rentrer à Madrid pour finir ses jours dans l'appartement de son enfance qui est un logement de concierge. En effet, Almodóvar utilise le personnage de Paredes comme référence à son père. Antonio Almodóvar, atteint également d'un cancer, souhaite rentrer dans son village natal lorsqu'il réalise que ses jours sont comptés. Comme il ne possédait plus de maison dans ce village, le père d'Almodóvar finira ses jours dans la maison familiale appartenant désormais à sa sœur, dans le lit où il est né. Almodóvar affirme : « *C'est inouï de voir que la mort a attendu qu'il soit revenu là où il avait commencé sa vie pour le prendre*⁴³⁷ ».

Alfred Hitchcock est élevé dans une communauté catholique irlandaise, selon lui, c'était suffisant pour être considéré comme « *excentrique*⁴³⁸ » dans un pays qui est majoritairement non catholique et qui a souffert des guerres de religion pendant longtemps. Comme nous l'avons évoqué auparavant, il a été de manière stricte élevé selon les rites catholiques. Sa femme, Alma Reville, issue d'une famille protestante anglaise, s'est convertie au catholicisme avant leur mariage pour pouvoir se marier avec le réalisateur. Après leur déménagement aux États-Unis, ils ont scolarisé leur fille unique, Patricia, dans une école catholique réservée aux jeunes filles⁴³⁹. D'après le biographe McGilligan, le couple

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁴³⁷ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 56.

⁴³⁸ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 17.

⁴³⁹ HITCHCOCK Patricia et BOUZEREAU Laurent, *op. cit.*, p. 94.

Hitchcock avait l'habitude d'accueillir des religieux catholiques dans son domicile familial et sur les plateaux de tournage⁴⁴⁰.

La famille d'Hitchcock faisait partie d'une minorité nommée «cockney» qui désigne la classe ouvrière habitant à l'est de Londres. Les catholiques constituent encore une communauté plus restreinte chez les « Cockney ».

« Cocky » est le surnom donné à Hitchcock par ses collègues durant les années à l'école jésuite⁴⁴¹ en faisant référence à cette origine « cockney ». Mécontent de ce surnom stigmatisant, plus tard, il a adopté le surnom, « *Hitch*⁴⁴² ». Même son biographe officiel John Russel Taylor a employé ce dernier pour intituler son livre : « *Hitch : The life and the times of Alfred Hitchcock* ».

Selon Spoto, les parents d'Hitchcock n'avaient pas adopté un mode de vie différent de celui des autres familles appartenant à la classe ouvrière parmi les « Cockney catholiques⁴⁴³ ». Pourtant, Spoto affirme que la mère d'Hitchcock s'habillait de manière élégante et s'exprimait en langage soutenu, réservé plutôt aux aristocrates⁴⁴⁴.

Hitchcock a connu le sentiment d'appartenance à une minorité pendant toute sa vie. Ceci a déterminé, en quelque sorte, son habitus et a influencé sa vie professionnelle. Enfant corpulent, très sage et catholique, il était isolé parmi les Britanniques majoritairement protestants. Il était issu d'une classe modeste, mais ses parents avaient des moyens économiquement plus aisés par rapport aux autres familles de leur classe sociale. Ainsi, ils vivaient en dehors des normes en Angleterre de cette époque où la distinction entre les classes sociales était très accentuée. Par exemple, la famille d'Hitchcock participait fréquemment aux activités culturelles et se rendait surtout au théâtre. Selon Donald Spoto, pendant toute sa vie, Hitchcock avait préféré manger de la pomme de terre (un produit populaire au Royaume-Uni, nourrissant et économique) pour accompagner ses plats. Ceci est habituel pour une personne comme lui, qui est élevée selon les circonstances de la classe ouvrière en Angleterre⁴⁴⁵. Il avait aussi, grâce au commerce de son père, la chance de se

⁴⁴⁰ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴¹ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 17.

⁴⁴² *Ibid.* ©1999, p. 17.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴⁵ *Ibid.* ©1999, p. 16.

nourrir de poisson frais et de la viande, en accord avec la réputation de ses parents qui faisaient attention à la nutrition de leurs enfants. Spoto définit la situation d'Hitchcock:

« As a clever, lonely boy, pampered by a doting mother, he was caught between the Victorian world of class and privilege and the Cockney's inbred resentment of that world. A child of the East End who was not destitute but who was also not socially respectable, he was caught, too, between a desire for respectability and luxury, on the one hand, and, on the other, the carefully taught Catholic sense that respectability and luxury were not sufficient for happiness.⁴⁴⁶ ».

Étant toujours considéré comme « l'autre » aussi bien dans sa petite communauté qu'au sein de la société britannique, Hitchcock éprouve le besoin de se construire une bonne réputation pendant toute sa vie. Cette situation peut s'expliquer par le clivage entre son habitus victorien et son habitus cockney catholique.

Pour pouvoir accentuer ses origines Cockney, Hitchcock préfère exagérer un de ses vécus d'enfance où il se trouvait enfermé dans une cellule d'un commissariat par la volonté de son père, il précise également qu'il n'a jamais voulu devenir policier en raison de cet événement⁴⁴⁷. D'après Spoto, Hitchcock désigne son père comme une personne typique de sa classe sociale, Cockney; pour son père, la discipline constitue la base d'une bonne éducation⁴⁴⁸.

Hitchcock a la même attitude d'exagération en parlant de l'apprentissage de la « peur » durant ses années dans le collège St. Ignatius, pour affirmer l'influence de son éducation catholique sur son art⁴⁴⁹.

En tant qu'élève au sein d'un collège réservé aux jeunes garçons, Hitchcock a passé sa jeunesse sans connaître les femmes, à part sa soeur et sa mère, jusqu'à sa rencontre avec

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴⁸ *Ibid.* ©1999, p. 16.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

Alma Reville. Dans un entretien, il a affirmé qu'il s'est marié avec elle puisque la volonté de Reville était ainsi.⁴⁵⁰

Almodóvar avait des relations proches avec sa mère, sa soeur et les autres femmes de son entourage. En connaissant bien le milieu rural, il se sentait comme « l'autre » depuis son enfance en raison de son orientation sexuelle. Il pensait également aux regards de son entourage qui amplifiait ce sentiment⁴⁵¹. À la fin de sa conversation avec Strauss, Almodóvar affirme: « [...] j'ai besoin de parler de moi, voilà ce que j'ai été, voilà ce que j'ai été, voilà je suis ! J'utilise des éléments de mon histoire, et j'approfondis la connaissance de mon propre parcours [...]»⁴⁵².

Après son déménagement à Madrid au prétexte de ses études, il travailla à Telefonica Espana, ce qui lui a permis de connaître les citadins et plus particulièrement les femmes appartenant à des classes sociales modestes et bourgeoises que nous rencontrerons dans ses films. De plus, lorsqu'il compare les périodes franquistes et post franquiste, le contraste est formé à l'aide des personnages féminins représentant ces périodes. Contrairement à Hitchcock, Almodóvar n'est pas issu d'une minorité religieuse, ni son mode de vie familiale ni son éducation ne diffère des autres espagnols de son époque. De plus, la religion catholique constitue un des éléments fondamentaux de son identité nationale. Par exemple, les autels employés fréquemment dans ses films provenaient de la culture espagnole particulièrement rurale.

Cependant, il se sentait comme l'« autre » en raison de son orientation sexuelle. Ce sentiment lui a facilité son adaptation à l'époque post franquiste, de la même manière que, chez Hitchcock, le sentiment d'être "excentrique" dans son pays natal lui a probablement permis son intégration dans le système américain.

La plupart des films d'Almodóvar sont construits sur une comparaison de l'époque franquiste connue le pouvoir indiscutable de l'Église ainsi que celui de l'Opus Dei sur la société et l'époque post-franquiste. L'époque franquiste est associée à la violence conjugale

⁴⁵⁰ FALLACI, Oriana, *Alfred Hitchcock: Mr Chastity*, 1963 In : HITCHCOCK Alfred et GOTTLIEB Sidney. 2003, p. 59.

⁴⁵¹ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 2018.

et aux perversités comme la pédophilie et l'inceste, tandis que l'époque post franquiste représente la liberté et les droits des femmes, des homosexuels et des minorités.

Almodóvar est une des icônes du mouvement de la *Movida*. Ce mouvement est né à Madrid au début des années 80, par l'influence de la new wave britannique et du punk. La *Movida* se généralise en Espagne après la mort de Franco. Avec la destruction des tabous de l'époque franquiste, elle constitue, en effet, un mouvement contre-culturel reflétant également la joie de vivre.

En effet, en se conformant à l'esprit de la *Movida*, Almodóvar se moque ouvertement des tabous de l'époque franquiste dans ses premiers films. Par exemple, la virginité ne signifie plus la pureté, elle est même à vendre dans le film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*/ 1980). Le réalisateur traite également avec ironie les sujets comme l'inceste et la pédophilie qui représentent des problèmes de société de l'époque franquiste dans ses films *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*/ 1982) et *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*/ 1984).

Almodóvar s'est approché du milieu « underground » lors de son séjour à Madrid. Les histoires de victimes d'addiction à des drogues (surtout de l'héroïne) et du Sida représentées dans ses films proviennent de ce milieu. Ainsi il a connu Fanny (Fabio) McNamara, un des principaux artistes de la *Movida*, avec qui il a enregistré plusieurs disques de musique. McNamara a ainsi joué dans ses premiers films comme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*/ 1980), *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*/ 1982), *Entre tinieblas* (*Dans les ténèbres*/ 1983), *La ley del deseo* (*La Loi du désir*/ 1986) et *¡Átame!* (*Attache-moi!*/ 1989). D'après Almodóvar, c'est un acteur difficile à gérer lors des tournages, à cause de son caractère fort, et de son problème d'addiction aux drogues⁴⁵³. Il fait référence à McNamara, surtout à leur collaboration durant le tournage de *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*/ 1982), via le personnage Alberto Crespo dans son dernier film quasi autobiographique, intitulé *Dolor y gloria* (*Douleur et Gloire*/ 2019). Il évoque ses problèmes avec ce vieil ami qui s'est actuellement consacré à la religion catholique.

⁴⁵³ *Ibid.* 2004, p. 32.

Ayant passé son enfance dans un milieu prolétaire et ayant vécu sa jeunesse avec une pression sociale sur cette classe qui était de plus en plus forte accompagné d'un contexte ultra-droite, Almodóvar connaît les idées marxistes au sein des milieux marginaux de Madrid. La dictature contraignait les Espagnols au silence et à l'obéissance aux élites politiques ou religieuses malgré les problèmes économiques, sociaux et sociétaux comme les abus sexuels envers les enfants. Ainsi, les homosexuels n'étaient pas épargnés par ce contexte. À l'époque de Franco, la société étant très divisée et les classes sociales éloignées, Almodóvar, désigne les Espagnols antifascistes de cette époque comme les personnes normales et civilisées bien qu'ils soient marginalisés et traités comme l'« autre »⁴⁵⁴

Par ailleurs, le père qui manifeste de la sympathie envers Hitler dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*/ 1984), la mère fanatique de l'Opus Dei dans *Matador* (1986), Manuel Fraga Iribarne (ministre du régime franquiste et politicien influent de l'époque de transition vers le régime démocratique) dont le discours est entendu au début de *Carne trémula* (*En chair et en os*/ 1997) (*En chair et en os*/ 1997) sont des personnages valables pour le régime franquiste, mais ils sont qualifiés d'anormaux par le réalisateur. À travers les personnages cités ci-dessus, Almodóvar dévoile sa perspective politique en s'éloignant de l'ironie et en rapprochant du réalisme.

Comme Almodóvar, Hitchcock expose aussi sa vision politique dans ses films. Sa période anglaise et le début de sa période américaine sont marqués par la Deuxième Guerre mondiale tandis que sa période américaine tardive porte les traces de la guerre froide. Il prend ainsi position contre l'Allemagne nazie et plus tard, contre l'idéologie communiste.

Avant la Guerre froide, le méchant ou l'ennemi, dans les films d'Hitchcock, n'est représenté que par les Allemands de manière explicite, par exemple, dans les films comme *Foreign correspondent* (1940), *Lifeboat* (1943), *Notorious* (*Les Enchaînés*/ 1946) (*Les enchaînés*/ 1946). Durant la Guerre froide, il expose implicitement sa position dans ses films comme *Strangers on a train* (*L'inconnu du Nord-Express*/ 1951), *Vertigo* (*Sueurs froides*/ 1958) et *North by Northwest* (*La mort aux trousses*/ 1959). Dans *Strangers on a train* (*L'inconnu du Nord-Express*/ 1951), le réalisateur met en scène le personnage incarné par Bruno Anthony, un maître chanteur psychopathe. Ce personnage fait référence à une paranoïa connue de l'époque McCarthy, c'est-à-dire aux agents soviétiques homosexuels ou

⁴⁵⁴ SCHNABEL, Julian, "Interview with Pedro Almodóvar : High Heels/ 1992", In: *Ibid.*, op. cit. 2004, p. 94.

transsexuels qui faisaient chanter les hommes d'état américain⁴⁵⁵. Pour souligner l'homosexualité du personnage, l'idée de départ d'Hitchcock était de présenter le reflet de sa silhouette parmi les mannequins de vitrine, mais cette idée n'a pas réussi à franchir la barrière de la censure⁴⁵⁶. Dans *Vertigo*, les mots de « power » et « freedom » employés en référence aux anciens maîtres blancs de la ville sont des mots clefs utilisés fréquemment pendant la guerre froide.

Plus tard, Hitchcock osera réaliser les films ouvertement anticommunistes comme *Torn curtain* (*Le rideau déchiré/ 1966*) ou *Topaz* (*L'étau/ 1969*) avec des personnages caricaturaux. Nous pouvons également citer le projet inachevé de « *The Short Night* », une histoire d'espionnage qui se déroule entre les deux Allemagnes. Le projet est basé sur l'histoire vraie de Geoges Blake, un agent double anglais. La présence, dans cette histoire, d'un tueur qui tombait amoureux de la femme de sa future victime, fascinait Hitchcock. David Freeman était chargé d'écrire le scénario. Selon Freeman, pendant ses vieux jours, Hitchcock pensait plus à la passion qu'à la politique, il soutient cette affirmation par le fait que le contenu politique de *The Short Night* soit utilisé comme un « *Macguffin*⁴⁵⁷ »⁴⁵⁸.

Hitchcock n'évoque pas ouvertement ses convictions politiques. Bien qu'il paraisse avoir adopté l'opinion politique dominante du Royaume-Uni et des États-Unis, la politique ne constitue aucunement sa priorité. Il précise qu'aux États-Unis, il se sent plutôt proche des démocrates, mais peut devenir républicain lorsque le sujet concerne son argent.⁴⁵⁹ Sa tendance politique peut donner une idée pour désigner le clivage de son habitus Cockney. Ayant passé son enfance dans une minorité religieuse au sein d'une minorité sociale, Hitchcock gardait des idées conservatrices de son époque victorienne. Il avait même adopté la notion de différence de classe en accord avec la tendance de cette époque.

Ayant intériorisé la distinction des classes de l'époque victorienne, bien qu'il soit issu de la classe moyenne et d'une famille catholique d'origine irlandaise, il trouve étrange la relation entre un aristocrate et un citoyen ordinaire. Lors de son entretien avec Truffaut, il

⁴⁵⁵ Voir: CORBER Robert J., *op. cit.* 1993.

⁴⁵⁶ KROHN Bill, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁵⁷ *MacGuffin* est un terme utilisé pour les éléments qui semblent importants pour les personnages mais qui restent insignifiants pour le spectateur. Voir: BOURDON Laurent, *op. cit.* 2007, p. 583–585.

⁴⁵⁸ FREEMAN David, *The last days of Alfred Hitchcock. A memoir featuring the screenplay of "Alfred Hitchcock's The Short Night"*, Woodstock, NY, Overlook Press, 1999, p. 250.

⁴⁵⁹ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 281–282.

déclare qu'il est actuellement possible de voir une princesse qui épouse un photographe et ceci ne dérange personne contrairement à il y a 30 ans⁴⁶⁰. De plus, Hitchcock prête une attention particulière à sa façon de s'habiller en accord avec son habitus victorien. Sa fille Patricia raconte une anecdote : « *A young man once approached him, introduced himself, and said he was a director. My father looked at him and saw he had an open shirt and replied, "Real directors wear ties."*⁴⁶¹ ».

Spoto évoque un sens de l'humour propre aux Cockneys chez Hitchcock, bien que ce dernier ait adopté la vision victorienne⁴⁶². Ce sens de l'humour s'observe à travers les courts métrages publicitaires réalisés par Hitchcock pour la promotion de ses films.

Hitchcock fournit des efforts considérables pour s'adapter aux États-Unis après son immigration. Selon le témoignage de sa fille Patricia, il perd même rapidement son accent britannique⁴⁶³. Il collabore intensivement avec Selznick afin de mieux connaître le système hollywoodien et de s'y intégrer sans perdre de temps.

Hitchcock a été découvert et invité à Hollywood par David O. Selznick, célèbre producteur de *Gone with the wind* (*Autant en emporte le vent*/ 1939) pour le tournage de *Rebecca*. Ce déplacement constitue une nouvelle expérience pour Hitchcock qui était un réalisateur connu en Angleterre, mais inconnu à Hollywood où les règles de censures strictes et le système de vedettariat (*Star system*) étaient en vigueur pendant ces années de la Deuxième Guerre mondiale.

À la base, Selznick avait invité Hitchcock pour réaliser un film sur Titanic, mais ce projet n'a jamais vu le jour pour de raisons financières. En collaboration avec Selznick, Hitchcock fait ses premiers pas à Hollywood avec *Rebecca* (1940) grâce auquel Selznick remporte son deuxième oscar après *Gone with the Wind*.

Selznick est connu pour son caractère méticuleux et perfectionniste, ainsi il intervient souvent aussi bien pour le scénario que pour la réalisation des films. Il est particulièrement célèbre pour ses mémos écrits aux scénaristes et aux réalisateurs avec lesquels ils collaborent. Travailler avec Selznick constitue une expérience ardue pour Hitchcock. Les

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 260.

⁴⁶¹ HITCHCOCK Patricia et BOUZEREAU Laurent, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁶² SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 109.

⁴⁶³ HITCHCOCK Patricia et BOUZEREAU Laurent, *op. cit.*, p. 94.

problèmes tels que les changements de dernière minute sur le scénario et la transformation d'un plan intérieur vers l'extérieur imposé par Selznick rendent les relations entre le réalisateur britannique et le producteur américain de plus en plus tendues. Par cette expérience, Hitchcock comprend que le véritable créateur d'un film dans le système hollywoodien reste le producteur et le réalisateur ne peut agir que comme son employé.

Entre 1940 et 1947, douze films sont prévus dans le contrat de Hitchcock. La production est assurée par Selznick pour seulement trois d'entre eux tandis que pour les restants, les services du réalisateur britannique sont loués par d'autres studios. Pour Hitchcock, la lutte de pouvoir survenue durant le tournage de *The Paradine case* (*Le procès Paradine/ 1947*) met définitivement fin à sa collaboration avec Selznick et résulte en la création de sa propre société de production.

Almodóvar possède également un intérêt pour l'industrie hollywoodienne. En 2016, il planifie de tourner *Julieta*, une adaptation des nouvelles de l'auteure canadienne, Alice Munro, avec des acteurs et actrices américaines, il pense même à Meryl Streep pour le rôle principal⁴⁶⁴. Ensuite, prétextant son âge avancé, il décide de ne pas se lancer dans cette aventure. Il adapte ainsi l'histoire du film qui requiert plutôt la géographie canadienne, à l'Espagne des années 80. Bien qu'il signe plusieurs productions de films et de documentaires avec son frère sous la bannière d'El Deseo, Almodóvar ne prend pas le risque de réaliser en dehors de l'Espagne.

Grandir au sein de la culture anglo-saxonne et le sentiment d'être chez soi plus que dans son pays d'origine en tant que catholique peut expliquer l'adaptation rapide de Hitchcock à Hollywood. À l'opposé, quitter l'Espagne et supprimer de ses films les éléments qui font référence à la période de transition entre l'époque franquiste et post franquiste semblent vraisemblablement très compliqués pour Almodóvar puisqu'ils peuvent être perçus comme un abandon de son vécu.

Par le biais des ses institutions religieuses ou séculières, la société impose à l'individu des normes morales.

⁴⁶⁴ MILLER Julie, « "Meryl Streep and Pedro Almodóvar Almost Made a Movie That Would've Blown Your Mind », *Vanity Fair*, 17 mai 2016.

Selon Elias:

«In nineteenth- and twentieth-century state societies, people are thus brought up with dispositions to act in accordance with at least two major codes of norms which are in some respects incompatible with each other. The preservation, integrity and interests of the state-society, of their own sovereign collectivity and all it stands for, are assimilated by each individual as part of his or her habitus, as a guiding principle of action which in certain situations can and must override all others. At the same time, however, they are brought up with a humanist, egalitarian or moral code, whose supreme value overriding all others is the individual human being as such. Both become, in the usual language, internalized, or perhaps one should simply say individualized. They become facets of the individual's own conscience. To break either of these two codes can expose an individual in appropriate situations to punishment not only from others, but also from him- or herself in the form of guilt feelings, of a 'bad conscience'.⁴⁶⁵»

Le traitement du sentiment de culpabilité par les deux réalisateurs qui ont reçu une éducation catholique et ont passé leurs enfances sous une pression moraliste (comme Buñuel et Fellini) peut être alors interprété comme un signe de leurs habitus catholiques.

Pendant toute sa vie, Hitchcock était proche de l'Église; il participait régulièrement aux messes et avec sa femme, ils recevaient les religieux à leur domicile. Lui-même, ne manquait pas d'humour lorsqu'il évoquait ses liens proches avec l'Église catholique. Par ailleurs, ses films, surtout ceux de la période hollywoodienne, étaient régulièrement censurés en raison de l'utilisation des thèmes relevant de la sexualité et de la violence. Il a dû se battre contre les coutumes post-victoriennes pendant sa période britannique et contre la censure des lois de Hays et de macarthisme à Hollywood, ce qui impliquait des modifications majeures des scénarios et du processus de montage⁴⁶⁶. Les lois de Hays mettaient en avant les valeurs

⁴⁶⁵ ELIAS, Norbert & SHROTER, Michael (ed.), *op. cit.* 1997, p. 157–158.

⁴⁶⁶ Entre les années de 1933 et 1964, en raison des lois de Hays, qui bannissent dans les films, l'usage de la sexualité, la violence et l'argot et, de Mccarthisme, qui se traduit comme une véritable chasse aux sorcières pendant la Guerre froide, Hitchcock subit la censure des studios ainsi que de l'autocensure. Voir: BOURDON Laurent, *op. cit.* 2007, p. 165–167.

familiales et comme maccarthisme, elles soutenaient ouvertement l'homophobie. Par ailleurs, ces lois imposaient la présence de clichés de « happy ending » auxquelles Hitchcock devrait involontairement se plier.

La situation est comparable pour Almodóvar; pour le cinéaste, réaliser ses films dans son pays natal en ayant plus de libertés qu'à Hollywood ne supprime pas ses craintes financières. Bien que lors de ses débuts, il essaie de briser ouvertement et audacieusement les tabous de la société, après *Matador*, probablement, en raison des attentes de recettes d'entrées, cette audace est moins observable⁴⁶⁷.

Les exemples d'Hitchcock et d'Almodóvar illustrent à quel point la société est importante dans la vie professionnelle de l'individu ainsi que pour son adaptation dans un nouvel environnement professionnel. Leurs visions et leurs interprétations du catholicisme et le reflet de cette religion dans leurs oeuvres peuvent différer selon la société et l'époque où les artistes ont vécu.

Conclusion

Erwin Panofsky considère un film comme un équivalent contemporain de la cathédrale gothique. D'après lui, dans le processus de production d'un film, le rôle du producteur est équivalent à celui de l'évêque ou l'archevêque tandis que celui du metteur en scène est équivalent à celui de l'architecte en chef et le rôle du scénariste à celui des conseillers scolastiques qui établissait le programme iconographique. Le rôle d'Alfred Hitchcock et de Pedro Almodóvar est donc équivalent à celui d'un architecte en chef. Selon Panofsky, les architectes des belles Cathédrales gothiques étaient élevés sous la doctrine scolastique. Pour cela, ils ont reflété l'esprit de leurs temps à travers leurs arts, comme les deux réalisateurs l'ont fait.

Ces deux réalisateurs, avec leurs propres styles, issus d'époques et de pays dont les conjectures sociales sont différentes, ont tout de même en commun une éducation catholique. Comme leurs expériences ne sont pas identiques, leur habitus n'est donc pas identique. En effet, leur perception du catholicisme a été influencée par leurs expériences personnelles.

⁴⁶⁷ Voir:ALMODOVAR Pedro, *op. cit.* 2004, ix.

Almodóvar appartenant à la majorité catholique de son pays, associe souvent le catholicisme avec l'époque Franco et la présence d'Opus Dei. Hitchcock fait partie d'une minorité catholique et Cockney, son identité se repose donc en grande partie sur le catholicisme, il n'ignore pas l'effet de son éducation catholique sur son art, bien qu'il ne considère pas comme un « artiste catholique ». Son appartenance à une minorité et l'obligation de s'adapter à la majorité dès son jeune âge constituent un avantage pour Hitchcock pour qu'il puisse s'adapter au système hollywoodien après son déménagement aux États-Unis à un âge assez avancé. Malgré sa notoriété mondiale renforcée par un Oscar, il était difficile, voire impossible, de s'adapter au système hollywoodien pour Almodóvar, ce qui peut être, entre autres, lié à son attachement aux références de sa culture espagnole. Dans ses films, Hitchcock emploie les éléments faisant référence à son habitus catholique et victorien d'une manière implicite tandis que la situation inverse s'observe chez Almodóvar qui utilise explicitement les symboles liés au catholicisme et à la culture espagnole.

À côté de ces facteurs qui différencient Hitchcock et Almodóvar, nous pouvons souligner leurs points communs concernant les valeurs et les symboles catholiques. Ceux-ci sont étroitement liés à leurs habitus catholique structuré via leurs éducations familiale et scolaire.

Dans la deuxième et la troisième partie, nous analyserons comment ces deux artistes peuvent s'approcher l'un de l'autre de par leurs interprétations de motifs et de thèmes, alors qu'ils sont issus d'époques, de milieux, de géographies différents et ont une orientation sexuelle et politique opposée.

2^{ème} Partie : Thèmes et symboles catholiques

Introduction

Emile Durkheim précise que pour se considérer chrétien, il n'est pas suffisant de connaître certaines règles ou traditions, mais il faut aussi s'imprégner de l'esprit de la religion⁴⁶⁸. Les notions spirituelles sont transmises par l'éducation religieuse, au cours de l'enfance, qui donne une vision à l'artiste pour ses choix professionnels.

Certaines notions analysées dans cette section existent aussi dans les autres cultures et religions. Leurs différences résident dans le fait qu'elles ont été élaborées par ces deux auteurs du cinéma dans le cadre de leur *Weltanschauung catholique* à la lumière de leurs habitus religieux.

Les sens attribués à des « notions » comme une mère ou un père, à la peur, au péché, à l'amour et à la passion, chez les catholiques, sont totalement différents ou se distinguent des autres croyances par des nuances.

Hitchcock et Almodóvar ont acquis une vision catholique grâce à leur éducation religieuse au sein de leurs familles et dans les sociétés de leurs jeunesses. Nous essayons de prouver l'effet de cette vision sur leurs choix artistiques ainsi que sur l'élaboration et le positionnement des notions et des objets analysés dans leurs films.

Comme Bourdieu le souligne, il n'y a pas deux habitus identiques puisqu'il n'y a pas deux expériences identiques. Les deux réalisateurs sont issus de nations différentes ainsi que de différents groupes sociaux, ils ont vécu à des époques différentes avec des dynamiques économiques et sociales qui leur sont propres. Leurs expériences privées et professionnelles constituent donc les variations de leurs habitus religieux.

Comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente, l'artiste n'a pas l'intention ou la volonté de designer un tel sujet ou un tel objet lié à sa culture. Ceci provient plutôt d'une obligation inconsciente. La volonté d'Hitchcock et d'Almodóvar n'est surtout pas de réaliser des films sur la culture catholique. Les sujets ne sont pas directement associés ni à une propagande du catholicisme ni à celle d'un anti-catholicisme, même si nous ne pouvons pas

⁴⁶⁸ DURKHEIM Émile, *op. cit.* 2014, p. 37.

exclure parfois un intérêt conscient pour les thèmes en relation avec le catholicisme de la part des deux réalisateurs.

Dans cette section, nous analysons les thèmes de base conformes à la vision catholique, ainsi que les nuances selon les expériences précédentes, l'habitus national et l'habitus de classe.

Les analyses sont constituées de la classification des sujets et des objets, leurs sens dans la littérature catholique et leurs correspondances dans l'éducation et l'expérience des deux réalisateurs.

II.1. Analyse des thèmes catholiques

II.1.1. La Mère

La femme occupe une place primordiale dans la culture catholique. Il existe principalement deux modèles de femmes: Ève et Marie⁴⁶⁹. La mère d'Abel et de Caïn, Ève, en raison de son péché originel, ne constitue pas le modèle idéal selon les catholiques. Le modèle idéal est représenté par la mère de Jésus, la Vierge Marie, mise en avant avec son innocence, sa fidélité, sa simplicité et son caractère protecteur. Elle se tient loin des plaisirs charnels en se consacrant aux travaux domestiques.⁴⁷⁰

Marie est une bonne mère de famille et un symbole de sagesse avec sa pureté dépourvue de péché. Sa virginité perpétuelle et la conception de son fils unique, dite *Immaculée Conception*, constituent les distinctions qui séparent les catholiques des protestants. Selon la Sainte Bible, c'est Le Saint-Esprit qui est l'auteur de l'incarnation du Verbe en Marie.

D'après le discours du Pape VI daté 21 novembre 1964, nous pouvons citer: « ... Marie, mère du Christ, mère de l'Église⁴⁷¹ ». La Vierge Marie constitue, pour les fidèles, le modèle de foi et de charité⁴⁷². Elle joue ainsi un rôle primordial par rapport à toute l'humanité et à l'Église catholique. Les catholiques apprennent qu'« elle a apporté à l'œuvre du Sauveur une coopération absolument sans pareille par son obéissance, sa foi, son espérance, son ardente charité, pour que soit rendue aux âmes la vie surnaturelle. C'est pourquoi elle est devenue pour nous, dans l'ordre de la grâce, notre mère.⁴⁷³»

Hitchcock et Almodóvar ont connu la Vierge Marie comme modèle féminin principal lors de leur éducation primaire. Par ailleurs, la figure de la mère est importante dans leur vie privée. Nous savons très bien, à l'aide de leurs biographies, que leurs relations étaient très étroites avec leurs mères. Nous pouvons ainsi dire qu'Emma Hitchcock pour Hitchcock et

⁴⁶⁹ CUCHE François-Xavier, *Une pensée sociale catholique. Fleury, La Bruyère et Fénelon*, Paris, Ed. du Cerf (coll. « Histoire »), 1991, p. 188.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁷¹ Catéchisme de l'Église catholique, *Catéchisme de l'Église catholique*, Paris, Ottawa, Centurion/Cerf/Fleurus-Mame/Librairie editrice vaticane; Conférence des évêques catholiques du Canada (coll. « Pocket »), 1999, c1998, p. 246.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 247.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 247.

Francisca Caballero pour Almodóvar constituait leurs sources d'inspiration. Hitchcock n'a pas eu l'occasion de donner un rôle à sa mère dans ses films, mais il a utilisé des personnages semblables à cette dernière, tandis qu'Almodóvar a pu accorder des petits rôles sa mère: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*/ 1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Femmes au bord de la crise de nerfs*/ 1988) et *¡Átame!* (*Attache-moi!*/ 1989), *Kika* (1993).

Les deux cinéastes ont connu déjà, au sein de leurs foyers familiaux, les mères pieuses et domestiques dont l'image reste similaire à celle de la Vierge Marie qu'ils ont connue comme un modèle majeur, un symbole de la pureté et de la sagesse durant leurs éducations.

Hitchcock emploie le personnage de la mère dans vingt-six de ses longs métrages parmi ses cinquante-neuf, tandis qu'Almodóvar met en place un personnage de mère dans ses quinze de ses films dont un est intitulé *Todo sobre mi madre* (*Toute sur ma mère*), parmi ses vingt-et-un longs métrages.

Les personnages de mère peuvent généralement être séparés en deux dans les films des deux réalisateurs : *la mère protectrice*, celle qui est à la fois gentille et à la fois méchante et *la mère castratrice*, provocatrice, purement antipathique.

Les films d'Hitchcock peuvent être analysés sous trois époques: *i) l'époque anglaise* avec les mères dotées d'une image plutôt superficielle (comme Mrs. Bunting (interprétée par Marie Ault) dans *The Lodger : A Story of the London Fog*(1927)) et Mrs. Cregeen (interprétée par Claire Greet) dans *The Manxman* (*L'Homme de l'île de Man*/ 1928) (1929)), *ii) les premières années à Hollywood sous influence de Selznick* avec les mères sympathiques (comme Emma Newton (interprétée par Patricia Collinge) dans *Shadow of a Doubt* (*L'Ombre dans Doute*/ 1943)) ou méchantes (comme Madame Anna Sebastian (interprétée par Leopoldine Konstantin) dans *Notorious* (*Les Enchaînés*/ 1946)(*Les Enchainés*/ 1946)), mais restant en second plan et *iii) l'âge de liberté artistique du réalisateur* à partir du film *Rope* (*La Corde*) avec les mères dominantes et présentes en premier plan (comme la mère de Norman Bates dans *Psycho* (*Psychose*/ 1960) et Lydia Brenner (interprétée par Jessica Tandy) dans *The Birds* (*Les Oiseaux*/ 1963)).

Par ailleurs, les mères du cinéma d'Almodóvar peuvent être analysées sous quatre catégories générales: la première catégorie : les mères qui symbolisent l'époque franquiste,

correspondant aux mères pieuses/ pudiques, autoritaires, rigides et antipathiques (les mères comme Berta (interprétée par Julieta Serrano) dans *Matador* (1986) et Juani (interprétée par Kiti Manver), la mère de la petite fille Vanessa (interprétée par Sonia Holimann) dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*/ 1984)) la mère d'Antonio (interprétée par Helga Liné) dans *La ley del deseo* (*La Loi du désir*/ 1986)). La deuxième catégorie est constituée par les mères pieuses, mais affectueuses et sympathiques (Abuela dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*/ 1984), la mère dans *La flor de mi secreto* (*La Fleur de mon secret*/ 1995 (tous les deux personnages sont interprétés par Chus Lampreave) et la mère (interprétée par Petra Martínez) dans *La mala educación* (*La Mauvaise Éducation*/ 2004)). La troisième catégorie est représentée par les mères de l'époque post-franquiste, tolérantes et ouvertes d'esprit (comme Pilar (interprétée par Chus Lampreave) dans *Matador* (1986)). La quatrième et dernière catégorie : les mères insensibles et égoïstes (comme La vraie mère d'Ada (interprétée par Bibiana Fernández (interprétée par Bibi Andersen) dans *La ley del deseo* (*La Loi du désir*/ 1987), Becky del Páramo (interprétée par Marisa Paredes), mère de Rebecca (interprétée par Victoria Abril) dans *Tacones lejanos* (*Talons aiguilles*/ 1991) et la mère (Interprétée par Susi Sánchez) d'Alba (interprétée par Paz Vega) dans *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers* / 2013).

Au cours de la période anglaise de la carrière d'Hitchcock, les personnages de mères plutôt caricaturaux présentent moins d'importance pour le déroulement de l'histoire contrairement à la période américaine où elles sont mises en avant. D'après Thomas Leitch, les figures maternelles de l'époque anglaise sont plutôt aimables, sympathiques et attractives même si elles se sont désignées comme étant légèrement ridicules⁴⁷⁴.

Nous pouvons classifier les « mères » de cette période selon cette description: Mrs. Bunting (interprétée par Marie Ault) dans *The Lodger : À Story of London Fog* (*Les Cheveux d'Or*/ 1926), Lady Berwick (interprétée par Lilian Braithwaite) dans *Downhill*, Mrs White (interprétée par Sarah Allgood) dans *Blackmail* (*Chantage*/ 1929), Mrs. Cregeen (interprétée par Claire Greet) dans *The Manxman* (*L'Homme de l'île de Man*/ 1928) sont des femmes naïves et plutôt caricaturales dans les films muets. De plus, nous pouvons considérer Mrs.

⁴⁷⁴ LEITCH Thomas M., *Find the director and other Hitchcock games*, Athens, University Of Georgia Press, 1991, p. 133.

Sidey (interprétée par Florence Helming) dans le film *The Pleasure Garden* (1925) comme une mère naïve et compatissante pour le personnage de Patsy (interprétée par Virginia Valli).

Toutefois, les mères comme Mrs Whittaker (interprétée par Violet Farebrother) dans *Easy Virtue* (*Le passé ne meurt pas*/ 1927), comme Junon/ Mrs Boyle (interprétée par Sara Allgood) dans *Junon and The Peacock* (*Juon et le Paon*/ 1930) et comme Mrs Hillcrest (interprétée par Helen Haye) dans *The Skin Game* (1931) constituent les femmes dominantes de cette époque précoce de la carrière d'Hitchcock. D'après Michael Walker, les mères comme Mrs Whittaker et Mrs Hillcrest ainsi que la tante de Philip (interprétée par Malcolm Keen) considérée en tant que figure de mère (interprétée par Kim Peacock) dans *The Manxman* (*L'Homme de l'île de Man*/ 1928) (*L'Homme de l'île de Man*/ 1928), sont des femmes snobs et méprisantes envers les femmes issues des milieux modestes⁴⁷⁵. Cependant, à cette époque, les mères ou les personnages remplaçant les mères provenant d'un milieu prolétaire ou d'une classe moyenne inférieure sont plutôt sympathiques⁴⁷⁶.

Nous observons la même attitude dans les films d'Almodóvar. Le cinéaste affirme qu'il est issu d'un milieu social modeste. Il a pu connaître la classe bourgeoise, lors du début de son séjour à Madrid, grâce à son travail au sein de *Telefónica de España*⁴⁷⁷. Les mères bourgeoises comme Berta de *Matador* (1986), la mère (interprétée par Helga Liné) dans *La ley del deseo* (*La Loi du désir*/ 1987), Lucía (interprétée par Julieta Serrano) dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Femmes au bord de la crise de nerfs*/ 1988), la mère de Rosa (interprétée par Rosa Maria Sardà) dans *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*/ 1999) et la mère d'Alba (interprétée par Susi Sánchez) dans *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers* / 2013) sont présentées comme des femmes froides, antipathiques et despotiques.

En dehors de la comparaison entre les classes sociales, chez Hitchcock, nous observons que les jeunes mères comme Kate Cregeen (interprétée par Anny Ondra) dans *The Manxman* (*L'Homme de l'île de Man*/ 1928) et Jill Lawrence (interprétée par Edna Best) dans *The Man who knew too much* (*L'homme qui en savait trop*/ 1934) renvoient une image sympathique et courageuse face à des mères ou figures de mères âgées. Cette tendance chez Hitchcock

⁴⁷⁵ WALKER Michael, *Hitchcock's Motifs*, [s.l.], Amsterdam University Press, 2005, p. 308.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 308.

⁴⁷⁷ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 18.

consistant à montrer les jeunes mères comme des personnages sympathiques et naïfs a poursuivi avec Mrs. Higley (interprétée par Heather Angel) dans *Lifeboat* (1943) ainsi que lors de sa période de liberté artistique avec Jennifer Rogers (interprétée par Shirley Maclaine) dans *The Trouble with Harry* (*Mais qui a tué Harry ?/ 1955*), avec Jo McKenna (interprétée par Doris Day) dans la version américaine de *The Man who knew too much* (*L'homme qui en savait trop/ 1956*) et avec Rose Balestrero (interprétée par Vera Miles) dans *The Wrong Man* (*Le Faux Coupable/ 1956*).

Almodóvar affirme que les mères dans ses films jusqu'à son film intitulé *Julieta* (2016) « possèdent une force surhumaine qui leur permet d'affronter toutes les épreuves et tous les conflits »⁴⁷⁸. Les jeunes mères d'Almodóvar comme Gloria (interprétée par Carmen Maura) dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?/ 1984*), Tina (interprétée par Carmen Maura) qui est comme une mère pour la petite fille (*La ley del deseo* (*La Loi du désir/ 1986*), la future mère Pepa (interprétée par Carmen Maura) dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Femmes au bord de la crise de nerfs/ 1988*), Isabel Plaza Caballero (interprétée par Penelope Cruz) dans *Carne trémula* (*En chair et en os/ 1997*)(*En chair et en os/ 1997*), Manuela (interprétée par Cecilia Roth) et Rosa (interprétée par Pénélope Cruz) dans *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère/ 1999*), Raimunda, jeune mère victime d'abus par son père incestueux (interprétée par Penelope Cruz) sont des femmes courageuses qui conviennent à cette description. Leurs différences par rapport aux mères plus âgées résident dans leur immense espoir et leur endurance pour survivre.

D'après Almodóvar, jusqu'à *Julieta* (2016), il a pris sa propre mère, Francisca Caballero et toutes les mères qu'il a connues durant son enfance à La Manche, comme sources d'inspiration, tandis que dans *Julieta*, le personnage principal de la mère, Julieta puise sa source directement chez le personnage du réalisateur (interprétée par Adriana Ugarte et Emma Suárez)⁴⁷⁹. Pour cela, le personnage n'est pas aussi puissant que les autres mères qualifiées de « *bigger than life* »⁴⁸⁰. Julieta est en quelque sorte démissionnaire de ses fonctions de mère pour survivre. Le personnage éprouve en permanence un besoin de

⁴⁷⁸ TESSE Jean-Philippe, « Des douleurs, des couleurs entretien avec Pedro Almodóvar (réalisé le 26 avril à Paris et interprété par Isabelle Seguela) », mai 2016/no: 722, p. 34–38.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

solitude et un jour, elle décide de se confesser sur toute son histoire sous prétexte d'écrire une lettre à sa fille.

Dans son dernier film *Dolor y Gloria (Douleur et gloire/ 2019)* truffé de références autobiographiques, le réalisateur espagnol donne à sa mère Francisca une forme de chair et d'os. Le réalisateur donne le rôle de la jeunesse de sa mère à une de ses actrices fétiches, Penelope Cruz, tandis que la vieillesse de Francisca est jouée par Julieta Serrano. Francisca est une femme pieuse, forte, assidue et combat sans cesse pour le futur de son enfant malgré les difficultés financières. En raison de ces caractéristiques, elle correspond à un portrait iconographique de Vierge Marie.

Cependant, dans ce film, Almodóvar n'utilise pas le nom de famille de sa mère comme il l'avait fait auparavant dans son film *Carne trémula (En chair et en os/ 1997)*(*En chair et en os/ 1997*) avec le personnage, Isabel Plaza Caballero, la jeune prostituée qui donne naissance à son fils Victor lors du réveillon de Noël⁴⁸¹. Ce personnage est interprété aussi par Cruz. D'après Almodóvar, cette scène est un conte de Noël⁴⁸² et une représentation de la naissance de l'enfant Jésus, le bus remplaçant la bergerie de la crèche avec les personnages qui sont loin d'être divins comme le proxénète, la prostituée et le chauffeur de bus. Il est intéressant de noter l'emploi du nom de famille de sa mère par le réalisateur dans une scène dotée d'une référence claire à la Vierge Marie et le choix de Penelope Cruz pour incarner le personnage dans les deux films.

Quant à Hitchcock, il ne s'exprime pas souvent, comme Almodóvar, sur le fait de prendre sa mère comme référence pour les personnages maternels de ses films sauf dans le cas de *Stage Fright (Le Grand Alibi/ 1950)*(*Le Grand Alibi/ 1950*). Patrick McGilligan transmet l'information : la seule fois où Hitchcock fait référence ouvertement à sa mère est avec Mrs. Gill (interprété par Sybil Thorndike), la mère bizarre du film *Stage Fright (Le Grand Alibi/ 1950)* en disant qu'elle ressemble à sa mère, Emma Hitchcock⁴⁸³. D'après McGilligan, ce personnage est ajouté au film d'une manière expressive par Hitchcock⁴⁸⁴, alors que dans le

⁴⁸¹ Almodóvar précise dans un article écrit à la suite du décès de sa mère et publié dans El País la **susceptibilité** de Madame Caballero pour qu'il n'utilise pas son nom de famille maternel selon la tradition espagnole dans sa vie professionnelle. (Voir : STRAUSS, p. 179)

⁴⁸² ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁸³ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 435.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 435.

roman, le personnage principal, Ève (interprétée par Jane Wyman) n'a pas de mère, mais une tante.

Auparavant, Hitchcock avait utilisé le prénom de sa propre mère, Emma, dans *Shadow of a Doubt* (*L'ombre d'un doute*/ 1943). Ce fut une époque difficile pour la famille au moment de la guerre ; le réalisateur travaillait aux États-Unis tandis que sa mère était restée avec son frère aîné en Angleterre. Dans ce film, le personnage d'Emma Newton (interprétée par Patricia Collinge) est montré comme une mère exemplaire et tendre ainsi qu'une bonne cuisinière comme sa mère Emma Jane Hitchcock. Emma Hitchcock était connue avec son style chic et sophistiqué. Comme les autres femmes de la petite bourgeoisie de son époque, la plupart des personnages de mère dans les films d'Hitchcock sont très attentifs à leurs tenues vestimentaires. D'ailleurs, le réalisateur est connu pour sa méticulosité sur ce sujet. Les costumes des personnages féminins sont personnellement choisis par Hitchcock.

Il est vraisemblable que chacun des réalisateurs ait pris comme modèle sa propre mère pour incarner « les mères gentilles ». Ce modèle ressemble à celui de la Vierge Marie constituant le modèle parfait pour les femmes et les familles catholiques.

Les mères sont généralement associées aux foyers familiaux dans les films des deux réalisateurs. C'est-à-dire, nous observons que les mères ou les personnages qui les remplacent restent au foyer familial en s'occupant des tâches domestiques. Cette représentation de « mère » domestique est autant et aussi valable pour les femmes de la classe ouvrière que pour celles de la classe bourgeoise dans les films de chacun des deux cinéastes. « La mère » est en attente au foyer familial et prête à s'occuper de son ou ses enfants.

L'image de mère idéale est présentée comme « une personne toujours prête à l'assistance » dans les films des deux réalisateurs. Ainsi, la mère peut être le seul sauveur visible d'un enfant. Dans son film *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*/ 1999), le personnage Manuela (interprétée par Cecilia Roth) dit à Rosa (interprétée par Pénélope Cruz) qu'elle n'est pas sa mère (pour l'héberger et l'assister durant les moments difficiles de sa maladie et sa grossesse) et qu'elle a une vraie mère biologique en vie (interprétée par Rosa Maria Sardà dans le film, elle est incapable d'aider sa fille, mais elle critique ses décisions). Dans ce cas, Manuela remplace la mère de Rosa, à la suite du décès de cette dernière et elle devient également une mère pour le nouveau-né. Au début du film, Manuela

est la mère biologique d'un garçon décédé à la suite d'un accident tragique, mais ce décès ne l'empêche pas d'exercer ses fonctions maternelles. Elle commence à porter assistance à tout le monde et apporte le bonheur autour d'elle, tout comme le modèle de la mère, la Vierge Marie.

En outre, les autres mères d'Almodóvar comme Pilar (interprétée par Chus Lampreave) dans *Matador* (1986), la mère interprétée par Francisca Caballero (la vraie mère d'Almodóvar) dans *¡Átame!* (*Attache-moi!* /1989), la mère interprétée par Chus Lampreave dans *La Flor de mi Secreto* (*La Fleur de mon secret*/ 1995), la mère interprétée par Petra Martínez dans *La Mala Educación* (*La Mauvaise Éducation*/ 2004), la mère interprétée par Ángela Molina dans *Los Abrazos Rotos* (*Étreintes brisées*/ 2009) et Marilia interprétée par Marisa Paredes dans *La piel que habito* (*La peau que j'habite*/ 2011) sont des femmes portant assistance à leurs enfants même si elles n'acceptent pas souvent leurs styles ou choix de vie.

Chez Hitchcock, nous observons ce type de mères ou figures de mères durant sa carrière en Angleterre comme Mrs. Sidey (interprétée par Florence Helming) dans *The Pleasure Garden* (*Le jardin du plaisir*/ 1925), Mrs. Bunting (interprétée par Marie Ault) dans *The Lodger – À Story of London Fog* (*Les cheveux d'or*/ 1926), Mrs White (Sara Allgood) dans *Blackmail* (*Chantage* / 1929) et Junon/ Mrs Boyle (interprétée par Sara Allgood) dans *Juno and the Paycock* (*Junon et le Paon* / 1929). De plus, durant les années de sa collaboration avec Selznick, nous pouvons citer les mères comme Mrs Krausheimer (interprétée par Esther Dale) dans *Mr. and Mrs. Smith* (*Joies matrimoniales*/ 1941), Mrs. Martha McLaidlaw (interprétée par May Whitty) dans *Suspicion* (*Soupçons*/ 1941) et Emma Newton (interprétée par Patricia Collinge) dans *Shadow of a Doubt* (*L'ombre d'un doute*/ 1943) comme des mères aidantes qui apportent du soutien. La mère lunatique du psychopathe Bruno Anthony (interprété par Robert Walker), Mrs. Anthony (interprétée par Marion Lorne) dans *Strangers on a Train* (*L'inconnu du Nord-Express*/ 1951) peut être considérée comme une mère conforme à cette description, en outre, Jessie Stevens (interprétée par Jessie Royce Landis) dans *To catch a thief* (*La main au collet*/ 1955), la mère (interprétée par Esther Minciotti) de Manny Balestrero (interprété par Henry Fonda) dans *The Wrong Man* (*Le faux coupable*/ 1956), Clara Thornhill (interprétée par Jessie Royce Landis) dans *North by Northwest* (*La mort aux trousses*/ 1959), la mère hystérique au restaurant (interprétée par Doreen Lang) victime d'une crise nerveuse lors de l'attaque des oiseaux au village dans *The Birds* (*Les Oiseaux*/ 1963) et Mrs Rusk, la mère d'un autre tueur psychopathe (interprétée

par Rita Webb) dans *Frenzy* (1972) sont des mères ne pensant qu'à leurs enfants au détriment de tous les autres.

La mère de Mitch et de Cathy (interprétée par Lydia Brenner) dans *The Birds (Les oiseaux / 1963)* est une mère jalouse qui refuse de partager ses enfants surtout son fils Mitch (interprété par Rod Taylor) avec les autres. Cependant, elle réussit finalement à montrer son affection à sa future belle-fille, Melanie Daniels (interprétée par Tippi Hedren) à qui il manque une mère dans sa vie.

Par ailleurs, Midge (interprétée par Barbera Bel Geddis) dans *Vertigo (Sueurs froides/ 1958)* joue un rôle maternel pour le personnage principal de Scottie (interprété par James Stewart), tandis qu'elle attend l'amour de ce dernier pendant qu'il la considère comme une figure remplaçant sa mère. Dans cette catégorie, nous pouvons également citer le personnage de Julia, la jeune psychologue affectueuse (interprétée par Carmen Maura) du film *Matador (1986)* d'Almodóvar.

Hitchcock fait référence à la relation symbiotique entre la mère et l'enfant dans *Psycho (Psychose/ 1960)* et *Marnie (Pas de printemps pour Marnie/1964)*. Dans le premier film, nous entendons Norman Bates se prononcer « *A boy's best friend is his mother* » et dans le deuxième, Marnie annonce « *A girl's best friend is her mother* ». De plus, un enfant sans sa mère manque d'assistance, comme *The Birds (Les Oiseaux/ 1964)* nous montre Melanie Daniels (interprétée par Tippi Hedren) avec ses soucis dus à l'attaque des oiseaux jusqu'au moment de trouver la chaleur d'une mère. Dans cette relation symbiotique, les enfants donnent l'impression de se passer de la figure du père. D'ailleurs, nous observons l'élimination du père par l'enfant dans *Psycho (Psychose/ 1960)* ainsi que dans *Marnie (Pas de printemps pour Marnie/ 1964)*. Les enfants assassinent les personnes qui interfèrent dans leurs relations avec leur mère. Chez Almodóvar dans *Tacones lejanos (Talons aiguilles/ 1991)* nous observons également la même attitude. Rebecca (interprétée par Victoria Abril) tue son beau-père qui ne laisse pas sa mère Becky aller au Mexique pour tourner un film. Pour accorder la liberté à sa « chère maman », l'enfant Rebecca échange ses pilules, ce qui cause une surdose mortelle pour son beau père. En réalité, son but unique est de rester seule avec sa mère.

Dans *Volver (2006)*, la jeune fille tue son père adoptif pour se défendre d'un viol. De plus, dans *Strangers on a Train (L'inconnu du Nord-Express/ 1951)*, le personnage

psychopathe voulait faire assassiner son père par le joueur de tennis en échange de l'assassinat de l'ex-femme de ce dernier. Son objectif est de supprimer l'obstacle, son père, qui l'empêche de mener une vie vaine. Dans les deux films, les mères sont très attachées à leurs enfants. Dans *Volver* (2006), la jeune fille est née d'un viol incestueux entre le père et sa fille, mais cette situation tragique n'empêche pas la mère (interprétée par Penelope Cruz) d'aimer sa fille/ sœur et d'essayer de la protéger. Mrs. Anthony (interprétée par Marion Lorne) dans le film hitchcockien montre la même attitude, elle comprend les comportements bizarres et les envies cruelles de son fils, mais au lieu de le faire interner dans une institution, elle essaie de le protéger et d'ignorer tous les propos négatifs qu'elle entend à son sujet.

Les mères ne sont pas seulement protectrices et attachées à leurs enfants, elles correspondent également au modèle idéal imprégné par l'éducation catholique. De plus, elles possèdent des traits de caractères religieux dans un sens positif.

Dans *Juno and the Paycock* (*Junon et le Paon*/ 1929), Hitchcock reflète l'expérience tragique d'une famille irlandaise. Le réalisateur possède des ancêtres irlandais du côté de sa grande mère maternelle. À la fin de ce film de l'époque anglaise du réalisateur, nous percevons l'image de la Vierge et l'enfant Jésus pendant les moments difficiles et sans espoir pour la famille. La mère Junon/ Mrs Boyle (interprétée par Sara Allgood) ne désespère pas pour sa fille séditeuse et empêche ses propos blasphématoires, un péché majeur dans la religion. À la suite du décès de son fils, Mrs Boyle supplie la Vierge Marie devant la statue en disant : « *Mother of God, Mother of God, have pity on us all! Blessed Virgin, where were you when me darlin' son was riddled with bullets, when me darlin' son was riddled with bullets? O sacred Heart of Jesus, take away our hearts of stone, and give us hearts of flesh! Take away this murdering hate, an' give us--give us Thine own--Thine own eternal love!* ».

Nous observons la même soumission, vingt-huit ans après, dans un autre film d'Hitchcock *The Wrong Man* (*Le faux coupable*/ 1956). Dans ce film, une famille d'immigrés italiens remplace la famille catholique irlandaise. La mère (interprétée par Esther Minciotti) du faux coupable, Manny Balestrero (interprété par Henry Fonda) lui suggère de prier. Pendant qu'il prie devant l'image du Sacré-Cœur de Jésus, le vrai coupable est soudainement et miraculeusement arrêté.

Almodóvar a tendance à utiliser les icônes religieuses dans un sens *matériel* dans ses films via les figures maternelles. Il affirme que ceci est lié à la culture espagnole en disant :

« *Les Espagnols vont à l'église, mais leur religion est surtout domestique, avec les saints qu'ils vénèrent chez eux.* ⁴⁸⁵ ». Dans son film *La Ley del Deseo (La Loi du désir/ 1986)*, le personnage de Tina (interprétée par Carmen Maura) en tant que figure de mère pour la petite fille Ada (interprétée par Manuela Velasco), construit un autel des miracles dans leur appartement pour prier chaque soir avec la petite fille. Cet autel est dédié à Marilyn Monroe. Almodóvar raconte ses souvenirs d'enfance : « *On fait beaucoup d'autels en Espagne, surtout dans les villages. Sur l'autel, on met toujours les images qui sont une aide, qui ont une bonne influence, qui font croire au lendemain et font se sentir moins seul. Pour ma mère, c'était l'image de la Vierge du Carmel, et pour moi c'est celle de Marilyn, mais la fonction est la même.* ⁴⁸⁶ »

Les Saints préférés des mères de deux réalisateurs apparaissent dans leurs films. Durant son enfance, Hitchcock fréquente les messes du dimanche dans une église franciscaine qui est l'église préférée de sa mère Emma Hitchcock. Dans son film *Strangers on a Train (L'inconnu du Nord-Express/ 1951)*, il fait référence à Saint François, en montrant une peinture expressionniste produite par la mère de Bruno, Mrs. Anthony (interprétée par Marion Lorne) dédiée à Saint François.

Tout comme Hitchcock, Almodóvar fait référence à un saint franciscain via une figure de Saint Antoine de Padoue, le saint préféré de sa mère. Dans son film *¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça? / 1984)*, la grande mère, Abuela (interprétée par Chus Lampreave), annonce qu'elle priera Saint Antoine afin de retrouver les médicaments perdus. Almodóvar raconte que comme les personnages du film le font, il avait l'habitude de voir sa mère prier les Saints pour les besoins du quotidien. Le personnage prie Sainte-Barbe (Santa Barbara en espagnol) lors de la pluie, car selon la croyance catholique, Barbe protège contre la foudre (son père la condamne à mort parce qu'elle s'est convertie au catholicisme lors de son absence et aussitôt il meurt foudroyé.)⁴⁸⁷. Sainte-Barbe est une importante icône féminine de la religion catholique.

De plus, nous observons également chez ces deux réalisateurs, l'emploi de la Pietà qui est la représentation de la Vierge portant Jésus. Cette représentation indique clairement une

⁴⁸⁵ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸⁷ DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *op. cit.*, p. 59.

référence à la relation entre les figures de mères et les enfants. Nous pouvons citer des exemples dans *Vertigo* (*Sueurs froides*/ 1958) et *Topaz* (*L'Étau*/ 1969) d'Hitchcock ainsi que dans *Matador* (1986) et *La Ley del Deseo* (*La Loi du désir*/ 1986) d'Almodóvar.

Le rôle de la mère ne peut pas être pensé indépendamment de la société. Il est donc intéressant de prendre en compte les sociétés dans lesquelles les deux réalisateurs évoluent afin de mieux comprendre le rôle de la femme.

Entre l'Espagne franquiste et l'époque postérieure plus libre, la position de la femme dans la société a subi des modifications, Almodóvar montre ce changement avec les mères modernes représentant la nouvelle Espagne libre et les mères à l'ancienne représentant l'époque franquiste. Dans les deux cas, nous trouvons des références au modèle de la Vierge provenant de sa mère catholique pratiquante, de son entourage villageois et de son éducation religieuse.

De la même manière, la conception d'Hitchcock de la mère provient vraisemblablement de sa propre mère catholique pratiquante, de son entourage dans un quartier de cockney à Londres et mixé avec une vision moraliste de la classe inférieure et moyenne anglaise influencée par le Puritanisme et le Calvinisme⁴⁸⁸.

Dans la culture catholique, c'est la mère qui transmet la foi et le salut aux enfants. Comme nous l'avons précédemment précisé dans le chapitre « l'éducation familiale », les deux réalisateurs emploient, parfois consciemment, parfois inconsciemment, l'iconographie catholique apprise durant leur enfance par leurs mères respectives. Nous pouvons aussi observer des références aux saints préférés de leurs mères; Saint Antoine pour Almodóvar et Saint-François pour Hitchcock, dans plusieurs films. Les deux réalisateurs emploient également les personnages de mères douces et protectrices ressemblantes à la Vierge Marie à côté des personnages de mères ou ceux qui remplacent les mères qui sont protectrices et méchantes.

Dans son entretien avec Marsha Kinder, Almodóvar évoque l'absence du personnage du père dans ses films. Il ajoute que ceci reflète la réalité de la société espagnole et que le personnage de la mère reflète le statu quo voire la protection de celui-ci comme la fait la

⁴⁸⁸ DURGNAT Raymond, *op. cit.*, p. 45–46.

police. D'une manière négative, la mère incarnée par Julieta Serrano dans *Matador* (1986) et d'une manière positive, les mères incarnées par Penelope Cruz dans *Volver* (2006) et *Dolor y Gloria* (*Douleur et Gloire*/ 2019), se trouvent dans cette catégorie.

Chez Hitchcock, les mères montrent en général un comportement autoritaire comme Leopoldine Konstantin dans *Notorious* (*Les Enchaînés*/ 1946) la mère imaginaire de Norman Bates dans *Psycho* (*Psychose*/ 1960), la mère interprétée par Jessica Tandy dans *The Birds* (*Les Oiseaux*/ 1963). Par ailleurs, les personnages de mère ou ceux qui remplacent les mères s'identifient souvent au foyer familial, bon ou méchant, ils restent des personnages domestiques, à quelques exceptions près.

Dans les films des deux réalisateurs, les mères sont en général montrées seules sans le père comme une référence vraisemblable à l'Immaculée Conception.

Nous pouvons avancer que dans les films des deux réalisateurs, la relation presque symbiotique entre la mère et l'enfant et l'absence du père peuvent être considérées comme une référence au modèle de relation mère-enfant entre Jésus et la Vierge Marie; tels que les réalisateurs l'ont intériorisée par leur éducation catholique.

II.1.2. Le Père

Dans la Sainte Bible, *père* est un titre donné à Dieu (*Isaïe* 64.7) qui exprime en premier lieu le rapport d'intimité existant entre lui et son Fils, Jésus Christ, depuis l'éternité. C'est le Père, de qui toute la famille dans le ciel et sur la terre tient son nom (*Ephésiens* 3.15). Les catholiques sont baptisés au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit (*Mt* 28, 19), la foi est liée à la Trinité. Ceci ne signifie pas évidemment la pluralité des créateurs, il n'y a qu'un seul Dieu, le père Tout-Puissant, qui avec son Fils unique et l'Esprit Saint composent la très Sainte-Trinité⁴⁸⁹. Dieu est révélé par son fils unique, car selon *Matthieu* 11. 27 « *Nul ne connaît le Fils si ce n'est le Père, comme nul ne connaît le Père si ce n'est le Fils et celui à qui le Fils veut bien Le révéler* ». Dans la Bible des catholiques et des orthodoxes, Dieu est désigné comme « *Le pères des orphelins, le défenseur des veuves* » (*Psaumes* 67.6)

⁴⁸⁹ Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.*, p. 69.

La mission des parents est de participer à la puissance créatrice et à la paternité de Dieu⁴⁹⁰ : « Dans le devoir qui leur incombe de transmettre la vie et d'être des éducateurs (ce qu'il faut considérer comme leur mission propre), les époux savent qu'ils sont les coopérateurs du Dieu créateur et comme ses interprètes. Ils s'acquitteront donc de leur charge en toute responsabilité humaine et chrétienne.⁴⁹¹ »

Selon le catéchisme de l'Église catholique : Dieu est premier de tout et désigne l'autorité transcendante. Dieu est *bonté et sollicitude aimante pour tous ses enfants*, cette tendresse parentale de Dieu peut être exprimée par l'image de la maternité (*Isaïe 66.13*) qui indique davantage à l'immanence de Dieu et par l'intimité entre Dieu et sa créature⁴⁹². La parenté ne doit pas confondre les fidèles, Dieu n'est ni homme ni femme, Il transcende aussi la paternité et maternité humaines qui peuvent abandonner, oublier son enfant. *Isaïe 49. 15* explique que personne n'est père comme l'est Dieu.

Les pères sont absents ou très peu présents dans le plupart des films des deux réalisateurs.

Chez Hitchcock, si le scénario accorde à la mère un rôle actif et important, le père se retrouve souvent loin du foyer voir absent en raison de son occupation professionnelle, d'une séparation ou encore de son décès. A quelques exceptions près, les films où le père est présent, la mère est absente.

Les pères ou les figures remplaçant un père ont, en général, un petit rôle par rapport aux mères ou sont totalement absents dans les films d'Almodóvar sauf *Carne trémula (En chair et en os/ 1997)*(*En chair et en os/ 1997*), *Los abrazos rotos (Étreintes brisées/ 2009)*, *La piel que habito (La Peau que j'habite/ 2011)*, tandis qu'ils sont présents avec plutôt un rôle court dans les films d'Hitchcock sauf quelques exceptions comme *The Manxman (L'Homme de l'île de Man/ 1928)*, *The Farmer's Wife (1928)*, *Stage Fright (Le Grand Alibi/ 1950)*, *The Man who knew too much (L'homme qui en savait trop/ 1956)*, *The Wrong Man (Le faux coupable/ 1956)* et *Topaz (L'Étau/ 1969)*.

Almodóvar explique lors d'un entretien avec Marsha Kinder, la raison de l'absence de la figure de père dans ses films en soutenant l'idée qu'en Espagne, les pères sont en général

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 571.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 571.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 70.

absents tandis que les figures maternelles jouent un rôle important⁴⁹³. Almodóvar explique sa préférence pour la mère lorsqu'il doit créer un parent pour son personnage pendant l'écriture du scénario par l'habitus espagnol en disant: «*I guess I'm very Spanish*⁴⁹⁴». D'après Kinder, Almodóvar ignore les pères car il les traite comme Franco⁴⁹⁵. En effet, Almodóvar ignore le personnage du père car il préfère ignorer Franco et son époque. Face à ce commentaire, Almodóvar reste discret et ajoute qu'il peut peut-être changer cette préférence au fil du temps⁴⁹⁶. Par ailleurs, d'après Suzie Mackenzie, le cinéaste accuse profondément son père, Antonio Almodóvar à cause de l'abus qu'il a subi lors de sa formation spirituelle. Cette expérience malheureuse a détruit sa confiance envers son père car ce dernier fut incapable de le sauver de la main des personnes qui ont abusé de lui⁴⁹⁷. Le négligeable silence de son père sur son homosexualité, sa faiblesse devant les autorités espagnoles sous le régime franquiste et sa position du demi-dieu à la maison (exempté des tâches domestiques et servi par sa femme et ses filles) sont vraisemblablement incarnés par les figures des pères. Dans *Los abrazos rotos* (*Étreintes brisées*/ 2009), le père de Lena (interprété par Penelope Cruz), Ramón Pons est atteint du cancer de l'estomac. Antonio Almodóvar est décédé également du cancer. Cette coïncidence peut être considérée comme importante. Par ailleurs, le réalisateur emploie le thème du retour aux origines dans *Tacones lejanos* (*Talons aiguilles*/ 1991) en se basant sur l'histoire de son père qui voulait rentrer dans son village natal une fois qu'il avait compris que sa mort était imminente. Dans ce film, le personnage souhaite mourir dans le lit où il est né, n'est pas un père, mais une mère entretenant une relation compliquée avec sa fille.

Dans son film semi autobiographique de *Dolor y Gloria* (*Douleur et Gloire*/ 2019), Almodóvar fait directement référence à son père en employant sa véritable photo et de plus, en filmant dans plusieurs scènes un livre dont la couverture comporte l'inscription "Antonio". Cependant, dans ce film aussi, le personnage du père est manquant voire insignifiant. La mère s'occupe de toutes les tâches domestiques et endosse toutes les responsabilités relatives à l'enfant tandis que le père se trouve toujours loin de la maison.

⁴⁹³ KINDER Marsha, « Pleasure and the New Spanish Mentality. A Conversation with Pedro Almodóvar », In: ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 56.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹⁷ MACKENZIE, Suzie, "All about My Father", *The Gurdian*, 17 August 2002 *Ibid.*, p. 159.

Comme nous l'avons précédemment souligné, les relations mère-enfant continuent étroitement en omettant l'existence d'un père biologique, comme une référence à la famille sacrée. Les pères sont invisibles, morts ou éloignés et ils deviennent comme un mythe, lorsque les personnages principaux des films parlent d'eux. Dans le scénario, quelques informations sont fournies sur les pères de façon à éveiller la curiosité du spectateur mais sans donner de détails. Nous pouvons donner comme exemples le père mort d'Angel (interprété par Antonio Banderas) dans *Matador* (1986), le père abusif de Tina (interprétée par Camen Maura) dans *La Loi du désir* (*La ley del deseo*/ 1986) ou le père politicien d'Antonio Benítez (interprété par Antonio Banderas) dans ce même film ou le père abusif de Raimunda (interprétée par Penélope Cruz) dans *Volver* (2006) et le père de Dr. Robert Ledgard (interprété par Antonio Banderas) dans *La piel que habito* (*La Peau que j'habite*/ 2011) et même le vieil Antonio dans *Dolor y Gloria* (*Douleur et Gloire*/ 2019) d'Almodóvar.

Les pères mystérieux ne sont en général pas existants dans les films d'Hitchcock, mais nous pouvons citer : le père de Melanie Daniels (interprétée par Tippi Hedren), patron du Daily News (le journal de San Francisco) du film *The Birds* (*Les Oiseaux*/ 1963) et le jeune Billie qui n'a peut-être jamais su qu'il avait un enfant dans *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie*/ 1964).

Les fruits de l'âge mûr d'Hitchcock, comme *North by Northwest* (*La mort aux trousses*/ 1959), *Psycho* (*Psychose*/ 1960) et *Frenzy* (1972) cachent l'existence du père du personnage principal. Nous connaissons son existence, mais nous détenons très peu d'information sur lui. Dans *The Wrong Man* (*Le faux coupable*/ 1956), le père du personnage principal est en vie, mais, il n'est pas visible et son implication reste très faible sur le déroulement d'histoire.

Toute comme Almodóvar, dans *Matador* (1986), *¡Átame!* (*Attache-moi !*/1989), *La Flor de mi Secreto* (*La Fleur de mon secret*/ 1995), *Carne trémula* (*En chair et en os*/ 1997)(*En chair et en os*/ 1997), *Parle avec elle* (*Hable con ella*/ 2002) et dans *La piel que habito* (*La peau que j'habite*/ 2011) pour le personnage Vincente (interprété par Jan Cornet) omettent le père ou la figure de père.

Par ailleurs, les jeunes pères de jeunes enfants, obtiennent un rôle principal chez Hitchcock. Pete Quilliam (interprété par Carl Brisson) dans *The Manxman* (*L'Homme de l'île de Man*/ 1928), Docteur Ben McKenna (interprété par James Stewart) dans *The man who knew too much* (*L'homme qui en savait trop*/ 1956) et Christopher Ballestrero (interprété

par Henry Fonda) dans *The Wrong Man* (*Le faux coupable*/ 1956) sont des pères qui ont le rôle principal du film. Pourtant, leurs pères à eux sont manquants dans l'histoire.

Le personnage André Devereaux (interprété par Frederick Stafford) dans *Topaz* (*L'Étau*/ 1969) est une exception dans ce contexte. Il a un rôle principal dans le déroulement d'histoire alors qu'il a une jeune fille mariée. Pourtant il n'est pas âgé par rapport aux autres personnages « pères » du réalisateur qui n'ont pas d'enfant adulte.

Le père qui pouvait être considéré comme jeune dans la première version de *The man who knew too much* (*L'homme qui en savait trop*/ 1934) est le personnage principal mais il est moins important pour le déroulement d'histoire par rapport au père qui se trouve dans la version américain de celui-ci. La différence entre les deux versions de *The man who knew too much* (*L'homme qui en savait trop*) dévoile le changement de la vision du cinéaste entre deux périodes de sa carrière : dans la version anglaise (qui a été filmée en 1934) l'enfant victime est une fille adolescente, alors que dans la version américaine (qui a été filmée en 1956) , un petit garçon remplace celle-ci. Dans la première version c'est la mère de famille (interprétée par Edna Best) qui apprend par accident le secret de l'agent secret français, alors que dans la version américaine le père de famille (interprété par James Stewart) remplace celle-ci. Ceci nous indique le changement de vision entre les deux histoires qui se déroulent pour la première sous l'atmosphère précédant la deuxième guerre mondiale en Suisse et pour la deuxième sous l'atmosphère de la guerre froide au Maroc, sous le protectorat français.

Les pères âgés dans l'époque anglaise de la carrière d'Hitchcock sont des hommes autoritaires et boudeurs. Ceci continue dans son film *Suspicion* (*Souçons*/ 1941) dans les premières années de sa collaboration avec Selznick à Hollywood. L'histoire de ce film se déroule en Angleterre. D'ailleurs, *Before the Fact* (1932), le roman à partir duquel le film est adapté au cinéma est un roman de détective écrit par le romancier anglais, Anthony Berkeley. Alors que le roman présente une histoire de détective classique anglaise avec un personnage méchant, Hitchcock a dû l'adapter en un mélodrame avec un « happy-ending ». Le star-system hollywoodien empêchant de montrer une vedette hollywoodienne, Cary Grant comme un mari infidèle et un meurtrier impitoyable. Par ailleurs, tous les éléments du décor comme les costumes, le style de villageois, etc. se conforment au style anglais. Dans ce film le père sévère, Le Général McLaidlaw(interprété par Cedric Hardwicke) ressemble

aux personnages anglais du réalisateur par rapport aux autres personnages pères ou figures de pères de l'époque Selznick.

Dans l'époque anglaise du cinéaste, les pères sont vraisemblablement inspirés de son père, William Hitchcock. Ils sont protecteurs, mais froids, souvent occupés avec leurs affaires, peu avec leurs enfants et souvent présentés lisant le journal à la maison. Laurent Bourdon explique que les pères hitchcockiens sont plus souvent caractérisés par leurs fonctions professionnelles que par leur progéniture⁴⁹⁸. Les relations entre les enfants et les pères restent très limitées.

Les pères de l'époque Selznick sont des pères parfaits des familles très heureuses, comme un cliché hollywoodien de l'époque. Même, le personnage méchant Charles Tobin (interprété par Otto Kruger) dans *Saboteur (Cinquième Colonne/ 1942)* est un bon père souriant vis-à-vis de sa fille et un soucieux grand-père pour son petit-fils.

Les pères à partir de *Stage Fright (Le Grand Alibi/ 1950)* s'avèrent plutôt sympathiques et protecteurs envers leurs enfants sauf Mr. Anthony, (interprété par Jonathan Hale) dans *Strangers on a Train (L'inconnu du Nord-Express/ 1951)*. Dans ce film, le père du personnage psychopathe, Bruno Anthony (interprété par Robert Walker) est conscient de la maladie psychotique de son fils et présume le danger qu'il se présente pour la société, mais au lieu de résoudre ce problème il agit comme un tyran à la maison.

Les pères dominants et sévères de la période anglaise sont remplacés par les mères dans la période américaine à l'exception du film *Strangers on a Train (L'inconnu du Nord Express/ 1951)*. Les derniers films du réalisateur comme *Vertigo (Sueurs froides / 1958)*, *North by Northwest (La mort aux trousses/ 1959)* et *Psycho (Psychose/ 1960)*, *Frenzy (1972)* omettent ouvertement la figure de père, et exposent une relation bizarrement étroite entre la figure de mère et l'enfant.

Dans *The Birds (Les Oiseaux/ 1963)*, Melanie Daniels a un père riche qui est le patron du Daily News (le journal de San Francisco), mais le spectateur n'a pas une occasion de le voir, ni sa fille qui devient la victime de l'attaque mortelle des oiseaux, il n'apparaît pas pour venir la chercher. Par ailleurs, dans *Marnie (Pas de printemps pour Marnie/ 1964)*, le père

⁴⁹⁸ BOURDON Laurent, *op. cit.*, p. 737.

(interprété par Alain Napier) Mark Rutland (interprété par Sean Connery) est un personnage de second plan, inactif sur le déroulement d'histoire. L'absence d'un père/ figure de père ne signifie pas seulement l'omission de son image, mais également l'impuissance de la figure masculine et l'omission de son autorité.

Les jeunes ou futurs pères biologiques sont des personnages gentilles dans le cinéma hitchcockien et almodóvarien comme les jeunes mères.

Les jeunes pères, Victor Plaza (interprété par Liberto Rabal) dans *Carne trémula (En chair et en os/ 1997)*(*En chair et en os/ 1997*), Captain Alex Acero (interprété par Antonio de la Torre) dans *Los amantes pasajeros (Les Amants passagers/ 2013)* et Xoan (interprété par Daniel Grao) dans *Julieta (2016)* sont des personnages conformes à cette description, pourtant les deux derniers sont désignés comme des personnes infidèles et menteurs envers leurs compagnes. Comme André Devereaux (interprété par Frederick Stafford) dans *Topaz (L'Eteau/ 1969)*, dans ce dernier film Boris Kusenov (interprété par Per-Axel Arosenius) est un père antypathique comme les pères âgés du début de la carrière d'Hitchcock, mais cette image provient probablement de la vision du réalisateur lors de la Guerre Froide, en tant que patriote anglais, il remplace les allemands en tant que les personnages masculins méchants par les supporteurs du rideau de fer. Kusenov devient sympathique à la fin du film, une fois qu'il a cédé totalement aux américains.

Les pères abusifs dans les films d'Almodóvar comme le père (interprété par Luis Ciges) de Queti (interprétée par Marta Fernández Muro) dans *Laberinto de pasiones (Le Labyrinthe des passions/ 1982)*, le père de Tina Quintero (interprétée par Carmen Maura) dans *La Ley del Deseo (La Loi du désir/ 1986)*, le père décédé de Raimunda (interprétée par Penelope Cruz) et Paco, le beau-père (interprété par Antonio de la Torre) de Paola (interprétée par Yohana Cobo) dans *Volver (2006)*) rappellent le régime franquiste. Pendant le régime franquiste la violence domestique est un problème primordial de la société espagnole.

La filmographie d'Almodóvar reflète la transition de la dictature à la démocratie en Espagne. La dictature a marqué de son empreinte la société, les personnages sombres et fascistes symbolisent cette époque, par exemple le père dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ? / 1984)* Antonio (interprété par Ángel de Andrés López).

Les pères autoritaires chez Almodóvar sont : le père de Pepi (interprétée par Carmen Maura) dans *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier/ 1980*), Antonio (interprété par Ángel de Andrés López) dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?/ 1984*), le père d'Antonio Benítez (interprété par Antonio Banderas) dans *La Ley del Deseo* (*La Loi du désir/ 1986*), le père de Ray X (interprété par Rubén Ochandiano), Ernesto Martel (José Luis Gómez) dans *Los abrazos rotos* (*Étreintes brisées/ 2009*), El señor Más (interprété par José Luis Torrijo) dans *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers/ 2013*).

Dans ses trois derniers films *La piel que habito* (*La Peau que j'habite/ 2011*), *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers/ 2013*) et *Julieta* (*2016*), Almodóvar consacre aux pères une place plus importante. Il montre ainsi des pères affectueux et attentionnés qui ont réussi à construire une bonne relation avec leurs filles, alors que les mères sont plus faibles sur la question des relations par rapport à leurs maris. Tout comme Hitchcock l'a fait dans son film *Stage Fright* (*Le Grand Alibi/ 1950*), le personnage du père, Commodore Gill (interprété par Alastair Sim) s'occupe de sa fille Ève (interprétée par Jane Wyman) plus que sa mère Sybil Thorndike. La relation symbiotique mère-enfant laisse place à une relation père-fille dans les films cités ci-dessus.

Dans *Strangers on a train* (*L'inconnu du Nord-Express/ 1951*), Bruno assimile le tableau effrayant de Saint François d'Assise qui a été peint par sa mère pour son père. En réalité, il déteste son père car il considère son père comme une barrière entre sa chère mère et lui, puisqu'il entretient une relation oedipale avec sa mère.

Les deux réalisateurs entretiennent une relation éloignée avec leurs pères. Hitchcock décrit son père comme un grand nerveux tandis qu'Almodóvar l'évoque comme un chef de famille autoritaire autour duquel toutes les femmes de la famille tournent en lui attribuant un aspect presque divin. Tant dans leurs entretiens que dans leurs biographies, nous pouvons observer que le père représente une figure d'autorité. De plus, Hitchcock explique que pendant son enfance, son père l'a emmené dans un commissariat pour le punir et d'après lui, sa peur des policiers provient de ce vécu. Almodóvar raconte également la menace de son père de porter plainte contre lui aux forces de l'ordre du régime franquiste lorsqu'il avait décidé de déménager à Madrid. Nous pouvons avancer que la figure de la police décrite

comme incapable, faible, voire caricaturale dans les films des deux réalisateurs n'est pas le fruit du hasard.

A côté des pères invisibles ou autoritaires, les deux réalisateurs emploient parfois les pères comme le symbole de l'assistance et de la compassion, de manière semblable à la relation entre la mère et l'enfant. Ceci peut être expliqué par le reflet de leurs habitus catholique. L'emploi du personnage du père comme la figure de l'autorité peut être expliqué chez Hitchcock, par sa relation avec son père durant son enfance. Cependant, la présence de pères compatissants visibles ou invisibles dans certains de ses films peut être associée à son éducation catholique.

Chez Almodóvar, la présence des personnages de père souvent absent, travaillant loin du foyer familial et faible face aux défis socio-économiques peut être expliqué par le contexte économique espagnol de l'époque et par la classe sociale du réalisateur. En plus de ces personnages, la présence anecdotique de jeunes pères ou des pères à qui on s'attache par amour peut être associée à l'éducation religieuse du réalisateur comme dans le cas d'Hitchcock. Comme Suzie MacKenzie souligne: « *So, to the now absent, yet omnipresent father, who was not, it should be said, a god.* ⁴⁹⁹».

⁴⁹⁹MACKENZIE, Suzie, "All about My Father", In: ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 158.

II.1.3. Jésus Christ

Selon le catholicisme, Jésus est le Fils et le Verbe de Dieu. Il a sacrifié sa vie pour l'amour de son Père et pour l'humanité.

Comme nous l'avons auparavant évoqué, Hitchcock et Almodóvar ont utilisé plusieurs fois la corréalité entre l'enfant-mère/ figure remplaçant une mère par la figure de la *Piéta*, *Vierge Pitié*.

Hitchcock a utilisé cette image dans *The Lodger –À Story of London Fog (Les cheveux d'or/ 1926)*. Vers la fin de ce film *Jonathan Drew*, le locataire (interprété par Ivor Novello) est sauvé du lynchage de *Daisy Bunting* (interprétée par June Tripp). Il est innocent, mais la foule l'accuse à tort suite aux crimes par l'*Avenger*, en le prenant pour un tueur en série qui assassine les jeunes femmes blondes. Dans les deux scènes qui suivent, le lynchage rappelle une représentation du *Christ de la descente de croix* et de la *Piéta*. Dans *Rear Window (Fenêtre sur cour/ 1954)*, *Vertigo (Sueurs froides / 1958)* et *Topaz (L'étai/ 1969)*, Hitchcock utilise également des images faisant ouvertement référence à la *Piéta*.

Quant à Almodóvar, il utilise une image qui ressemble à la *Pieta* dans ses films, *Matador (1986)* et *La ley del deseo (La Loi du désir/ 1987)*. Dans le deuxième film, l'image de la *Pieta* est formée par un jeune homme et un homme d'âge moyen amoureux, tandis que dans *Matador*, une femme d'âge moyen et un jeune homme forment la *Pieta*. Comme souligné par Maria Donapetry, chez Almodóvar, les thèmes de la passion et de l'amour sont souvent présentés comme dans une tragédie et dans ces deux films, ils sont associés à la mort⁵⁰⁰. D'après Donapetry, dans *La ley del deso*, Almodóvar traite une histoire semblable à celle d'Éros et de Thanatos de la mythologie grecque dans le contexte d'habitus catholique de l'Espagne⁵⁰¹.

Chez Hitchcock, nous observons une situation similaire. Le réalisateur entrelace les thèmes de l'amour et de la mort dans les films où il emploie l'allégorie de la *Pieta*. Comme *La ley del deseo* d'Almodóvar, *Vertigo* rappelle un autre mythe de la mythologie grecque,

⁵⁰⁰ DONAPETRY María, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁰¹ *Ibid.* 1999, p. 74.

celui d'Orphée et Eurydice. Comme Almodóvar le fait, Hitchcock tranforme également ce mythe à l'aide des symboles catholiques.

Les deux réalisateurs n'emploient pas la référence à Jésus seulement en allégorie. Hitchcock fait aussi des références directes à Jesus Christ, dans *Juno and the Paycock* (*Junon et le Paon* / 1929) et dans *The Wrong Man* (*Le faux coupable*/ 1956). Dans le premier film sur le drame d'une famille irlandaise, ayant pour référence les origines d'Hitchcock, Junon (interprétée par Sara Allgood), prononce les phrases suivantes à la fin : « *O sacred Heart o' Jesus, take away our hearts o' stone, and give us hearts o' flesh! Take away this murderin' hate, an' give us--give us Thine own--Thine own eternal love!* » Quant à *The Wrong Man* (*Le faux coupable*/ 1956) à travers l'immigrant italien Manny Balestrero (interprété par Henry Fonda) accusé d'un crime qu'il n'a pas commis, une autre référence au Sacré Coeur de Jésus peut être observée : la mère pieuse de Manny Balestrero insiste auprès de son fils pour que Manny prie devant le Sacré Coeur de Jésus, ce qui permet de dévoiler le vrai coupable.

Almodóvar utilise aussi la référence au Sacré cœur de Jesus dans *¡Átame!* (*Attache-moi!* 1989), dans un collage réalisé par lui-même placé au dessus du lit des amants interprétés par Antonio Banderas et Victoria Abril. Dans le générique du film, nous voyons apparaître les noms des acteurs sous une lumière néon bleue sur le collage du Sacre Cœur de Marie et Sacre Cœur de Jesus.

Selon le catechisme de l'Eglise catholique, Jesus aime tous d'un cœur humain, le Sacré cœur est important pour symboliser l'amour divin ainsi les fidèles croient que le « Cœur sacré de Jésus », transpercé par les péchés et pour le salut des fidèles, est considéré comme le signe et le symbole éminents⁵⁰².

Les deux réalisateurs utilisent aussi les statues de Jesus Christ, Hitchcock fait référence dans *Notorious* (*Les Enchaînés*/ 1946) en utilisant la statue du Christ dominant Rio de Janeiro, tandis qu'Almodóvar utilise une statue de Jesus les yeux bandées dans *La mala educación* (*La Mauvaise Éducation*/ 2004).

⁵⁰² Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.*, p. 125.

Les non –coupables qui payent la dette des péchés des autres désignent Jésus dans les films des deux réalisateurs. *Carne Tremula (En chair et en os/ 1997)* et *The Wrong Man (Le Faux Coupable/ 1957)* sont des références à la punition de celui qui est innocent. Selon Jean Douchet, le personnage de Henry Fonda dans *The Wrong Man* est l’incarnation de Job de la Sainte Bible⁵⁰³. La souffrance de Job dans l’Ancien Testament semble figurer la Passion et le triomphe final de Jésus dans le Nouveau Testament⁵⁰⁴. Quant aux films d’Almodóvar, le protagoniste de *Carne Tremula*, Victor, correspond parfaitement à l’incarnation de Jésus. Par ailleurs, Almodóvar avoue pour la scène du début du film qu’il s’agit bien d’une reconstitution de Noël. Victor ne souffre pas seulement de son jugement en raison d’un crime qu’il n’a pas commis, il doit également supporter le mal causé par son amour non réciproque.

De plus, chez Hitchcock nous pouvons considérer le personnage de David Kentley (interprété par Dick Hogan) dans *The Rope (La Corde/ 1948)* comme une référence à Jésus Christ. C’est un jeune homme innocent qui a été en quelque sorte sacrifié par deux meurtriers nommés Philip (interprété par Farley Granger) et Brandon (interprété par John Dall). Ils le tuent uniquement dans le but de prouver qu’ils sont capables de commettre un assassinat parfait. Ils enferment son corps dans un coffre sur lequel ils mettent la table utilisée comme buffet. Ainsi, ils boivent et mangent même avec le père de la victime qui ignore la fin tragique de son fils.

Les deux réalisateurs associent la nourriture à la mort. Ceci peut nous rappeler le dernier repas du Christ; rappelons dans la Bible selon Matthieu 26: 26-29 : Jésus a dit « [...] « Prenez, mangez : ceci est mon corps. Puis, ayant pris une coupe et ayant rendu grâce, il la leur donna en disant: « Buvez en tous, car ceci est mon sang, le sang l’Alliance, versé pour la multitude en rémission des péchés. Je vous le dis: désormais je ne boirai plus de ce fruit de la vigne, jusqu’au jour où je le boirai, nouveau, avec vous dans le royaume de mon Père.» »

Dans *Volver (2006)*, Almodóvar utilise un congélateur pour cacher le corps. Le personnage tué est loin d’être innocent, cependant le personnage féminin l’enterre quand-même à côté d’un arbre et coche l’arbre pour qu’il devienne sa tombe pour lui. Elle et sa fille prie même pour son esprit en lui rendant visite. Ceci indique l’éthos catholique du

⁵⁰³ DOUCHET Jean. ©1999, p. 252.

⁵⁰⁴ DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *op. cit.* 2006, p. 201.

personnage qui croit au jugement dernier et prie même pour un personnage abusif afin que son esprit reste au repos.

A coté de ces films, des références à la résurrection du Christ peuvent être trouvées dans *Vertigo* (1958) de Hitchcock ainsi que dans *Hable con ella* (*Parle avec elle*/ 2002) et *Volver* (2006) d'Almodóvar .

L'amour de Jésus pour l'humanité et sa volonté de sauver l'humanité découlant de cet amour se retrouvent dans les films des deux réalisateurs sous la forme de « sauver par l'amour ». De plus, selon Thomas d'Aquin « *Aimer, c'est vouloir du bien à quelqu'un*⁵⁰⁵ . » Nous pouvons ainsi observer que Victor, tombant amoureux d'Elena (interprétée par Francesca Neri) essaie de la sauver de sa dépendance à la drogue dans *Carne trémula* (*En chair et en os*/ 1997) de Almodóvar, que Marc (interprété par Sean Connery) fait des efforts pour sauver Marnie du crime qu'elle a commis et de sa cleptomanie dans *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie*/1964) d'Hitchcock, Lorenzo (interprété par Darío Grandinetti) est déterminé à sauver Julieta de son sentiment de culpabilité dans *Julieta* (2016) d'Almodóvar. Ces exemples montrent le rôle de l'habitus catholique chez les deux réalisateurs qui se traduit par « sauver par amour des péchés et des fautes».

Nous avons cherché les raisons du choix des thèmes récurrents comme l'amour, la passion, la souffrance et la mort dans la filmographie des deux réalisateurs. Des références à la vie de Jésus Christ et le choix de ceux-ci peuvent s'expliquer par l'éducation religieuse catholique reçue par les deux réalisateurs. En effet, la vie de Jésus sert de modèle dans l'éducation catholique. Les deux réalisateurs, en intériorisant ce modèle, semblent utiliser consciemment ou inconsciemment des symboles et des références inhérentes à la vie du Christ.

⁵⁰⁵ Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.*, p. 443.

II.1.4. L'Amour, la Passion et la Souffrance

Dans les chapitres préalables, nous avons évoqué l'entrelacement des thèmes de l'amour et de la mort dans les œuvres des deux réalisateurs. Dans une éducation catholique prenant la vie de Jésus comme modèle, les thèmes de l'amour-passion et de la souffrance possèdent une place indiscutable. Selon La Sainte Bible « *passion* » est l'ensemble des souffrances du Christ depuis son arrestation à Gethsémani. Puisque Jésus Christ a souffert pour son amour envers l'humanité et pour le pardon des péchés de l'humanité, nous allons analyser comment les deux réalisateurs utilisent ces thèmes qui font référence à la Passion dans leurs films.

Le mot « *passion* » est emprunté du latin « *passio* » et signifie perturbation morale. La passion se trouve au cœur de la religion⁵⁰⁶. L'Amour est essentiel et l'acte éternel est identique à l'essence divine : « *Dieu est amour* »⁵⁰⁷. La passion de Jésus Christ et sa mort sur la croix ont redéfini ce qu'est la souffrance⁵⁰⁸. En effet, Jésus souffre pour son amour. Selon le catéchisme, la souffrance unit les fidèles à la passion rédemptrice de Jésus Christ. Pour cela, dans la culture chrétienne, la souffrance occupe une place considérable : « *La souffrance [...] la voie du salut et une épreuve purificatrice* »⁵⁰⁹. La vie de Jésus constitue l'exemple fondamental pour les catholiques, son amour, sa passion et sa souffrance forment les fondements de la religion. Dieu envoie son Fils pour sauver l'humanité; Jésus, avec sa mort et sa résurrection représente le principe du salut éternel⁵¹⁰.

Il ne faut pas considérer l'amour, la passion et la souffrance uniquement dans le contexte de la relation entre l'Homme et Dieu, car dans la Bible, Jésus dit: « *Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimé* »⁵¹¹.

⁵⁰⁶ La Brosse Olivier d., Henry Antonin-Marie et Rouillard Philippe, *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne*, Paris, Cerf, 1989, p. 559.

⁵⁰⁷ LEON-DUFOUR, Xavier (dir.), « Vocabulaire de Théologie Biblique », Les Editions du Cerf, Paris, 1991, p. 46

⁵⁰⁸ Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.*, p. 379.

⁵⁰⁹ GAILLARD, André, « Les Mythes du Christianisme », Ed. Publibook, 2002, p. 258

⁵¹⁰ LEON-DUFOUR, p. 1191

⁵¹¹ La Bible, Jean 15, 12U7

Au Moyen Âge, l'église était définie comme la fiancée de Jésus⁵¹². Jésus ne s'est jamais marié, mais dans la culture catholique, la relation homme-femme est posée dans ce contexte : « *Maris, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Église, il est livré pour elle* ⁵¹³ ». Comme Jésus a souffert pour l'église, pour son amour à l'église et à l'humanité, les thèmes, amour et souffrance, ne peuvent pas être pensés indépendamment.

Comme nous avons préalablement souligné la vie de Jésus se trouve à la base de la religion pour les catholiques. Les quatre évangiles rapportent les récits de la Passion de Jésus Christ. D'un point de vue iconographique, la passion de Jésus, son amour pour Dieu, sa souffrance afin de sauver l'humanité et son attachement à l'église pour laquelle il délivre sa vie sont des thèmes importants dans la culture catholique et dans l'art. Par exemple, la couleur rouge représente l'amour et le sacrifice de Jésus dans l'iconographie catholique⁵¹⁴.

Pedro Almodóvar souligne la couleur rouge dans ses nombreux films, tels que *Matador* (1986) et *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Femmes au bord de la crise de nerfs*/1988), tandis que Hitchcock fait ressortir la couleur rouge dans *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie*/1964) qui rappelle au personnage principal les traumatismes de son enfance et qui le distrait de l'amour et du sexe.

D'après Almodóvar, la couleur rouge dans la culture espagnole représente *la passion, le sang et le feu*, pour cela, même s'il ne peut pas trouver une explication exacte pour son obsession à cette couleur, il l'utilise sans cesse dans ses films⁵¹⁵.

Selon Richard Allen, la couleur rouge (employée seule dans *Marnie* ou en compagnie de la couleur blanche dans *Vertigo*) symbolise la sexualité féminine dans un sens pervers⁵¹⁶. La robe de chambre rouge ornée de pointillés blancs portée par Madeleine, dans *Vertigo*, lorsqu'elle se retrouve nue dans le lit de Scottie après s'être laissée porter par les eaux du San Francisco Bay peut être citée comme exemple. Allen avance que la couleur rouge représente clairement la sexualité féminine et informe sur les dangers à venir. Dans le

512 DUCHET-SUCHAUX, G. et PASTOUREAU, M., « La Bible et Les Saints », Ed. Flammarion, Paris, 1990, p. 123

513 La Bible, p. Ep 5, 25

514 FEUILLET Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, [diffusion] Cairn.info (coll. « Que sais-je ? »), 2010, p. 101.

515 ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 79–80.

516 ALLEN Richard. 2007, p. 242.

générique du film créé par Saul Bass, la transition des couleurs noires et blanches vers la couleur rouge et le collier de Carlotta Valdez orné de rubis, qui présagent le danger et la mort, peuvent témoigner cet emploi⁵¹⁷.

L'utilisation d'un style baroque constitue le facteur qui distingue *Vertigo* des autres films d'Hitchcock où une esthétique gothique victorienne est scrupuleusement respectée⁵¹⁸. Le courant baroque, né au milieu du 16^e siècle à Rome, trouve son apogée aux 17^e et 18^e siècles. Il est employé dans les oeuvres d'art religieuses principalement dans le monde latin. L'art baroque met en avant le thème de la passion. Dans les peintures, nous pouvons observer le contraste, les couleurs simples et le mouvement. De plus, le courant baroque, à l'opposé de la simplicité protestante, trouve un soutien au sein de l'Église Catholique. Comme nous l'avons précédemment souligné, Hitchcock emploie le style baroque uniquement dans *Vertigo* tandis que pour Almodóvar, nous observons l'influence du courant baroque dans tous ses films. Il accepte que le baroque constitue l'élément essentiel de son cinéma et de ses personnages^{519 520}.

Il est intéressant de remarquer l'emploi répétitif de ces trois thèmes (l'Amour, la Passion et la Souffrance) ainsi que leur association au thème de la mort dans les œuvres des deux réalisateurs. Ces thèmes sont situés au cœur de la foi chrétienne.

La *passion* trouve sa place dans presque tous les films d'Almodóvar⁵²¹. La souffrance pour l'amour et la mort sont utilisées d'une manière répétitive. Le réalisateur espagnol précise que selon lui, le thème de la passion ne peut pas être pensé indépendamment du thème de la mort. Lors de leur entretien avec Almodóvar, Philip Rouyer et Claudine Vié lui posent la question suivante sur les ressemblances entre ses films *Matador* et *La ley del Deseo* : « Do you think death is only outcome of passion? », Almodóvar répond ainsi : « I'm afraid so. »⁵²². Chez Almodóvar, il n'existe presque pas d'amour pour lequel il n'y a pas de souffrance. Les meilleurs exemples à ce sujet peuvent être *La Ley Del Deseo (La Loi du Désir)* et *Hable Con Ella (Parle avec Elle)*. Dans « *La Ley Del Deseo (La Loi du Désir)*,

⁵¹⁷ *Ibid.* 2007, p. 242.

⁵¹⁸ Voir: GREENE, Roland, "Baroque Vertigo", In: CUNNINGHAM Douglas A., *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo. Place, pilgrimage, and commemoration*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2012.

⁵¹⁹ TROYANO, Ela, "Interview with Pedro Almodóvar : Kika", In: *Ibid.* 2004, p. 107.

⁵²⁰ ALTARES, Guillermo, "An act of Love toward Oneself" *Ibid.* 2004, p. 152.

⁵²¹ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 131.

⁵²² ROUYER, Philippe et VIE, Claudine, "Interview with Pedro Almodóvar" / 1988, In: ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 77.

chaque amoureux souffre. Le jeune homme incarné par Antonio Banderas souffre tellement de son amour pour un réalisateur plus âgé que lui, qu'il finit par se suicider. Tina, le frère transsexuel du réalisateur (interprétée par Carmen Maura) est amoureux de son père biologique, il change de sexe pour pouvoir rendre possible leur amour, mais son père le quitte. La petite fille que Tina gardait (interprétée par Manuela Velasco) souffre de son amour impossible pour Pablo, le frère du réalisateur de Tina (interprété par Eusebio Poncela).

Par ailleurs, « *Hable Con Ella (Parle avec Elle)* » expose la souffrance de l'amour et la passion. Un infirmier discret s'occupe d'une jeune fille dans le coma et parle avec elle tous les jours. Il fait l'amour à cette fille, c'est-à-dire, il la viole et va en prison suite à ce viol. Cependant, d'après Almodóvar, il est comme un enfant qui n'est pas prêt à vivre l'amour adulte : « *Benigno est donc une sorte d'ange*⁵²³ ». La fille tombe enceinte, mais sort du coma lors de l'accouchement. L'infirmier vit dans sa cellule en attendant des nouvelles de la jeune fille. Sa souffrance, son amour et son acte servent d'une certaine façon à sauver la vie de la jeune fille.

De la même manière, dans les films d'Hitchcock, la souffrance pour l'amour est un thème important. *Rebecca*, *Suspicion (Les Soupçons)* », « *Notorious (Les Enchaînés/ 1946)*» et *Vertigo* en sont des exemples. Dans « *Suspicion (Les Soupçons)* », la femme se doute de l'intention de son mari de la tuer en vue de récupérer son héritage, bien que cela la bouleverse et qu'elle en souffre, elle ne dit rien par amour pour son mari. Bien que dans *Before the Fact* (le livre du romancier anglais Anthony Berkeley Cox, dont le film a été adapté) le protagoniste masculin soit un homme manipulateur et méchant, ce dernier, dans le film (interprété par Cary Grant) aime sa femme et culpabilise en raison de ses échecs financiers. Dans *Notorious*, le personnage féminin épouse un homme qui collabore avec les nazis et celui-ci l'oblige à réaliser une mission. Par amour pour lui, elle a un rapport sexuel avec un autre homme. Dans la deuxième partie de *Vertigo*, Judy accepte de se déguiser encore une fois de plus en Madeleine pour sauver Scottie de son obsession malade.

Chez Almodóvar, nous pouvons multiplier les exemples du thème de la souffrance pour l'amour, mais aussi, la croyance de pouvoir sauver par amour surtout dans *Matador* et *Carné*

523 STRAUSS, p. 190

Tremula. Dans *Matador*, le jeune mannequin Eva souffre par amour et croit pouvoir sauver son fiancé Diego de son obsession de tuer, pour cela elle simule être un cadavre lors de leurs rapports sexuels. De la même façon, dans *Carne Tremula*, le jeune Victor se sacrifie pour le premier amour de sa vie, son intention est de sauver la jeune fille de l'addiction à la drogue.

Bien que les cultures, l'époque et les expériences professionnelles des deux réalisateurs soient très différentes, la conception de l'amour, la passion liée à la souffrance et à la mort restent fortement présentes dans leurs oeuvres. Nous ne pouvons pas nier leurs formations familiales et scolaires qui leur ont imposé la vie de Jesus Christ comme modèle éternel. C'est pourquoi ils peuvent considérer l'amour et la passion comme des thèmes étroitement liés à la mort. Comme Jesus a sauvé l'humanité de tous ses péchés avec son amour, ils ont vu et reflété l'amour comme quelque chose qui peut sauver, mais qui ne donne pas toujours le bonheur. Par ailleurs, leur éducation leur a aussi inculqué le sentiment de culpabilité provenant du péché originel et celui du sacrifice pour sauver les autres, comme Jesus Christ l'a fait.

II.1.5. Le péché et la culpabilité

L'éducation scolaire de deux réalisateurs reçue dans les écoles catholiques est basée sur le sentiment de *culpabilité*. Comme il a été précisé par Almodóvar, ce sentiment provient du péché originel⁵²⁴.

Jésus Christ, montré comme modèle, a enduré la passion pour sauver l'humanité de ses péchés. Néanmoins, le sentiment de culpabilité reste présent pendant toute sa vie pour l'individu qui a reçu un catéchisme strict durant son enfance. Selon Almodóvar, tout ce qu'il a appris durant son séjour au séminaire où a été envoyé par sa famille pour qu'il devienne prêtre est lié au sentiment de culpabilité et à la notion du péché⁵²⁵. Pour Hitchcock, nous pouvons évoquer la même démarche, Donald Spoto cite ainsi quelques sermons qui ont été suivis par le réalisateur : *Dread of Sin, Sin of the Justice of God, Sin and the Majesty of God,*

⁵²⁴ MACKENZIE, Suzie, "All about my father/ 2002", In: ACEVEDO-MUÑOZ Ernesto R., *op. cit.* 2007, p. 159.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 158–159.

Sin and the Christian et *Sin and the Passion of Christ*⁵²⁶. Selon Spoto, la culpabilité constitue un thème prédominant dans les films Hitchcock⁵²⁷.

Dans presque chacun de ces films mais surtout dans son film intitulé *Julieta*, Almodóvar évoque le complexe de culpabilité qui transforme la vie d'une jeune femme en enfer. Quant à Hitchcock, nous pouvons constater la présence du complexe de culpabilité dans ses films, mais surtout dans quatre de ces films : *Spellbound* (*La maison du Docteur Edwardes*/ 1945), *The wrong man* (*Le faux coupable*/ 1957), *Vertigo* (*Sueurs froides*/ 1958) et *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie*/ 1964). Dans les films cités ci-dessus, le complexe de culpabilité transforme également les vies des protagonistes en enfer, mais devient également la source du suspense du film sur lequel le spectateur se focalise.

Lors de ses entretiens avec Truffaut, Hitchcock évoque sa crainte de tomber dans le péché suscitée notamment par son éducation chez les jésuites⁵²⁸. Dans le même entretien, il décrit sa relation avec son épouse lorsqu'ils étaient fiancés comme étant sans sexualité et loin du péché : «*Nous n'étions pas encore mariés, mais nous ne vivions pas dans le péché, nous étions encore très purs.*»⁵²⁹. L'anecdote reportée par John Russel Taylor (considéré comme le biographe officiel de Hitchcock)⁵³⁰ peut être considérée comme un bon exemple pour montrer que pour Hitchcock, la sexualité se trouve étroitement liée au concept de péché. De plus, aucune relation de Hitchcock avec les femmes, à part avec son épouse Alma, n'est ostensible.

Le théoricien du cinéma Robert Stam compare l'art d'Hitchcock avec celui de Buñuel : «*The mediating term between love and death, for Bunuel at least, is religion. Whereas Hitchcock surrounds sexuality with guilt, Bunuel suffuses it with religiosity, exploiting religious prohibition in order to intensify what the prohibitions are designed to prevent-desire.*»⁵³¹. Chez Hitchcock, le sexe et la luxure provoquent des troubles chez les héros et

⁵²⁶ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 29–30.

⁵²⁷ *Ibid.* ©1999, p. 17.

⁵²⁸ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 17.

⁵²⁹ *Ibid.* 1993, p. 22.

⁵³⁰ Taylor explique que lors de la visite du réalisateur à Rome au début des années 1970, ses amis tentent d'organiser une rencontre avec le Pape en pensant que cette initiative plaira à Hitchcock qui la décline en disant «*What would I do, [...] if the Holy Father said that in this world, with so much violence, I ought to lay off?* ». Voir: TAYLOR John R., *op. cit.* 1996, p. 310.

⁵³¹ STAM, Robert, "*Hitchcock and Bunuel: Authority, Desire and the Absurd*", In: RAUBICHECK Walter et SREBNICK Walter. 1991, p. 123.

deviennent même des délits passibles d'infractions pénales⁵³². D'après Stam, Hitchcock associe volontairement la sexualité au sentiment de culpabilité⁵³³; ceci ne peut être expliqué uniquement par son éducation catholique. Son habitus victorien joue aussi un rôle dans cette association⁵³⁴.

Buñuel et Hitchcock ont dû apprendre pendant leur formation chez les jésuites que le sexe en dehors de la conception d'un enfant constitue un péché. Comme nous l'avons cité auparavant l'affirmation de Buñuel, sur la base de l'enseignement de Thomas d'Aquin, souligne son éducation qui considère les relations sexuelles dans le mariage comme le péché véniel⁵³⁵. Sur ce point concernant le péché véniel, Hitchcock avec son habitus puritain victorien se distingue d'Almodóvar.

Le concept du péché véniel différencie les catholiques des autres chrétiens. En dehors des concepts de *péché grave* et de *péché mortel*, le péché véniel signifie un péché commis inconsciemment et que la personne concernée regrette. Le Catéchisme de l'Église catholique définit ainsi le péché véniel: « *On commet un péché véniel quand on n'observe pas dans une matière légère la mesure prescrite par la loi morale, ou bien quand on désobéit à la loi morale en matière grave, mais sans pleine connaissance ou sans entier consentement*⁵³⁶ ». Pour être pardonné du péché véniel, il faut se confesser. D'après la foi catholique, Dieu est miséricorde et la confession est le chemin à emprunter lorsqu'on commet un péché non grave pour se réfugier dans le pardon⁵³⁷. Le péché véniel et la Miséricorde constituent ainsi des concepts fréquemment utilisés dans le Catéchisme de l'Église catholique. L'habitus religieux d'Hitchcock ne se limite pas à l'éducation qu'il a reçue dans sa famille et chez les Jésuites, il se forme également dans une époque strictement moraliste telle que l'époque victorienne, en contact avec la majorité protestante et anglicane. Ce contexte rend son approche du péché beaucoup plus catégorique et rigoriste que celui de son contemporain Buñuel ou encore celui d'Almodóvar.

⁵³² *Ibid.* 1991, p. 123.

⁵³³ *Ibid.*, p. 123.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵³⁵ BUNUEL Luis, *op. cit.* 1983, p. 14.

⁵³⁶ Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.* 1999, c1998, p. 462.

⁵³⁷ *Ibid.* 1999, c1998, p. 458.

Le concept du péché véniel est rejeté par les protestants, car il est considéré comme non biblique, puisque pour la conception protestante celui qui commet un péché contre un seul commandement de la loi commet un péché contre l'ensemble⁵³⁸. Pour soutenir cette conception, les protestants font référence au livre, Épître de Jacques dans la Bible; Jacques 2 :10-12 : « *De fait, la personne qui obéit à toute la loi, mais qui pêche contre un seul commandement est en faute vis-à-vis de l'ensemble. En effet, celui qui a dit : Tu ne commettras pas d'adultère a aussi dit : Tu ne commettras pas de meurtre. Si tu ne commets pas d'adultère, mais que tu commets un meurtre, tu es coupable d'infraction à la loi* ».

L'habitus catholique d'Hitchcock est sûrement imprégné par l'époque victorienne et sa conception puritaine. En effet, en commentant son film *Shadow of a doubt* (*L'ombre d'un doute*/ 1943), il affirme que l'Oncle Charlie (interprété par Joseph Cotten) a peut-être raison de tuer les vieilles veuves qui insistent pour rester sexuellement actives alors qu'elles ont déjà perdu leurs capacités de reproduction : « [...] *c'est un assassin idéaliste. Il fait partie de ces tueurs qui sentent en eux une mission de destruction. Peut-être les veuves méritaient-elles ce qui leur est arrivé, mais ce n'était pas son boulot de le faire.* ⁵³⁹ ». Dans le film, l'Oncle Charlie cite Saint Paul. Dans la même partie de la Bible, dans le premier livre de Timothée, il existe une description bien détaillée de la veuve idéale. Dans ces versets, nous trouvons également la description d'une veuve vivant dans le péché: 1 Timothée 5:14 - 15 : « *Je veux donc que les jeunes veuves se marient, qu'elles aient des enfants, qu'elles dirigent leur maison, qu'elles ne donnent à l'adversaire aucune occasion de dire du mal de nous. En effet, certaines se sont déjà détournées pour suivre Satan* » ainsi que dans 1 Timothée 5: 5-6 : « *La vraie veuve, celle qui est restée toute seule, a mis son espérance en Dieu et persévère nuit et jour dans les supplications et les prières. Par contre celle qui vit dans les plaisirs est morte, bien que vivante.* » À la lumière de son commentaire sur le personnage du meurtrier et de ces versets (car c'est Hitchcock qui cite cette partie de la Bible), nous pouvons comprendre le clivage entre l'habitus d'Hitchcock et celui d'Almodóvar et de Buñuel.

Pour Almodóvar, apprendre le sentiment de culpabilité ainsi que le péché et le châtimement aux jeunes enfants âgés de neuf ou dix ans afin de graver tous ceux-ci dans leurs têtes est

⁵³⁸ *La Bible (Segond), L'original avec les mots d'aujourd'hui*, Société Biblique de Genève, 2012, p. 1463.

⁵³⁹ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 126.

épouvantable⁵⁴⁰. Dans *Matador* (1986) et *Carne Tremula (En chair et en os/ 1997)* avec les personnages d'Angel (interprété par Antonio Banderas) et de Victor (interprété par Liberto Rabal), reflètent les mauvais effets de cette éducation pour sa génération. Dans *Matador*, la mère castratrice d'Angel, Berta provoque le complexe de culpabilité chez son fils et devient la vraie raison de ses problèmes psychologiques. Elle ne cesse jamais de culpabiliser son enfant. Lorsque son fils avoue les viols et les meurtres sanglants qu'il n'a en réalité pas commis, Berta croit qu'il en est capable alors qu'elle sait très bien qu'il ne supporte pas de voir du sang. Berta est une représentation de l'ancienne Espagne, franquiste, et l'incarnation de tout ce qu'il y a de terrible dans l'éducation de cette Espagne⁵⁴¹.

Enfin dans *Carné Tremula*, Almodóvar se moque du sentiment de culpabilité en s'appuyant sur le film *Ensayo de un crimen (La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz/ 1955)* de Buñuel. Dans ce film, celui-ci se moque ouvertement du sentiment de culpabilité et de la mort. D'ailleurs, pour Almodóvar, se moquer de ce qui fait peur est une habitude espagnole⁵⁴². Dans *Carne Tremula*, nous voyons apparaître le générique et quelques scènes du début du film de Buñuel dans l'appartement d'Elena, lors de la visite de Victor. Ainsi pour refléter l'effet terrifiant du sentiment de culpabilité aux spectateurs, Almodóvar montre le visage de plus en plus pâle d'Elena. Le sentiment de culpabilité suite à son adultère domine la jeune femme de plus en plus. Elle devient tellement la proie de ce sentiment que même Almodóvar ressent une compassion envers son personnage fictif⁵⁴³.

Il est vraisemblable que la conception du péché et de la culpabilité sont plus strictes chez Hitchcock à cause du clivage victorien de son habitus, néanmoins, la réaction critique d'Almodóvar est plus profonde à cause de son vécu durant les années franquistes qui ont terrorisé son esprit. En conséquence, l'importance apportée à ces sujets dans les multiples films des deux réalisateurs reste similaire. Le complexe de culpabilité et la conception du péché proviennent de l'éducation religieuse, mais sont modifiés avec l'environnement de l'artiste au fil du temps.

⁵⁴⁰ MACKENZIE, Suzie, "All about my father"/ 2002, In:ALMODOVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 159.

⁵⁴¹ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 58.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 153.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 152.

II.1.6. Le silence, la confession et le pardon

Le silence (clairement associé au fait de « garder le secret crucial d'un crime ») et la confession sont des thèmes fréquemment abordés dans les films des deux réalisateurs.

Hitchcock, notamment, dans son film *I Confess (La Loi du silence/ 1953)*, structure sa fiction autour de ces deux thèmes liés étroitement au catholicisme. Par ailleurs, il se plaint de l'incompréhension par les critiques et spectateurs non catholiques de la démarche du prêtre (interprété par Montgomery Clift) qui garde le secret du crime annoncé lors d'une confession. Selon Hitchcock, le silence vis-à-vis d'un crime et le sacrifice de sa propre vie à cause de la culpabilité d'un autre leur semblent ridicules⁵⁴⁴.

Évidemment, selon le Catéchisme de l'Église catholique:

« [...] l'Église déclare que tout prêtre qui entend des confessions est obligé de garder un secret absolu au sujet des péchés que ses pénitents lui ont confessés, sous des peines très sévères. Il ne peut pas non plus faire l'état des connaissances que la confession lui donne sur la vie des pénitents. Ce secret, qui n'admet pas d'exceptions, s'appelle le «sceau sacramental», car ce que le pénitent a manifesté au prêtre reste « scellé » par le sacrement⁵⁴⁵».

Almodóvar élabore plutôt discrètement le thème de la confession et la loi du silence par rapport au Maître du suspense. Les confessions des crimes graves ne se déroulent pas dans une église et ne sont pas entendues par des religieux, mais plutôt par une personne qui éprouve de l'affection et de l'amour envers le *pénitent*. Nous pouvons citer notamment les exemples de *Tacones lejanos (Talons aiguilles/ 1991)*, *Carne trémula (En chair et en os/ 1997)*(*En chair et en os/ 1997*) et *Volver (2001)*. Dans ces trois films, les protagonistes confessent leurs crimes graves en étant sûrs de ne pas être dénoncés.

Comme Michael Walker l'a souligné dans son livre *Hitchcock Motifs*, le réalisateur anglais utilise le thème de la confession lors des flashbacks⁵⁴⁶. Walker précise :

⁵⁴⁴ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 170.

⁵⁴⁵ Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.* 1999, c1998, p. 371.

⁵⁴⁶ WALKER Michael, *op. cit.* 2005, p. 202.

«Recalling Hitchcock's Catholic upbringing, some of the confined spaces involving two people also evoke the confessional. In the phone booth in *Blackmail*, Frank wants Alice to 'confess', but she is too upset to speak. In the theatrical coach in *Stage Fright*, Jonathan really does confess. The record booth scene in *Strangers on a Train* is also like a confession: Guy learns what Miriam's real intentions are; Miriam learns that Guy is 'serious' about Anne. When, later, Bruno tells Guy that he has murdered Miriam, Hitchcock films the scene so that the railings Bruno is behind pointedly evoke the grille in a church confessional. *I Confess* contains a genuine confession in a real confessional, and the subject of the confession – Keller's to the murder of Vilette – is not only the equivalent of this scene in *Strangers on a Train*, but it also has the same underlying fear as all these other examples: that the police will find out. The most painful confession scene is, nevertheless, in the bell tower at the climax of *Vertigo*. The top of the tower is a confined space which is exposed in the sense that it has open archways, and this serves to make it physically dangerous. After Scottie has forced a confession from Judy, the 'superego intrusion' which then occurs is devastating: a nun appears as if from nowhere, an apparition which so frightens Judy that she steps through an open archway and plunges to her death. All these examples may in turn be related to the broader theme of confession in Hitchcock's work.⁵⁴⁷»

Le maître du suspense emploie rarement (surtout pendant sa carrière aux États-Unis) les flashback et uniquement dans les cas où ils sont très utiles. Par exemple dans *Marnie (Pas de printemps pour Marnie/ 1964)*, lorsque Bernice (interprétée par Louise Latham) se confesse sur son passé, Hitchcock expose le meurtre commis par l'enfant Marnie dans un flashback. Ce flashback contenant des éléments importants sert ainsi à nourrir la curiosité des spectateurs qui ont assisté aux cauchemars de Marnie durant le film.

Les confessions avec ou sans flashback ne ciblent parfois que les spectateurs. Par exemple, elles servent à aider les spectateurs à comprendre clairement la situation avant même les autres personnages du film. Par exemple dans *Vertigo (Sueurs froides/ 1958)*, la lettre de confession écrite, mais jamais envoyée par Judy (interprétée par Kim Novak)

⁵⁴⁷ *Ibid.* 2005, p. 120–121.

informe les spectateurs sur la véritable identité de Madeleine que nous avons connue depuis le début du film.

Par ailleurs, dans les films d'Almodóvar, ce n'est pas seulement les crimes qui se dévoilent au moment de la confession. Les films comme *La ley del deseo* (*La Loi du désir*/ 1986), *Tacones lejanos* (*Talons aiguilles*/ 1991), *Carne trémula* (*En chair et en os*/ 1997), *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*/ 1999), *Hable con ella* (*Parle avec elle*/ 2002), *La mala educación* (*La Mauvaise Éducation*/ 2004), *La piel que habito* (*La piel que j'habite*/ 2011), *Los abrazos rotos* (*Étreintes brisées*/ 2009), *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers*/ 2013), *Julieta* (2016) et *Dolor y Gloria* (*Douleur et Gloire*/ 2019) incluent des confessions qui servent à exprimer de l'amour (caché depuis longtemps) ou de l'affection d'un personnage envers un autre. Le cinéaste espagnol utilise également les confessions pour déchiffrer les relations paternelles ou bien pour dévoiler les infidélités/ trahisons. Les confessions jouent un rôle primordial dans les mélodrames du cinéaste espagnol, elles préparent en général le spectateur à une fin tumultueuse.

Dans les films des deux réalisateurs, les confessions jouent également un rôle thérapeutique en préparant des *happy-ending*. Dans les deux derniers films du cinéaste espagnol, *Julieta* (2016) et *Dolor y Gloria* (*Douleur et Gloire*/ 2019) ainsi que dans *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie* 1964) d'Hitchcock, ces effets sont très clairement observables. Les confessions permettent aux protagonistes de retrouver leurs santés.

Selon le Catéchisme de l'Église catholique : « *le pardon est la condition fondamentale de la réconciliation des enfants de Dieu avec leur Père et des hommes entre eux.*⁵⁴⁸ » Reconnaître sa faute et se confesser pour le pardon servent à la rédemption. Dans *Marnie*, suite à la confession de sa mère, Marnie confesse ses fautes en disant : « *I am a cheat, and a liar, and a thief.* » Ceci est comme un pardon, elle finit sa phrase en disant « *... but I'm descent* ». Mark répond à sa confession en disant « *It's time to have a little compassion for yourself.* » Ce dialogue peut être considéré comme une bonne référence à la confession catholique. Suite à sa confession et son pardon discret, Marnie demande à Mark si elle ira en prison, il lui répond non. La confession et le pardon sauveront Marnie non seulement de la prison, mais aussi de son anaphrodisie, ils servent aussi à sa réconciliation avec son mari.

⁵⁴⁸ Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.* 1999, c1998, p. 682.

Selon le Catéchisme de l'Église catholique : « *Le pardon témoigne aussi que, dans notre monde, l'amour est plus fort que le péché.*⁵⁴⁹ »

Ainsi chez Almodóvar, la confession douloureuse de Tina (interprété par Carmen Maura) dans *La ley del deseo (La Loi du désir/ 1987)* sur sa relation incestueuse avec son père sauvera son frère de son amnésie. La lettre confessionnelle écrite par Antía et adressée à sa mère, dans *Julieta (2016)*, rétablira les relations entre la mère et la fille. Par ailleurs, le dernier film du réalisateur, *Dolor y Gloria (Douleur et Gloire/ 2019)*, lui servira de confessionnal concernant ses regrets sur sa relation avec sa mère.

Les deux réalisateurs ont grandi dans des familles pieuses, ils sont allés fréquemment se confesser durant leurs enfances. De plus, dans leurs cours de catéchisme ils ont appris à se confesser ainsi que l'importance du silence et du pardon. Cet habitus intériorisé a ainsi trouvé sa place dans leurs arts.

II.1.7. Le jugement et le châtement

Hitchcock et Almodóvar affirment que leur éducation religieuse leur a appris la crainte⁵⁵⁰. Le cinéaste espagnol précise que, dans sa génération en Espagne, les gens grandissaient dans la crainte du châtement surtout celle du grand châtement de l'enfer. Quant à Hitchcock, il affirme avoir craint les punitions physiques ainsi que les péchés et les interdits pendant ses années chez les curés jésuites bien qu'il ait été un enfant sage.⁵⁵¹

Dans la culture catholique, les notions du jugement et du châtement occupent une place importante. Adam est puni à cause de sa désobéissance vis-à-vis des commandements de Dieu. L'humanité porte le péché d'Adam et Jésus obéit à son père pour sauver l'humanité de ce péché, il souffre et se sacrifie pour son amour, ce qui constitue en quelque sorte l'abolition du péché d'Adam porté par l'humanité.

⁵⁴⁹ *Ibid.* 1999, c1998, p. 682.

⁵⁵⁰ Almodóvar affirme que chez Les Salésiens il a appris avoir peur. Voir: STRAUSS, p. 135

Quant à Hitchcock, il explique plus en détail : « [...] probablement au cours de mon passage chez les Jésuites que la peur s'est fortifiée en moi. Peur morale, celle d'être associé à tout ce qui est mal ». Voir : TRUFFAUT, p. 17

⁵⁵¹ TRUFFAUT, p. 17

Almodóvar affirme que presque toutes les générations en Espagne, mais surtout sa génération, ont été élevées avec une méthode d'éducation prenant ses fondements au sein du complexe de culpabilité⁵⁵². Ces générations ont intériorisé la peur du jugement et du châtiement dès leur plus jeune d'âge⁵⁵³. Ce n'est pas seulement l'éducation religieuse qui était la source de la peur chez les enfants de son époque, mais également les politiciens franquistes et la Guardia Civil (une force de police ayant le statut militaire en Espagne) de l'époque dictatoriale renforçaient celle-ci⁵⁵⁴. Cette peur ainsi que les écarts des autorités judiciaires ont pu inciter le cinéaste à les montrer comme incapables ou brutaux dans ses films.

Dans les films d'Hitchcock, la vision des forces de l'ordre est assez similaire, les policiers sont montrés comme soit incompetents, soit caricaturaux ou ridicules dans ses films. Comme nous avons évoqué dans la première partie, Hitchcock a toujours exprimé sa peur de la police qu'il présente comme due à son père autoritaire qui avait puni en l'envoyant une fois au commissariat pour que les policiers l'enferment dans une cellule⁵⁵⁵. L'image des forces de l'ordre que ces deux cinéastes véhiculent peut être considérée comme une vengeance. Cependant nous pouvons aussi attribuer un autre sens à ce comportement ; pour un catholique, le jugement de Dieu est essentiel et le jugement ultime, inévitable n'est autre que le Jugement dernier.

Les catholiques croient au Jour du Jugement, selon le Catéchisme de l'Église catholique :

« Au jour du jugement, lors de la fin du monde, le Christ viendra dans la gloire pour accomplir le triomphe définitif du bien sur le mal qui, comme le grain et l'ivraie, auront grandi ensemble au cours de l'histoire. En venant à la fin des temps juger les vivants et les morts, le Christ glorieux révélera la disposition secrète des cœurs et rendra à chaque homme selon ses œuvres et selon son accueil ou son refus de la grâce.⁵⁵⁶ »

⁵⁵² ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 152.

⁵⁵³ MACKENZIE, Suzie, "All about My Father/ 2002", In:ALMODOVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 159.

⁵⁵⁴ Voir:*Ibid.*, p. 155–159.

⁵⁵⁵ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 17.

⁵⁵⁶ Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.* 1999, c1998, p. 178.

Le jugement dernier de Dieu est le seul jugement juste et inévitable selon la Bible⁵⁵⁷. Néanmoins, le jugement de la part des hommes n'est pas apprécié, selon Romains 2: 2-6:

« Nous savons que Dieu juge selon la vérité ceux qui font de telles choses. Et toi, l'homme qui juge ceux qui font de telles choses et les fais toi-même, penses-tu échapper au jugement de Dieu? Ou bien méprises-tu ses trésors de bonté, de longanimité et de patience, en refusant de reconnaître que cette bonté de Dieu te pousse à la conversion? Avec ton cœur endurci, qui ne veut pas se convertir, tu accumules la colère contre toi pour ce jour de colère, où sera révélé le juste jugement de Dieu, lui qui rendra à chacun selon ses œuvres.»

Le jugement des hommes reste subjectif et peut provoquer des catastrophes pour les innocents; comme Hitchcock l'a exprimé dans ses films *The lodger* (*Les cheveux d'or*/ 1926) et *I confess* (*La loi du silence*/ 1952) ainsi que dans *The wrong man* (*Le faux coupable*/ 1957) et comme Almodóvar dans *Carne trémula* (*En chair et en os*/ 1997). Dans le premier film, Jonathan Drew (interprété par Ivor Novello) subit un lynchage par une foule fâchée qui le prend pour un tueur en série, nommé Avenger. Dans *I Confess*, le policier suspecte le prêtre d'être l'auteur d'un crime, en fait, le prêtre a appris qui avait commis le crime pendant la confession. Mais, il reste silencieux en raison du secret de la confession. Bien que toutes les preuves pointent le prêtre comme coupable, le jury l'innocente puisqu'il est formé de personnes croyantes. Cependant, la population et la police pensent que le prêtre est coupable jusqu'à ce que le vrai coupable tue sa femme. De la même manière dans *The Wrong Man*, le faux coupable arrêté par la police en raison de sa ressemblance avec le voleur est considéré comme coupable jusqu'à ce que le vrai coupable commette un crime et soit arrêté par la grâce du Sacre Cœur de Jésus.

Ces protagonistes innocents des films d'Hitchcock sont comme une incarnation de Jésus. Jésus Christ est jugé coupable par la justice terrestre et condamné à mort par celle-ci, alors qu'il a été envoyé par Dieu pour racheter le péché des hommes. Chez les catholiques, la condamnation de Jésus signifie le jugement terrestre. De plus, le jugement terrestre ne se fait pas avec équité, il est donc injuste.

⁵⁵⁷ *La Bible. Traduction officielle liturgique*, Paris, Desclée, 2013. Romains 2:2-3

Almodóvar fait référence, dans *Matador* (1986), à la notion du jugement dernier transmis par le système d'éducation de l'époque franquiste : Berta (interprétée par Julieta Serrano) évoque le Jugement divin de Dieu dans la scène où Maria Cardenal (interprétée par Assumpta Serna) lui rend visite pour son fils Angel. Berta dit en parlant d'Angel qu'il ne peut pas échapper au jugement de Dieu à cause de ses meurtres et de ses viols. Berta juge son fils alors qu'elle sait très bien qu'il n'est pas capable de tuer une personne à cause de son hémaphobie. Lorsque Maria Cardenal lui répond: « *No es Dios quien juzgará a su hijo, señora.* (Ce n'est pas Dieu, qui va juger votre fils Madame) », Berta lui demande si par hasard elle est athée. Elle pense que seulement un athée peut défendre un coupable en évoquant que certains crimes sont indéfendables. L'objectif de cette scène n'est pas de démontrer que le jugement terrestre est préférable au jugement divin. Le réalisateur tente de comparer la mentalité de deux Espagne à travers les deux personnages féminins. L'ancienne Espagne franquiste, intolérante et capable de se substituer à Dieu. Dans cette Espagne gouvernée par la répression, un bon citoyen espagnol est un catholique pieux dont la pratique est déterminée selon la vision régime autoritaire tandis que la nouvelle Espagne est un état de droit où même les plus vulnérables ont droit à la défense. Maria Cardenal défend un soi-disant coupable dans cette Espagne moderne.

Chez Hitchcock et Almodóvar, à part la mort qui survient suite à des accidents ou à des châtements divins, nous n'observons presque pas de «châtiments raisonnables» ordonnés par la justice terrestre.

La fin prévue par le scénariste Samuel Taylor dans *Vertigo* comporte l'arrestation de Gavin Elster par la police. Cette scène a été effacée par Hitchcock⁵⁵⁸. Le châtement d'Elster est laissé à l'imagination des spectateurs, il ne sera pas exécuté par les mains des policiers. Le Maître du suspense choisit également le même châtement pour Judy que celui par lequel. Comme dans Matthieu 26:52 Jésus a dit : « *Rentre ton épée, car tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée.* ». Hitchcock renforce le sens divin de cette scène du châtement en utilisant la silhouette d'une religieuse qui fait peur à Judy et provoque sa chute. Hitchcock fait de nouveau référence au verset Matthieu 26 dans son dernier film intitulé *Family plot* (*Complot de famille/ 1976*) ; dans ce film Arthur Adamson (interprétée par William Devane)

⁵⁵⁸ KROHN Bill, *op. cit.* 2003, p. 194.

et Joseph Maloney (interprété par Ed Lauter) mourront de la manière qu'ils avaient prévue pour leurs victimes⁵⁵⁹.

Chez Almodóvar, nous retrouvons aussi des châtiments faisant référence à ce verset Matthieu 26, notamment dans *Matador* (1986), *Carne trémula (En chair et en os/ 1997)* et *La piel que habito (La peau que j'habite/ 2011)*. Dans ces trois films, les coupables subissent des châtiments similaires à celle de leurs crimes. Ce n'est pas le jugement terrestre qui condamne les coupables dans les deux premiers films, mais les coupables subissent le même sort que leurs victimes. Dans le dernier film cité, Marilia (interprétée par Marisa Paredes) est tuée avec un pistolet lorsqu'elle pointe le sien ? Vera (interprété par Elena Anaya). Ainsi dans le même film, la fin de Dr. Robert Ledgard (interprété par Antonio Banderas) n'est pas différente de celui de son demi-frère Zeca (interprété par Roberto Álamo), il tue ce dernier avec un pistolet, comme il se tue lui-même à la fin.

Dans *Matador*, comme précisé aussi par Almodóvar, le policier n'est pas réel. Il a l'air de vouloir résoudre seulement les énigmes du dossier au lieu de vouloir arrêter les criminels⁵⁶⁰. À la fin du film, le moment où il retrouve la maison où Diego et Maria se cachent, le commissaire de police choisit de regarder l'éclipse solaire au lieu d'arrêter les deux meurtriers avant leurs suicides. Après avoir vu les cadavres de deux meurtriers, il affirme qu'il n'a jamais vu deux morts aussi heureuses. Par ailleurs, dans *Carne trémula (En chair et en os/ 1997)*(*En chair et en os/ 1997*), les deux policiers au lieu d'éviter le crime, le perpétuent. A cause de l'affaire de vengeance entre eux, un jeune homme innocent passe six années de sa vie derrière les barreaux.

La piel que habito (La Peau que j'habite/ 2011) d'Almodóvar a des similitudes au sujet de la vision de jugement et châtiment avec les films *Vertigo (Sueurs Froides)* et *Marnie (Pas de Printemps pour Marnie)* d'Hitchcock. Le châtiment terrestre de Judy (interprétée par Kim Novak) vient par la voie naturelle, autrement dit, par la grâce de Dieu tandis que dans le film d'Almodóvar, Robert Ledgard (interprété par Antonio Banderas), punit directement Vincente (interprété par Jan Cornet) en le castrant, car celui-ci est la cause de l'instabilité

⁵⁵⁹ BOURDON Laurent, *op. cit.* 2007, p. 904.

⁵⁶⁰ *Matador* par Almodóvar, p. 3

mentale de sa fille, Norma (interprétée par Blanca Suárez). Robert finit par tomber amoureux de Vera, la femme que Vincente est devenue suite à l'opération de changement de sexe.

Dans *Marnie* d'Hitchcock, Mark Rutland (interprété par Sean Connery) essaie de donner un châtiment similaire à celui de Dr Ledgard, en planifiant d'attraper en flagrant délit et de violer la fille qui vole l'argent de la caisse de son entreprise, Marnie (interprétée par Tippi Hedren). Finalement, tout au long du film, il tombe amoureux de plus en plus de Marnie.

Le sujet du châtiment et celui du jugement sont des sujets profonds qui doivent être analysés en profondeur. Les deux réalisateurs ont intériorisé par leurs éducations religieuses que le sujet du jugement de Dieu est considéré comme essentiel, naturel malgré son écartement possible avec le jugement terrestre.

Dans *The birds* (*Les oiseaux/1963*), Hitchcock tente même de faire une imitation de l'Apocalypse. L'intérêt d'Hitchcock pour les oiseaux s'est déjà exprimé dans son film précédent *Psycho* (*Psychose/ 1960*). Dans ce film, les oiseaux attaquent un petit village californien. Le sujet des oiseaux est plusieurs fois cité dans la Bible⁵⁶¹. Selon Spoto, cet intérêt pour les oiseaux provient d'une habitude d'enfance; la fréquentation avec sa mère de l'église dédiée à Saint François d'Assise⁵⁶². Dans cette église, il a connu les images romantiques de Saint François qui pouvait communiquer avec les oiseaux sauvages⁵⁶³. Dans ce film, le prénom et le nom de famille de Mélanie Daniels (interprétée par Tippi Hedren) signifient *l'obscurité du jugement de Dieu* (Melanie en grec signifie obscurité et Daniel signifie en hébreu jugement divin). L'attaque des oiseaux commence à partir du moment où Daniels arrive au village avec deux inséparables dans une cage. Les attaques sont qualifiées de fin du monde par un ivrogne au café du village citant d'Ezéchiel 6: 3 et d'Isaïe 5.

⁵⁶¹ Nous retrouvons ces citations sur les oiseaux dans la Bible :

« Ne vend-on pas deux moineaux pour une petite pièce? Cependant, pas un ne tombe par terre sans l'accord de votre père. Même vos cheveux sont tous comptés. N'avez donc pas peur: vous valez plus que beaucoup de moineaux. » (Matthieu 10: 29-31)

« Même le moineau trouve une maison » (Psaumes 84: 4)

« L'œil qui se moque d'un père et qui méprise l'obéissance envers une mère, les corbeaux de la rivière le crèveront et les petits de l'aigle le mangeront. » (Proverbes 30: 17)op.cit.

⁵⁶² SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 19.

⁵⁶³ *Ibid.* , p. 19.

II.2. Les signes et symboles catholiques

II.2.1. Les églises

Les églises occupent une place plus importante dans les films d'Hitchcock que dans ceux d'Almodóvar bien que « les autels domestiques » soient plus visibles tout en ayant un sens plus mélioratif et plus terrestre.

Hitchcock admet qu'il choisit, dans la plupart de ses films, les églises catholiques et non les églises protestantes ou luthériennes⁵⁶⁴. Même s'il considère cette préférence comme un simple accident ou comme une obligation provenant du roman dont le scénario du film a été adapté⁵⁶⁵ (par exemple, dans *Vertigo*, il a dû utiliser une église avec une tour de clocher pour adapter le roman de Boileau et Narcejac), nous constatons sa méticulosité pour sélectionner les lieux de tournage de ses films. Notamment dans *Vertigo*, où il modifie totalement la fin du roman écrit par les romanciers français (qui se déroule dans une chambre d'hôtel) pour accentuer le rôle crucial du clocher (en tant que lieu du crime ainsi que lieu de revanche).

Quant à Almodóvar, l'utilisation des églises dans ses films reste conforme à sa culture espagnole. Nous observons ces églises, dans *Matador* (1986), *La ley del deseo* (*La Loi du désir*/ 1987), *La mala educación* (*La Mauvaise Éducation*/ 2004). Dans ces trois films, les églises sont associées soit aux personnages antipathiques (comme la mère d'Angel Berta dans *Matador* qui insiste pour que son fils fréquente son église et l'oblige à s'y confesser) soit aux souvenirs douloureux (comme les abus pédophiles dans *La ley del deseo* et *La mala educación*). Par ailleurs, les autels domestiques sont plutôt associés aux personnages émotifs, comme Tina (interprétée par Carmen Maura) dans *La ley del deseo*.

Les églises utilisées dans les films d'Hitchcock ne sont pas uniquement des églises catholiques. Par exemple, dans les deux versions du film *The man who knew too much* (*L'homme qui en savait trop*) (la version anglaise a été tournée en 1934 et la version américaine en 1956), les assassins et kidnappeurs de l'enfant travaillent dans un temple intitulé Ambrose Chappell à Londres. Par ailleurs, dans *Secret agent* (*Quatre de l'espionnage*/ 1936), l'église qui se trouve à Langenthal en Suisse (Langenthal Kirche) est une église réformée. Dans ce

⁵⁶⁴ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 269–270.

⁵⁶⁵ *Ibid.* 1993, p. 269–270.

film, le Général (interprété par Peter Lorre) et Richard Ashenden (interprété par John Gielgud) manifestent leurs respects en y entrant. Ils se rapprochent discrètement d'un homme qui joue de l'orgue; le Général portant une arme blanche touche le dos de l'homme qui finit pour tomber par terre. Les protagonistes s'aperçoivent alors qu'il est déjà mort. L'humour noir d'Hitchcock provenant de son habitus anglais joue un rôle important dans la réalisation de cette scène ; face à la mort dramatique de l'homme dans cette église, le Général affirme qu'il est impressionné par la technique de l'assassin qui a coupé le cou de la victime.

Néanmoins, à l'époque où le Maître du suspense entretenait une étroite collaboration avec Selznick, une église « Methodiste Épiscopale » a été utilisée dans *Shadow of a doubt* (*L'ombre d'un doute/ 1943*). L'histoire de ce film se déroule au tour d'une famille ordinaire de classe moyenne issue d'un petit village. Hitchcock choisit le bâtiment d'une église en inactivité voulant ainsi éviter de déranger les fidèles au sein d'une église active⁵⁶⁶. Dans ce film, l'Église méthodiste a été utilisée dans la scène qui montre la fréquentation de la famille et dans celle illustrant les funérailles du méchant Oncle Charlie.

Hitchcock a utilisé les églises catholiques de manière plus accentuée durant l'âge mûr de sa carrière; dans *I confess* (*La loi du silence/ 1952*), *Vertigo* (*Sueurs froides/ 1958*) et *The Birds* (*Les oiseaux/ 1963*), il a consacré un rôle à part aux lieux cultes. Les scènes à l'église dans *I confess* (*La Loi du silence/ 1953*) sont mises en avant. D'ailleurs la scène clé n'est autre que celle qui se déroule dans l'isoloir entre Père Logan (interprété par Montgomery Clift) et l'assassin (interprété par O. E. Hasse). Pour *Vertigo* et *The Birds*, Hitchcock est très méticuleux en choisissant les lieux de cultes : le choix de la Mission Dolores, San Juan de Bautista et Saint Theresa de Avila's Church n'est pas le fruit du hasard, mais au contraire celui d'un long processus de réflexion, car des modifications apportées aux bâtiments sont même observables en fonction des attentes du réalisateur. Nous pouvons donner l'exemple de *Vertigo* ; pour lequel Hitchcock dessine, dans le studio, une tour de clocher haute pour l'église de la Mission San Juan de Bautista. Son imagination ne se limite pas à la création de cette tour, il enregistre même les sons des cloches de l'église de Mission Dolores pour les utiliser dans la scène qui se déroule à San Juan de Bautista.

⁵⁶⁶ KRAFT Jeff et LEVENTHAL Aaron. 2002, p. 62.

Tout comme *I confess* d'Hitchcock, *Entre tinieblas* (*Dans les ténèbres*/ 1983) d'Almodóvar possède plusieurs scènes qui se déroulent dans un lieu de culte. Même si Almodóvar qualifie ce film comme un film non catholique, le film porte plusieurs symboles et icônes liés au catholicisme. Ainsi, Yolanda, la chanteuse (interprétée par Cristina Sánchez Pascual) semble être une incarnation de la Vierge Marie. La scène de son spectacle ressemble à une imitation kitsch de la scène de l'assomption avec les Sœurs qui l'entourent comme les anges entouraient la Vierge Marie. Au vu de cet épisode, il serait difficile de nier l'aspect religieux de ce film lié à l'habitus du réalisateur espagnol. La vie du couvent est méticuleusement reflétée, à sa façon, par Almodóvar, c'est-à-dire *kitsch* et critique. D'ailleurs, il accepte qu'il ne soit pas toujours conscient de la signification de ses choix lors de ses réalisations⁵⁶⁷ ; ceci veut dire que ces choix sont vraisemblablement le résultat de son habitus catholique, tout comme ceux d'Hitchcock.

Comme nous l'avons évoqué dans la première partie, les deux réalisateurs grandissent en fréquentant les églises avec leurs familles et lors de leurs scolarités. Dans un premier temps, choisir un lieu de culte catholique est rationnel pour Almodóvar parce qu'il ne sort pas physiquement et culturellement de son pays dans ses films. Tandis que pour Hitchcock, ceci peut être extraordinaire, car il entame sa carrière en Angleterre qui est un pays majoritairement non catholique et il la poursuit aux États-Unis où la culture anglo-saxonne protestante est très accentuée. En conséquence, pour les deux réalisateurs, nous pouvons penser au rôle de l'habitus catholique; car Almodóvar associe sa culture aux pratiques religieuses quotidiennes et même s'il se déclare athé, il refuse d'ignorer toutes ces pratiques, au contraire il aime le côté *kitsch* de la pratique religieuse et ne cesse de l'utiliser dans presque tous ces films. Par ailleurs, Hitchcock apprécie non seulement les sujets tacitement liés au catholicisme, mais il n'hésite pas non plus à utiliser explicitement les symboles et les lieux de cultes catholiques à l'âge d'or de sa carrière. Ces films sont aujourd'hui considérés comme des films semi-autobiographiques et comme des chefs-d'oeuvre du maître du suspense.

⁵⁶⁷ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 45.

II.2.2. Les tableaux de Sainteté

Hitchcock et Almodóvar utilisent souvent les tableaux dans leurs films. Ces tableaux font parfois référence directement à la Bible ou aux personnages bibliques et peuvent avoir une signification primordiale pour le déroulement de l'histoire.

Comme nous l'avons préalablement affirmé, le maître du suspense accorde plus d'importance à l'image qu'aux dialogues. D'ailleurs, pour sa conception, proprement dit, le cinéma est un art plus visuel que littéraire. Hitchcock est aussi méticuleux dans le choix des tableaux ou des statues utilisés dans ses films que pour ses propres cadrages. Quant à Almodóvar, il est aussi attentif aux images, surtout aux images kitsch choisies méticuleusement pour ses scènes sentimentales. Comme nous l'avons mis en avant plusieurs fois, le kitsch est primordial pour le style d'Almodóvar. Il affirme que les images kitsch de ses films ne sont pas indissociables de la pratique religieuse⁵⁶⁸ et qu'elles lui ont servies pour parler des « *sentiments purement humains* »⁵⁶⁹.

Les images de la Vierge Marie et de Jesus Christ sont utilisées par le cinéaste espagnol dans le générique de son film *¡Átame! (Attache-moi !! 1989)*. Cette image kitsch symbolise l'union par le mariage des deux protagonistes marginaux du film (interprétés par Victoria Abril et Antonio Banderas). Almodóvar confie qu'il a commencé son film avec cette peinture religieuse parce qu'il voulait exprimer la sacralisation de l'union⁵⁷⁰. Ces deux personnages ne sont évidemment pas mariés sous la bénédiction légitime de l'église, mais pour Almodóvar leur union appartient quand même au domaine du sacré⁵⁷¹.

Ainsi, le cinéaste espagnol admet qu'en utilisant l'image du Sacré-Cœur de Marie et de Jésus dans ce même film et surtout en montrant un cœur ardent, son intention n'est autre que d'annoncer aux spectateurs qu'ils assisteront à une histoire de deux personnes qui s'aiment follement⁵⁷². Ces propos reflètent la conception du « grand amour » et du « mariage/ union » du réalisateur qui est sous l'influence de son habitus espagnol catholique.

⁵⁶⁸ *Ibid.* 2004, p. 45.

⁵⁶⁹ *Ibid.* 2004, p. 45.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 45.

Par ailleurs, Hitchcock utilise également ostensiblement cette image du Sacré-Cœur de Jésus dans son film *The wrong man* (*Le faux coupable*/ 1957). En effet, c'est au cours de la prière de Manny Balestrero (interprété par Henry Fonda) devant le tableau du Sacré-Cœur de Jésus, que le vrai coupable (interprété par Richard Robbins) est arrêté par la police. Le réalisateur montre la première image en fondant et en enchaînant avec la deuxième. Dans une telle histoire en grande partie réaliste, cette image et son élaboration par le maître du suspense nous montrent la conception religieuse du réalisateur ; car cette scène donne l'impression que le vrai coupable n'est trouvé que grâce à la miséricorde de Christ.

Par ailleurs, dans *Matador* (1986) d'Almodóvar et *Vertigo* (*Sueurs froides*/1958) ainsi que *Psycho* (*Psychose*/ 1960) d'Hitchcock, nous observons des tableaux de Saints ainsi des scènes bibliques. Dans le film du cinéaste espagnol, lorsque la charmante avocate Maria Cardenal (interprétée par Assumpta Serna) rend visite à la mère de son client (interprétée par Julieta Serrano) dans son salon, nous apercevons dans le salon de celle-ci une peinture représentant la tentation de Saint Jérôme derrière le fauteuil occupé par Cardenal. Le tableau n'est pas très accentué par la caméra, mais avec un œil observateur, nous pouvons distinguer un vieillard dans le désert tenant un manuscrit (traduction de la Bible) et entouré par une ou plusieurs femmes⁵⁷³. Saint Jérôme est connu pour ses visions ; dans le film, des visions sont également présentes chez Angel (interprété par Antonio Banderas) depuis son enfance. Dans une scène, sa mère parle de son étrange comportement en évoquant ses visions terribles. Le tableau, bien qu'il ne soit pas très visible, symbolise ce que le réalisateur veut accentuer dans la scène. Nous avons un exemple parallèle chez Hitchcock : le tableau de « Suzanne et les vieillards » qui cache le trou servant au voyeurisme de Norman Bates (interprété par Anthony Perkins), symbolise directement ce que le maître du suspense veut accentuer dans la scène. L'histoire de Suzanne se trouve dans le livre de Daniel 13 et cette partie constitue une importante distinction entre les autres religions et le catholicisme. Suzanne au bain est une représentation fréquente de l'allégorie. Dans cette scène, Bates regarde en cachette Marion Crane (interprétée par Janet Leigh) lorsqu'elle se douche tout comme les vieillards regardent la jeune et belle Suzanne.

Quant à Hitchcock, dans *Vertigo*, celui-ci met l'accent sur le tableau qui représente Jean le Baptiste mais en se focalisant plutôt sur le sens du tableau. En réalité, le tableau se trouve

⁵⁷³ Voir: DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *op. cit.* 2006, p. 199.

à gauche en entrant par la porte principale à la Mission San Juan de Bautista⁵⁷⁴. Cependant, lorsque Scottie (interprété par James Stewart) entre dans l'église, il le voit à droite et pour poursuivre Madeleine (en réalité Judy qui imite la vraie Madeleine) qui voulait se jeter du clocher, il tourne à gauche et voit les escaliers du clocher. Avec cette illusion d'image, Hitchcock accentue le chemin de droite qui symbolise le bon chemin avec la représentation de la purification tandis que le chemin se trouvant à gauche est celui du crime, du mensonge et du traumatisme.

Dans les films des deux réalisateurs, comme nous l'avons auparavant précisé, nous observons aussi les représentations des Saints favoris de leurs mères. Saint François d'Assis chez Hitchcock dans *Strangers on a train (L'inconnu du Nord-Express/ 1951)* et Saint Antoine de Padoue dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto, (Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?/ 1984)* ainsi que dans son film semi-autobiographique *Dolor y Gloria (Douleur et Gloire/ 2019)*.

Conformément à la réalité de ces films, les Saints cités sont les saints favoris des mères qui ont un fils avec lequel elles entretiennent une relation très proche.

II.2.3. Les références bibliques

Le maître du suspense fait plus souvent de références directes ou ostensibles à la Bible dans ses films par rapport au cinéaste espagnol. Au lieu de citer directement la Bible, Almodóvar préfère utiliser et modifier les récits bibliques. Un de ses films de jeunesse intitulé *Salomé (1978)* raconte le récit du livre d'Esther de la Bible en le modifiant à sa façon.

Chez Hitchcock, nous pouvons trouver des citations directes des versets de la Bible dans *Shadow of a doubt (L'ombre d'un doute/ 1943)*, *The birds (Les oiseaux/ 1963)*, ainsi que dans *Marnie (Pas de printemps pour Marnie/ 1964)*. Dans ce premier film, l'Oncle Charlie (interprété par Joseph Cotton) cite de Timothée 5:23: «*You know what St. Paul said, 'Take a little wine for thy stomach ' sake*». Dans le deuxième, un homme ivre dans le bar du village pendant l'attaque des oiseaux, cite de Ezéchiel 6:3 : «*It's the end of the world.' Thus says the Lord God to the mountains and the hills, and the rivers and the valleys. Behold I, even I shall bring a sword upon ya. And I will devastate your high places. Ezekiel, chapter six.* » et

⁵⁷⁴ KRAFT Jeff et LEVENTHAL Aaron, *op. cit.* 2002, p. 142.

continue à citer: « *Isaiah, chapter five. It's the end of the world.* ». Dans le troisième film, Marnie (interprété par Tippi Hedren) cite à sa mère de Ecclésiaste 10: 19: « *Like the Bible says: Money answereth all things*». Dans *Frenzy* (1972), durant le viol, Brenda (interprétée par Barbara Leigh-Hunt) cite un passage du Psaume 90: 5-6: « *Thou shall not be afraid for the terror by night. Nor for the arrow which flieth by day. Nor for the pestilence which walketh in darkness. Nor for the destruction that wasteth at noonday. He shall give his angels charge over thee, to guard thee in all thy ways.* ».

Ces citations servent vraisemblablement à la désignation des raisons des crimes des protagonistes : l'espoir d'avoir une vie luxueuse pour le méchant Oncle Charlie lui pousse à tuer les vieilles veuves qui le dégoûtent. Pour Marnie, continuer à vivre en profitant de la faiblesse des hommes riches qui la dégoûtent provoque ses escroqueries et vols. Le crime du vol lui donne une jouissance comparable au désir sexuel. Dans *The birds*, les citations servent à faire une corrélation entre l'attaque des oiseaux et l'Apocalypse dans l'imagination des spectateurs. Dans *Frenzy*, la citation biblique sert à refléter la demande de la victime du viol vis-à-vis de Dieu. Face à la terreur qu'elle subit, elle prie Dieu pour qu'il lui donne une force de résistance.

Quant au cinéma d'Almodóvar, dans *En chair et en os* (*Carne trémula*/ 1997), Victor (interprété par Liberto Nabal) cite Deutéronome 28:16 durant sa conversation avec Elena (interprétée par Francesca Neri) lors du début de son travail au foyer des enfants. Ces versets de l'Ancien Testament sont les mots de Moïse avertissant son peuple de la malédiction s'ils n'obéissent pas aux commandements de Dieu. Après six années passées en prison, Victor continue à aimer Elena. Son but est de montrer à Elena qu'il la mérite. Cependant, Elena a construit sa vie avec le policier qui a provoqué l'emprisonnement de Victor pendant six ans. Elena ne répond non seulement pas à son amour, mais ne veut pas non plus travailler auprès de lui. Suite à cette situation difficile, il cite par coeur le verset : « *Maldito serás tú en la ciudad, y maldito serás en el campo. Malditas serán tu canasta y tu artesa. Maldito el fruto de tu vientre y el producto de tu suelo, el aumento de tu ganado y las crías de tu rebaño. Maldito serás cuando entres y maldito serás cuando salgas.* (Maudit seras-tu dans la ville! Maudit seras-tu dans les champs! Maudits seront ton panier et ta huche à pain! Maudits seront le fruit de tes entrailles et le fruit de ton sol, tes vaches pleines et tes brebis mères! Maudit seras-tu quand tu entreras! Maudit seras-tu quand tu sortiras!) » qu'il a étudié en prison et ajoute que le verset a dû être écrit en pensant à sa situation maudite.

Dans ce film Victor est en quelque sorte l'incarnation de Jésus; il naît dans un bus au réveillon de Noël, son père n'est pas connu, il est accusé de blesser quelqu'un alors qu'il est innocent. Il étudie la Bible pendant ses années passées en prison. En liberté, il continue à la lire, surtout les parties qu'il apprécie comme la Genèse. Il garde des souvenirs de ses bien-aimés comme les photos de sa mère ainsi que le numéro d'Elena qu'elle lui a donné lors de leur première rencontre avec l'empreinte de ses lèvres.

Comme nous l'avons affirmé, Almodóvar apprécie la modification des récits bibliques. Tout comme Caravage déguise les prostitués et les clochards en personnages sacrés bibliques dans ses œuvres, le cinéaste utilise les personnages marginaux pour faire des références aux personnages et aux récits bibliques. *Carne Tremula* constitue certainement un bon exemple pour illustrer ceci ; le cinéaste espagnol utilise non seulement une référence à l'Ancien Testament, mais le film dans son ensemble même est une référence au Nouveau Testament.

Dans l'histoire vraie de Manny Balestrero, le musicien jugé coupable de vols qu'il n'a pas commis devient dans les mains d'Hitchcock comme une représentation de Job, le Saint Patron des musiciens. D'après Jean Douchet, le personnage est une incarnation de Job « *qui a connu tous les malheurs, qui supporte toutes les épreuves et vicissitudes matérielles qui lui sont imposées parce qu'il est soutenu par une foi absolue en son Créateur.*⁵⁷⁵ ». *The wrong man (Le faux coupable/ 1957)* peut être donc considéré comme une référence au livre de Job dans la Bible. La femme de Manny (interprétée par Vera Miles) est faible face aux épreuves du destin et elle cède comme la femme de Job.

Ayant une éducation strictement catholique et en étant élevé en entendant les histoires bibliques ainsi qu'en assistant aux sermons, les deux réalisateurs ont perfectionné instinctivement leur connaissance de la religion catholique au fil du temps. Les références bibliques acquises ont servi à enrichir leurs imaginations.

⁵⁷⁵ DOUCHET Jean, *op. cit.* ©1999, p. 252.

Conclusion

Les deux réalisateurs affirment que l'éducation joue un rôle primordial dans la vie d'un homme ^{576 577}. L'éducation catholique a probablement enrichi leurs imaginations et orienté leurs intérêts (sujets/ thèmes des films) et leurs choix (personnages, lieux de tournages, couleurs, formes, etc.).

Leurs visions de l'amour, de la peur, de la culpabilité, du péché et du jugement semblent se structurer en grande partie à travers leurs éducations religieuses. Leurs connaissances sur les références bibliques, les pratiques religieuses, l'iconographie des Saints ainsi que sur la peinture et l'architecture religieuses les aident indubitablement à construire leurs propres styles.

La religion catholique semble devenir une obsession pour ces deux réalisateurs issus de différents pays et ayant vécu à des époques différentes. Bien que l'histoire change d'un film à l'autre, les thèmes de la passion, de l'amour, du complexe de culpabilité et de la peur restent constants.

Almodóvar affirme que Buñuel ne sera pas ce qu'il est sans le catholicisme⁵⁷⁸, ce que nous pouvons également affirmer en toute vraisemblance pour ces deux réalisateurs.

⁵⁷⁶ Voir: TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 269.

⁵⁷⁷ Voir: LLAURADO, Anna, Interview with Pedro Almodovar: *Dark Habits/ 1983*, In: ALMODOVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 21.

⁵⁷⁸ TORRES, Maruja, Pedro Almodovar: *Life in a Bolero/ 1982* In: *Ibid.* 2004, p. 14.

**3^{ème} Partie : Analyse
comparative**

Introduction

Chaque tournage de film a une histoire à part. L'éducation catholique du cinéaste peut se manifester à travers le choix du sujet, du lieu de tournage, des personnages, ou encore l'utilisation répétitive d'un thème majeur, par exemple celui de la culpabilité. Dans cette partie, nous analysons comparativement des films autour d'un ou plusieurs thèmes communs.

Pour ce faire, nous avons choisi un des chefs-d'œuvre du maître de suspense, *Vertigo* (*Sueurs Froides/ 1958*) que nous comparerons à un des premiers films d'Almodóvar, *Matador* (1986) et ce, autour des thèmes de la mort et de l'obsession de la mort. *Vertigo* est considéré comme un film émaillé de références à la vie du réalisateur. Ainsi, le tournage de la scène finale coïncide-t-il avec le moment où Hitchcock devait subir une opération cardiaque à haut risque. Par ailleurs, Almodóvar considère *Matador* comme étant un film différent de ses autres créations. Il s'agit en effet d'un film sombre et étrange évoquant la mort. Aussi, nous constatons que l'amour et la mort sont les thèmes majeurs de ces deux films. Si les thèmes de l'amour et de la mort sont bien souvent mis en relation par ces deux réalisateurs, un lien particulièrement étroit est notablement observé entre *Vertigo* et *Matador*.

Un enfant prenant la vie du Christ pour modèle pourrait-il être tenté de faire l'amalgame entre la mort et l'amour ?

L'injustice dont fait l'objet un innocent accusé à tort ainsi que la souffrance qu'il en retire sont des thèmes récurrents dans les films de ces deux réalisateurs. Ces thèmes font écho à la passion du Christ. Le thème de l'innocent accusé à tort mais qui garde une foi inébranlable malgré les épreuves est l'un des thèmes communs à l'essai réaliste d'Hitchcock *The Wrong Man* (*Faux Coupable/ 1956*) et à *Carné Tremula* (*En Chair et en os/ 1997*), film politique d'Almodóvar. Aussi, ces films peuvent-ils contenir des références à la vie du Christ ou à d'autres références bibliques ?

Enfin, le dernier mélodrame romantique d'Hitchcock, *Marnie* (1964) et le fruit de la maturation artistique d'Almodóvar, *Julieta* (2016) tournent tous deux autour du thème de la

culpabilité et du destin hérités de la mère par la fille. La présence de ces thèmes peut en effet constituer une trace tangible de l'éducation catholique intériorisée.

Dans cette partie, nous apportons des réponses à ces questions en suivant méthodiquement les étapes de l'analyse iconologique proposée par Panofsky, à savoir : la description pré-iconographique, l'analyse iconographique et l'interprétation iconologique.

III.1. « *Vision de la mort* » : Analyse comparative de *Vertigo* d'Hitchcock et *Matador* d'Almodóvar

*Vertigo*⁵⁷⁹ est l'un des films les plus célèbres et les plus mûrs du maître du suspense. Hitchcock a endossé la responsabilité de la production de ce film avec le studio Paramount. Après *Trouble with Harry* (*Mais qui a tué Harry ?/ 1956*), c'est le deuxième film dont la réalisation et la production sont assurées par Hitchcock pendant son époque hollywoodienne.

Le film n'a obtenu le titre de chef d'œuvre qu'au fur et à mesure de la reconnaissance par les critiques et historiens du cinéma des nombreuses références autobiographiques laissées par Hitchcock dans le film. *Vertigo* a inspiré plusieurs films du genre *néo-noir* américain et notamment : *Obsession* (1976), *Dressed to Kill* (1980) et *Body Double* (1984) de Brian De Palma, *The Conversation* (*Conversation secrète/ 1974*) de Francis Ford Coppola, *Dead*

⁵⁷⁹ Réalisateur : Alfred Hitchcock, Scénario : Alec Coppel et Samuel Taylor, d'après le roman *D'entre les morts*, de Pierre Boileau et Thomas Narcejac Producteur associé : Herbert Coleman, Montage : Gorge Tomasini, Effets Spéciaux : John P. Fulton. Consultant Technicolor : Richard Mueller. Directeurs Artistiques : Hal Pererira, Henry Bumstead. Son : Harold Lewis, Winston Leverett, Générique : Saul Bass, Musique : Bernard Hermann, Interprètes : James Stewart (*John Ferguson, alias Scottie*), Kim Novak (*Madeleine Elster/ Judy Barton*), Barbara Bel Geddes (*Midge Wood*), Tom Helmore (*Gavin Elster*), Konstantin Shayne (*Pop Leibel*), Henry Jones (*le coroner*), Raymond Bailey (*le médecin de Scottie*), Ellen Corby (*la gérante de l'Hôtel McKittrick*). *Henry Jones (L'officier)*, *Ellen Corby (Le Supérieur de McKittrick)*, *Sara Taft (la religieuse)* Durée : 2h 8 mn Sortie mondiale : 1958. **Synopsis** : Scottie, est un ancien inspecteur à la retraite de la police en raison de son acrophobie. Un de ses vieux amis, Gavin Elster, lui fait une proposition consistant à surveiller sa femme, Madeleine, dont le comportement étrange laisse redouter un suicide. Il accepte la proposition et commence à surveiller Madeleine qui rend visite régulièrement à la tombe d'une femme se trouvant dans le cimetière d'une église catholique. Cette tombe appartient à une de ses arrières grands-mères qui s'est suicidée, il y a de nombreuses années. Madeleine se rend tous les jours au musée national et passe ses journées à regarder le portrait de cette personne. Un jour, elle essaie de mettre fin à ses jours en se jetant dans la baie de San Francisco. Scottie réussit à la sauver. Il la reconforte, et par la suite, commence à s'intéresser sérieusement à elle et s'efforce, avec son amour, de l'arracher à ses fantasmes. Elle lui parle d'un monastère qu'elle voit souvent dans ses rêves. Scottie lui apprend qu'il existe réellement et ils s'y rendent. Sur les lieux, lorsqu'ils sont en train de s'embrasser, Madeleine lui dit que c'est trop tard et commence soudainement à monter à la tour du clocher. Scottie n'arrive pas à la suivre à cause de sa phobie et la jeune femme se jette dans le vide. Son corps se retrouve écrasé sur un toit. À la suite de cet accident, Scottie se remet difficilement. Il est même suivi par un psychiatre. Quelques mois plus tard, il remarque l'existence d'une femme qui lui rappelle Madeleine. Il parvient à l'aborder. Elle s'appelle Judy. Scottie n'est pas au courant que c'est bien cette femme qui s'est fait passer pour Madeleine afin d'aider Gavin Elster à se débarrasser de sa femme en la jetant du haut de la tour du clocher. Scottie demande à Judy de porter les vêtements de Madeleine. Au début, elle n'accepte pas, mais l'amour de Scottie pour Madeleine est très puissant. Par ailleurs, Judy est amoureuse de lui et répond donc à tout ce qu'il veut. Vers la fin du film, elle finira par se trahir en portant le collier qu'elle avait au cou le jour du drame. Scottie la force à remonter en haut du clocher. Elle lui dit toute la vérité, mais en voyant l'ombre d'une religieuse qui lui fait peur et elle tombe accidentellement et se tue.

Again (1991) de Kenneth Branagh et *The Spanish Prisoner* (*La prisonnière espagnole*/ 1997) de David Mamet.

Contrairement à *Vertigo* qu'Hitchcock a réalisé en pleine période de maturité artistique, *Matador*⁵⁸⁰ est une œuvre datant de la jeunesse d'Almodóvar. Ce film est cependant très différent des longs métrages qu'il a réalisés auparavant comme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*/ 1980), *Laberinto de pasiones* (*Laberinto de pasiones*/ 1982), *Entre Tinieblas* (*Dans les ténèbres*/ 1983) et *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*/ 1984) et qui sont des comédies noires. Dans *Matador*, on retrouve les éléments constitutifs du *film noir*⁵⁸¹ tels que la *femme fatale*, un homme fragile tant sur le plan psychologique que physique (*weak guy*) et des crimes mystérieux. Ces éléments, nous les retrouvons aussi chez Hitchcock.

⁵⁸⁰ Réalisation : Pedro Almodóvar, Scénario : Pedro Almodóvar avec la collaboration de Jesus Ferrero, Image : Angel Luis Fernández, Son : Bernard Orthion et Tino Azores. Montage : José Salcedo Décors : Roman Arango, José Morales et Joseph Rosell, Musique : Bernardo Bonizzi, Chanson : *Espérame en el cielo corazón por Mía*. Interprétation : Assumpta Serna (*Maria Cardenal*), Antonio Banderas (*Angel*), Nancho Martínez (*Diego*), Eva Cobo (*Eva*), Julieta Serano (*Berta*), Chus Lampreave (*Pilar*), Carmen Maura (*Julia*), Eusebio Poncela (*le commissaire*), Bibi Andersen (*la marchande de fleurs*), Veronica Forqué (*journaliste*), Jaime Chavarrri (*le prêtre*), Agustín Almodóvar (*policier*), Production : Andrés Vicente Gómez, Durée : 1h 36mn, Sortie mondiale : 1986. **Synopsis** : Diego Montes, est un ancien torero, retraité à cause d'un accident qui a eu lieu pendant la course de taureaux. À cause de cet accident, il est boiteux, il ne peut plus exercer. Il a une jeune fiancée, Eva, qui est mannequin. Il dirige une école de tauromachie où Angel, un jeune homme remarqué par son comportement étrange, prend des cours. Angel souffre de vertiges et de l'autoritarisme de sa mère Berta fanatique de l'Opus Dei. Un soir, il tente de violer Eva afin de prouver sa masculinité à son maître. Mais, sa tentative n'aboutit pas. Il va lui-même au commissariat pour se dénoncer. Eva, bien qu'elle le reconnaisse en tant que coupable, ne porte pas plainte en disant qu'elle n'a pas été violée réellement. Au commissariat, Angel s'accuse alors encore de quatre meurtres qu'il n'a pas commis. Il y a chez lui, une volonté d'être puni. Une des admiratrices de l'ancien torero, Diego Montes, l'avocate Maria Cardenal se charge de la défense d'Angel. Cette avocate mène une double vie. Elle est passionnée par la mort, tuer ses amants lors des moments intenses de la relation avec une aiguille à chignon lui procure un énorme plaisir. Diego découvre la présence de Maria après l'avoir vue à la télévision. À la fin de ces poursuites judiciaires, les deux personnages se rencontrent et commencent à discuter dans les toilettes d'un cinéma où passe le *Duel au Soleil* (*de King Vidor*). Au moment où ils se rendent au cinéma, c'est la scène finale qui est en train de se passer. Ensuite, tous les deux vont chez Diego où ils commencent à s'embrasser ; à ce moment précis, Maria tente de tuer Diego comme elle le faisait auparavant avec ses amants. En parallèle, la police est en train de vérifier les crimes qu'Angel semble avoir avouer. Julia, la psychiatre qui se charge du dossier d'Angel, annonce à l'inspecteur que l'auto-accusé est capable de visualiser les meurtres commis dans la ville, puisqu'il se trouve dans une phase transe-hypnotique. Angel communique au commissaire le lieu où sont enterrées deux de ses victimes et accompagne les policiers jusqu'au jardin de Diego Montes. Lors de la découverte des cadavres, l'avocate d'Angel, Maria, comprend qu'en effet, ce sont les victimes de Diego, car il continue toujours de tuer comme il le faisait avec les taureaux. Bouleversé à son tour par le charme de Maria, Diego décide de quitter sa fiancée Eva. Un jour, Eva entend parler Diego avec Maria et elle apprend tous les secrets de son fiancé. À cause de sa haine, elle dénonce ses crimes à l'inspecteur. Accompagnés par Angel, les policiers arrivent chez Maria Cardinal où les deux amants, Maria et Diego, se sont donné la mort après avoir eu une relation sexuelle.

⁵⁸¹ SPICER Andrew, *Historical dictionary of film noir*, Lanham, Md., Scarecrow Press (coll. « Historical dictionaries of literature and the arts »), 2010, p. 285.

III.1.1. L'idée, les scénarios et les films

Vertigo débute comme une histoire de fantôme, avant de se muer en une romance s'achevant par une tragédie. *Matador*, quant à lui, commence par un assassinat qui se transforme en une histoire d'amour et de passion et qui se solde finalement par deux suicides volontaires. En effet, dans les deux films, la mort obsède les personnages principaux et revêt un caractère presque fétichiste.

Dans ces deux films, il existe très vraisemblablement une relation étroite entre l'amour et la mort, comme le fait remarquer Truffaut à propos des films d'Hitchcock. Almodóvar précise qu'il a commencé à écrire le scénario de *Matador* avec l'intention de faire un film sur le thème de la mort⁵⁸². Hitchcock partageait également très probablement cette intention lors du tournage de *Vertigo*. Il avait déjà manqué une fois l'occasion de faire un film sur ce thème, en abandonnant les droits du roman *Celle qui n'était plus*⁵⁸³, initialement détenus par les romanciers français Pierre Boileau et Thomas Narcejac, au réalisateur français Henri-Georges Clouzot⁵⁸⁴. Ce dernier a adapté cette histoire dans son film, *Les Diaboliques* (1955). Ce film sortira dans les salles de cinéma deux ans plus tôt que *Vertigo*. Hitchcock témoignera une vraie admiration pour *Les Diaboliques*⁵⁸⁵. Il va d'ailleurs à nouveau tenter d'acheter les droits d'un autre roman traitant d'un sujet similaire écrit par les mêmes romanciers que ceux de *Celle qui n'était plus*. Finalement, Paramount achètera les droits de *D'entre les Morts*⁵⁸⁶ pour Hitchcock, au moment de la sortie du film de Clouzot.

François Truffaut indique qu'en raison de l'admiration d'Hitchcock pour leur précédent ouvrage, Boileau et Narcejac ont écrit *D'entre les Morts* spécialement pour Hitchcock⁵⁸⁷ puisque ce roman ressemblait fortement à *Celle qui n'était plus*. Néanmoins, Narcejac fera des déclarations contradictoires à ce sujet. Il confirme qu'Hitchcock et les deux romanciers

⁵⁸² ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸³ BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *Celle qui n'était plus. Les diaboliques*, Paris, Denoël (coll. « Folio. Policier »), 1952.

⁵⁸⁴ TESSIER Bertrand, *Le grand atlas Hitchcock*, Paris, Ed. Atlas, 2000, p. 308.

⁵⁸⁵ KROHN Bill, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁸⁶ BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *Sueurs froides (D'Entre les morts)*, [Paris], Éditions Denoël (coll. « Folio cinéma »), 1958.

⁵⁸⁷ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 206.

partageaient bien des intérêts communs, mais nie en revanche le fait qu'ils aient pu écrire ce roman spécialement pour qu'Hitchcock réalise un film à partir de celui-ci⁵⁸⁸.

En effet, il existe plusieurs points communs entre l'histoire du film *Les Diaboliques* et celle de *Vertigo*. Au premier abord, nous pouvons donner l'exemple du « handicap » des protagonistes : d'un côté il y a la victime de Clouzot qui se trouve être une jeune femme cardiaque et d'autre part il y a l'ancien détective de police souffrant de vertige d'Hitchcock. Les deux histoires parlent de conjoints voulant assassiner leurs compagnes légitimes afin de posséder leurs fortunes. Leurs complices dans la préparation de leurs crimes sont, dans les deux films, leurs maîtresses. L'histoire de *Les Diaboliques* se déroule dans un pensionnat pour garçons dispensant une éducation jésuite, tandis que celle de *Vertigo* se déroule dans une église et un monastère appartenant à une mission espagnole (Mission Dolores) de la communauté Franciscaine de San Francisco. La directrice du pensionnat de *Les Diaboliques* est une femme catholique pratiquante hispanique originaire de Caracas. Dans *Vertigo*, nous retrouvons les mêmes origines hispaniques chez la femme de Gavin Elster (vraie Madeleine).

Malgré ces ressemblances flagrantes entre les deux histoires, Hitchcock, lorsqu'il s'entretient avec Truffaut, indique que ce qui l'a le plus interpellé dans *D'entre les Morts*, ce sont les efforts du personnage masculin (interprété par James Stewart dans le film) pour incarner une femme décédée⁵⁸⁹. Il détaille son propos en disant que le protagoniste désire avoir une relation sexuelle avec une femme morte, il s'agit là de pure nécrophilie⁵⁹⁰. Nécrophilie que les protagonistes d'Almodóvar exprimeront avec encore plus d'aplomb face aux spectateurs. Aussi, Almodóvar affirme que son intention de faire un film sur la mort est liée à sa volonté de mettre celle-ci en relation avec la sexualité⁵⁹¹. Pour ce faire, il a dû trouver une profession qui soit en relation avec la mort et a donc choisi celle de torero qui rappelle plus la sexualité que celle de médecin ou d'anesthésiste⁵⁹².

Vertigo et *Matador* sont écrits en collaboration avec des scénaristes professionnels. Comme nous l'avons évoqué en première partie, Hitchcock travaillait toujours avec des

⁵⁸⁸ AUILER Dan, *Vertigo. The making of a Hitchcock classic*, New York, St. Martin's Press, 1998a, p. 28.

⁵⁸⁹ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁹¹ ALABADEJO, Miguel, Mario ARIAS, and José A. HERGUETA. "Los fantasmas del deseo: À propósito de Pedro Almodóvar/1988", In: D'LUGO Marvin, *Pedro Almodóvar*, Urbana, University of Illinois Press (coll. « Contemporary film directors »), 2006, p. 47.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 47.

scénaristes avec lesquels il entretenait des rapports contradictoires mêlés d'amour et de haine, en outre pour Almodóvar, la collaboration était une toute nouvelle expérience.

L'insistance d'Hitchcock quant à la survenance des assassinats dans une église catholique a rendu plus compliquée l'étape de rédaction du scénario de *Vertigo*. Les premiers scénaristes en étaient Maxwell Anderson et Angus McPhail. Ils avaient préalablement travaillé avec Hitchcock sur le scénario de *The Wrong Man (Faux Coupable/ 1956)* qui présente également nombres de références liées au catholicisme.

La première tentative d'écriture du scénario s'est soldée par un fiasco. Deux raisons permettent d'expliquer cet échec : d'une part, McPhail souffrait d'alcoolisme chronique et d'autre part, le scénario écrit par Anderson n'était pas acceptable en l'état pour Hitchcock⁵⁹³ qui voulait y apporter des modifications, lesquelles furent refusées par Anderson. Dans la version d'Anderson, Madeleine se suicide en se jetant du Golden Gate Bridge; ⁵⁹⁴ celui-là même sur lequel Scottie avait découvert son acrophobie. *Darkling, I listen* était le titre proposé par Anderson. Il a également été refusé par Hitchcock⁵⁹⁵. Ce titre provient des vers d'une poésie intitulée *Ode to a nightingale* du poète anglais romantique, John Keats : «*Darkling I listen; and, for many a time. I have been half in love with easeful death* ». En effet, l'objectif d'Anderson était de développer son scénario en se focalisant sur la psychologie des personnages, notamment en mettant en avant le fait que Roger (Scottie dans le film) éprouvait plus d'amour pour la mort que pour Madeleine⁵⁹⁶. Anderson avait bien appréhendé l'esprit du roman et y décelant de subtiles références au film *Orphée* de Jean Cocteau (1950); une version moderne du mythe d'Orphée et d'Eurydice. C'est pourquoi, pour son film, Anderson a conseillé à Hitchcock de travailler avec de grands acteurs⁵⁹⁷.

Malgré l'échec de leur collaboration, Hitchcock a tout de même bénéficié de ces échanges avec Anderson et MacPhail qui ont contribué malgré eux à la maturation du film. La vision philosophique suggérée par Anderson et le cadre visuel structuré par MacPhail sont des contributions majeures à l'élaboration du film. Le prénom du protagoniste masculin

⁵⁹³ TESSIER Bertrand, *op. cit.*, p. 308.

⁵⁹⁴ D'après Dan Auiler dans la version d'Anderson, Madeleine se jette du phare. Voir: AUILER Dan, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁹⁵ KROHN Bill, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 185–186.

tout comme la première scène du film figurant une course-poursuite sur les toits de la ville ainsi que les plans suggérant une impression de vertige sont les fruits de sa collaboration avec MacPhail⁵⁹⁸. En outre, l'association d'Hitchcock et de MacPhail a permis de répertorier les scènes clés d'un bout à l'autre du film⁵⁹⁹.

Suite au départ volontaire de MacPhail, un jeune scénariste australien, Alec Coppel, reprendra le flambeau. Anderson était toujours inclus dans le projet, mais se verra plus tard évincé du générique de fin.

Hitchcock a travaillé avec Coppel pour rédiger un traitement d'environ six pages sans dialogue. D'après Samuel Taylor, lorsque l'on écrit un scénario pour Hitchcock on se voit dicter une grande partie du scénario; surtout en ce qui concerne les scènes sans dialogues⁶⁰⁰.

Quand Samuel Taylor se joint à l'équipe de réalisation en tant que second scénariste, la plupart des scènes sont déjà écrites. Il affirme que le générique et les scènes se déroulant à la Mission Dolores, à la tour du clocher et dans le restaurant Ernie's avaient déjà été préalablement planifiés par Hitchcock⁶⁰¹. Aussi, Hitchcock avait déconseillé à Taylor de lire le roman de Boileau et de Narcejac afin de ne pas entacher son imagination. Il lui avait demandé de ne lire que le traitement rédigé par Coppel et lui-même⁶⁰².

Taylor était l'auteur de *Sabrina* (1964) (réalisé par Billy Wilder) et un ami proche de la famille Hitchcock. Il connaissait donc très bien les habitudes et les intentions d'Hitchcock. Il décrit son travail avec Hitchcock comme suit : « [...] *I can't really say where Hitch's input began and ended. When you worked with him on a film, you wrote a Hitchcock picture.* »⁶⁰³. Taylor a inventé le personnage de Midge⁶⁰⁴ interprétée par Barbara Bel Geddes, une ancienne fiancée du collègue, devenue une amie affectueuse et proche de Scottie et qui prendra pour lui la place d'une mère. Geddes, comédienne de théâtre connue à Broadway, était une amie de Taylor à qui le rôle de Midge correspondait parfaitement, pour qui le rôle avait été « taillé sur mesure »⁶⁰⁵. Étant originaire de San Francisco, Taylor, en se référant au

⁵⁹⁸ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 541.

⁵⁹⁹ KROHN Bill, *op. cit.*, p. 186–187.

⁶⁰⁰ "A Talk By Samuel Taylor" dans le livre RAUBICHECK Walter et SREBNICK Walter, *op. cit.*, p. 288.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 288.

⁶⁰² TESSIER Bertrand, *op. cit.*, p. 310.

⁶⁰³ AUILER Dan, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰⁴ RAUBICHECK Walter et SREBNICK Walter, *op. cit.*, p. 288.

⁶⁰⁵ AUILER Dan, *op. cit.*, p. 51.

passé colonial hispanique de la ville, a fait référence dans le scénario, sous forme d'allégorie, à la transformation douloureuse de la ville dont les maîtres se sont succédé au fil du temps.

San Francisco a d'abord été dominée et contrôlée par les Espagnols. Par la suite, la région passera sous le contrôle des États-Unis, majoritairement anglo-saxons. *Vertigo* s'inspire en partie de l'histoire de la ville. Au début du film, Gavin Elster déclare: « *San Francisco changed. The things that spell San Francisco to me are changing fast* », pendant que Scottie sourit en regardant un tableau sur lequel est dépeinte l'ancienne ville. Dans une des scènes suivantes, Scottie se rend chez le libraire Pop Leibel et apprend l'histoire de Carlotta Valdés (l'arrière-grand-mère de la femme d'Elster). C'est l'histoire d'une belle femme d'origine hispanique qui était la maîtresse d'un Anglo-Saxon avec qui elle a eu un enfant. Celle-ci perd la raison lorsque cet homme marié la quitte et enlève leur enfant. En discutant avec Scottie dans son bureau, Elster utilise les mots « *power* » et « *freedom* » qui font écho à l'histoire de la ville; Pop Leibel les réutilisera d'ailleurs lorsqu'il racontera l'histoire de Carlotta Valdés. Bill Krohn confirme que la tragédie de Carlotta Valdés résume l'histoire politique de la Californie naissante⁶⁰⁶.

Le choix du lieu de tournage et l'élaboration des détails de l'histoire provenant de ses valeurs intrinsèques et de son vécu sont certes des facteurs qui font, de ce film, un film d'Hitchcock. D'après Spoto, le nouveau scénario était truffé de références autobiographiques : « *Chaque élément du film est associé aux autres, chaque couleur, chaque accessoire décoratif ou vestimentaire [...] Chaque mot du dialogue, chaque angle de caméra, chaque geste, chaque regard a un lien organique avec l'ensemble*⁶⁰⁷. » Samuel Taylor⁶⁰⁸ ajoute à cette affirmation: « *De la première à la dernière image, ce fut son film. Il était là à chaque instant, et tous ceux qui l'ont vu pendant la réalisation ont pu constater comme moi à quel point il le vivait.* ⁶⁰⁹ ».

Quant à Almodóvar, il écrit le scénario de *Matador* en collaboration avec Jesus Ferrero, un écrivain espagnol connu et diplômé en histoire de la Grèce antique à l'École des Hautes

⁶⁰⁶ KROHN Bill, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁰⁷ Cité par TESSIER Bertrand, *op. cit.*, p. 313.

⁶⁰⁸ Les commentaires de Samuel Taylor sont importants pour notre analyse, parce qu'il n'est pas seulement le scénariste du film, mais aussi un proche ami de la famille Hitchcock, Voir : SPOTO, p. 572

Samuel Taylor dit : « *Il n'a jamais vraiment eu d'amis proches. Suzanne (sa femme) et moi l'avons bien connu et, cependant, il existait une barrière entre nous, comme avec tous ceux qui essayèrent de devenir ses amis.* »

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 313.

Études en Sciences sociales (EHESS) de France. Pour Almodóvar, c'était sa première expérience d'écriture de scénario avec un collaborateur après quatre longs métrages pour lesquels il avait travaillé seul. Ferrero a plutôt rédigé les dialogues; Almodóvar explique qu'il l'a aidé à « *trouver les mots* » ainsi qu'il a ajouté des perspectives distinctes⁶¹⁰. D'après le réalisateur, Ferrero, a amplifié l'aspect universel de son histoire⁶¹¹. Selon les propos d'Almodóvar, *Matador* est un film qui lui appartient entièrement. Le sujet du film appartient totalement à Almodóvar et il accorde plus d'importance au sujet du film qu'aux détails de l'histoire⁶¹².

Almodóvar traite le thème de la mort en relation avec sa culture, puisque, d'après lui, dans le film, la mort, le sang des taureaux et le complexe de culpabilité sont des éléments fondamentaux inhérents à la culture espagnole, contrairement à « *la langue du cœur* » et aux émotions qui sont universelles et éternelles⁶¹³.

Almodóvar découvre les aspects du sujet durant la rédaction des scénarios⁶¹⁴. À ce titre, pour *Matador*, il s'exprime:

« [...] je voulais faire un film sur la mort, la mort que je ne peux ni comprendre ni accepter. Je voulais, à travers le processus d'écriture, découvrir quelle était ma position par rapport à un fait aussi réel. Je ne suis arrivé à rien de très profond et je n'ai pas réussi à mieux envisager la mort que je ne pourrais comprendre que si elle faisait vraiment partie de la vie. Il faudrait, autrement dit, que la mort devienne un élément d'excitation sexuelle pour que je puisse la concevoir. Je crois que cette recherche que j'ai faite en écrivant le film et en le tournant a été inutile, ce qui va un peu dans le sens de ce que vous disiez : je poursuis un sujet que je n'arrive pas à cerner et je raconte beaucoup de choses qui doivent me permettre d'aborder ce sujet, mais je n'aboutis qu'à une sorte de théorème. On pourrait le formuler ainsi : si on a rêvé d'un plaisir extraordinaire et que la vie vous donne l'occasion d'avoir ce plaisir-là à votre portée, on doit

⁶¹⁰ VIDAL Nuria, *El Cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Ed. Destino (coll. « Destinolibro »), 1989, p. 159.

⁶¹¹ Cité du livret de press de *Matador* par *Ibid.*, p. 159.

⁶¹² ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 56.

⁶¹³ Cité par le livre de press de *Matador* par VIDAL Nuria, *op. cit.*, p. 159.

⁶¹⁴ Voir: ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 60.

*être disponible et prêt aussi à payer un prix extraordinaire pour l'obtenir et en faire une réalité. Cela résume assez bien l'histoire que raconte le film.*⁶¹⁵».

Il lui reste, donc, tout simplement à établir le lien entre la mort et l'instinct sexuel de l'Homme. Il y parvient en exposant donc le plaisir sexuel d'un torero, devenu boiteux en raison d'un coup de corne reçu pendant la corrida, à tuer les femmes avec lesquelles il fait l'amour. Cet ancien torero, n'ayant plus cette satisfaction de tuer les taureaux à cause de son accident, assassine ses jeunes et belles élèves qui l'admirent. Depuis le début du film, Almodóvar n'hésite pas à faire comprendre au spectateur ce désir. Au tout début, nous observons Diego (interprété par Nacho Martínez) en train de se masturber en regardant les scènes violentes qui lui procurent une excitation. Dans une des scènes suivantes, il demande à sa fiancée (interprétée par Eva Cobo) d'imiter une femme morte pendant qu'ils font l'amour. En parallèle, Maria Cardenal (interprétée par Assumpta Serna) associe le moment d'orgasme à celui du meurtre.

Matador est le premier film qui donne la possibilité à Almodóvar de mettre en avant les personnages masculins. Ainsi, il a collaboré avec Antonio Banderas et Carmen Maura qui sont, d'après lui, ceux qui ont le mieux intériorisé et transmis la vision des personnages masculins et féminins almodóvariens⁶¹⁶. Dans ce film, Maura incarne un personnage avec un rôle similaire à celui de Midge dans *Vertigo*. Elle se comporte comme une mère affectueuse pour Angel (interprété par Antonio Banderas). En l'aidant, son affection maternelle se mêle à sa passion amoureuse comme le cas de Midge qui tombe désespérément amoureuse de Scottie dans *Vertigo*.

Concernant les comédiens d'Hitchcock, le réalisateur a voulu collaborer, depuis le début du projet de *Vertigo*, avec James Stewart. Avec lui, il avait tourné *Rope (La Corde/ 1948)*, *Rear Window (Fenêtre sur cour/ 1954)* et *The Man Who Knew Too Much (L'homme qui en savait trop/ 1956)*. Stewart incarnait une masculinité différente de celle conventionnelle et stéréotypée des films policiers des années 40 et 50⁶¹⁷. Loin de l'idéal masculin de ces années et doté d'une silhouette peu athlétique, Stewart personnifie en quelque sorte Hitchcock dans les films. Spoto le confirme: « *From Rope to Vertigo, Stewart*

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁶¹⁷ ALLEN Richard, *op. cit.*, p. 90.

was closer to a representation of Hitchcock himself than any presence until Sean Connery's in *Marnie*.⁶¹⁸».

Dans *Matador*, deux personnages présentant des similitudes avec Scottie sont observables : Diego et Angel. Le premier est contraint de pratiquer sa profession à cause de son handicap physique survenu après un accident de travail comme Scottie. Cependant, étant toujours considéré comme une légende vivante, il est toujours capable d'attirer les belles femmes. Malgré ses comportements machistes, Almodóvar lui attribue un rôle semi-féminin, ceci peut s'observer à travers les costumes ainsi que le rôle qu'il joue durant les spectacles de taumachie consistant à séduire/ attirer le taureau de la corrida⁶¹⁹. Le deuxième personnage a une faiblesse mentale, il est donc loin de la conception/ stéréotype de la masculinité patriarcale.

Dans le film d'Hitchcock, un contraste tranchant est observable entre Gavin Elster (interprété par Tom Helmore) et Scottie. Elster ressemble aux personnages moustachus et méchants des films muets du début de la carrière d'Hitchcock. La seule faiblesse visible d'Elster réside dans le fait de ne pas avoir sa propre fortune, ce qui le rend dépendant de la richesse de sa femme, la vraie Madeleine. Dans l'époque où ils vivent, les hommes ne sont plus permis d'agir librement grâce à leur pouvoir, comme dans le cas de l'amant de Carlotta Valdes, l'arrière-grand-père de la vraie Madeleine. Pour pallier sa faiblesse, Elster organise le meurtre de sa femme.

En ce qui concerne le rôle du personnage féminin, Hitchcock avait pensé à Vera Miles à la place de Kim Novak⁶²⁰. Il avait déjà travaillé avec Miles dans son précédent film *The Wrong Man*. Cependant, avant le tournage de *Vertigo*, Vera Miles avait annoncé qu'elle était enceinte et Paramount suggérait Kim Novak pour la remplacer⁶²¹. D'après Hitchcock, quand Novak était arrivée sur le plateau, elle avait déjà des idées en tête pour le tournage. Hitchcock ne pouvait pas être d'accord avec ses idées. Par exemple, elle ne préférait pas mettre un tailleur gris en disant qu'il ne pouvait pas aller avec la couleur de ses cheveux. La couleur grise du tailleur était pourtant indiscutable pour le maître du suspense puisque le gris

⁶¹⁸ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 408.

⁶¹⁹ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 58–59.

⁶²⁰ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 210.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 210.

permettait de donner l'impression d'une femme de mystère et d'illusion⁶²². En fin de compte, Novak s'est pliée à toutes les demandes d'Hitchcock.

D'après Spoto, *Vertigo* est un témoignage de la fascination d'Alfred Hitchcock (comme Scottie et Gavin Elster l'ont fait) pour la transformation des actrices selon son rêve idéal de la perfection de la femme blonde⁶²³ : la blonde hitchcockienne. Les efforts qu'il a consacrés sur tous les aspects, allant des plus petits détails des costumes, chaussures, maquillages, coiffures jusqu'aux angles de la caméra, du début à la scène finale de ses films, expliquent cet enthousiasme. Hitchcock réalise ainsi ce qu'il ne peut pas oser faire dans sa vie réelle, tout comme Almodóvar, pour qui le film n'est pas un simple produit, mais une partie importante de sa vie, une partie qu'il ne peut oser vivre, mais qu'il peut uniquement filmer.

Tout comme Hitchcock, Almodóvar a tendance à travailler avec les acteurs et actrices qui ont déjà joué dans ses précédents films comme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier/ 1980*), *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions/ 1982*), *Entre tinieblas* (*Dans les ténèbres/ 1983*), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?/ 1984*).

Assumpta Serna avait déjà obtenu un petit rôle dans le film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Dans *Matador*, elle a teint ses cheveux en couleur noir corbeau, ce qui lui confère un aspect plus masculin dans son rôle d'avocate flegmatique et mystérieuse. De plus, elle utilisera l'aiguille de son chignon à l'image du sexe masculin lors de la pénétration. Dans un dialogue à la fin du film, elle partage avec Diego la phrase suivante : « *tous les meurtriers hommes ont un caractère féminin et tous les meurtriers femmes ont un caractère masculin.* » En s'appuyant sur cette assertion, le réalisateur accentue l'idée d'obsession de la mort à travers ses personnages.

Le personnage interprété par Serna symbolise à la fois la féminité et la masculinité, ce qui fait référence à la corrida. Almodóvar explique cette situation : « *A certains moments, la femme est le torero et à d'autres elle est le taureau. On pourrait presque dire que la relation des deux personnages devient parfois une relation homosexuelle, tant la femme est*

⁶²² SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 390.

⁶²³ SPOTO Donald, *Spellbound by beauty. Alfred Hitchcock and his leading ladies*, Arrow Books, 2008, p. 157.

masculine.⁶²⁴ ». Par ailleurs, selon Jean-Claude Seguin, « *le choix des acteurs Assumpta Serna et Nacho Martinez, froids et distants, donne le sentiment de personnages abstraits et désincarnés qui intellectualisent le désir.* »⁶²⁵.

Ensuite, il existe, dans la dernière scène du film, un contraste manifeste entre les deux meurtriers et les autres personnages. Selon Seguin : « *Les couleurs chaudes, très présentes dans la scène finale, jouent avec les couleurs froides, retrouvant en quelque sorte la structure duelle du film* »⁶²⁶. Ce contraste est renforcé par l'utilisation de la couleur rouge, couleur chaude et de la couleur blanc-bleu dans le maquillage de Serna; ainsi que par la couleur de son visage qui contraste avec ses cheveux foncés. D'après Almodóvar, le résultat obtenu pour le personnage d'Assumpta Serna donne un personnage dualiste ; un peu comme si l'on combinait Anouk Aimée et Fanny Ardant⁶²⁷ et qui incarnent toutes deux la dualité des sexes.

Comme Seguin le précise, la dualité est présente dans l'ensemble du film et est concrétisée par les couleurs. Par exemple, les deux actrices fétiches d'Almodóvar, Julieta Serrano (Berta) et Chus Lampreave (Pilar), interprètent respectivement, la mère pieuse d'Antonio Banderas et celle d'Eva Cobo, le jeune mannequin. Ainsi, avec leurs costumes respectivement sombres et vivants, elles symbolisent une autre dualité présente en Espagne; une dualité née de la transformation qui s'est opérée entre l'époque du régime franquiste et celle d'après régime, et qui se concrétise dans le film par le nom donné au défilé de mode : l'Espagne divisée (*España dividida*).

L'allégorie du récit triste de Carlotta Valdes en relation avec le passé réel de San Francisco dans *Vertigo*, ainsi que l'allégorie présente dans le nom du défilé de mode intitulé *España dividida* (L'Espagne divisée) et personnifiée par les deux mères aux idéologies contradictoires dans *Matador*, apportent indéniablement une perspective politique aux deux films. Almodóvar construit sa fiction autour de l'identité nationale et des symboles appartenant à sa culture, ainsi, il se plaît à raconter la transformation du quotidien des

⁶²⁴ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 59.

⁶²⁵ SEGUIN Jean-Claude, *op. cit.*, p. 24.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁶²⁷ VIDAL Nuria, *op. cit.*, p. 183.

Espagnols passant de l'obscurité à la lumière, du franquisme à l'époque actuelle à travers ses nombreux films comme nous l'avons déjà évoqué dans les parties précédentes.

Quant à Hitchcock, il a transformé le récit parisien de Pauline Lagerlac, héroïne du roman *D'entre les morts*, en celui d'une femme hispanique nommée Carlotta Valdes qui a été élevée dans une mission franciscaine. Carlotta Valdes a subi la cruelle transformation de San Francisco par le biais d'un homme qu'elle a rencontré alors qu'elle travaillait comme chanteuse-danseuse dans un cabaret. L'enlèvement de son enfant par cet homme lui fera perdre la raison, ce qui aboutira finalement à son suicide. Ce détail important a été ajouté par Hitchcock au déroulement de l'histoire afin de permettre son inhumation au cimetière de la Mission Dolores⁶²⁸, étant donné que le suicide volontaire empêche la tenue de funérailles selon le rite catholique. Cette histoire montre le pouvoir possédé par « l'homme blanc » à l'époque où San Francisco passait aux mains des Anglo-Saxons ainsi que la fin de la puissance des missions catholiques en Californie. Le libraire, Pop Liebel (interprété par Konstantin Shayne) affirme qu'il existe beaucoup d'histoires de ce genre. Aussi, tout comme Gavin Elster, il répète les mots « power » et « freedom » pour attribuer des droits "presque illimités" aux hommes de cette époque. À cette époque, les femmes comme Carlotta n'avaient aucun moyen de faire valoir leur droit maternel.

En effet, Hitchcock fait appel à son habitus dans les films *I Confess (La Loi du Silence/ 1953)*, *The Wrong Man (Le Faux Coupable/ 1956)* et *Vertigo*, puisque ceux-ci contiennent des références au catholicisme, ce qui a permis à Hitchcock d'intervenir personnellement sur le plan théologique et culturel. D'après Dan Auiler, de ces deux films précédents, *The Wrong Man* est celui qui ressemble le plus à *Vertigo* : « *Long tracking shots, uninterrupted even by opening and closing of doors predominate. The use of elaborate spinning camera movements to evoke internal confusion and loss of control is common to both films.*⁶²⁹ ».

Vertigo a été tourné du 28 février au 15 octobre 1957 à l'extérieur puis du 16 octobre au 19 décembre 1957 en studio. Avant le début du tournage, en janvier, Hitchcock est opéré d'une hernie. Pendant sa convalescence, il crée la scène finale durant laquelle Judy prend peur à la vue d'une religieuse; ce qui provoque sa chute du haut de la tour du clocher⁶³⁰.

⁶²⁸ AUILER Dan, *op. cit.*, p. 55.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶³⁰ KROHN Bill, *op. cit.*, p. 188.

Dans le traitement, Judy sautait de la tour du clocher par culpabilité⁶³¹. Après les premières semaines du tournage, en mars, Hitchcock est opéré de la vésicule biliaire. Patrick Brion voit un lien entre l'intérêt d'Hitchcock pour le thème de la mort et ses problèmes de santé⁶³². Nous pouvons penser que la scène finale, durant laquelle apparaît la religieuse et qui fait le signe de croix après la chute de Judy, a été écrite par Hitchcock pendant son séjour à l'hôpital.

Pour Boileau et Narcejac, suite au travail d'adaptation, le film et le roman n'ont plus grand-chose en commun. L'histoire du roman est plutôt un mélodrame, une tragédie d'amour, tandis que l'histoire imaginée par Hitchcock s'avère plus sombre. Le personnage principal imaginé par les romanciers français, Roger, prend sa revanche sur Renée (Judy dans le film) en l'étranglant dans sa chambre d'hôtel, après avoir appris qu'il avait fait l'objet d'un complot; tandis que dans le film d'Hitchcock, Scottie emmène Judy sur le lieu du crime afin de la confronter. La chute de cette dernière est accidentelle dans la version cinématographique.

Nous devons préciser ici que l'histoire du roman de Boileau et Narcejac ressemble sur plusieurs points à celle du roman symbolique *Bruges-la-Morte* de l'écrivain belge Georges Rodenbach. Le protagoniste de ce roman, Hugues Viane, est originaire d'une grande ville cosmopolite non mentionnée et s'installe à Bruges suite au décès de sa femme bien-aimée. La mort dans l'âme, il regarde quotidiennement la tresse blonde des cheveux de sa femme qu'il conserve précieusement dans une boîte. Un jour, il rencontre une jeune danseuse qui devient rapidement sa maîtresse bien qu'il reste troublé par son étrange ressemblance avec sa femme décédée. Au final, Viane tue sa maîtresse en l'étranglant avec la tresse de cheveux qu'il avait gardée.

Dans son article *De la ressemblance : Georges Rodenbach/ Alfred Hitchcock*⁶³³, Ana Gonzalez-Salvador, tente de prouver le lien entre le roman et le film. Le film d'Hitchcock est dédié à San Francisco et le roman de Rodenbach traite d'une autre ville également connue par son caractère catholique, Bruges. Comme Hitchcock, le romancier belge donne un rôle

⁶³¹ *Ibid.*, p. 188.

⁶³² BRION Patrick. 2001, p. 515.

⁶³³ GONZALEZ-SALVADOR, Ana, , « De la ressemblance: Georges Rodenbach/ Alfred Hitchcock» dans le livre de BERTRAND Jean-Pierre (ed.), *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor (coll. « Archives du futur »), 1999, p. 105–118.

prépondérant à la ville qui, avec ses lieux de cultes religieux, devient au fur et à mesure de l'histoire un élément à part entière du roman jusqu'à s'imposer dans le titre du roman.

Gonzalez-Salvador avance qu'il existe davantage de points en communs entre le roman de Rodenbach et le film d'Hitchcock qu'entre le roman de Rodenbach et celui de Boileau et Narcejac⁶³⁴. Les deux villes citées, Bruges et San Francisco ont toutes deux un passé colonial espagnol. De plus, les deux histoires sont liées par les thèmes de la nécrophilie et de la résurrection. D'après Gonzales-Salvador, si Taylor a restructuré le scénario de *Vertigo* à partir du récit visuel proposé par Hitchcock, -comme il est improbable qu'Hitchcock ait lu le roman belge, il faut chercher ces ressemblances dans la conception du monde imprégné par le catholicisme que partagent le maître du suspense et le romancier belge⁶³⁵.

Mireille Dottin-Orsini soutient cette hypothèse en précisant que le roman et le film partagent l'idée selon laquelle « *la femme idéale est la femme morte*⁶³⁶ ». Cette obsession de la mort peut-elle provenir de l'éducation catholique ? Nous pouvons ajouter que Georges Rodenbach a reçu une éducation jésuite (au sein du collège Sainte-Barbe de Gand) comme Hitchcock. Buñuel, en tant qu'ancien élève des jésuites (dans El Colegio del Salvador à Saragossa), souligne que cette éducation est liée à la philosophie scolastique qui incite les élèves à s'interroger sur la mort, la résurrection et le jugement dernier⁶³⁷. En effet, dans son film *Viridiana* (1961), il aborde le sujet de la nécrophilie. Le personnage de Buñuel, Don Jaime (interprété par Fernando Ray), est veuf comme celui de Rodenbach. De même, il ne peut se résoudre à la mort de sa femme et force sa nièce par alliance, alors sous sa tutelle financière, à avoir une relation amoureuse avec lui. Il l'habille avec la robe de noce de sa femme décédée et essaie de la violer alors qu'elle est droguée et inconsciente. Aussi, nous constatons que l'obsession de redonner vie à une femme morte est un trait commun aux trois histoires de ces trois artistes d'éducation catholique jésuite.

Dans le roman décrivant la résurrection d'une femme dans le corps d'une autre, Rodenbach utilise les yeux comme une métaphore : « [...] elle avait toujours les mêmes yeux. Mais, si les yeux sont des fenêtres de l'âme, il est certain qu'une autre âme y émergeait

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁶³⁶ DOTTIN-ORSINI Mireille, « Georges Rodenbach et la Femme morte », dans *Nord*, 21, 1993, p. 79–87, p. 83.

⁶³⁷ BUNUEL Luis, *op. cit.*, p. 28–29.

*aujourd'hui que dans ceux, toujours présents, de la morte*⁶³⁸. ». Aussi, nous retrouvons la même métaphore dans le film surréaliste de Buñuel, *Un chien andalou* (1929) et dans le générique de *Vertigo*.

D'après les auteurs du roman, Pierre Boileau et Thomas Narcejac : « *Ce n'est pas la même histoire [...] le film, sérieux, concentré, parfois un peu solennel, prodigue des moments d'une grande beauté. Vertigo est le seul film grave d'Hitchcock, comme si l'amour de cet homme pour une femme marquée par la mort était un sentiment interdisant tout sourire*⁶³⁹. ».

Quant à *Matador*, Almodóvar mentionne qu'il a été influencé par le cinéma hollywoodien en travaillant sur le scénario. Ses lectures des mémoires des grands producteurs, scénaristes et acteurs/ actrices lui ont fourni la matière première pour construire son scénario et ses personnages⁶⁴⁰. Parmi ceux dont Almodóvar s'est inspiré, il y a notamment la scénariste Anita Loos. Celle-ci raconte dans son autobiographie qu'elle était obligée d'ajouter une histoire d'amour dans chacun de ses scénarios. Aussi, alors que l'histoire qu'elle avait imaginée ne comportait qu'un frère et une sœur comme personnages principaux; son chef, le grand producteur Irving Thalberg, lui suggéra de créer un personnage masculin amoureux de lui-même⁶⁴¹. Se basant sur cette expérience, Almodóvar qui avait alors l'intention de faire un film romantique (sans être mélodramatique) et féroce en même temps⁶⁴², s'attela à la rédaction d'un scénario. En effet, Maria et Diego, bien qu'initialement plutôt narcissiques, finiront par tomber amoureux à force de partager les mêmes passions.

L'histoire de *Matador* est qualifiée d'immorale et centrée sur l'amour. D'après le cinéaste espagnol, tous les personnages ne vivent que pour l'amour⁶⁴³. Parmi eux, l'amour de la mère

⁶³⁸ RODENBACH Georges, BERTRAND Jean-Pierre et Grojnowski Daniel, *Bruges-la-Morte*, [Paris], GF Flammarion, 2012, p. 178.

⁶³⁹ TESSIER Bertrand, *op. cit.*, p. 309.

⁶⁴⁰ Voir: ALMODÓVAR Pedro, DUNCAN Paul, Peiró Bárbara, Molina-Foix Vicente, Martín Garzo Gustavo, Lindo Elvira, Millás García Juan J. et Fernández Santos Angel, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 85.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 85.

fanatique de l'Opus Dei est tout à fait différent puisqu'elle n'aime pas un être ordinaire, mais bien Dieu à qui elle voue un dévouement fanatique⁶⁴⁴.

Les personnages et l'histoire du cinéaste espagnol sont partiellement tirés d'une vraie romance: le torero espagnol Luis Miguel Dominguín, connu pour être un grand séducteur, a, en effet, bien eu une relation amoureuse avec l'actrice américaine Ava Gardner. Plus tard, il se maria avec l'actrice italienne Lucia Bosè qui a été Miss Italie 1947 (leurs fils Miguel Bosé jouent le rôle d'un juge/ chanteur travesti dans le film *Tacones lejanos (Talons aiguilles/ 1991)*). Le cinéaste a imaginé la femme idéale de son histoire à partir d'Ava Gardner. Pour ce faire, il a imaginé Gardner vivant en Espagne⁶⁴⁵. En effet, la jeunesse de Lucia Bosè ressemble à celle du jeune mannequin du film, Eva. Quant à Maria Cardenal, l'actrice du film, avec ses cheveux noirs qui contrastent avec sa peau claire; elle est présentée comme l'incarnation de Gardner. Tout comme Ava Gardner devait presque toujours finir par mourir dans ses films, Maria Cardenal se donne la mort au cours de la scène finale, ce qu'Almodóvar qualifie de *condamnation de la beauté*⁶⁴⁶.

Avec le scénario de *Matador*, l'intention d'Almodóvar est de montrer que : «*the price is parallel with the pleasure*⁶⁴⁷», en voulant laisser au spectateur une impression d'émotion sauvage.

Comme il l'a répété à plusieurs reprises dans ses films, Almodóvar se réfère au film classique *Duel in the Sun (Duel au Soleil/ 1946)* de King Vidor. Ce western traite d'un amour impossible. Aussi, lorsque Maria Cardenal et Diego remarquent ensemble pour la première fois qu'ils partagent une forme d'obsession de la mort, Almodóvar utilise la scène finale de King Vidor montrant Gregory Peck et Jennifer Jones, tous les deux blessés et en train de s'embrasser. Pour le cinéaste, la fonction de cette scène est de montrer à ces protagonistes leur fin, comme à travers une boule de cristal⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁴⁵ SCHNABEL, Julian, "Interview with Pedro. Almodóvar: High. Heels. /1992" In : ALMODÓVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 93.

⁶⁴⁶ ALMODÓVAR Pedro, DUNCAN Paul, Peiró Bárbara, Molina-Foix Vicente, Martín Garzo Gustavo, Lindo Elvira, Millás García Juan J. et Fernández Santos Angel, *op. cit.* 2011, p. 85.

⁶⁴⁷ KINDER Marsha, « Pleasure and the New Spanish Mentality. A Conversation with Pedro Almodóvar », *Film Quarterly*, n° 41/1, 1987, p. 33-44, p. 41.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, 41.

La fin de *Vertigo*, comme nous l'avons déjà mentionné, a été décidée par Hitchcock. Dans le roman *D'entre les Morts*, Madeleine est assassinée par son mari qui la jette du haut de la tour du cloche. Par la suite, Roger, le protagoniste du roman tuera Renée par vengeance, en l'étranglant dans son lit. Hitchcock a donc imaginé une fin pour Judy semblable à celle de Madeleine. Cette situation fait écho à la citation biblique suivante, Matthieu verset 26: 52 «[...] tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée.». Hitchcock a changé la fin écrite par Maxwell Anderson afin que la morale soit sauve. Les circonstances de la mort de Judy sont, en effet, similaires à celles de l'assassinat de la femme de Gavin Elster, la vraie Madeleine. Une religieuse montant en haut du clocher pour voir ce qui s'y passe, provoque la chute accidentelle, le châtement spirituel de Judy. Cette dernière imagine que le fantôme de Madeleine la hante par vengeance. Aussi, est-elle distraite et ne fait plus attention à ses pas lorsqu'elle prend la fuite.

Pour éviter la censure, Hitchcock avait également filmé une scène alternative, écrite par Taylor, qui se déroule dans l'appartement de Midge. Dans cette scène, Midge écoute le journal à la radio. On y annonce qu'Elster sera arrêté par la police dès son arrivée en Europe, puis extradé vers les États-Unis. Entre-temps, Scottie, bouleversé par la tragédie qu'il vient de vivre, entre dans l'appartement. Sans rien lui dire, Midge lui sert un verre de brandy. Scottie prend le verre, se tourne vers la fenêtre et reste figé devant la vue de San Francisco qui s'offre à lui. Cette scène a été mise de côté après le montage et n'existe actuellement plus que dans la section bonus du DVD du film.

Le complexe de culpabilité et le rejet de la justice des hommes au profit de celle de Dieu sont des thèmes communs aux films d'Hitchcock, Almodóvar et Buñuel. Dans *Matador*, Almodóvar choisit également une fin pour Diego et Maria qui fait référence au verset Matthieu 26 :52. Les amants se tuent de la même manière que celle qu'ils avaient employée pour commettre leurs crimes. Cependant, cette fin n'est pas un châtement, au contraire, il s'agit plutôt d'une fin heureuse et désirée pour les deux criminels. En procédant de la sorte, Almodóvar, bien que restant fidèle à la morale religieuse exigeant qu'un châtement spirituel soit infligé, défie en quelque sorte les dogmes religieux de la même manière que Buñuel.

En effet, Almodóvar affirme que Buñuel se moque du complexe de culpabilité ancré dans la culture espagnole⁶⁴⁹. Par exemple, dans *Viridiana*, Don Jaime se suicide par culpabilité suite à l'abandon de sa nièce, Viridiana. Buñuel ne présente pas ce personnage à la psychologie troublante comme un méchant pervers, mais plutôt comme un personnage misérable. La culpabilité de Don Jaime est initialement liée à sa nièce religieuse et orpheline qu'il a tenté de violer suite au mensonge qu'elle avait proféré en lui annonçant qu'elle aurait perdu sa virginité et ne pourrait dès lors plus rentrer au couvent. La mort de Don Jaime ne marque pas la fin du film, mais annonce une nouvelle partie qui montre le changement de conception et de mode de vie de Viridiana qui commence à entrevoir la cruauté du monde.

Matador et *Vertigo* sont des films centrés sur l'obsession de la mort, la résurrection et le complexe de culpabilité. Étant donné que ces thèmes sont aussi présents chez Rodenbach et Buñuel, nous pensons que la vision du monde découlant de l'habitus catholique incite l'artiste à manifester un certain intérêt pour ces thématiques ou en tout cas, l'oblige à extérioriser dans son œuvre des éléments de l'éducation qu'il a reçue et intériorisé. Almodóvar avoue ouvertement qu'il a été influencé par le style de Buñuel en raison des racines catholiques espagnoles qu'ils partagent. Par ailleurs, Hitchcock, en tant que cinéaste contemporain de Buñuel, lui avouera, ainsi qu'à son entourage avoir de l'intérêt pour ses films⁶⁵⁰. Ainsi, nous pouvons chercher la raison de cet intérêt dans leur éducation jésuite et leur proximité temporelle.

III.1.1.1. Les lieux de tournage

Hitchcock était méticuleux dans toutes les étapes de la conception son film. Suite à l'achat des droits d'auteur de *D'entre les Morts*, il avait déjà commencé son travail en choisissant les lieux de tournage. Pour lui, l'histoire du roman évoquait un cadre urbain sophistiqué. Il lui fallut dès lors trouver un vieux cimetière, une forêt de séquoias, un musée et une mission catholique autour de San Francisco pour les besoins de son film⁶⁵¹.

Une première visite de San Francisco par son premier scénariste, Maxwell Anderson, à l'été 1956 sera rapidement suivie par la visite d'Hitchcock et du producteur de Paramount

⁶⁴⁹ ALMODÓVAR Pedro, DUNCAN Paul, Peiró Bárbara, Molina-Foix Vicente, Martín Garzo Gustavo, Lindo Elvira, Millás García Juan J. et Fernández Santos Angel, *op. cit.* 2011, p. 241.

⁶⁵⁰ BUNUEL Luis, *op. cit.*, p. 195.

⁶⁵¹ TESSIER Bertrand, *op. cit.*, p. 308.

Herbert Coleman (qui a travaillé avec le maître du suspense sur *Rear Window* (1954) directeur *To Catch a Thief* (1955), *The Trouble with Harry* (1955), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *The Wrong Man* (1956), *North by Northwest* (1959), *Topaz* (1969) en tant qu'assistant du directeur et du producteur). L'assistant du directeur Danny McCauley, Alec Coppel et le directeur de la photographie Robert Burks [qui a travaillé avec le cinéaste pendant douze films depuis *Strangers on a train* (*L'inconnu dans le Nord Express*/ 1951) jusqu'à *Marnie* (*Pas de Printemps pour Marnie*/ 1964)] visiteront la ville en octobre. A cette occasion, ils ont opté pour une visite de la mission San Francisco d'Assis dite « Mission Dolores », du Palais de Légion d'honneur, de Fort Point et de Big Bassin Redwoods State Park, situé à côté de Santa Cruz⁶⁵².

Pour les scènes de suicide/ assassinat, Hitchcock avait l'intention d'utiliser la mission San Carlos Borroméo del río Carmelo dite « Mission Carmel ». Cette mission appartient à l'ordre franciscain, tout comme la Mission Dolores. Elle est l'un des symboles du passé hispanique de San Francisco. À cause de sa popularité parmi les touristes et son animation, Coleman a suggéré à Hitchcock de porter son choix sur la Mission San Juan de Bautista qui avait l'air moins fréquentée et donc plus propice au tournage⁶⁵³.

Hitchcock appréciait la région de San Francisco qui, suite à son émigration aux États-Unis, s'est installé dans une ferme avec sa famille dans la ville de Los Gatos (Les Chats en espagnol) qui se trouve entre Santa Cruz et San Francisco. Aussi, il tournera plusieurs films sur la côte. Il dit que San Francisco est un bon emplacement pour faire un film empli de mort et de mystère⁶⁵⁴. D'après Dan Auiler, Hitchcock rêvait depuis longtemps de faire un film dédié à la ville de San Francisco⁶⁵⁵. Ce rêve peut être lié, selon Auiler, au roman bien connu d'Oscar Wilde, intitulé *The Picture of Dorian Gray* et qui est un des livres préférés du maître du suspense⁶⁵⁶. De ce roman, Auiler épingle une phrase faisant référence à San Francisco: « *It's an odd thing, but everyone who disappears is said to be seen in San Francisco. It must be a delightful city, and possess all attractions of the next world*⁶⁵⁷. »⁶⁵⁸.

⁶⁵² AUILER Dan, *op. cit.* 1998a, p. 64.

⁶⁵³ AUILER Dan, *op. cit.* 1999b, p. 295.

⁶⁵⁴ KRAFT Jeff et LEVENTHAL Aaron, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵⁵ AUILER Dan, *op. cit.* 1998a, p. 71.

⁶⁵⁶ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 264.

⁶⁵⁷ WILDE Oscar, Keen Henry et Burdett Osbert, *The picture of Dorian Gray*, Mineola, New York, Calla Editions, 2016, p. 236.

⁶⁵⁸ AUILER Dan, *op. cit.* 1998a, p. 71–72.

Ainsi, ce film traitant de l'obsession de la mort et de la résurrection était l'occasion pour Hitchcock de tourner un film dans sa ville préférée des États-Unis.

Pour ces scènes, il a utilisé le restaurant préféré de sa femme: Alma Ernie's⁶⁵⁹, le fleuriste le plus ancien de la ville : Podesta Baldocchi, le magasin de vêtements de luxe Ransohoffs, le salon de beauté d'Elisabeth Arden, etc. Ces lieux emblématiques de la ville ont été recréés dans les studios hollywoodiens.

D'après Robert A. Kapsis, le maître du suspense s'improvise guide touristique de San Francisco dont il vante les charmes à travers son film. En effet, le film se présente comme un documentaire illustrant le passé culturel catholique de la ville⁶⁶⁰. Selon Virginia Wright Wexman, il met en avant les lieux de tournages et les stars en reléguant l'histoire et le scénario au second plan⁶⁶¹. Hitchcock attribue à la ville un rôle à part entière; tout comme Rodenbach l'avait fait pour Bruges. Le maître du suspense a profité tant de la beauté de la ville de San Francisco que de celle de Kim Novak pour la promotion de son film⁶⁶². Kapsis souligne qu'il s'agit d'une stratégie commerciale employée par Hitchcock et largement répandue à Hollywood dans les années 50⁶⁶³.

Hitchcock n'en parle pas ouvertement, il explique à Peter Bogdanovich le choix de filmer dans cette ville puisque, aux États-Unis, il était impossible de trouver autre part une église catholique ayant une tour du clocher⁶⁶⁴. Lors de cet entretien, il précise que, d'après lui, l'élément clé du plan du meurtrier du roman de Boileau et Narcejac n'est autre que la tour de l'église⁶⁶⁵. Aussi, il affirme:

« And the church had to be of some interest-a place with visitors- and also remote so that the murder could be committed, shall we say, with comfort and without interruption. Now in America there are no village churches as there are in France-this was originally a French novel called From Among the Dead- but

⁶⁵⁹ KRAFT Jeff et LEVENTHAL Aaron, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁶⁰ KAPSIS Robert E., *op. cit.*, p. 51.

⁶⁶¹ WEXMAN Virginia W., « The Critic as Consumer. Film Study in the University, "Vertigo", and the Film Canon », *Film Quarterly*, n° 39/3, 1986, p. 32-41.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶³ KAPSIS Robert E., *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶⁴ ALDRICH Robert et BOGDANOVICH Peter, *op. cit.*, p. 530.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 530.

there are old missions. I knew of San Juan Batista near San Francisco and there was a period when it did have a short tower, though it doesn't now. ⁶⁶⁶»

Dans le livre des romanciers français, Roger dit à Renée qu'il aime Madeleine avec un amour légendaire, car il est alors sous le charme de l'histoire de sa grande mère suicidée et de leurs visites au musée (Louvre), et au cimetière, de leurs promenades dans la campagne et des fleurs ⁶⁶⁷. Sur base de cette description faite dans le roman, Hitchcock essaye de créer un monde particulier qui garde les souvenirs religieux du passé de la ville de San Francisco et donne une impression de fabuleux. La Mission San Juan de Bautista est la plus grande mission dans cette circonscription ; 90 km la sépare du centre-ville. Tout comme Madeleine l'explique, elle ressemble à un village espagnol.

Dans la première partie du film, cet endroit sert à Scottie à prouver à Madeleine que le village qu'elle a vu en rêve existe bel et bien. Il s'agit de l'ancienne mission avec son étable. Par la suite, Madeleine se jettera du haut du clocher. La deuxième partie du clocher sera utilisé pour la scène de la confession et la revanche de Scottie envers Judy. La véritable tour du clocher de la mission ayant été détruite lors du tremblement de terre de 1906, une équipe de graphistes, dont faisait notamment partie Hitchcock, a dessiné et construit une tour de clocher dans le studio⁶⁶⁸. Les sonneries des cloches (préalablement enregistrées) de la chapelle de la Mission Dolores ont été utilisées lors de la scène suivant la chute de Madeleine⁶⁶⁹.

Les libertés prises par Hitchcock ne s'arrêtent pas là. Il a également changé de côté le tableau illustrant le Baptême de Jesus par Saint-Jean-Baptiste en le positionnant à droite, alors qu'il se trouvait à gauche de l'entrée de l'Église de San Juan de Bautista (Figure 1). De cette manière, en suivant Madeleine, Scottie emprunte le chemin de gauche et le choix délibéré le pousse inexorablement et inconsciemment au crime.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 350.

⁶⁶⁷ BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *op. cit.*, p. 187–188.

⁶⁶⁸ AUILER Dan, *op. cit.* 1998a, p. 64–65.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.



Figure 1 : L'intérieur de l'église de San Juan de Batiusta dans *Vertigo*.

Les lieux appartenant au culte catholique étaient importants pour Hitchcock. Alors qu'il y avait des églises protestantes et des églises catholiques construites après 1800 à San Francisco, il a toutefois porté son dévolu sur les anciennes missions espagnoles.

Nous pouvons observer dans la scène de poursuite de Madeleine par Scottie jusqu'à son hôtel, qui se trouve être une ancienne maison victorienne bâtie pour Carlotta Valdes, une grande église derrière Scottie. Il s'agit de l'Église luthérienne St Paulus (950 Gough Street) inspirée des églises gothiques (Figure 2)⁶⁷⁰. Cette église a été utilisée un peu par hasard du fait de sa situation en face de l'hôtel.



Figure 2 : Scottie devant l'Église luthérienne de St Paulus dans *Vertigo*.

⁶⁷⁰ KRAFT Jeff et LEVENTHAL Aaron, *op. cit.*, p. 104.

Hitchcock confie à François Truffaut que l'idée de l'église catholique dans cette histoire est à attribuer à Boileau et Narcejac. Aussi, il ajoute qu'il n'aurait pu imaginer une personne qui se suicide se jetant du haut d'une église moderne protestante⁶⁷¹. Dans le roman de Boileau et Narcejac, Flavières suit Madeleine jusqu'au cimetière de Passy dans le 16^e arrondissement de Paris. Hitchcock a choisi le cimetière de la mission Saint François d'Assise dite Sainte Dolores (pour qu'elle soit à proximité de la 16 Dolores Street) pour cette scène. Elle est la première mission franciscaine fondée en 1776 et le plus ancien bâtiment intact datant des colonies espagnoles⁶⁷²; pour cela elle symbolise l'époque coloniale hispanique. Plusieurs illustres personnages, et notamment les anciens gouverneurs de la ville de San Francisco, y reposent.

Hitchcock a volontairement filmé Madeleine (et Scottie à sa poursuite) passant derrière un panneau indiquant le nom de la mission (Figure 3). Le cimetière de la mission a un caractère romantique avec ses belles fleurs, notamment des roses et des iris jaunes, symbole de la trinité.

⁶⁷¹ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.*, p. 270.

⁶⁷² KRAFT Jeff et LEVENTHAL Aaron, *op. cit.*, p. 101.



Figure 3 : Madeleine devant la Mission Dolores dans *Vertigo*.

Comme nous l'avions évoqué dans la première partie de notre travail, Hitchcock a commencé à faire connaissance avec les codes et les symboles propres au catholicisme dès sa petite enfance, alors qu'il fréquentait une église franciscaine à Londres ; la préférée de sa mère⁶⁷³. Aussi, il fera directement référence à Saint François dans son film *Strangers on a Train* (*L'Inconnu du Nord-Express/ 1951*) au travers d'un portrait grotesque peint par la mère du meurtrier psychopathe Bruno Anthony (interprété par Robert Walker). Dans *Vertigo*, il a utilisé deux lieux de culte franciscains.

Dans le roman de Boileau et Narcejac, au lieu d'un couvent religieux comme la mission San Juan de Bautista, c'est une église qui est le lieu du suicide de Madeleine. Cette église est décrite comme un monument partiellement moderne avec une partie plus ancienne de style roman⁶⁷⁴. L'architecture de San Juan de Bautista est conforme au style baroque espagnol.

Sequoia National Park est un autre lieu de tournage choisi par Hitchcock dès le début du projet. Les séquoias symbolisent l'« immortalité ». D'après Paul Duncan, afin de rappeler la couleur des séquoias, les costumes de Madeleine et Judy sont verts lors de leurs premières apparitions ; tout comme la voiture de Madeleine. Quand Judy se transforme en Madeleine dans sa chambre d'hôtel, la lumière verte des néons de l'enseigne projette sa silhouette⁶⁷⁵.

⁶⁷³ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 19.

⁶⁷⁴ BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁷⁵ DUNCAN Paul, *op. cit.*, p. 155.

Hitchcock offre au spectateur l'image d'un San Francisco à cheval entre deux mondes : le monde terrestre et le monde de l'esprit. Conformément à la description de Wilde, il réalise cela au travers des lieux, des décors et de l'éclairage qu'il emploie.

Quant à Almodóvar, il a utilisé une école de tauromachie à Madrid pour les scènes de cours ainsi que pour le défilé de mode.

Le Viaduc de Ségovie (Figure 4), symbole de l'architecture des années 30 reliant le Palais Royal à Las Vistillas, est un autre lieu utilisé pour la scène de la discussion entre Maria Cardenal et Diego Montez, qui fait suite à la scène de poursuite en sortant du défilé. Les personnages y parlent de leur obsession de la mort. En effet, Almodóvar avait choisi cet endroit populaire auprès des suicidaires de la ville. Il utilisera à nouveau cet endroit pour tourner une scène de suicide pour son film *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers*/2013), comme une référence à ce film de jeunesse.



Figure 4 : Maria Cardenal sur le Viaduc de Ségovie dans *Matador*.

Il utilise pour une scène de transition se déroulant dans un club à Arganzuela où une foule de personnes âgées danse le « Chotis », une danse populaire madrilène. Cette danse est de nature machiste et est liée à la tentation tout comme la tauromachie.

III.1.1.2. Les titres des films

Aux États-Unis, le roman *D'entre les Morts* a été traduit en anglais sous le titre *The Living and the Dead*. Le premier titre, dans la première version du scénario, a été *From Among the Dead*. Les producteurs de Paramount avaient suggéré plusieurs titres à Hitchcock. Malgré le désaccord de l'équipe de production, il a nommé son film *Vertigo*⁶⁷⁶. Le titre du roman français *D'entre les morts* signifie la résurrection de Jésus Christ selon la foi catholique. La résurrection de Madeleine chez Renée, pour le protagoniste du roman, fait référence à ce sens théologique.

Hitchcock est resté sur le titre *Vertigo* et qui fait référence à l'acrophobie de Scottie ainsi qu'à la forme en tourbillons de la coiffure de Madeleine. Cette coiffure particulière fascine et attire Scottie; elle l'invite à fusionner avec un espace creux⁶⁷⁷ pour accentuer le mystère du film et hypnotiser les spectateurs.

Quant à *Matador*, Almodóvar a choisi ce titre pour l'utiliser comme une référence directe à la profession de son tueur en série. C'est aussi pour accentuer « le danger » qu'il choisi ce titre puisque, selon Almodóvar, le mot Mata-d'Or signifie la longue tresse blonde rappelant *l'Âge d'Or* (1930) de Buñuel. Ainsi qu'il le prétend, la lettre M du mot fait référence à *mirar* (regarder) et à *muerte* (mort)⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ AUILER Dan, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁷⁷ WEXMAN Virginia W., *op. cit.*, p. 40.

⁶⁷⁸ SMITH Paul J., *Desire unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*, London, New York, Verso, 2014, p. 87.

III.1.2. Génériques, genèse, spirales et mort

La forme en spirale est utilisée dans les deux films comme référence au vertige, au mystère et à la mort.

Au début du générique de *Vertigo*, le quart inférieur gauche d'un visage féminin apparaît dans la partie gauche de l'écran tandis que la partie droite reste vide. S'en suivent un gros plan des lèvres en plein écran et le nom de James Stewart qui apparaît avant que l'on aperçoive finalement le nez et les yeux de la femme par zoom arrière. La femme regarde tout d'abord à gauche et le nom de Kim Novak apparaît à l'écran. Elle porte ensuite le regard vers la droite avant de finalement revenir au milieu de l'écran. Il y a, par la suite, une focalisation sur l'œil droit qui s'accompagne de l'apparition du nom d'Hitchcock. Ensuite le plan devient rouge. Soudainement, la pupille se dilate; nous laissant penser que la femme, dont nous voyons l'œil, est horrifiée. Au départ de l'intérieur de cet œil, le nom du film, VERTIGO, en blanc et en majuscule, fait surface en grandissant au fur et à mesure de son apparition pour sortir du plan par le haut de l'écran. Ensuite, nous voyons une tournoyante spirale provenant toujours de l'intérieur de l'œil. Cette spirale blanche sur fond noir, grandit de plus en plus et finit par envahir l'écran. Nous voyons alors apparaître les noms des autres acteurs. Après, d'autres spirales apparaissent sous différentes formes ; en tournant, elles changent de couleur tandis que les autres noms continuent d'apparaître. À la fin, nous retrouvons l'œil de la femme, que nous avons vu auparavant, prétexte à l'apparition de la mention « *directed by Alfred Hitchcock* ».

Ce générique a été créé par Saul Bass et les spirales ont été dessinées par John Whitney. Ces spirales étaient l'idée d'Hitchcock⁶⁷⁹. En effet, au début, une vue générale aérienne de San Francisco était prévue, mais Hitchcock voulait refléter l'aspect psychologique du film en utilisant les spirales⁶⁸⁰.

D'après Jean Douchet l'œil qui nous accueille durant le générique est « *le mauvais œil* » comme celui de l'esprit du mal qui fascine et hypnotise ses victimes⁶⁸¹. L'œil symbolise la porte de l'âme⁶⁸² (il s'agit d'ailleurs très probablement de l'âme de Judy), les spirales

⁶⁷⁹ AUILER Dan, *op. cit.* 1998a, p. 152.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁸¹ DOUCHET Jean, *op. cit.* ©1999, p. 14–15.

⁶⁸² FEUILLET Michel, *op. cit.* 2010, p. 80.

symbolisent le récit du film⁶⁸³. Ce générique est comme une introduction au film qui va suivre; un signe avant-coureur de la tendance au vertige de Scottie, des comportements compulsifs de Madeleine lorsque celle-ci visite les lieux associés à son arrière-grand-mère, à l'obsession de Scottie de faire revivre Madeleine à travers Judy⁶⁸⁴.

De plus, ces spirales font également partie du thème central du film et sont rappelées à la mémoire des spectateurs plusieurs fois au cours de celui-ci : la coiffure de Madeleine ou celle de Carlotta Valdes, les figures géométriques dans le cauchemar de Scottie, les lignes du vieil arbre coupé dans la forêt des séquoias ou encore les escaliers de la tour de l'église de la mission Saint Juan de Bautista (dont la vraie tour a été détruite par un séisme et au lieu d'utiliser la petite construction du clocher de l'église, Hitchcock a fait construire une tour dans le studio pour les besoins de tournage des scènes de la chute de la vraie Madeleine et celle de Judy).

La spirale est un motif omniprésent dans l'architecture des églises catholiques. En général, les anciennes églises gothiques ou néo-gothiques possèdent des escaliers en forme de spirale cachées derrière des portes. Ces escaliers en «visses⁶⁸⁵» symbolisent iconographiquement l'ascension vers l'amour de Dieu et rappellent la résurrection⁶⁸⁶.

D'après l'histoire du roman et celle du film, Madeleine ressuscite après l'ascension des escaliers de la tour. Dans le roman *D'entre les Morts*, Flavières affirme sa croyance catholique en la résurrection :

« J'ai failli croire au Dieu des chrétiens... à cause de la promesse de la résurrection. Ce cadavre enseveli au fond d'une caverne ; la pierre roulée devant ; les légionnaires veillant en armes. Et puis, le troisième jour... Quand j'étais gamin comme j'y penser à ce troisième jour...J'allais en secret à l'entrée des carrières et je poussais un grand cri et mon cri courait longuement sous la

⁶⁸³ BOURDON Laurent, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁸⁴ MAGISTRALE, Tony, *Abject terrors. Surveying the modern and postmodern horror film*, New York, Peter Lang, 2005, p. 62.

⁶⁸⁵ FITCHEN John., *The construction of gothic cathedrals. A study of medieval vault erection*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1981, p. 21.

⁶⁸⁶ LABRIE Ross, *The Catholic imagination in American literature*, Columbia, Mo., University of Missouri Press, 1997, p. 104.

terre, mais il n'éveillait personne. Il était encore trop tôt... Maintenant, je crois qu'il a été entendu. Je voudrais tellement le croire!»⁶⁸⁷.

Hitchcock préfère refléter le sens de la scène par les mouvements de la caméra. Car selon lui : «[...] *pour exprimer la même chose (celle qui s'exprime par les mots dans un roman) d'une façon cinématographique il faudrait, en remplaçant les paroles par le langage de la caméra, tourner un film de six heures ou de dix heures, sinon ce ne serait pas sérieux*⁶⁸⁸ ».

C'est la raison pour laquelle il choisit une fin se déroulant dans la tour du clocher de l'église de la mission San Juan de Bautista. En réalité, l'église de cette ancienne mission était malheureusement dépourvue d'une belle, longue et solennelle tour de clocher. Aussi, il a fait ériger une tour répondant à ses exigences. Comme il l'affirme : le clocher est un élément essentiel au développement de l'histoire et aussi, il était déjà présent dans le roman *D'entre les morts* de Boileau et Narcejac⁶⁸⁹. Cependant, contrairement au roman, les personnages d'Hitchcock (Scottie et Judy) se rendent une seconde fois au clocher de la tour. Dans le roman, Renée est tuée par Flavières dans une chambre d'hôtel. C'est donc Hitchcock lui-même qui a décidé de clôturer son film dans le clocher. Scottie réussit à montrer les escaliers, et encore une dernière fois, Hitchcock nous montre la tendance au vertige de son personnage avec le travelling et le zoom arrière. En effet, dès le début du générique et jusqu'à la chute de la vraie Madeleine et la triste fin de Judy, tous les objets en forme de spirale font référence à cette ultime scène de l'escalier. Si les escaliers en spirale symbolisent la résurrection, alors Madeleine ressuscite après sa première ascension par les escaliers. À la fin du roman, Flavières murmure en s'approchant de Renée : « *J'attendrai* ». Il nous rappelle ainsi son espérance en la résurrection de sa bien-aimée. Hitchcock supprime cette fin. Dans son film, lors de la scène finale, Judy est effrayée par la résurrection/ le fantôme de la véritable Madeleine et se jette du haut de la tour en apercevant la vieille religieuse qu'elle prend pour Madeleine revenue la hanter. À la fin, Scottie ne prononce pas les mêmes paroles que Flavières. Les bras ballants, il est étonné et fatigué. La caméra nous le montre en plan moyen. Il semble épuisé par ce cercle vicieux.

⁶⁸⁷ BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁸⁹ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 270.

Quant à *Matador*, son générique ne comporte pas de spirales. Cependant, dans la première scène, un motif composé de cercles imbriqués apparaît sur le tableau noir de l'école de tauromachie de Diego. Tandis que Diego continue à donner son cours de tauromachie, nous suivons pas à pas (en voix off) le crime perpétré par Maria Cardenal. Autrement dit, nous joignons la théorie à la pratique. Avant de passer à une nouvelle scène, la caméra s'attarde sur l'aiguille du chignon de Maria Cardenal. C'est une aiguille en forme de spirale qui brille au milieu des cheveux noirs foncés de cette dernière (Assumpta Serna avait, pour les besoins du film, teint ses cheveux de châtain clair en noir foncé).

À la scène suivante, Maria entre dans l'appartement de sa victime; ils ont l'air très amoureux. Ensuite, Diego continue à enseigner les subtilités de la tauromachie sur un terrain où l'on distingue à nouveau des cercles entrelacés. Au montage alterné de ces deux scènes, nous voyons Maria Cardenal faisant l'amour avec sa victime. Au moment de l'orgasme, elle tue son amant avec son aiguille.

Comme pour *Vertigo*, le générique de *Matador* nous laisse pressentir l'issue tragique du film et nous présente son protagoniste, Diego. Le générique commence par une scène terrifiante et la mention : « *una produzione de Andres Vicente Gomez* » apparaît en rouge à l'écran. Cette mention est accompagnée de la tête d'une femme violentée. Nous comprenons que cette femme est en train de se faire noyer et nous entendons ses cris. Nous comprenons par la suite que la scène se déroule en réalité dans une salle de bain et que cet individu essaie de noyer cette femme dans une baignoire. A ce moment, nous voyons apparaître « MATADOR » en rouge. Le titre reste à l'écran tandis que nous apercevons la tête sans vie de la femme, les yeux grands ouverts. La séquence suivante montre son meurtrier en train de sortir un couteau, c'est à ce moment précis que la mention « un film de Pedro Almodóvar » apparaît. Le film débute alors sur cette phrase de Diego : « *Nous allons parler de l'art de tuer* ».

Almodóvar a écrit le scénario de *Matador* et son intention était de faire un film sur le thème de « mort ». D'après lui, *Matador* est un film qui lui « appartient totalement »; c'est un film sur la relation qui peut exister entre le plaisir sexuel et la mort⁶⁹⁰. Aussi, il met en perspective cette relation étrange dès le générique du film.

⁶⁹⁰ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 56.

La tauromachie est un art appartenant à la culture espagnole, mais en même temps, elle symbolise la « *résurrection* » tout comme les spirales de *Vertigo*. À savoir qu'il ne s'agit pas là de la simple mort d'un taureau, mais plutôt d'un sacrifice : le taureau meurt pour Dieu, c'est une mise à mort fertilisante, féconde et en cela, elle devient symbole de résurrection⁶⁹¹. Diego explique méthodiquement l'ordre dans lequel doit se dérouler la mise à mort. Il insiste sur la nécessité de respecter cet ordre car, il faut "tuer le taureau comme il le mérite". Pour ces raisons, la tauromachie est sacrée et les matadors sont des personnages respectés de la société.

Au final, les thèmes de la résurrection et de la nécrophilie sont omniprésents chez les deux réalisateurs. Cependant leur illustration de ses thèmes diffère étant donné que leurs cultures sont différentes et que cet aspect joue un rôle important. L'Espagne avec toutes ses particularités culturelles, religieuses, politiques, historiques et traditionnelles, est présente dans les films d'Almodóvar; tandis que chez Hitchcock la référence est l'époque victorienne avec son architecture spectaculaire (néo-classique et néo-gothique) et sa société très cloisonnée.

⁶⁹¹ CHAUVIER Stéphane, *Qu'est-ce qu'un jeu?*, Paris, Vrin (coll. « Chemins philosophiques »), 2007, p. 75.

III.1.3. La femme idéale

Hitchcock et Almodóvar choisissent méticuleusement les personnages féminins de leurs films. « La blonde hitchcockienne » est conforme à l'image de la *femme fatale* du *film noir* : mystique, sophistiquée et hors du monde réel. La fausse Madeleine/ Judy, interprétée par Kim Novak dans le film, en est la parfaite incarnation. Elle manipule le protagoniste pour l'attirer dans un piège mortel pour finalement se retrouver prise à son propre piège. Comme toutes les femmes fatales, elle doit, par l'intermédiaire de la mort, expier ses fautes⁶⁹².

Tandis que les personnages féminins d'Almodóvar sont conformes aux canons de la féminité espagnole. Ses femmes sont brunes bavardes, enjouées et dominantes. Aussi, Maria Cardenal ne fait pas exception. C'est une femme mystique, sophistiquée, solitaire et dangereuse. Elle est certes une *femme fatale*, mais elle reste indépendante; loin d'être instrumentalisée par l'homme. En ce sens, elle ne correspond pas tout à fait au stéréotype de la *femme fatale* dans son acceptation habituelle.

Elle tue ses amants à l'instar d'une mante religieuse (*mantis religuosa*). Almodóvar précise, pour cela, que Maria Cardenal, interprétée par Assumpta Serna ressemble à un personnage masculin; un torero⁶⁹³. L'aiguille de son chignon avec laquelle, elle exécute ses amants, symbolise à la fois l'épée du matador lors de l'estocade et le sexe masculin lors de la pénétration⁶⁹⁴.

Les femmes fatales finissent généralement en victime à la fin des films noirs. Cependant, Maria Cardenal s'avère être une femme fatale de film néo-noir américain; étant donné qu'elle choisit de mourir de son propre chef.

Dans les deux films, les prénoms des personnages principaux féminins, Madeleine et Maria Cardenal, attirent notre attention. En effet, ces deux prénoms ont une origine biblique. Pour Almodóvar, ce choix est peut-être fortuit, car ses histoires et personnages sont presque exclusivement issus de la vie courante espagnole. Aussi, ce sont là des prénoms banals pour lui.

⁶⁹² PARK William, *What is film noir?*, Lanham, Md., Bucknell University Press, 2011, p. 108.

⁶⁹³ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

Quant à Hitchcock, il a changé tous les prénoms des personnages du roman de Boileau et Narcejac à l'exception de celui de la vraie femme de Gavin Elster: Madeleine. Ce prénom reste comme une référence à l'histoire originale. La Madeleine d'Hitchcock est une femme bourgeoise catholique, qui a une ascendance hispanique par son arrière-grand-mère, Carlotta Valdes. Elle est la fille d'une famille riche à l'origine de la colonisation anglo-saxonne de la ville de San Francisco. Selon Pop Liebel, libraire dans le film, le grand-père de Madeleine était l'un des puissants de cette nouvelle San Francisco qui s'est éloignée de son passé hispanique.

Au début du film, comme Scottie, le spectateur ne connaît pas non plus la vraie « Madeleine », puisque Judy s'habille, se maquille et se coiffe comme elle. Malgré son héritage hispanique, Madeleine présente les traits de la « *blonde hitchcockienne* » : elle est froide, elle s'habille de façon élégante et elle appartient à la haute société⁶⁹⁵.

Madeleine ne charme pas uniquement Scottie par sa beauté et ses atouts; elle est aussi issue de la bourgeoisie. Même si le spectateur apprend que Madeleine et Judy sont une seule et même personne au milieu du film, il est facile de les distinguer par des différences de manières et de gestes. C'est un des aspects énigmatiques du film (avec la scène de l'hôtel où Madeleine disparaît devant les yeux de Scottie comme un fantôme) : bien qu'elle soit originaire du Kansas et malgré son accent marqué et ses gestes stéréotypés typiques de la classe ouvrière, elle peut « devenir » une femme élégante. Judy n'imité pas Madeleine, mais, dans les costumes de cette dernière, autant dire qu'elle est Madeleine.

En ce qui concerne *Matador*, la femme séduisante se trouve être Maria Cardenal. Cette belle avocate admire la tauromachie. L'idée de la mort et du suicide l'excite. Comme le torero attire l'attention du taureau, elle attire ses victimes en utilisant son charme et au moment de l'orgasme, elle applique les techniques de mise à mort des toreros sur eux-mêmes. Après la mort de ses victimes, elle continue à faire l'amour avec leurs cadavres. D'après Almodóvar, avec son aiguille, elle devient un personnage masculin⁶⁹⁶. Elle est aux antipodes de la vierge Marie, la mère de Jésus, même si son prénom y fait référence. D'après Donapetry: « (Maria Cardinal) *thrives in her sexual activity as a looker-killer-lover who follows the ethics dictated exclusively by her passion. Her surname, 'Cardenal', enhances*

⁶⁹⁵ Voir:BOURDON Laurent, *op. cit.* 2007, p. 121.

⁶⁹⁶ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 59.

her characterization and reinforces the clash between what the name suggests and what Maria actually is»⁶⁹⁷.

Maria Cardenal a été incarnée par Asumta Serna. Pour le film, Serna a teint ses cheveux, qui sont naturellement blonds, en noir. Almodóvar voulait éviter que le spectateur n'associe l'image de cette blonde à la tentation et au danger, comme cela est souvent le cas dans la littérature et le cinéma. D'après lui, Hitchcock, également au fait de ces références, opte volontairement pour des actrices blondes afin d'incarner ses personnages féminins. Almodóvar, quant à lui prouve qu'une brune peut également créer le danger⁶⁹⁸.

*« On assimile généralement les cheveux blonds à un symbole de danger, parce qu'une femme blonde représente toujours et ce d'autant plus au cinéma et dans la littérature masculine - l'image de la tentation. Hitchcock savait très bien le suggérer. Et pourtant dans Matador, toutes les femmes sont brunes, et même celles qui étaient blondes à l'origine, comme Assumpta Serna, ont dû se teindre les cheveux pour ce film. Je dois avouer que j'ai une tendance naturelle incontrôlable à aller toujours à contre-courant »*⁶⁹⁹.

Selon la description de Corber : *« Madeleine's look resembles that of a glamorous Hollywood star. Her clothes are elegantly subdued in colour, and she wears her hair in a French twist, a signifier in the 1950s of sophistication and taste. Such a look, although it allows her to circulate as an object of desire, is not a sign that she is sexually available »*⁷⁰⁰. Dans le film, Madeleine ne travaille pas, elle passe ses journées à la campagne et se rend rarement au centre de San Francisco. C'est la raison pour laquelle le plan de son mari Gavin Elster fonctionne très bien. Il trouve une autre femme (Judy) qui ressemble beaucoup à sa femme. Judy change la couleur de ses cheveux et s'habille comme Madeleine. Elster présente Judy comme étant sa femme à Scottie. Aussi, ce dernier pense qu'il suit sa femme Madeleine, bien que ce ne soit en réalité pas elle. Jusqu'à la confession de Judy, les spectateurs sont convaincus que Madeleine et Judy sont deux personnes distinctes, car elles sont très différentes l'une de l'autre, comme le jour et la nuit. Judy est une femme qui

⁶⁹⁷ DONAPETRY María, *op. cit.* 1999, p. 70.

⁶⁹⁸ Matador par Pedro Almodóvar », DVD, collection auteurs, Films sans frontières, p. 1

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 1

⁷⁰⁰ CORBER, J. Robert, "You wanna check my thumbprints Vertigo, the Trope of Invisibility and Cold War Nationalism", In: ALLEN Richard et ISHII-GÓNZALEZ S.(ed.), *op. cit.* 1999, p. 303.

présente tous les stéréotypes négatifs de la classe ouvrière et ce, de par sa façon de parler, son type de coiffure et ses vêtements vulgaires. Scottie la regarde avec dégoût et ne peut se résoudre à la toucher jusqu'à ce qu'elle se déguise en Madeleine. D'après Robert J. Corber, un avocat diplômé de l'Université de Stanford tout comme Scottie, ce dernier ne peut raisonnablement être attiré par une femme de basse condition⁷⁰¹.

Contrairement à Judy, Madeleine est sublime. Hitchcock utilise des filtres de brouillards, pour qu'elle brille à l'écran; tout comme Almodóvar utilise l'effet de fumée pour Maria Cardenal. Les habits de Madeleine sont choisis soigneusement par Hitchcock. Il affirme que l'histoire de *Vertigo* l'intéresse beaucoup, il avait bien réfléchi à tous les costumes ainsi qu'à la coiffure de Madeleine⁷⁰². Le résultat en est saisissant : Madeleine devient une icône et ressuscite comme d'autres personnages catholiques féminins : Béatrice de Dante Gabriel Rossetti, Madeleine Usher de « *The Fall of the House of Usher* » ou peut-être « *Ligeia* » d'Edgar Allen Poe ou encore, Hugues Viane dans « *Bruges-La-Morte* » de George Rodenbach⁷⁰³.

Les deux réalisateurs, en imaginant ces deux figures de femme séduisante, n'ont peut-être pas fait directement appel à la religion chrétienne, mais connaissaient toutefois les femmes de la Bible.

Nous citons du livre de « *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales* » :

« Dante qui aime Béatrice pour toujours. Morte, il la retrouve enfin ; auréolée d'une lumière divine et les yeux pleins de larmes, elle vient vers lui et le guide dans les allées du Paradis. Chaste amour catholique, elle est la Damoiselle Elui dont la spirituelle beauté est le Verbe de Dieu. De la vertu chrétienne et de l'amour [...] intemporel et intangible.

[...] Amour vertueux donc, plus que nécrophile, la mort idéalise la femme dans une beauté à tout jamais figée : mélancolique [...] partagée entre des morts et

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 304.

⁷⁰² TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 210.

⁷⁰³ Voir: MOGG, Ken, "Hitchcock's Literary Sources", In: LEITCH Thomas M. et POAGUE Leland A., *A companion to Alfred Hitchcock*, Chichester, West Sussex, UK, Malden, MA, Wiley-Blackwell (coll. « Wiley-Blackwell companions to film directors »), 2011, p. 28–47.

*des vivants, triste Judy, vraie amoureuse mal aimée et défunte Madeleine adorée. Si les préraphaélites ont pu être attirés par le catholicisme, Hitchcock est catholique»*⁷⁰⁴.

Dans *Vertigo*, Hitchcock présente une femme « idéale », loin de ce monde réel. Elle est très douce, très belle, sophistiquée et inaccessible. Sa sublime image la montre comme si elle appartenait à un tableau dans un roman gothique. Elle est plus charmante que Carlotta Valdes. Elle ressemble aux personnages féminins d'Edgar Allen Poe avec ces particularités, car chez Poe, la mort d'une belle femme est le sujet le plus poétique et un thème important⁷⁰⁵. Les personnages féminins principaux de Poe meurent mystérieusement à la suite d'une grande souffrance et ressuscitent.

L'homonyme de Madeleine Elster, Madeleine Usher mentale meurt à la suite d'une grande maladie et ressuscite. Elle est très belle, et probablement cette malheureuse est une victime d'inceste. Elle a une grande anxiété d'être enterrée vivante. Selon Renée (Judy dans *Vertigo*), dans le roman *D'entre les Morts*, la vraie Madeleine est un peu malade psychologiquement, mais les médecins auxquels son mari la conduit ne trouvent rien au cours de leurs consultations⁷⁰⁶. Selon la description du narrateur de Poe, Madeleine Usher est comme un fantôme vivant dans le manoir des Ushers, depuis le début de la visite du narrateur, elle est toujours isolée. Madeleine du film d'Hitchcock est aussi comme un fantôme. Hitchcock exprime sa situation avec ses vêtements gris et verts ainsi qu'en utilisant les filtres de brouillard et l'effet coloré vert par-dessus la brillance du soleil⁷⁰⁷. Pour créer l'effet de résurrection de Madeleine dans le corps de Judy, Hitchcock a choisi l'Empire Hôtel à Post Street afin de profiter du néon vert qui clignote sur sa façade⁷⁰⁸. Madeleine est vraiment comme un « fantôme vivant » dans le film, les romanciers Boileau et Narcejac affirment avoir été surpris d'observer une si grande différence entre leur Madeleine et celle d'Hitchcock⁷⁰⁹.

⁷⁰⁴ *Ibid.* 2001, p. 208.

⁷⁰⁵ PERRY Dennis R., *Hitchcock and Poe. The legacy of delight and terror*, Lanham, Md; Scarecrow Press (coll. « Filmmakers series »), 2003, p. 157.

⁷⁰⁶ BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *op. cit.* 1958, p. 186.

⁷⁰⁷ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 208.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁷⁰⁹ TESSIER Bertrand, *op. cit.* 2000, p. 309.

Néanmoins, l'histoire de Madeleine Elster, et peut-être celle de Maria Cardenal, ressemble plus à Ligeia de Poe. Cette belle brunette meurt d'une maladie mystérieuse, et après sa mort, son mari/ le narrateur se marie à une autre femme. Cette dernière est très différente de Ligeia; elle est blonde aux yeux bleus et issus d'une famille aristocrate. Le narrateur garde toujours le souvenir de Ligeia dans son cœur, il ne peut pas l'oublier et devient opiomane. Sa nouvelle femme est triste, car elle est mariée à un homme qu'il ne l'aime pas. Finalement elle tombe malade et meurt. Le narrateur a perdu encore sa femme. Cependant, cette dernière va ressusciter, il témoigne de sa résurrection : quand son cadavre se lève de son lit mortuaire, derrière les draps, devant lui, avec ses longs et beaux cheveux noirs, Ligeia apparaît dans son corps, tout comme Madeleine ressuscite dans le corps de Judy. Madeleine et Maria Cardenal sont des femmes idéales, une fois qu'elles attirent l'attention d'un homme, elles deviennent inoubliables comme une obsession inévitable.

Edgar Allen Poe a une ascendance irlandaise de par ses grands-parents⁷¹⁰ comme Hitchcock (sa grand-mère est irlandaise). La Bible prenait également une grande place dans son éducation. Bien qu'il fût baptisé dans une église anglicane par sa deuxième famille qui l'a adopté et bien qu'il ait étudié le catéchisme anglican⁷¹¹, la plupart de ses personnages sont de «bons catholiques»⁷¹². À l'âge adulte, il commence à passer ses journées dans la bibliothèque du collègue jésuite St John⁷¹³, il a été inspiré par des thèmes catholiques dans ses œuvres grâce aux prêtres⁷¹⁴, à son voisinage et à son entourage intellectuel catholique⁷¹⁵. Il a perdu des femmes importantes dans sa vie, dont sa mère biologique et sa femme. Cela peut être la raison pour laquelle il s'approche du catholicisme et utilise le thème « *la mort d'une belle femme* » souvent dans ses récits. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant qu'il affirme sur la beauté: « *Beauty is only an idea, one that even death cannot weaken* », « *Beauty in ideal form cannot be attained* » et sur l'amour : « *Love has no boundaries, not even in death* »⁷¹⁶.

⁷¹⁰ QUINN Arthur Hobson et ROSEINHEIM Shawn, *Edgar Allan Poe. A critical biography*, Baltimore Md., London, John Hopkins university press, 1998, p. 13.

⁷¹¹ BLOOM Harold, *Edgar Allan Poe*, Philadelphia, PA, Chelsea House Publishers (coll. « Bloom's biocritiques »), 2002, p. 99.

⁷¹² FORREST William M., *Biblical allusions in Poe*, New York (N.Y.), Macmillan, 1928, p. 12.

⁷¹³ Voir: BURDUCK Michael L., *Usher's forgotten church? Edgar Allan Poe and nineteenth-century American Catholicism*, Baltimore, Edgar Allan Poe Society; Library of the University of Baltimore, 2000.

⁷¹⁴ MEYERS Jeffrey, *Edgar Allan Poe. His life and legacy*, New York, Cooper Square Press, 2000, p. 194.

⁷¹⁵ BURDUCK Michael L., *op. cit.* 2000, p. 9–10.

⁷¹⁶ POE Edgar A., *The Best of Poe. The Tell-Tale Heart, The Raven, The Cask of Amontillado, and 30 Others*, Frankfurt am Main, LMAB, 2017, p. 8.

Quant au personnage principal de Rodenbach dans « *Bruges-la-Morte* », il est obsédé par l'idée de retrouver sa femme disparue. Viane garde ses cheveux dans une boîte spéciale en cristal, et ceci est comme un trésor pour lui :

« Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. Il n'aurait pas osé la prendre ni tresser ses doigts avec elle. C'était sacré, cette chevelure ! C'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre. Mais cela était mort quand même, puisque c'était d'un mort, et il fallait n'y jamais toucher. Il devait suffire de la regarder, de la savoir intacte, de s'assurer qu'elle était toujours présente, cette chevelure, d'où dépendait peut-être la vie de la maison »⁷¹⁷.

Les cheveux et la coiffure de cette femme idéale deviennent un objet de désir depuis le début du récit. Le fétichisme de Viane se décrit : « *Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel* »⁷¹⁸. À la fin de l'histoire, cette chevelure devient une arme du crime.

Le point commun entre les personnages féminins principaux d'Hitchcock, d'Almodóvar, de Poe, de Rodenbach est vraisemblablement les références liées à Marie-Madeleine.

Marie-Madeleine, l'image de la pécheresse dans la culture chrétienne, est connue par sa beauté. Elle se prostitue jusqu'au moment où elle rencontre Jésus Christ. D'après la Sainte Bible, elle lavait les pieds de Jésus avec de l'eau de parfum et les essuyait avec ses longs cheveux⁷¹⁹. Dans les statues et les tableaux, nous reconnaissons Marie-Madeleine comme une femme souffrante ou en train de pleurer. La tête de mort est aussi un des attributs iconographiques courants.

⁷¹⁷ RODENBACH Georges, BERTRAND Jean-Pierre et Grojnowski Daniel, *op. cit.*, p. 141.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁷¹⁹ La Bible, Luc. 7, 36-50

Dans la peinture et la sculpture, l'accent est très souvent mis sur les cheveux de Marie-Madeleine. Dans les films, les longs cheveux de Maria et de Madeleine sont importants. Les deux femmes utilisent des aiguilles à chignon qui sont des objets de désir pour les hommes. L'aiguille à l'aide de laquelle Maria tue ses victimes a été confisquée par Diego qui la garda par la suite, quant à Scottie, après avoir convaincu Judy de s'habiller et de se maquiller comme Madeleine, il insiste pour qu'elle attache ses cheveux avec une aiguille.

Madeleine est blonde et Maria Cardenal est brune. Hitchcock emploie des personnages féminins blonds dans ses films, car les blondes sont des femmes séduisantes qui « invitent » au suspense. Nous pouvons observer ces blondes, à part dans *Vertigo*, dans *North By Northwest (La Mort aux Trousses)* et dans *The Birds (Les Oiseaux)*. Dans le monde hitchcockien, la femme blonde entre dans la vie du personnage masculin et apporte des désagréments à celui-ci.

Madeleine est la femme désirée dans *Vertigo*. Scottie fait sa connaissance et tombe amoureux d'elle. Après l'avoir vu dans le restaurant Ernie's, il accepte le travail proposé consistant à la suivre qu'il ne voulait pas accepter au début. Pour chaque scène où Madeleine était suivie par Scottie, Hitchcock utilisait les filtres de brouillard spéciaux pour pouvoir donner un air mystérieux à cette femme⁷²⁰. La femme désirée de *Matador* est Maria Cardenal. Diego commence à la suivre dès le premier jour où il la voit à la télévision mais il se rend compte qu'elle se perd derrière les fumées de gaz d'échappement quand il la suit. Une signification surréelle est attribuée à ces deux femmes, comme si les réalisateurs avaient tenté de les montrer comme des femmes parfaites.

Madeleine est une femme idéale. Avec elle, une relation est impossible, puisqu'elle est obsédée par la mort. Elle ressemble à Béatrice de Dante Gabriel Rossetti :

Nous pouvons classer le prénom de Madeleine d'après la description pré-iconographique de Panofsky, car Madeleine est le seul prénom qui n'a pas été changé lors de l'adaptation du roman au film⁷²¹.

Dans *Vertigo*, Midge (interprétée par Barbara Bel Geddes) est l'ancienne fiancée de Scottie. Elle est blonde comme Madeleine, elle porte des lunettes. Sa façon de s'habiller est

⁷²⁰ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 208.

⁷²¹ La Bible, Lc, 7, 36-50

simple. Elle est styliste et crée des soutiens-gorges. Elle travaille chez elle et n'a pas de compagnon. Au début du film, elle dit que le seul homme qui existe dans sa vie est Scottie. Esquenazi explique le rôle de Midge dans la vie de Scottie, après un vertige, « *Scottie s'effondre dans les bras de Midge, qui peut jouer le seul rôle qu'elle semble pouvoir jouer à ses yeux (même s'il le lui reproche), celui de mère* »⁷²² ; Cette scène rappelle la *Pieta*⁷²³ qui est la représentation iconographique du Christ descendu de la Croix et tenu sur les genoux de la Vierge Marie avant sa résurrection. Dans la culture catholique, il y a principalement deux modèles de femmes : *Ève* et *Marie*. Comme nous l'avons évoqué dans la deuxième partie, la mère du Christ est une femme appliquée aux travaux de la maison, disciplinée, humble et éloignée des plaisirs grossiers faisant appel aux sens⁷²⁴. Dans la culture religieuse, Ève est une pécheresse. Elle est séduisante. D'après ces définitions, Midge a l'image de Marie. Elle est toujours prête à aider Scottie, elle est douce, touchante de naïveté, c'est-à-dire qu'elle est comme une mère.

Par ailleurs, *Judy Barton*, est une jeune femme brune qui appartient à la classe ouvrière. D'après l'explication de Corber, dans le film derrière le style de Judy, il y a un sérieux jugement de la classe ouvrière : « *Spectators would have associated her style of glamour with the pin-up. Such a style seems intended to translate her working-class identity into visual terms. She wears garish-colored clothes (vibrant greens and purples), cheaply made jewellery, heavy eye make-up, and even a beauty mark, a look that seems designed to advertise her sexual availability* »⁷²⁵.

Judy est la maîtresse de Gavin Elster. Elle est sa complice pour tuer sa femme. Suite à la mort de sa femme, Gavin Elster la quitte en lui laissant quelques objets et le collier de Carlotta.

Dans le film, Judy tombe amoureuse de Scottie tandis que, dans le roman, le personnage équivalent de Judy n'aime pas l'inspecteur. De plus, elle le regarde de haut tandis que dans le film, c'est Scottie qui trouve que Judy ne le mérite pas, sans la transformer en Madeleine, Scottie n'arrive pas à l'embrasser ni à la toucher.

⁷²² ESQUENAZI Jean-Pierre, *op. cit.* 2001a, p. 118.

⁷²³ Piéta : Peinture ou sculpture représentant la Vierge Marie tenant sur ses genoux le corps de son fils.

⁷²⁴ CUCHE François-Xavier, *op. cit.* 1991, p. 188.

⁷²⁵ ALLEN Richard et ISHII-GONZALES S.(ed.), *op. cit.* 1999, p. 303.

Contrairement à Madeleine, nous ne connaissons jamais les origines de Judy. Judy est née et a grandi à Salina, Kansas, la ville la plus proche de la Mission San Juan de Bautista⁷²⁶ où une partie de l'enfance de Carlotta Valdés s'est déroulée. Cette donnée peut être considérée comme le seul indice puisque sa fin ressemble aussi à celle de Carlotta ; elle est abandonnée par un homme riche qui se considère au-dessus des lois.

Le fantôme hanté de *Vertigo*, Carlotta Valdés, est l'arrière-grand-mère de Madeleine, elle a une identité hispanique. Elle possède un enfant illégitime de son amant anglo-saxon. Lorsque son enfant a été enlevé par son amant, Carlotta devient folle et se suicide. Dans le film, elle est une icône mystérieuse. Son histoire découle de celle de la ville. Hitchcock indique la nécessité de la folie de Carlotta afin qu'elle puisse être enterrée dans un cimetière catholique. L'histoire tragique de Carlotta serait liée aux problèmes entre les classes sociales d'après le rapport de Bill Krohn: « [...] *la tragédie de Carlotta dépeint la scène primitive sexuelle et politique de la Californie naissante, un état fondé par les Espagnoles et annexé par les États-Unis [...] Les mots « pouvoir » et « liberté » qu'il emploie pour expliquer le comportement de l'amant de Carlotta [...] après le meurtre de Madeleine, Elster a eu avec Judy le même comportement que l'amant de Carlotta* »⁷²⁷.

Les racines de la conception de la femme idéale des deux réalisateurs peuvent être cherchées dans leurs cultures ainsi que dans leurs éducations. Hitchcock préfère les femmes blondes, comme Madeleine, ressemblant aux femmes anglaises de son enfance, conforme à l'esthétique préraphaélite. Les belles femmes cachent leur sexualité conformément à la philosophie puritaine de l'époque victorienne. La femme mystique du film noir et la femme charmante dans les lumières de la peinture chrétienne trouvent leur incarnation avec Madeleine.

Comme chez Almodóvar, Maria Cardenal incarne la femme espagnole de l'époque post-franquiste, du néo-noir ainsi que la femme non soumise, dangereuse, aimant pratiquer la taumachie à sa façon et dotée d'un style masculin conformément aux années fin 80s.

Le point commun des deux réalisateurs, comme nous pouvons l'observer dans les deux films, est qu'une femme idéale n'est qu'une femme morte.

⁷²⁶ AUILER Dan, *op. cit.* 1998a, p. 55.

⁷²⁷ KROHN Bill, *op. cit.* 2003, p. 191.

III.1.4. Le complexe de culpabilité

Vertigo et *Matador*, comme la plupart des films des deux réalisateurs, reflètent le complexe de culpabilité de ses protagonistes. Ce complexe provient de la complicité consciente et inconsciente d'un crime mortel.

Dans *Vertigo*, Scottie, et dans *Matador*, Angel, souffrent de ce sentiment de culpabilité. Les deux personnages possèdent également des troubles psychologiques.

Tous les deux sont des personnages faibles des films. Scottie souffre de l'acrophobie. À cause de cette maladie, il perd son travail et ne peut pas éviter le suicide de Madeleine. Cette maladie trouble sa conscience au point de le faire quitter le lieu de drame au lieu d'aller voir la malheureuse femme après la chute. Il est accusé à tort par le juge qui est en charge de l'affaire du suicide de la jeune femme. En réalité, Gavin Elster profite de son incapacité pour achever son plan d'homicide. Scottie ne s'aperçoit de cette réalité qu'à la fin du film. Même s'il apprend qu'il n'a commis aucune faute, il se sent traité comme un idiot et complètement démuné. Hitchcock reflète ce sentiment par le dernier plan du film.

Selon le scénario rédigé par Anderson, Gavin Elster est abattu à la fin du film. Hitchcock est contre cette scène ; pour lui, Elster doit rester en vie. De cette manière un an après le suicide, Scottie trouve devant lui, un homme éperdu qui refuse sa confession de culpabilité ainsi que ses excuses. Par conséquent, cette situation donne une bonne raison à Elster de s'éloigner de San Francisco en s'installant en Europe afin d'oublier la tragédie⁷²⁸. Il quitte Judy qui n'arrive pas à s'échapper du sentiment de la culpabilité d'être complice et témoin du crime d'Elster.

Angel de *Matador* est un jeune élevé par une mère fanatique de l'Opus Dei, castratrice et méfiante. Son éducation au foyer familial le renvoie à un sentiment d'incapacité et de manque de confiance en soi. Pour cela, il est conditionné à endosser, de manière inconsciente, les crimes de son maître, Diego. D'ailleurs, sa mère l'accuse et le discrédite facilement au cours de l'enquête de police.

⁷²⁸ AUILER Dan, *op. cit.*, p. 38.

Il tent à plusieurs reprises de violer sa voisine, Eva, qui est également la fiancée de son maître. Son but en réalisant cet acte est de prouver sa virilité. Dans plusieurs films d'Almodóvar, surtout dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* / 1984), *¡Átame!* (*Attache-moi !* / 1989), *Carne trémula* (*En chair et en os* / 1997) (*En chair et en os* / 1997) et *La piel que habito* (*La peau que j'habite* / 2011), la tentative de viol reflète le sens attribué à la sexualité virile et la position puissante de l'homme dans la société. Être puissant pour un homme est obligatoire et la sexualité en constitue un indice. Le réalisateur est élevé dans un milieu villageois comme il l'a décrit dans son film *Volver* (2006). Il précise que, du fait de son homosexualité, il sentait, en permanence, la pression de ce milieu durant toute son enfance⁷²⁹.

Le complexe de culpabilité est dévoilé comme le résultat de l'éducation catholique et est ouvertement critiqué dans *Matador* par Almodóvar. Dans *Vertigo*, le spectateur n'est pas informé sur la religion de Scottie, mais dans ce film comme les autres films avec Cary Grant et James Stewart, le protagoniste représente Hitchcock, lui-même. Le réalisateur affirme que son éducation a provoqué ce sentiment de culpabilité. Scottie n'a donc pas besoin d'être cité en tant que catholique dans le film pour souffrir de ce trouble psychologique, c'est l'habitus d'Hitchcock qui oriente son caractère. De même, Almodóvar reflète son habitus et celui des autres espagnols de la génération franquiste avec le complexe de culpabilité d'Angel.

Le complexe de culpabilité est défini, par Laurent Bourdon, comme le résultat de la culpabilisation excessive, d'éducation stricte et de comparaison continuelle avec autrui⁷³⁰.

Cette définition trouve son sens dans *Matador*, alors que dans *Vertigo*, le spectateur n'est pas informé sur l'orientation religieuse de Scottie, donc nous ne pouvons pas associer son complexe de culpabilité à son éducation familiale et sociale dans le film comme Angel qui a eu un environnement favorable à une transformation de culpabilité.

Toutefois, Scottie se trouve sur un axe de comparaison avec Gavin Elster, car il est le gagnant du jeu mortel, jusqu'au moment du drame. Scottie pense qu'il a attiré la femme d'Elster, Madeleine, et il est en avance dans ce jeu sans nom, entre les deux amis de Collège. Suite au dévoilement du plan d'Elster, il se rend compte qu'il n'a jamais connu sa femme

⁷²⁹ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 18.

⁷³⁰ BOURDON Laurent, *op. cit.* 2007, p. 204.

riche, mais il a vécu un romantisme fictif avec Judy Barton, la maîtresse abandonnée par Elster. Elster tue sa femme, se débarrasse de toutes ses responsabilités en laissant Scottie avec toute la culpabilité du crime. Il part vers l'Est où il était durant la guerre, avec l'argent de la vraie Madeleine. Les mots « *power* » et « *freedom* » cités par Elster au début du film sont importants à ce moment, car Elster avoue son inspiration du passé de San Francisco, aux jours où les hommes possédaient la richesse, la puissance et les femmes obéissaient. Les hommes avaient le droit d'avoir ouvertement une maîtresse dans la société, même avoir un enfant illégitime de celle-ci ainsi que le droit de les abandonner en enlevant l'enfant. Pop Liebel explique ces jours de liberté illimitée réservée aux hommes. Elster reprend cette liberté dans ses mains et gagne une victoire face à Scottie. Ce sentiment éloigne ainsi Scottie de sa deuxième chance de trouver Madeleine.

Dans *Matador*, Angel est à la recherche de son identité, il est comme un grand enfant. Sa mère le dirige et le surveille sans lui laisser de temps d'intimité (elle le suit même quand il est dans la salle de bain, nu en regardant son image dans sur le miroir). Elle le compare souvent avec son père qui était fou, d'après elle. Elle insiste pour qu'il consulte son conseiller spirituel s'il veut continuer à vivre dans sa maison. Cette mère menaçante cause l'endossement de la responsabilité, par Angel, de tous les crimes qu'il n'a pas commis.

Almodóvar fait le lien entre le trouble d'Angel et l'éducation de type ancienne école en Espagne. Il avoue en disant : « *une mère castratrice, qui est l'origine de la psychose de son fils chez qui elle génère un complexe de culpabilité terrible, une mère qui juge et qui condamne sans cesse, incarnation de tout ce qu'il y a de terrible dans l'éducation religieuse en Espagne. Nous avons tous élevés ici dans la terreur du châtement, en particulier de ce grand châtement qu'est l'enfer.* »⁷³¹.

Nous pouvons affirmer que l'équivalent de Gavin Elster dans *Matador* n'est autre que Diego, même s'il a une incapacité physique, comme Scottie, suite à un accident grave lors d'un spectacle de torero, avec son côté sombre, meurtrier-manipulateur, il n'est pas capable d'avoir de sentiment de culpabilité comme Elster. La différence est qu'il ne tue pas pour l'argent de ses victimes, mais pour une habitude ancrée dans son métier qu'il ne peut plus pratiquer. Son métier est l'art de tuer. Le moment de tuer lui donne un désir sexuel. Il

⁷³¹ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 58.

compare le fait d'attirer une femme avec la tauromachie, il dit: « *Les filles sont comme les taureaux. Il faut les surprendre et le tour est joué.* »

En Espagne, comme Almodóvar l'affirme, les corridas ont un respect équivalent à celui d'un saint⁷³². Avec ce film, le réalisateur met en question et critique les valeurs attribuées par la société aux différents types des personnes. Angel est innocent, mais il est forcé inconsciemment de prouver sa virilité; il est jugé dans son entourage comme une personne sans importance. Diego pose une question sur son orientation sexuelle. Le commissaire de police lui demande tout de suite, avant de l'écouter si c'est lui qui a été violé quand il est allé au commissariat pour dénoncer le viol qu'il a commis. Il n'est pas convaincu même après les aveux d'Angel.

Au regard de la naïveté d'Angel et de Scottie, Diego et Elster ont une nature plus diabolique. Scottie et Angel sont tous les deux diagnostiqués par leurs psychiatres comme des personnes ayant «un complexe de culpabilité». Tandis qu'Elster et Diego ne regrettent jamais leurs crimes. À côté de Diego, Almodóvar, ajoute une femme meurtrière à son film : Maria Cardenal. Elle est un matador féminin hors normes. Elle désigne un caractère masculin et persistant dans le film. Elle n'a pas non plus un sentiment de culpabilité. Par ailleurs, dans *Vertigo*, Judy a du regret ; la scène finale avec la chute accidentelle peut être expliquée comme une conséquence de celui-ci.

Judy pense qu'elle voit le fantôme de la vraie Madeleine Elster, elle perd sa vie de la même façon que la vraie Madeleine qui a été tuée à cause de sa complicité. Comme Jésus dit : « *tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée* » (Matthieu 26.52). Diego et Maria meurent aussi de la même façon qu'ils ont tué leurs victimes.

La peur des châtiments terrestre et spirituel intériorisée durant l'éducation religieuse par les deux réalisateurs se reflète avec ces fins. Selon la fin alternative filmée, mais supprimée dans la copie finale du film dans laquelle tous les criminels trouvent leurs châtiments, Midge entend à la radio qu'Elster est arrêté par la police.

Nous pouvons affirmer qu'Hitchcock, en effaçant cette scène, produit probablement un effet de curiosité dans l'imaginaire du spectateur.

⁷³² *Ibid.*, p. 58.

La différence entre Hitchcock et Almodóvar apparaît dans les fins de ces deux films. Chez Almodóvar, les meurtriers ne sont pas totalement méchants, le mal vient par leurs natures, tout comme le champignon vénéneux dans le film. Ils sont soumis face à cette nature humaine et ils agissent dans cette direction. Le champignon est ainsi utilisé comme une métaphore. Pourtant dans le film hitchcockien, le spectateur n'est pas orienté pour percevoir les caractères méchants par ce point de vue. Ceci peut être expliqué par l'effet du puritanisme calviniste de la vision d'Hitchcock, alors qu'Almodóvar a une vision pure imprégnée par le catholicisme espagnol.

III.1.5. L'Obsession de la mort et la résurrection

Le nom du roman à partir duquel *Vertigo* est adapté, *D'Entre les Morts*, possède un sens religieux. Selon la foi catholique, Jésus se ressuscite entre les morts. Par ailleurs, le mot *Matador* provient du verbe « matar », qui signifie tuer en espagnol. Comme nous l'avons auparavant précisé, Almodóvar a choisi cette profession de Matador en accord avec son intérêt pour le sujet de la mort.

Les deux films évoquent le sujet de l'obsession de la mort des protagonistes. Nous rappelons que pour Hitchcock ce qui est le plus intéressant dans le film, est l'effort du protagoniste de ressusciter une femme morte chez une autre femme. Le sujet de la résurrection n'est pas mis en avant de manière aussi flagrante dans *Matador*. Seulement, la mère d'Angel (la fanatique de l'Opus Dei) parle du sujet du jugement dernier suite à la résurrection de tous les vivants à Maria Cardenal lors de leurs discussions sur l'accusation de son fils. Cardenal hausse sa voix suite à cette réflexion, elle riposte que ce n'est pas Dieu qui va juger son fils. La mère pieuse la traite d'athée avant de la flanquer à la porte.

Dans *Vertigo*, Carlotta Valdes se ressuscite dans le corps de Madeleine dans la première partie et cette dernière se ressuscite dans le corps de Judy dans la deuxième partie du film. La résurrection de Carlotta est évoquée par le mari de Madeleine, Gavin Elster. Il demande à Scottie s'il croit qu'une mort peut entrer dans le corps d'un vivant et en prendre possession. Bien que le spectateur apprenne plus tard que ce n'est qu'une partie de la supercherie d'Elster pour planifier l'assassinat de sa femme, la vraie Madeleine Elster. La présence d'un fantôme suite à la scène de l'hôtel où Madeleine s'évanouit juste après son apparition par la fenêtre, n'est jamais clarifiée par Hitchcock.

Scottie rencontre Judy dans la rue, elle est comme la jumelle de Madeleine. Après une période mélancolique, il croit enfin trouver une deuxième chance pour le bonheur. Il essaie de changer l'apparence de Judy, car un homme comme Scottie, diplômé du collège et de l'école de droit, ne peut pas tomber amoureux d'une fille comme elle, issue de la classe ouvrière. Le spectateur pense que cette transformation est suffisante, une fois que Judy devient Madeleine, l'histoire se termine dans la joie, mais Hitchcock confirme à Truffaut que le but de Scottie est de faire l'amour avec une femme morte. Il est attaché à Madeleine en raison de la liaison du contrôle de Carlotta sur son esprit. D'ailleurs dans le dernier chapitre du roman, Scottie de Boileau et Narcejac, Flavières avoue qu'il aime Madeleine à cause de son arrière grande mère, du cimetière, de son air songeur ainsi que de l'histoire légendaire et miraculeuse⁷³³. De plus, le roman symbolique de Rodenbach évoque l'amour d'un homme pour sa femme morte. Le romancier décrit cet amour en toute mélancolie, en présence des photos de la ville de Bruges publiées avec le texte la première fois.

L'obsession de Scottie dans *Vertigo* ne concerne pas Madeleine, mais plutôt une femme morte et inatteignable, comme Diego Valdez qui peut seulement jouir en faisant l'amour avec une morte (surtout au moment où la femme perd la vie). Diego dit à sa fiancée d'imiter une femme morte lors de leurs ébats amoureux. Tandis que dans le film d'Almodóvar, la nécrophilie est ouvertement et cruellement manifestée, dans le film hitchcockien, le sujet est implicitement évoqué.

Hitchcock et Almodóvar, en choisissant ou en créant ces histoires et ces personnages, avaient dû être orientés par leurs souvenirs intériorisés.

Selon la liturgie catholique, Jésus a sacrifié sa vie pour son amour envers les hommes et envers Dieu, son père. La mort est liée à l'amour. Un individu élevé en écoutant les récits de la vie de Jésus Christ durant son enfance et ayant l'habitude de voir les scènes comme Jésus portant sa croix, la mort de Jésus et la Pietà, peut les retranscrire dans ses œuvres. Ceci est probablement le cas d'Hitchcock et d'Almodóvar, dans *Vertigo* (dans la scène où Midge embarrasse Scottie quand il est tombé de l'escalier portable) et dans *Matador* (Julia embarrasse Angel quand il s'est évanoui), nous observons la retranscription de la Pietà. Il est possible de penser à la correspondance avec la vie de Jésus et au thème de deux films.

⁷³³ BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *op. cit.*, p. 187.

III.2. Les Faux Coupables et la Culpabilité Profonde» : Analyse comparative de « The Wrong Man » d’Hitchcock et « Carné Trémula » d’Almodóvar

*The Wrong Man (Le Faux Coupable/ 1956)*⁷³⁴ est, après *I Confess (La Loi du Silence/ 1953)*, le deuxième film qui contient des références directes au catholicisme dans la filmographie d’Hitchcock. Par ailleurs, *Carne Tremula (En Chair et en Os/ 1997)*⁷³⁵ est le

⁷³⁴ Réalisation : Alfred Hitchcock, Scénario : Angus MacPhail et Maxwell Anderson, Image : Robert Burks, Décor : Paul Sylbert et William L. Kuehl, Musique : Bernard Herrmann, Montage : George Tomasini, Interprétation : Henry Fonda (Christopher Emmanuel Manny Balestrero), Vera Miles (Rose Balestrero), Anthony Quayle (l’avocat Frank O’Connor), Harold J. Stone (DéTECTIVE lieutenant Bowers), Charles Cooper (Detective Matthews), John Heldabrand (le procureur Tomasini), Esther Minciotti (la mère de Manny Balestrero), Richard Robbins (Daniel, le vrai coupable), Werner Klemperer (Docteur Bannay, psychiatre), Doreen Lang, Laurinda Barrett, Norma Connolly (témoins), Studio : Warner Bros., Durée : 1h 45 min. Date de sortie : 1957. **Synopsis** : La vie de Christopher Balestrero, « Manny » pour les intimes, est bouleversée par un évènement tragique. En effet, Manny joue de la contrebasse dans un bar à New York dans un groupe de jazz et mène une vie plutôt paisible. Mari attentionné et père de famille dévoué à ses enfants, il essaie de faire face à des problèmes financiers, car ses revenus de musicien ne permettent pas à sa famille de vivre décemment. De plus, sa femme, Rose, doit rembourser des soins dentaires coûteux. Pour faire face à ces coûts, Manny décide d’emprunter de l’argent sur l’assurance vie de Rose. Il se rend donc aux bureaux des assurances où il est reconnu comme coupable des braquages précédents par les travailleurs. En pensant à un hasard malencontreux, Manny coopère avec la police, cependant, il est déclaré coupable pour des braquages de plus en plus nombreux dans le même quartier. De plus, sa femme Rose, souffrante de troubles psychiatriques commence à douter de son innocence et croit fermement qu’elle porte malheur. Frank Connor, son avocat essaie de prouver son innocence lors du procès. Sans espérance, mais comme catholique pratiquant, Manny récite une prière qui permet à la police d’arrêter le vrai coupable qui est en effet un sosie de Manny.

⁷³⁵ Réalisation : Pedro Almodóvar, Scénario : Pedro Almodóvar en collaboration avec Jorge Guerricaechevarría et Ray Loriga, d’après le roman *Live Flesh* de Ruth Rendell, Image : Affonso Beato, Son : Bernardo Menz. Montage : José Salcedo, Musique : Alberto Iglesias, Décors : Antxón Gómez, Interprétation : Liberto Rabal (Victor Plaza), Francesca Neri (Elena), Javier Bardem (David), Ángela Molina (Clara), José Sancho (Sancho), Penélope Cruz (Isabel Plaza Caballero), Pilar Bardem (Doña Centro), Production : Ciby 2000, *El Deseo*, France 3 CINEMA, Durée : 1h 39 mn, Sortie mondial : 1997. **Synopsis**: Deux nuits marquent le destin de Victor dans ce film. La première est celle de sa naissance le jour de Noël dans un bus des transports en commun madrilène pendant lequel le régime dictatorial déclare l’état d’urgence. La deuxième est celle de sa rencontre avec Elena lors de sa sortie dans une boîte de nuit. Lorsqu’il se rend chez Elena qui attendait son vendeur de drogues, celle-ci ne l’accueille pas à bras ouverts. Elle lui montre son pistolet chargé, de plus, elle tire un coup de feu afin de chasser Victor. Victor n’est pas blessé, mais les voisins préviennent les forces de l’ordre. Les deux policiers, David et Sancho, qui se présentent sur les lieux trouvent chez Victor le portrait du parfait criminel. À ce moment précis, un coup de feu dont nous ignorons l’origine est entendu. Un des policiers, David est touché et devient paralysé. En même temps, le coupable idéal, Victor, se retrouve sous les verrous. Des années passent après cet incident. Maintenant, Elena est l’épouse de David, joueur de basketball connu d’une équipe de handisport. Sancho toujours marié avec Clara sombre dans l’alcool. Victor sort de la maison d’arrêt en pensant toujours à Elena. Au moment où Victor rend visite à la tombe de sa mère, il fait la connaissance de Clara avec qui il entretient une relation adultère cachée. Bien que sa relation avec Clara lui

neuvième film⁷³⁶ de Pedro Almodóvar évoquant la religion catholique transparaissant dans la vie courante espagnole.

La première ressemblance entre *The Wrong Man* et *Carne Tremula* tient au fait que les protagonistes sont issus d'un milieu défavorisé. Les deux protagonistes, en réalité innocents, ressentent toutefois une profonde culpabilité. Ils paient pour le crime d'une autre personne et cela détruit, pour un temps du moins, leurs vies.

Hitchcock avait déjà utilisé le thème de « l'homme injustement condamné » dans ses multiples films, et notamment dans *The 39 Steps (Les 39 marches/ 1935)* et *North by Northwest (La Mort aux Trousses/ 1959)*. Paula Marantz Cohen considère *Vertigo* et *The Wrong Man* comme une transition dans la carrière du maître du suspense, étant donné qu'ils sont un pont entre ses films des années 40 et 50, centrés sur les personnages principaux, et les films des années 60 et 70, où l'intérêt est ailleurs⁷³⁷. D'autre part, le complexe de culpabilité est également un thème récurrent chez Almodóvar. Ce qui est nouveau dans *Carne Tremula* est que le protagoniste innocent se voit persécuté à tort par le système judiciaire.

Les deux films sont politiques, remettent en question la justice des hommes et évoquent les préjugés habituels relatifs aux classes sociales défavorisées. Le protagoniste d'Hitchcock est un italien catholique issu d'un milieu modeste et évoluant dans un pays dominé par les anglo-saxons. Le protagoniste d'Almodóvar est, quant à lui, un jeune homme dont la mère se prostitue et tente de survivre dans les quartiers pauvres de Madrid.

Almodóvar a déjà raconté l'histoire des habitants des banlieues pauvres de Madrid dans son film *¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?/ 1984)*. Ce qui est nouveau dans *Carne Tremula*, c'est l'aspect politique. Le réalisateur espagnol n'a pas choisi de montrer l'image de Franco ni de faire directement référence à

donne une satisfaction sexuelle, il continue de penser à Elena. Il la rencontre sur son lieu de travail. Celle-ci accepte de passer une nuit avec lui. Entre-temps, David, l'ancien amant de Clara est au courant de leur relation et prévient Sancho de la relation entre Clara et Victor. En fin de compte, nous assistons à la mort de Sancho et de Clara. Le temps passe et le petit bébé de Victor et d'Elena vient au monde dans une Espagne démocratique et libre.

⁷³⁶ Comme nous avons évoqué dans la première partie, Almodóvar ne considère pas *Entre tinieblas (Dans les ténèbres/1983)* comme un film lié à la spiritualité catholique. Il explique que dans ce film, Dieu n'existe pas pour les personnages, et ce, bien que l'histoire se passe dans un couvent, parmi les religieuses.

⁷³⁷ COHEN Paula M., *op. cit.*, p. 124.

l'époque franquiste jusqu'à ce film. Il explique ceci à Frédéric Strauss en disant : « *Il y a vingt ans, ma vengeance envers Franco consistait à ne pas même reconnaître son existence, sa mémoire, à faire mes films comme s'il n'avait jamais existé.* »⁷³⁸. Pourtant avec *Carne Tremula*, il réalise que cette époque sombre de l'histoire de l'Espagne ne doit pas être oubliée, mais au contraire il veut participer au devoir de mémoire⁷³⁹.

Par ailleurs, *The Wrong Man* est un film très différent des autres films d'Hitchcock. Il remplace son cameo par sa présence au début du film pour ne pas en diminuer l'effet réaliste. Le film débute donc par une allocution d'Hitchcock précisant que l'histoire qui va suivre est une histoire vraie. L'admiration d'Hitchcock pour les réalisateurs néo-réalistes italiens, et notamment Vittorio De Sica (à son film *Ladri di biciclette (Le Voleur de bicyclette)*⁷⁴⁰, l'a poussé à concrétiser son projet de film. D'après Patrick McGilligan, le néoréalisme italien était déjà tendance pour Fred Zinnemann, George Stevens et William Wyler aux États-Unis. Hitchcock est parti de cette tendance avec ses sensibilités propres et son sens de l'esthétique⁷⁴¹.

⁷³⁸ ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 154.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁴⁰ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 533.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 533.

III.2.1. L'histoire, les scénarios et les films

En 1951, un musicien immigré italien, Christopher (Manny) Balestrero, a été arrêté par la police à l'aide de faux témoignages et se retrouve accusé d'un cambriolage à main armée. Ce drame est une tragédie pour sa famille modeste, sa femme souffre de troubles psychologiques et elle a été internée dans une clinique psychiatrique pendant quelques années. Le journaliste américain et l'auteur des romans policiers, Herbert Brean, a évoqué ce fait divers dans les pages de *Life Magazine* en 1953⁷⁴². Alfred Hitchcock a lu cette histoire dotée de certains aspects qui ressemblent à sa biographie (comme être catholique et pratiquant faisant partie d'une communauté religieuse minoritaire dans un pays majoritairement protestant). Il s'en est inspiré pour son film *The Wrong Man* en 1956.

D'après Spoto, « *Warner Brothers owned the film rights to the treatment of a true story that coincided perfectly with Hitchcock's view of the world as a place where innocence and guilt are confused, and where the thin membrane of ordered civilization is stretched over a world of social chaos and metaphysical uncertainty.*⁷⁴³ ». L'innocence et le complexe de culpabilité sont des thèmes majeurs du film. C'est le seul film où Hitchcock montre son personnage principal comme une personne naïve, pieuse et totalement innocente. Les personnages du film sont simples et souffrent de difficultés économiques contrairement aux autres personnages sophistiqués des films du réalisateur durant ses années à Hollywood.

Dans ce film, Hitchcock remplace également son cameo par une représentation dans une annonce au début du film. Dans cette annonce, il se rapproche de la scène, la caméra le filme de haut comme une petite silhouette et ainsi, une ombre longue s'allonge devant son corps, il dit : « *This is Alfred Hitchcock speaking. In the past, I have given you, many kinds of suspense pictures. But this time I would like you to see a different one. The difference lies in the fact that this is a true story... every word of it. And yet it contains elements that are stranger than all the fiction... that has gone into many of the thrillers that I have made before* ».

Évidemment, c'est le seul film hitchcockien influencé par le réalisme italien et critiquant la société comme *Ladri di bicicletta (Le Voleur de bicyclette/ 1948)* de Vittorio De Sica.

⁷⁴² BREAN Herbert, « A Case of Identity », *Life Magazine*, n° 34/26, 1953, p. 97–107, p. 97–107.

⁷⁴³ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 368.

Hitchcock a avoué sa fascination pour le néoréalisme italien à Howard Fast, le romancier-scénariste américain. Après avoir regardé *Blow-Up* (1967) de Michelangelo Antonioni, il se prononce : « *These Italian directors are a century ahead of me in terms of technique! What have I been doing all this time ?* »⁷⁴⁴.

Avant *The Wrong Man*, Hitchcock avait déjà filmé un fait-divers dans son film *The Rope* (*La Corde*/ 1948). Ce dernier est inspiré de l'assassinat de Bobby Franks, un jeune de 14 ans kidnappé et tué par les étudiants de l'Université de Chicago, Nathan Leopold and Richard Loeb. Pourtant celui-ci avait déjà été adapté en une pièce de théâtre écrite par le dramaturge anglais Patrick Hamilton. Le cinéaste a adapté son scénario en se basant sur cette pièce. La différence de ce film avec la pièce réside dans les références directes aux racines catholiques irlandaises d'Hitchcock ainsi que dans son sentiment d'être marginal dans un pays dominé par les protestants.

The Wrong Man a été adapté au grand écran par Maxwell Anderson et par Angus MacPhail, scénariste anglais qui avait déjà travaillé avec Hitchcock avant ce film pour le court métrage *Bon Voyage* (1944) ainsi que pour le film freudien *Spellbound* (1945). À la suite du *The Wrong Man*, les deux scénaristes seront plus tard chargés d'écrire le scénario du prochain film d'Hitchcock, *Vertigo*, mais pour diverses raisons citées au chapitre précédent, la mission sera finalement confiée à d'autres scénaristes qui auront écrit la dernière version de *Vertigo* en accord avec Hitchcock.

Le Maître du suspense avait pour objectif de réaliser un film réaliste. Pour cela, il prend contact avec la famille et les proches de la victime afin de porter une attention particulière à l'authenticité des détails de l'histoire comme l'action, les dialogues, les lieux, etc.⁷⁴⁵ C'est la raison pour laquelle le caméo montrant Hitchcock derrière le personnage Manny (interprété par Henry Fonda) dans le café newyorkais n'a pas été ajouté au film lors du montage pour conserver l'authenticité⁷⁴⁶. Il a préféré souligner, au début du film, que son film est une adaptation du drame.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 495–496.

⁷⁴⁵ KROHN Bill, *op. cit.* 2003, p. 180.

⁷⁴⁶ AUILER Dan, *op. cit.* 1999b, p. 474.

Par ailleurs, le film d'Almodóvar qui décrit la punition à tort d'un jeune homme innocent est adapté au cinéma à partir du roman intitulé *Live Flesh*⁷⁴⁷ de la romancière anglaise Ruth Rendell. Cependant, Almodóvar n'est pas resté fidèle au récit de la romancière. Il précise qu'il a été influencé par le premier chapitre du livre avant de développer son propre scénario. Ce premier chapitre raconte la tentative de fuite d'un violeur après avoir agressé une jeune fille sauvée par son petit ami. Après l'arrivée du petit ami de la jeune fille, le violeur fuit en passant, par la fenêtre d'un autre appartement et prend en otage une autre voisine. A ce moment, la première victime et un autre voisin avertissent la police. Cette scène rappelle à Almodóvar le personnage qui a été interprété par Antonio Banderas dans son film *La Ley del Deseo (La Loi du désir/ 1986)* et lui donne « l'idée lumière » d'après ses mots⁷⁴⁸, pour le scénario de *Carné Trémula*. Comme dans le film, le policier âgé du roman force le jeune policier qui n'a pas le droit de porter une arme à se montrer pour sauver la victime en pensant que le violeur porte une arme factice. Le jeune policier obéit et reçoit une balle dans le dos qui le rendra handicapé. La scène entre les deux policiers, la jeune femme et le protagoniste est donc inspirée de cette partie du livre. Pour Almodóvar, des trous existent dans l'histoire du roman pour laisser un effet de suspense, car Rendell ne répond pas clairement pour quelle motivation le policier expérimenté envoie le jeune, alors qu'il savait qu'il n'était pas armé, donc le policier âgé pourrait avoir une intention de vengeance⁷⁴⁹. En outre, le cinéaste trouve insignifiante la présence d'un violeur qui ne quitte pas le lieu du crime et qui attend les policiers, en prenant en otage une autre femme. Pour Almodóvar, le violeur devait connaître cette jeune fille⁷⁵⁰, pourtant dans le roman, la fille ne réapparaît plus après ce chapitre. Tandis que dans le film, cette jeune fille joue un rôle clé pour la vie du protagoniste masculin et les deux policiers sont armés. Victor du roman est un psychopathe, alors que le protagoniste d'Almodóvar est un jeune homme tout à fait innocent qui a dû sacrifier sa vie pour son amour et qui a subi le châtement du crime d'un autre. À partir du moment où il a trouvé l'idée qu'il cherchait pour son scénario, Almodóvar laisse le roman de côté et commence à raconter une histoire liée à sa propre expérience et à ses souvenirs ainsi qu'aux choses qu'il a entendues ou vues au cinéma, comme il l'a fait dans ses autres films⁷⁵¹.

⁷⁴⁷ RENDELL Ruth, *Live flesh*, New York, Pantheon Books, 1986.

⁷⁴⁸ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 148.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 149.

Carne trémula (En chair et en os/ 1997)(*En chair et en os/ 1997*) commence par la déclaration du décret de la réclamation de l'état d'exception sous prétexte de défendre la paix, le progrès de l'Espagne et les droits civiques des Espagnols. La déclaration est écrite en blanc sur un fond noir, en faisant clignoter les mots suivants en rouge : SUSPENDER (suspension (partiel de l'article 18 qui est la garantie des libertés)), LA LIBERTAD DE EXPRESION (la liberté d'expression), LIBERTAD DE REUNION Y ASOCIACION (liberté de réunion et d'association), SER DETENIDO (être arrêté). Par la suite, il est écrit : « Madrid, Enero de 1970 » en rouge sur fond noir.

Almodóvar modifie les dates de l'état d'exception en écrivant une histoire semi-fictive pour ce film. En réalité, l'état d'exception se termine en 1969 même si les arrestations contre le régime continuent. Le réalisateur nie l'existence de Franco dans ses films, tout en gardant les personnages et les communautés emblématiques de cette époque dictatoriale.

Au début du film, dans une maison close madrilène, une jeune femme souffre de contractions prénatales, pendant que la patronne de la maison close regarde le ministre de Franco, Manuel Fraga Iribarne, à la télévision, annoncer la suspension des droits civiques. Bien que le récit du film soit fictif, cette atmosphère emblématique fait partie de la réalité de l'Espagne franquiste. Après la mort de Franco, à cause principalement de la fragilité de l'économie espagnole, l'Espagne n'a pas jugé les responsables de cette époque. Les politiciens comme Fraga Iribarne font partie de la transition démocratique du pays. Iribarne a ainsi fondé le Parti Populaire (Partido Popular) qui a gagné les élections en 1996.

Le cinéaste espagnol exprime sa stupéfaction sur le fait que le ministre Manuel Fraga Iribarne continue toujours à faire de la politique (au moment où Almodóvar accordait ce reportage avec Strauss) en disant :

« Une nuit dont tous les Espagnols gardent le souvenir. Cet événement politique si frappant trouvait donc sa place dans cette histoire pour des raisons narratives plus que personnelles. Mais je me suis mis à me documenter, à écouter les discours de l'époque, et ce qui m'a étonné au plus haut point, c'est que le ministre qui avait annoncé l'état d'exception était Manuel Fraga Iribarne, un homme qui est toujours aujourd'hui le président de la Communauté de Galice et qui se présente pour un nouveau mandat. C'est lui qui a créé le Partido

Popular, aujourd'hui au pouvoir. Cela m'a choqué que la personne qui avait annoncé une chose si monstrueuse soit non seulement en vie, mais toujours impliquée dans la politique espagnole. C'est sa voix, son horrible voix, car il parle très mal, qu'on entend dans le film et les Espagnols vont être choqués eux aussi, car ils vont tous reconnaître cette voix. À partir de là, ce sont des raisons personnelles qui ont fondé mon intérêt pour cette scène »⁷⁵².

Almodóvar ne montre pas, en général, les images de l'époque franquiste dans ses films, pourtant, ce film reste une exception. Comme il a vécu une partie de sa jeunesse sous l'atmosphère dictatoriale, il avoue prendre sa vengeance de cette façon en ignorant les jours du régime de Franco dans ses films⁷⁵³. Il dit : « *Il y a vingt ans, ma vengeance envers Franco consistait à ne pas même reconnaître son existence, sa mémoire, à faire mes films comme s'il n'avait jamais existé. Aujourd'hui, je pense qu'il est bon de ne pas oublier ce temps-là, et de rappeler qu'il n'est pas si lointain.* »⁷⁵⁴. La fin du film au cours du réveillon du Nouvel An critique la mémoire courte des Espagnols, car un personnage comme Fraga Iribarne qui a limité les libertés des citoyens pendant l'époque franquiste apparaît cette fois avec un autre masque soi-disant « libéral » et son parti accède au pouvoir. Cette scène qui contraste avec la première scène du film a pour vocation de rappeler aux Espagnols leur passé sans liberté pas si lointain où les mêmes politiciens étaient au pouvoir.

Au début du projet, *Carne Tremula* devait commencer de la même manière que le roman par la scène entre les deux policiers, la jeune femme, la victime et Victor, le protagoniste. Le prologue avec la naissance de Victor, dans un bus, pendant la nuit de la déclaration de l'état d'exception a été ajouté par le cinéaste après que le scénario a été achevé⁷⁵⁵. Almodóvar affirme qu'il a lu dans un journal l'histoire d'une femme qui avait accouché dans un bus municipal. À cette occasion, le maire de la ville avait offert un trousseau à l'enfant et le directeur de la compagnie du réseau de bus lui avait offert un ticket de transport gratuit à

⁷⁵² *Ibid.*, p. 154.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 154.

vie⁷⁵⁶. Almodóvar a décidé d'adapter ce fait divers pour son personnage principal Victor, car il le considérait comme un garçon inopportun ayant la malchance de naître dans la rue⁷⁵⁷.

Ce réalisme partiel rapproche le film d'Almodóvar au film d'Hitchcock dans lequel Hitchcock a volontairement ignoré l'addiction du pari de son personnage principal, Manny, en le montrant comme un père de famille parfait et un modèle de catholique pratiquant, Hitchcock reproduit son personnage principal totalement innocent dans *The Wrong Man*.

Hitchcock raconte à Peter Bogdanovich que la belle famille de Balestrero ne voulait pas les aider. Ils n'ont pas permis l'utilisation de la maison familiale pour le tournage, parce que le film évoquait le geste de Balestrero avec un œil compatissant : «[...] *there is a strong theory that he was not all that great a paragon as he was supposed to be. He did go in for heavy betting and all of that sort of thing. And we found a lot of antipathy toward him on the part of the wife's family.* »⁷⁵⁸.

Le scénario du film d'Almodóvar a été réalisé par le cinéaste en collaboration avec Ray Loriga et Jorge Guerricaechevarria. Comme nous l'avons souligné, dans le roman de Rendell, Victor est un violeur psychopathe tandis que dans le film, Victor n'est qu'un jeune voulant prouver sa virilité à Elena (interprétée par Francesca Neri) qu'il a rencontré dans une boîte de nuit. Dans ce contexte, *Carne Tremula* est le seul film d'Almodóvar, qui montre un personnage principal totalement innocent.

Lorsque Victor entre dans l'appartement où Elena habite avec sa famille, il aperçoit les tableaux qui montrent des scènes mythologiques. Le premier tableau qu'il voit est une représentation de la mort de Viriathe par le peintre madrilène José de Madrazo y Agudo et le deuxième est une version de la série Danaé sous la pluie d'or peinte par le Titien dont les versions originales se trouvent aujourd'hui dans le musée Prado à Madrid. Sans vraiment affirmer pourquoi ces tableaux sont présents dans cette scène, Almodóvar a eu peut-être l'intention de faire référence à deux éléments majeurs du film. La première raison d'utiliser ces tableaux peut être une référence à la ville de Madrid où ceux-ci se trouvent. Madrazo, en tant que peintre, est un symbole espagnol et ce tableau est une de ses plus célèbres œuvres.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁵⁸ ALDRICH Robert et BOGDANOVICH Peter, *op. cit.*, p. 528.

Par ailleurs, même s'il y a plusieurs versions de Danaé du Titien, la version que nous voyons dans l'appartement est celle avec « Jupiter tonnant » et avec la vieille servante ramassant les pièces d'or qui tombent à partir des nuages sombres par un temps orageux⁷⁵⁹. Bien que la plupart des films du cinéaste espagnol se déroulent à Madrid, *Carne Tremula* est dédié à la transition de cette ville, de la dictature vers la liberté. Le nom de la ville est annoncé deux fois au début et à la fin du film en nous témoignant expressivement le changement entre 1970 et fin des années 90s. La deuxième raison pour utiliser ces scènes peut être l'annonciation de scènes ultérieures, car dans le tableau de Madrazo, le père meurt tandis que, dans le film, Victor et Elena se rencontrent une troisième fois au cimetière à la suite du séjour en prison de Victor lors des funérailles du père d'Elena.

Par ailleurs, le tableau du Titien montre Danaé enfermée dans une tour de bronze par son père pour la protéger des rapports avec les hommes, mais elle fut séduite par Jupiter, le dieu romain qui contrôle la terre et le ciel, sous la forme d'une pluie d'or. Elle donne naissance à Persée. Cette allégorie mythologique a été reçue comme une préfiguration de la Vierge au Moyen Âge, Panofsky affirme que Franz von Retz, moine dominicain et théologien autrichien, a demandé « *si Danaé a conçu de Jupiter grâce à une pluie d'or, pourquoi la Vierge n'aurait-elle pas fécondée par le Saint-Esprit ?* »⁷⁶⁰. Dans le film, Elena est surveillée par son père, la tour de Danaé est ainsi remplacée par un immeuble madrilène. Elle ne peut même pas inviter le trafiquant de drogue (son dealer) en le faisant passer pour un ami, en présence de son père. Elle est addictive aux stupéfiants et son visage pâle ressemble à celui de Danaé du Titien. Elle est séduite par Victor de qui elle aura un enfant. Comme nous l'avons évoqué dans la deuxième partie, sous le chapitre des tableaux de saintetés, ces tableaux annoncent aux spectateurs les prochains événements dans le film.

⁷⁵⁹ Dans la version qui a été peinte en 1553-1554 et qui est conservée au Musée de l'Ermitage à Saint Petersburg, le ciel est plus bleu et calme, les pièces tombent sous forme de pluie et le visage du Jupiter est plus marquant, ils se regardent avec Danaé tandis que dans la version madrilène, il y a une tempête et le visage n'est pas apparent. Il y a également un petit chien dormant sur le lit juste à côté de Danaé. D'après Panofsky, le chien et les draps froissés donnent un sens intime à la scène. Contrairement à son visage rougissant, Danaé est « *si extasiée et si lointaine en même temps qu'elle semble « mourir » au sens élisabéthain du terme* ». Voir : PANOFSKY Erwin, Hazan Eric et Bodart Diane H., *Titien. Questions d'iconographie*, [Paris], Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), impr. 2009, p. 207.

⁷⁶⁰ *Ibid.* impr. 2009, p. 207.

Dans l'appartement familial d'Elena, Victor voit aussi la photo d'enfance d'Elena avec une robe blanche et une voile en tulle sur sa tête lors de sa première communion lorsqu'il lui avoue qu'elle était la première femme avec laquelle il a eu une relation sexuelle. Le vêtement de sa première communion symbolise la pureté, la virginité au sens premier. Il avoue aussi que c'est la première fois qu'il a volé de l'argent à la pizzeria où il travaille.

Victor est d'une nature innocente, bien qu'il soit né d'une mère prostituée, illettrée et dans la misère, il a réussi à rester un homme sans histoire. Même si, Almodóvar ne le montre pas, après sa naissance, nous comprenons qu'il garde une relation étroite avec sa mère, et que celle-ci a réussi à lui transmettre une conscience de la pudeur et de la morale⁷⁶¹. En montrant la mère illettrée ne sachant même pas compter les mois de sa grossesse, le cinéaste indique les problèmes de la pauvreté et de l'inégalité de l'Espagne franquiste.

Sachant qu'Almodóvar précise que le film est un conte de Noël⁷⁶², la naissance de Victor d'un père inconnu et d'une mère jeune et naïve dans un bus pendant la période de Noël, est indubitablement considéré comme une référence à la naissance de Jésus-Christ. L'étable de Jésus est, en effet, remplacée par un bus madrilène. La naissance survient sous une étoile décorative de la rue. Ce plan rappelle l'étoile de Bethléem qui guide les rois mages pour rendre hommage au bébé Jésus.

La scène suivante dans l'hôpital en présence de la mère, de l'enfant, des infirmières et du maire qui nomme l'enfant en tant que fils adoptif de la ville, rappelle la scène de l'adoration. La scène avec le directeur général de la région madrilène, le conseiller et « les femmes respectives » rappelle les tableaux du Moyen Âge qui représente la Vierge et l'enfant avec les nobles de l'époque.

De la même manière, lorsque Victor se rend au cimetière sur la tombe de sa mère, il rencontre Elena et sa mère devant la tombe du père décédé d'Elena. Cette scène rappelle l'apparition de Jésus à Marie Madeleine et les femmes au tombeau.

Le personnage de Victor possède plusieurs aspects se rapprochant de la représentation d'« *Agnus Dei (Agneau de Dieu) qui enlève le péché du monde* » (Jean 1.29). Par ailleurs,

⁷⁶¹ ALLINSON Mark, *A Spanish labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, London, New York, New York, NY, I.B. Tauris; In the United States of America and in Canada distributed by St. Martin's Press, 2001, p. 66.

⁷⁶² ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 145.

sa mère, Isabel Plaza Caballero, porte le nom de famille de la propre mère d'Almodóvar. Le cinéaste a dédié ce personnage de la mère, qui représente donc la Vierge, à sa mère, Francisca Caballero, un modèle de mère exemplaire pour lui.

La Bible a été aussi directement donnée comme référence dans le film par le protagoniste. Victor, lorsqu'il est emprisonné, répond à la lettre de sa mère (interprétée par Penelopé Cruz) en lui disant qu'il a commencé à étudier la théologie et qu'il est en train de lire la Genèse. Plus tard, Clara (interprétée par Ángela Molina), la femme du policier machiste (interprété par José Sancho), aperçoit que Victor garde tous les documents représentant une valeur sentimentale pour lui, comme la coupure de journal du jour de sa naissance, la photo de son enfance dans les bras de sa mère, ou encore la sous-coupe avec les traces du rouge à lèvres d'Elena, parmi les pages de sa Bible. Clara lui écrit un mot d'adieu en lui annonçant qu'elle désirerait que Victor garde aussi son mot au même endroit.

Dans l'œuvre hitchcockien, le protagoniste possède un caractère obéissant. Le film commence dans la boîte de nuit où il travaille. Il est musicien et travaille en tant que contrebassiste jusqu'à minuit. Pourtant, son revenu est faible. Sa femme est une personne fragile qui s'occupe des enfants et des tâches ménagères à la maison. Pour les dépenses de santé et pour les vacances, ils doivent emprunter de l'argent. Leurs problèmes avec la justice commencent à cause de cette nécessité. Manny est dans un mauvais endroit à un mauvais moment.

Au début du film, à la sortie du travail, Manny va dans un café newyorkais dans lequel il est un habitué. Le serveur plaisante en lui demandant des nouvelles de sa famille. Il rit et prend son café, puis commence à parier pour les courses de chevaux. Trois scènes dans le film, celles qui se passent dans le métro, dans le café et à la maison en parlant avec sa femme, nous montrent son intérêt aux courses sans évoquer une addiction. Son image n'est pas celle d'un flambeur.

L'image qu'Hitchcock lui a accordée, comme Jean Douchet l'affirme, rappelle Saint Job⁷⁶³, le saint patron des musiciens⁷⁶⁴.

⁷⁶³ DOUCHET Jean, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁶⁴ DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *op. cit.*, p. 201.

Job, comme Manny, souffre du malheur, subit une série de calamité et supporte toutes les épreuves en restant soumis à sa foi absolue en son Créateur. La femme de Manny ressemble aussi à celle de Job, elle ne résiste pas aux épreuves.

La souffrance de Job est associée à une préfiguration de la Passion et le triomphe final de Jésus-Christ⁷⁶⁵ dans l'Ancien Testament. Job est un homme riche et pieux. Dieu et Satan testent sa piété, Satan lui annonce que s'il perd sa richesse, il maudira Dieu en face (Job 1. 9-11).

Dans le film tout comme Job, Manny ne perd pas sa foi malgré l'adversité. Durant son épreuve, il n'abandonne pas sa croyance. Suite à sa prière devant l'image du Sacre Cœur de Jésus, le vrai coupable est arrêté. Au détriment d'éloigner le spectateur de l'atmosphère réaliste du film, Hitchcock a eu l'idée de cette scène⁷⁶⁶. D'après McGilligan, la scène où Manny aurait pu être sauvé par un miracle, a permis à Hitchcock d'affirmer sa foi, dans un contexte où Dieu ne voudrait pas laisser condamner un homme innocent⁷⁶⁷.

Finalement, les similitudes entre deux films ne se limitent pas à leur aspect réaliste, mais s'observent également à travers des références autobiographiques ornées de figures religieuses.

III.2.1.1. Les lieux de tournage

Hitchcock a tourné son film à New York sur la ville origine du fait divers. Les rues de Queens et Long Island ont été filmées pendant la nuit pour nourrir l'atmosphère sombre du drame (Figure 5).

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁶⁶ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 203.

⁷⁶⁷ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.*, p. 538.



Figure 5 : L'atmosphère sombre du drame en présence de Manny dans *The Wrong Man*.

Pour respecter l'hypermérealisme du film, Hitchcock a essayé de rester fidèle aux lieux où les faits se sont déroulés dans la mesure du possible. Le maître du suspense et le directeur de la photographie du film, Robert Burks, ont même travaillé avec les vrais personnages du drame de Balestrero, y compris le couple propriétaire du magasin de liqueurs (le lieu de la tentative du cambriolage par le vrai voleur), les détectives de la police de la ville de New York et les propriétaires de l'hôtel (où Balestrero est allé pour tenter d'établir un alibi)⁷⁶⁸.

Les scènes de la prison et de l'asile psychiatrique ont été filmées aussi dans les lieux authentiques et avec les personnages réels⁷⁶⁹. Le maître du suspense a également tenté d'utiliser la maison familiale de Manny Balestrero pour réaliser les scènes qui se déroulent à son domicile, cependant, la belle famille n'a pas donné son accord en raison de leur antipathie envers Balestrero.

Quant à Almodóvar, il a filmé son film semi-réaliste à Madrid, sa ville préférée, mais, en même temps, « la capitale incontestable » de l'époque franquiste. Pour le cinéaste espagnol, les lieux de tournages sont importants pour monter la différence entre l'Espagne franquiste traumatisée et l'Espagne nouvelle qui a laissé derrière elle les années de la terreur et de la peur.

⁷⁶⁸ KROHN Bill, *op. cit.* 2003, p. 180.

⁷⁶⁹ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 200.

La mère de Victor, Isabel (interprétée par Penelope Cruz) et la propriétaire de la pension (interprétée par Pilar Bardem) arrête un bus qui passe par « Plaza de la Provincia » lors de la nuit de l'état d'exception. La naissance du bébé Victor dans ce bus se déroule juste à l'extérieur du Salón de Reinos (Figure 6).



Figure 6 : La scène de la naissance de Victor à l'extérieur du Salón de Reinos dans *Carne Tremula*.

La propriétaire d'Isabel montre Madrid au nouveau-né, en indiquant « Puerta de Alcalá » et « Plaza de la Independencia ».

Almodóvar a filmé la scène du cimetière, dans laquelle Victor rencontre pour la première fois Elena durant les funérailles du père de cette dernière, dans El Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena qui se trouve dans l'agglomération de la capitale. Victor vit dans un bidonville dans l'ombre des tours KIO. Enfin, pendant la scène finale, un autre nouveau-né, l'enfant d'Elena et de Victor voit le jour. Victor lui montre Calle Mayor rempli de Madrilènes qui font leurs shoppings des fêtes de fin d'année dans une Espagne libre et démocratique.

III.2.1.2. Les titres des films

Hitchcock a évoqué, dans ses nombreux films, notamment dans *39 steps* (*Les trente-neuf marches*/ 1935), *I confess* (*La loi du silence*/ 1952), *North by Northwest* (*La mort aux*

trousses / 1959) et *Frenzy* (1972), le cas d'« un innocent accusé/ poursuivi à cause du crime d'un autre », mais, seulement *The Wrong Man* a pris le nom exact du thème. Le titre choisi par le journaliste Herbert Brean pour *Life Magazine* est « A Case of Identity ». Hitchcock, en s'inspirant de cet article, choisit ce nom pour son drame.

Par ailleurs, le titre du roman de Ruth Rendell est intitulé *Live Flesh* avec la traduction française « L'homme à la tortue »⁷⁷⁰. Almodóvar, en s'inspirant partiellement du titre du roman, a nommé son film « Carne trémula (En chair et en os/ 1997)». Ceci peut être considéré comme une traduction plus ou moins respectée qui met en avant le corps.

III.2.2. Le crime et le châtement

Hitchcock et Almodóvar ont évoqué le meurtre dans plusieurs films. Pourtant le châtement terrestre assuré par les forces de l'ordre reste un sujet ambigu. Comme nous l'avons préalablement évoqué, les deux cinéastes préfèrent filmer, en général, des personnages de policiers inutiles, ridicules, orgueilleux et antipathiques.

Dans ces deux films, les personnages issus de milieux défavorisés sentent coupables à cause des préjugés envers leurs milieux sociaux. Manny Balestrero est un immigré italien qui habite à Queens où il y a une immigration italienne massive. Endetté et habitué des jeux de hasard, il s'affiche comme le coupable idéal du cambriolage à main armée. La police l'inculpe à partir de faux témoignages des femmes qui travaillent dans l'office de l'assurance vie. Ces témoignages sont liés à sa ressemblance au cambrioleur armé, alors qu'à la fin du film, même ces témoins se rendent compte qu'à part les manteaux et les chapeaux du style fédora, aucune ressemblance n'existe entre ces deux hommes. Les policiers n'arrêtent pas seulement Balestrero, mais ils le forcent aussi à aller faire sur les lieux des crimes devant les victimes de cambriolages, pour qu'il soit connu de ceux-ci (Figure 7). Il semble que les détectives ne cherchent pas uniquement l'inculper, mais aussi, à l'humilier. Dans les magasins, les vendeurs n'arrivent pas l'identifier clairement comme coupable, cependant, dû aux avertissements préalables des policiers, ils le considèrent comme coupable. Ils ne lui

⁷⁷⁰ Voir RENDELL Ruth et Courtois-Fourcy Michel, *L'homme à la tortue. Roman*, Paris, Librairie générale française (coll. « Le livre de poche »), 1992.

montrent aucun respect humain. Hitchcock a voulu refléter les sentiments de Balestrero lors de son humiliation tout au long de son parcours en prison.



Figure 7 : Manny défilant devant les victimes du vrai coupable dans *The Wrong Man*.

Quant au personnage d'Almodóvar, il est né d'une jeune prostituée hors mariage et a grandi sans père dans les banlieues misérables de Madrid. Victor n'a pas commencé la vie avec la même chance qu'Elena qui a le même âge que lui.

Il affirme qu'il a volé pour la première fois dans une pizzeria pour montrer son amour à Elena. Le but essentiel de Victor n'est que de lui montrer son amour et sa virilité, mais il ne veut pas la violer (comme le protagoniste de Rendell) contrairement à ce qui est mentionné par la voisine qui a ouvert la porte du bâtiment aux policiers. Victor est un coupable parfait comme le protagoniste d'Hitchcock est une proie facile pour l'accuser du crime du policier. David (interprété par Javier Bardem), le jeune policier a été visé par son partenaire Sancho (interprété par José Sancho), car ce dernier est au courant de sa relation avec sa femme Clara (interprétée par Ángela Molina). Le règlement de compte entre les deux homologues finit par le sacrifice de Victor. Il entre en la prison où il trouve l'occasion d'avoir des cours de pédagogie à distance, il étudie ainsi la religion. Pendant ses six années de prison, il suit à la télévision les bons moments d'Elena qui est en couple avec David, actuellement handicapé. Il apprend aussi que sa mère souffre d'un cancer. À sa sortie, il se trouve seul dans une maison dévastée avec très peu d'argent laissé par sa mère décédée. Il rend visite à la tombe de sa mère dans le cimetière où il lui demande avec combien d'hommes elle a couché pour

mettre de côté les 150.000 pesetas qu'elle lui a laissé (Figure 8). Il ajoute qu'il se sent honteux de récupérer cet argent qu'il n'a pas gagné lu-même.



Figure 8 : Victor devant la tombe de sa mère dans *Carne Tremula*.

Ces deux films sont importants et renvoient à l'injustice sociale entre les classes et les communautés. Le jugement humain, celui qui a condamné Jesus Christ, provoque les drames chez les plus vulnérables. Ce ne sont pas seulement Manny Balestrero et Victor Plaza qui sont concernés par les effets de diffamations injustes, leurs entourages souffrent également de l'humiliation et de la précarisation. Les châtiments pour ces deux personnages ne se limitent pas uniquement à un enfermement, mais s'étendent aussi aux pertes des proches et aux blessures suite à ces événements.

III.2.3. La culpabilité

Le complexe de culpabilité est le thème majeur des deux films.

Almodóvar utilise une scène du film intitulé *Ensayo De Un Crimen (La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz/ 1955)* de Luis Buñuel dans son film. Dans la scène où l'arme d'Elena a pris feu par accident et la balle fait un trou dans la fenêtre, Almodóvar montre en montage parallèle, sur l'écran de la télévision d'Elena, la scène similaire filmée par Buñuel. Dans celle-ci, l'enfant Archibald est le témoin de la mort de sa nourrice à cause d'une balle entrée par la fenêtre qui a percé la gorge de la jeune femme.

Les effets du complexe de culpabilité d'Archibald commencent à partir de cette scène, car il pense que sa nourrice a trouvé la mort à cause de sa boîte à musique magique (sa nourrice lui avait raconté préalablement que la boîte à musique avait le pouvoir de tuer quiconque, en la mettant en marche). Archibald veut tester les pouvoirs du jouet en le mettant en route et sa nourrice se tue par accident juste après cet événement.

D'après Almodóvar, Buñuel se moque, dans *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, du complexe de culpabilité⁷⁷¹ qui provient de l'habitus catholique espagnol. C'est la raison pour laquelle il fait référence à cette scène qui constitue aussi un début de ce complexe horrible pour les personnages de son œuvre. Dans *Carné Tremula*, ce n'est pas seulement Victor qui souffre de ce sentiment issu de l'éducation espagnole, mais Elena, David et même la mère de Victor, Isabel (elle rédige une lettre à son fils emprisonné pour lui demander pardon, car elle n'est pas sûr d'avoir été une bonne mère pour lui) souffriront de ce sentiment de culpabilité à partir de la scène où l'arme d'Elena prend feu.

La repentance et le complexe de la culpabilité sont des inventions de la culture judéo-chrétienne selon Almodóvar⁷⁷². Même s'il déclare qu'il est contre la repentance et qu'il déclare qu'il a témoigné à la souffrance de beaucoup de jeunes à cause de ces inventions, dans sa région d'origine, Mancha, les personnages de *Carné Tremula* font des confessions et demandent pardon du début jusqu'à la fin.

⁷⁷¹ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 153.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 152.

Quant au film d'Hitchcock, le sentiment de culpabilité de Rose Balestrero (interprétée par Vera Miles) suite à l'enfermement de son mari qui s'était rendu dans une agence de crédit pour ses dépenses dentaires, la rend malade. Elle avoue aussi à Manny que comme elle ne peut ni travailler ni gérer leurs comptes correctement, ils se sont endettés. Elle pense que son mari a demandé de l'argent à des prêteurs sur gages. Au début, elle croit dans l'innocence de son mari et le soutient. Cependant, le malheur les suit lorsqu'ils font du porte à porte à la recherche d'un témoin pour prouver l'innocence de Manny. Cette situation rend Rose désespérée et elle commence à avoir des soupçons à l'encontre de son mari. Ce désespoir mélangé au sentiment de culpabilité deviennent insupportable pour elle. Elle est comme la femme de Job, elle n'est pas assez puissante pour résister aux épreuves que son couple doit surmonter.

Dans le film d'Almodóvar, le visage d'Elena devient de plus en plus pâle à partir du moment où Victor entre une nouvelle fois dans sa vie. Étant une personne sincère, sa culpabilité profonde provient du fait de commettre un adultère tout en ayant de la volonté de se séparer de son compagnon. Almodóvar éclaircit la raison de ce visage pâle avec cette affirmation : « *son complexe de culpabilité la vampirise* »⁷⁷³. David, son compagnon continu à exploiter son complexe. En réalité, Elena se sent redevable envers David qui se retrouve handicapé après l'avoir sauvée dans l'appartement familial. Cette gratitude remplace peu à peu l'amour et ce sentiment culpabilise Elena de plus en plus profondément. Le cinéaste précise qu'Elena est la proie de ce complexe de culpabilité, elle devient de plus en plus triste vers la fin du film⁷⁷⁴. Nous pouvons la comparer au protagoniste féminin d'Hitchcock.

Le complexe de culpabilité est très connu par les deux réalisateurs à travers leurs éducations catholiques mêmes s'ils sont issus de pays différents. Ce complexe est parfaitement évoqué dans chacun de leurs films à travers leurs personnages qui leur ressemblent en quelque sorte. Hitchcock avait déjà évoqué le sujet du complexe de culpabilité dans ses films, surtout dans *I confess (La loi du silence/ 1952)*. Cependant, dans *The Wrong Man*, plusieurs aspects de la vie de Manny Balestrero sont communs avec ceux de Hitchcock. Balestrero est un personnage intrus en tant que catholique, membre d'un milieu prolétaire minoritaire (qui a son accent particulier tout comme les Cockneys) dans une société majoritairement non catholique. Par ailleurs, le protagoniste d'Almodóvar n'est pas

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 152.

loin de l'entourage qu'il a connu à Mancha et dans les banlieues pauvres de Madrid. C'est un homme qui se retrouve seul dans la vie et essaie de survivre dans les rues avec peu de moyens, comme précisé par Almodóvar.

III.2.4. L'innocence

Dans les deux films, les protagonistes, Manny et Victor, sont présentés comme des personnages totalement innocents. Chez Almodóvar, il est rare d'observer des personnages avec des traits bien marqués. C'est la raison pour laquelle la présence de Victor, totalement gentil, attire notre attention. Chez Hitchcock, même si la volonté réelle de rester fidèle à l'histoire est bien affichée, nous observons que le scénario⁷⁷⁵ évite d'évoquer l'addiction pour les courses de chevaux du vrai Balestrero. De la même manière que Victor d'Almodóvar, Manny d'Hitchcock est un des personnages, non seulement, le plus innocent, mais aussi, le plus sage et le plus obéissant du maître de la suspense.

Malgré les points communs entre Manny et Job de la Sainte Bible sur plusieurs aspects, les deux protagonistes des films constituent des imitations de Jésus Christ. Le premier prénom de Manny est Christopher, lors de leur première rencontre devant le domicile des Balestreros, les policiers l'appellent Chris. Ils pensent que son surnom est Chris comme étant le diminutif de son premier prénom.

Le prénom Christopher provient du grec Khristophoros et signifie celui qui porte le Christ. Dans l'iconographie chrétienne, Saint Christophe est le saint patron des voyageurs et il est représenté comme étant porteur de l'enfant Jésus-Christ⁷⁷⁶. Manny forcé de présenter devant les victimes de cambriolages est comme une incarnation de Jésus portant la croix. Sans avoir d'explication par le Maître de la suspense, Hitchcock a dû souligner cette ressemblance. Manny, avec les mains menottées, doit aussi effectuer un trajet, dans un fourgon cellulaire, accompagné d'autres personnes arrêtées. Jésus portant la croix doit aussi effectuer un trajet avec d'autres personnes condamnées par les Romains.

Quant au protagoniste d'Almodóvar, la naissance de Victor est presque identique à celle de Jésus, comme Almodóvar le précise, son histoire est un triste conte de Noël⁷⁷⁷. Le cinéaste

⁷⁷⁵ Voir: TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 200.

⁷⁷⁶ DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *op. cit.* 2006, p. 90-91.

⁷⁷⁷ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 145.

espagnol s'est inspiré d'une histoire qu'il a lu dans un journal avec un enfant qui est né dans un bus et qui a gagné une carte de transport gratuite à vie⁷⁷⁸. Cette histoire lui permet de substituer l'étable de Jesus par un bus.

Tous les deux protagonistes souffrent de difficultés financières ainsi que d'épisodes de malchances qui se succèdent, mais, ils ne perdent pas espoirs. Ils ne se sont pas insurgés contre leurs destins ni contre Dieu.

Suite à toutes les injustices qu'il a subies, Manny se retrouve seul avec sa mère âgée et ses enfants. Il écoute les consignes de sa mère et murmure sa prière devant le Sacré Cœur de Jesus (Figure 9). Cette prière l'aidera à prouver son innocence avec l'apparition du vrai coupable.



Figure 9 : Manny priant devant le Sacré Cœur de Jésus dans *The Wrong Man*.

Victor suit des cours de théologie durant son séjour en prison. Il commence à s'intéresser à la Bible. Il est même capable de citer Deutéronome 28 par cœur. D'ailleurs, Almodóvar annonce son intérêt futur pour la religion au cours de la scène où il rend visite à Elena. Dans cette scène, en regardant un cadre qui se trouve dans l'appartement familial d'Elena, il lui avoue qu'elle est son premier amour. Dans le cadre, nous observons une photo d'enfance d'Elena prise lors de sa première communion (Figure 10). Dans la photo, elle est habillée d'une robe blanche avec un voile, ce qui signifie la pureté. Elle a l'air très innocente et heureuse. Ceci plaît à Victor. Elena est orpheline comme Victor, d'après le réalisateur, cette situation les unit comme une sœur et un frère⁷⁷⁹. Leur relation et celle de Victor et Clara

⁷⁷⁸ *Ibid.* 2004, p. 154.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 151.

ressemblent à des relations incestueuses⁷⁸⁰. Sans aucune précision, le cinéaste espagnol souligne peut-être le livre de la Genèse de la Bible.



Figure 10 : La photo montrant la première communion d'Elena dans *Carne Tremula*.

L'histoire de Manny termine par un « happy-ending ». Même si la vraie Rose Balestrero ne guérit pas aussi vite et meurt jeune, Hitchcock prépare une fin heureuse pour son protagoniste, comme la fin méritée par Job, afin qu'il continue à obéir à Dieu.

La fin de Victor n'est pas différente de celle de Manny. Il étudie la Bible. Il garde les souvenirs de ses bien-aimées, de sa mère et d'Elena, parmi les pages de sa Bible que Clara l'aperçoit (Figure 11). L'enfant Victor est né en Espagne franquiste sous la pression et la peur, mais l'enfant qu'il aura avec Elena naîtra dans une Espagne animée, heureuse et pleine d'espoir.



Figure 11 : La Bible de Victor trouvée par Clara dans *Carne Tremula*.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 151.

Il est intéressant de souligner qu'à la lumière de ces informations, chez les deux réalisateurs, en raison de leurs éducations, l'innocence et la vie de Jésus se retrouvent souvent associées.

III.2.5. La peur

La peur est un thème commun qui est mis en avant par les deux réalisateurs dans leurs films.

The wrong man semble présenter une bonne occasion pour Hitchcock d'afficher sa peur de la police. Il affirme à Peter Bogdanovich: « *I enjoyed making this film, because, after all, that is my greatest fear – fear of the police* »⁷⁸¹. Dans ce film, nous ne pouvons plus apercevoir l'humour anglais du Maître du suspense que nous avons l'habitude d'observer dans ses autres films. Ce film se déroule sous une atmosphère de peur, de désespoir et de tristesse.

Hitchcock fait un grand effort pour traduire la peur de Manny avec le mouvement circulaire de la caméra qui produit un effet de vertige sur le spectateur tournant autour de ce dernier (Figure 12). Il a aussi renforcé l'effet avec la musique de Bernard Hermann qui procure une tension plus en plus forte.



Figure 12 : Le mouvement circulaire de la caméra montrant Manny dans la prison dans *The Wrong Man*.

⁷⁸¹ ALDRICH Robert et BOGDANOVICH Peter, *op. cit.* 1998, ©1997, p. 527–528.

Dans son film, Almodóvar reflète l'atmosphère de la peur créée durant les années franquistes sur la société espagnole. Le prologue du film avec la voix de Manuel Fraga Iribarne montre sa confrontation avec l'époque franquiste, ce qu'il a évité dans ses autres films⁷⁸². Il affirme : « *Aujourd'hui je pense qu'il est bon de ne pas oublier ce temps-là, et de rappeler qu'il n'est pas si lointain.* »⁷⁸³.

Almodóvar évoque l'éducation catholique et les effets néfastes de celle-ci souvent en lien avec le franquisme. Il critique beaucoup l'hypocrisie et les pratiques traumatisantes des institutions religieuses soutenues par l'état pendant cette époque, cependant, il ne refuse pas totalement la spiritualité de la religion catholique et continue à utiliser ses rituels dans ses films. Il est contre l'abus de sentiments religieux et la présence de la malveillance au sein de l'Église. En négligeant ceux-ci, il crée une spiritualité alternative pour ses personnages. Nous pouvons annoncer qu'il est difficile de savoir si la révolte du cinéaste espagnol est contre la religion catholique, Dieu et les saints qu'il a connus et intériorisés au sein de famille, par sa mère ou contre les institutions religieuses qui ont collaboré avec le régime franquiste pour assurer le sentiment de peur sur la société afin d'ôter sa résistance.

La peur est plutôt associée à l'époque franquiste qu'à la religion dans ce film. Les deux scènes de naissance au début et à la fin du film sont importantes pour déceler la comparaison entre les deux Espagnes. Le protagoniste d'Almodóvar, Victor explique, dans le taxi, à son enfant qui n'est pas encore né et qui donne des contractions à sa mère, Elena, afin de voir le jour, qu'il a de la chance parce qu'il naîtra dans Madrid libre. Il conclut le film avec ces mots : « *En este país -España- hace tiempo que hemos perdido el miedo.* (Dans ce pays - l'Espagne - nous avons depuis longtemps perdu notre peur.) ».

Almodóvar explique pourquoi il a accentué les naissances au début et à la fin de son film : « [...] j'ai voulu souligner cela avec la fin du film, pour me rappeler, et rappeler au public espagnol qu'il y eut un jour où j'ai oublié la peur. Et ce jour-là fut très heureux pour moi et pour mon pays.⁷⁸⁴ ». Nous observons une ville déserte au début du film tandis qu'à la

⁷⁸² ALMODÓVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 154.

fin, nous apercevons une ville remplie de personnes joyeuses ou de personnes regardant chez elles le match de l'équipe nationale de l'Espagne contre la Malte).

Dans *Carné Tremula*, Clara a été traumatisée par son mari alcoolique Sancho. Elle a peur de lui et le déteste. Elle subit la violence de Sancho et prend sa vengeance en lui étant infidèle. Clara est une femme soignante et aidante. D'après Almodóvar, elle récupère le rôle d'une mère pour Victor⁷⁸⁵. Leur relation est en quelque sorte une relation incestueuse, elle apprendra à Victor comment satisfaire une femme pour qu'il puisse séduire Elena. Elle est aussi protectrice, avant de se battre et de partir. Elle écrit à Victor qu'elle lui laisse un peu d'argent avant de partir. Elle lui conseille aussi de quitter Madrid et d'abandonner sa vengeance contre Sancho. Elle embrasse sa photo d'enfance et lui écrit que les personnes comme eux ne sont pas créées pour tuer (Figure 13). D'ailleurs, dans sa lettre, elle avoue à Victor sa volonté de faire partie des personnes figurant dans sa Bible.



Figure 13 : Clara embrassant la photo d'enfance de Victor dans *Carne Tremula*.

D'après Almodóvar, Clara est une sorte d'idéalisation de la maternité, elle incarne, pour son enfant adopté, Victor, l'initiation à la vie sans aucun préjugé moral⁷⁸⁶. C'est une femme courageuse et sa peur envers Sancho ne la rend pas soumise. La mère biologique, Isabel, et Clara sont comme des imitations de Sainte Marie à la façon d'Almodóvar.

La mère de Manny n'est pas loin de ces deux femmes Almodóvariennes; elle conseille à son fils de prier pour une puissance spirituelle (Figure 14). Elle est soignante et lucide, sa

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 151.

foi gagne toujours contre sa peur et lui procure la sagesse. Chabrol et Rohmer affirment que « *la figure mère* » est utilisée dans un décor réel en s'appuyant sur celle du mur⁷⁸⁷. La scène suivante montre le protagoniste priant devant le Sacré Cœur de Jésus, face à un mur. Dans ce contexte, nous pouvons comparer le personnage de la mère à celle de la Vierge Marie.



Figure 14 : La mère de Manny conseillant à son fils de prier dans *The Wrong Man*.

Dans les deux films, les mères sauvent leurs enfants de la peur en attachant le grelot. La peur est évoquée par les deux réalisateurs de façons différentes, ceci est lié très étroitement à leurs identités, leurs cultures et leurs passés. Cependant, l'affranchissement de la peur s'effectue dans les deux films de la même manière, par l'intermédiaire des mères (soit par sacrifice comme dans le cas de Clara dans *Carne Tremula*, soit avec un conseil).

⁷⁸⁷ CHABROL, Claude & ROHMER, Éric, *op. cit.* 2011, p. 151–152.

III.3. La transmission de la culpabilité de mères en filles: Analyse comparative de *Marnie* d'Hitchcock et de *Julieta* d'Almodóvar

Hitchcock a filmé son 49^{ème} long métrage, *Marnie (Pas de printemps pour Marnie/ 1964)*⁷⁸⁸ à l'âge de 65 ans, tout comme Almodóvar qui avait 66 ans lorsqu'il a filmé *Julieta (2016)*⁷⁸⁹. Nous pouvons dire que ces films ont été produits durant l'âge mur des deux réalisateurs.

⁷⁸⁸ Réalisation : Alfred Hitchcock, Scénario : d'abord Evan Hunter après Jay Presson Allen, adapté à partir du roman de Winston Graham, Image : Robert Burks, Décors: Robert Boyle, George Milo, Costumes : Edith Head, Son: Waldon O. Watson, et William Green, Montage : George Tomasini, Musique : Bernard Herrmann, Interprétation : Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Louise Latham (Bernice Edgar), Diane Baker (Lil Mainwaring), Bruce Dern (Le marin), Bob Sweeney (le cousin Bob), Alan Napier (M. Rutland), Martin Gabel (Sidney Strutt), Production : Alfred J. Hitchcock Productions, Universal Pictures, Durée: 2h 10 min., Date de sortie : 1964. **Synopsis** : Marnie Edgar, menteuse et voleuse professionnelle, change son identité après chaque infraction commise. Un des clients de son ancienne entreprise qu'elle vient de voler avant de s'enfuir, Mark Rutland, l'engage comme secrétaire dans son entreprise. En réalité, Mark est fasciné par le charme de la jeune femme, mais ses avances ne donnent pas un résultat concluant. Marnie finit par voler également la caisse de l'entreprise de Mark, mais les choses ne se passent pas comme autrefois. En effet, Mark retrouve Marnie et lui propose de l'épouser si elle ne veut pas être livrée aux autorités. Le voyage de noces sur le bateau vire au désastre lorsque Marnie souffrant de frigidité féminine tente de se suicider après avoir été violée par Mark. Dès leur retour à Philadelphie, Mark essaie de comprendre les raisons des troubles psychiques de sa femme puisque celle-ci est frigide, kleptomane et ment sans arrêt. Pour cela, il engage un détective privé qui découvre que Marnie n'est pas orpheline comme elle le prétend. Ses troubles psychiques proviennent d'un événement vécu quand elle était enfant. En effet, elle a tué un des clients de sa mère, prostituée, afin de la protéger. Mark décide alors de l'aider afin que Marnie puisse guérir de cet « accident ».

⁷⁸⁹ Réalisation : Pedro Almodóvar, Scénario : Pedro Almodóvar, d'après trois nouvelles (Chance, Soon, Silence) du livre *Runaway* d'Alice Munro, Image : Jean-Claude Larrieu, Montage : José Salcedo, Musique : Alberto Iglesias, Chavela Vargas, Interprétation : Adriana Ugarte et Emma Suárez (Julieta), Daniel Grao (Xoan), Darío Grandinetti (Lorenzo), Rosy de Palma (Marian), Susi Sánchez (Sara, mère de Julieta), Joaquín Notario (Samuel, père de Julieta), Inma Cuesta (Ava), Michelle Jenner (Beatriz), Pilar Castro (Claudia, mère de Beatriz), Mariam Bachir (Sanaa), Nathalie Poza (Juana, membre de la communauté spirituelle), Production: Agustín Almodóvar, Esther García, Durée : 1h 36 min., Date de sortie : 2016. **Synopsis** : Julieta rencontre Xoan lors d'un voyage en train. Ce dernier est un pêcheur originaire de la Galice dont la femme est dans le coma depuis un certain temps. La discussion les rapproche et ils font l'amour dans le train. Plus tard, Julieta reçoit un mot de Xoan qu'elle considère comme une invitation. Xoan est désormais veuf et passe ses journées en compagnie de son amie, Ava. Julieta reprend sa relation avec lui et tombe enceinte d'Antia. Pendant qu'Antia est en dehors de la maison familiale, Julieta et Xoan se disputent au sujet d'Ava en raison de la relation qu'entretient celle-ci avec Xoan, mise en lumière par Marian, la domestique de la maison. Cette dispute résulte au départ en mer de Xoan par un temps orageux. Xoan trouve la mort en mer. Les années passent et Julieta et sa fille Antia vivent à Madrid où Antia a une amie très proche Bearitz, les deux aident Julieta pour la faire sortir de sa dépression. À l'âge de 18 ans, Antia décide de partir pour une retraite spirituelle de laquelle elle ne reviendra plus. Lors de sa visite chez Ava, gravement malade, Julieta découvre qu'Antia est au courant de la

Les critiques sont partagés vis à vis de ces deux films. À l'époque où il est sorti au cinéma (mais aussi par après), *Marnie* n'était pas considéré comme un des chefs-d'œuvre du Maître du suspense. Cependant, les critiques et historiens du cinéma comme Robin Wood ont souligné l'aspect romantique hitchcockien du film.

Par ailleurs, Almodóvar a été critiqué par la presse espagnole lors du scandale des « *Panama papers* » (puisqu'il s'est avéré qu'il possédait des comptes offshore), juste avant la sortie de son film en Espagne⁷⁹⁰. Le film sera toutefois nominé pour la palme d'or du Festival de Cannes, mais il ne la remportera finalement pas. Les critiques espagnols ont tout d'abord considéré le film comme certes très complexe, mais sans véritable drame. Ce film diffère de ses autres films par le fait qu'il s'agisse d'un film sentimental mettant en avant les relations mères-filles⁷⁹¹. Pourtant ce n'est que suite à sa projection hors d'Espagne, et notamment à Cannes, qu'Almodóvar sera glorifié pour sa maîtrise du septième art.

cause de la dispute de Julieta avec Xoan. Lors des funérailles d'Ava, Julieta rencontre Lorenzo, leur relation permet à Julieta de se détacher un peu du départ de sa fille. Un jour à Madrid, Julieta croise Bearitz qui avoue avoir eu une relation lesbienne avec sa fille et qu'Antia a eu honte de cette relation après leur séparation. Elle ajoute qu'elle vient de croiser Antia avec sa famille par hasard au lac de Como et que celle-ci se comporte maintenant comme une fanatique religieuse. Après avoir coupé pendant très longtemps sa relation avec sa mère, Antia lui écrit une lettre en annonçant qu'elle vient de perdre son fils et qu'elle comprend désormais mieux les sentiments de Julieta. Elle lui indique également son adresse. Finalement, Julieta part en Suisse avec Lorenzo afin de retrouver sa fille.

⁷⁹⁰ Au début de sa carrière, lui et son frère Augustín avait construit une petite société offshore dans un paradis fiscal entre 1991-1994 en suivant les recommandations d'un conseiller financier. Même s'ils n'ont pas bénéficié de cette société, il a été monté par la presse espagnole comme un fraudeur, surtout ayant égard à sa position politique en tant que sympathisant de gauche. Almodóvar s'est défendu en disant qu'il ne s'occupait pas des affaires financières de ses productions, mais que c'est son frère, Augustin Almodóvar était chargé pour des questions d'argent, et qu'il a fait une erreur. Néanmoins, il a affirmé qu'il s'est senti dérangé moralement, et c'est une question morale pour lui, d'être cité parmi tous les fraudeurs dans une affaire d'« argent sale ». Voir : CARPENTIER Laurent, « Pedro Almodóvar: « La culpabilité, c'est ce qui m'intéresse le plus ». Entretien », *Cahier du "Monde" No: 22184/ 69e Edition du Festival International du Cinéma*, 11 au 22 mai 2016.

⁷⁹¹ PAGESY Hélène, « Almodóvar : Julieta peine à convaincre les critiques espagnols », *Le Figaro*, 4 août 2016.

III.3.1. Les livres, les scénarios et les films

Les films *Marnie* et *Julieta* sont construits autour de leur personnage féminin à qui ils empruntent leurs noms.

Marnie a été inspiré par le livre au titre homonyme écrit par le romancier anglais Winston Graham, considéré comme un auteur masculin qui restitue parfaitement le point de vue féminin dans son roman⁷⁹².

Graham affirme qu'il s'est inspiré de trois personnes pour créer son roman : une jeune mère de trois enfants qui se prostitue en absence de son mari marin durant la guerre⁷⁹³. Tout comme Bernice (interprétée par Louise Latham), la mère pieuse de Marnie accepte les clients qui frappent à la fenêtre de sa chambre. Elle déplace alors son plus jeune enfant qui dort dans son lit avec elle, dans la chambre non chauffée qui se trouve à côté⁷⁹⁴. Cette femme tuera son enfant illégitime par moralité et pour respecter les normes en vigueur de sa classe sociale. Il lui est en effet impossible d'expliquer et de faire accepter à son entourage un enfant né d'une relation hors mariage. Le fils le plus jeune de cette femme commencera à voler après la guerre. Selon Graham, cette attitude pourrait résulter d'une carence en amour maternel⁷⁹⁵. Le second personnage qui a inspiré Graham est une jeune femme du nom de Christine⁷⁹⁶ qui a gardé le plus jeune des enfants de l'auteur à Cornwall lors de ses séjours avec sa femme à Londres. Christine prenait un bain trois fois par jour et suivait strictement les consignes de sa mère lui demandant de rester à l'écart des « hommes malintentionnés », elle s'occupait des chevaux comme Marnie⁷⁹⁷. Enfin la troisième personne est une cambrioleuse qui prenait plaisir à extorquer des fonds à ses employeurs et qui changeait d'identité, comme Marnie. Ses agissements (surtout ses déguisements lors des cambriolages de ses employeurs) ont fait l'objet d'un article dans le Sunday Express⁷⁹⁸.

⁷⁹² MORAL Tony Lee, *Hitchcock and the making of Marnie*, Lanham, Scarecrow Press (coll. « Filmmakers series »), 2005, c2002, p. 6.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁹⁶ BAECQUE Antoine d., *op. cit.*, p. 5; MORAL Tony Lee, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁹⁷ MORAL Tony Lee, *op. cit.* 2005, c2002, p. 5.

⁷⁹⁸ BAECQUE Antoine d., *op. cit.*, p. 6; MORAL Tony Lee, *op. cit.*, p. 6.

Dans le roman de Graham, le narrateur est son héroïne, Marnie, de plus, contrairement à l'histoire du film, le roman est lié à la thérapie psychiatrique de celle-ci. Dans le roman, Mark n'est pas un personnage gentil et amoureux de Marnie, mais plutôt un fétichiste qui désire faire l'amour avec une femme kleptomane et la contrôler. Il remplace un gardien de prison.

Hitchcock a adapté le roman au cinéma en modifiant plusieurs détails notamment la scène finale ; dans le film, Marnie n'est plus un narrateur, elle n'a pas de psychothérapeute (mais Mark remplace plutôt ce rôle), elle ne connaît pas du tout son père biologique, le cousin de Mark, Terry Holbrook (qui a une relation troublante avec Marnie dans le roman) est remplacée par la belle sœur de Mark. À la fin du roman, la mère de Marnie est déjà décédée et Marnie découvre dans une coupure de journal que sa mère a tué son nouveau-né il y a des années. Dans le film, Mark a aussi un cousin nommé Bob qui s'occupe des affaires financières de la famille (Mark le fait connaître à Marnie en tant que « our banker cousin ») mais il n'est visible qu'une seule fois, après le mariage de Marnie et Mark. À la fin du film, Marnie se rappelle qu'elle a tué par accident un des clients de sa mère prostituée. L'histoire d'infanticide est totalement supprimée.

Le scénariste américain Evan Hunter est chargé d'écrire la première version de la scénario. Il avait déjà travaillé avec Hitchcock pour son film précédent avec l'actrice Tippi Hedren, *The Birds* (Les Oiseaux/ 1963). D'après Tony Lee Moral, Hitchcock est également impliqué dans la rédaction du scénario, mais il n'a jamais assumé ce rôle dans les crédits du film⁷⁹⁹.

Dans le scénario écrit par Hunter, le cousin Terry Holbrook n'était pas effacé. C'était un personnage antipathique et sexuellement agressif envers Marnie; Hunter présentait le personnage de Mark comme étant plus sympathique que celui de Ted, ce qui permettait aux spectateurs s'identifier à Mark⁸⁰⁰.

Hitchcock a licencié Hunter ; d'après le scénariste, la seule raison de son licenciement est son refus d'adapter la scène de viol à son scénario⁸⁰¹. Hitchcock avait une relation

⁷⁹⁹ MORAL Tony Lee, *op. cit.* 2005, c2002, p. 23.

⁸⁰⁰ ALLEN, Richard, "An Interview with Jay Presson Allen", In:GOTTLIEB Sidney et Brookhouse Christopher (eds.), *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual. Selected Essays from the Hitchcock Annual*, Wayne State University Press, 2002, p. 208.

⁸⁰¹ SILET, Charles L. P., "Writing for Hitch: An interview with Evan Hunter", In:*Ibid.*, p. 204.

difficile avec son actrice, Tippi Hedren après le tournage de *The Birds*. Il voulait travailler avec Grace Kelly pour ce film, mais finalement Kelly a gentiment refusé le rôle⁸⁰². D'après Hedren, Hitchcock avait des sentiments amoureux envers elle et lors de son refus, il est devenu agressif⁸⁰³.

Hunter avait écrit deux versions du scénario, une avec et une sans scène de viol et insisté de ne pas ajouter cette scène pour ne pas diminuer la sympathie des spectateurs envers le protagoniste, mais il s'est rendu compte plus tard, après une discussion avec sa remplaçante Jay Presson Allen, que la scène de viol était la seule raison pour Hitchcock de faire ce film⁸⁰⁴.

Jay Presson Allen est l'ultime scénariste de *Marnie*. Elle est la scénariste de multiples films populaires, notamment de *The Prime of Miss Jean Brodie (Les Belles Années de miss Brodie/ 1964)*, *Cabaret (1972)*, *Funny Lady (1975)*, *A Star is Born (Une étoile est née/ 1976)*, *Deathtrap (1982)*. Dès qu'elle est engagée à l'écriture de scénario, Terry, le cousin sadique est effacé, Mark est devenu le seul personnage masculin principal et pour le développement de l'histoire, Lil, la belle sœur, (interprétée par Diane Baker) a été ajouté. Allen affirme qu'Hitchcock donnait beaucoup d'idées clés pour le scénario, notamment pour l'infusion de couleurs ; Allen appelle l'idée transmise par le Maître du suspense en tant que « gift » et elle qualifie Hitchcock de merveilleux professeur⁸⁰⁵.

Quant à Almodóvar, il a adapté *Julieta* à partir de trois histoires courtes intitulées « *Chance* », « *Soon* » et « *Silence* » de la nouvelle *Runaway*⁸⁰⁶ de la romancière canadienne Alice Munro⁸⁰⁷. Il avoue avoir pensé travailler avec des acteurs hollywoodiens, surtout, avec Meryl Streep pour le rôle de Julieta, pour ce film. Puis le cinéaste espagnol s'est rendu compte qu'il était trop âgé pour penser à une carrière à Hollywood et pour s'y habituer⁸⁰⁸.

⁸⁰² KROHN Bill, *op. cit.* 2003, p. 266.

⁸⁰³ Voir: MORAL Tony Lee, *op. cit.*, p. 120–124.

⁸⁰⁴ SILET, Charles L. P., "Writing for Hitch: An interview with Evan Hunter", In: GOTTLIEB Sidney et Brookhouse Christopher (eds.), *op. cit.* 2002, p. 205.

⁸⁰⁵ ALLEN, Richard, "An Interview with Jay Presson Allen", In: *Ibid.*, p. 210.

⁸⁰⁶ MUNRO Alice, *Runaway*, London, Vintage, 2006.

⁸⁰⁷ Munro a une descendance irlandaise et écossaise. Ses livres peuvent être qualifiés de plutôt féministes, dans son livre intitulé *Lives of girls and woman*, elle évoque la discrimination envers les femmes et envers les romans catholiques. Voir : MUNRO Alice, *Lives of girls and women*, London, Vintage Books, 1971.

⁸⁰⁸ Voir: MILLER Julie, *op. cit.*

Le cinéaste espagnol a acheté les droits d'auteur de ce livre en 2009. Le livre apparaît au début d'un de ses autres films, *La piel que habito* (*La peau que j'habite*/ 2011)⁸⁰⁹ comme une annonce de son prochain projet. En effet, il a déjà fait ce type d'annonce auparavant ; dans son film *La Flor de mi Secreto* (*La Fleur de mon secret*/ 1995), il annonce ses projets de *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*/ 1999) et de *Volver* (2006).

Julieta est la troisième adaptation du cinéaste espagnol à partir d'un livre dans une langue étrangère. Comme nous l'avons souligné dans notre analyse précédente, *Carné Tremula* est adapté d'un roman anglophone et *La piel que habito* est une adaptation du roman *Mygale* du romancier français, Thierry Jonquet.

L'histoire adaptée au grand écran par Almodóvar et celle de Munro se distinguent l'une de l'autre par leur atmosphère géographique; bien qu'Almodóvar prétende adapter le style simpliste des nouvelles de Munro et s'éloigner le plus possible de son style kitsch, il est arrivé à hispaniser son histoire, comme nous avons l'habitude de le voir dans ses anciennes adaptations.

Almodóvar affirme :

*« Même si mon adaptation de ses nouvelles est forcément très infidèle, même si j'ai ajouté beaucoup de choses, son écriture a évidemment guidé mes choix. Je n'aurais pas ressenti ce besoin de retenue si je ne l'avais pas senti dans son écriture elle-même. Mais au fond, ce n'est pas seulement parce que j'aime Alice Munro que j'ai eu envie de l'adapter, c'est surtout la différence entre son écriture et mes films qui m'a attiré vers elle, et c'est cette différence qui crée quelque chose de nouveau dans Julieta »*⁸¹⁰.

Les modifications sont effectuées par Almodóvar à cause de grandes différences entre les cultures anglo-saxonne et hispanique : dans la nouvelle, il y a beaucoup de distance

⁸⁰⁹ Dans *La piel que habito*, la domestique, Marilia (interprétée par Marisa Paredes) envoie le livre à Vincente/ Vera (interprétés par Jan Cornet et Elena Anaya) par le monte-plat domestique en attachant à son plateau repas. Quand Vera ouvre la porte de l'appareil, nous voyons qu'elle a une montagne de livres dans sa chambre, mais le cinéaste montre aux spectateurs seulement et précisément le livre de Munro.

⁸¹⁰ TESSE Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 34.

relationnelle entre Juliette (Julieta de Munro) et sa fille⁸¹¹. Quand la fille est partie, Juliette ne cherche pas à la retrouver, ce qui est terrible selon la vision du cinéaste espagnol ; il affirme qu'en Espagne, les liens entre parents et enfants sont difficiles à briser⁸¹².

Pour rester quand même en accord avec quelques sujets avec la nouvelle de Munro, Almodóvar effectue un retour aux années 80 d'Espagne où les voyages en trains classiques duraient des heures pour traverser le pays. Il fait cette modification, car Juliette de Munro fait des voyages de longues distances au Canada. Ce retour donne une chance au cinéaste espagnol pour revisiter sa carrière.

Dans la filmographie d'Almodóvar, *Julieta*, constitue une œuvre dans laquelle nous pouvons trouver presque tous les thèmes traités par le cinéaste à partir de *Matador* (1986). Le film précédent d'Almodóvar, *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers*/ 2013) annonce sa nostalgie des années 80. Cette comédie musicale, qui a échoué au guichet, ressemble stylistiquement à des premiers longs métrages, comme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*/ 1980), *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*/ 1982) et *Entre Tinieblas* (*Dans les ténèbres*/ 1983). Dans *Julieta*, nous pouvons trouver le sujet de l'Opus Dei⁸¹³, la relation difficile entre les mères-filles (comme *Tacones lejanos*), l'amour enfantin entre les mêmes sexes (comme *La mala educación*), les secrets, les infidélités ainsi que les châtiments par destin.

Julieta est donc un des films avec *Los amantes pasajeros* et *Dolor y gloria* (*Douleur et la gloire*/ 2019) qui compose le testament du cinéaste espagnol.

Concernant *Marnie*, il peut être considéré comme étant le dernier film de suspense romantique avec la blonde hitchcockienne. Sur ce point, d'après Tony Lee Moral, *Marnie* est peut être bien un testament pour le Maître du suspense⁸¹⁴.

Après ce film, Hitchcock se focalise sur des sujets politiques dans ses films *Torn Curtain* (*Le rideau déchiré*/ 1966), *Topaz* (*L'état*/ 1969) et son dernier film inachevé *The short night*

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 34.

⁸¹² *Ibid.*, p. 34.

⁸¹³ Almodóvar fait une référence discrète à l'Opus Dei dans *Julieta* via la fille de Julieta qui cherche son chemin spirituel en coupant tous les ponts avec sa mère. Almodóvar avait auparavant évoqué l'institution religieuse dans ses films *Matador* (1986) et *Los amantes pasajeros* (*Les Amants passagers*/ 2013) avec une référence directe.

⁸¹⁴ MORAL Tony Lee, *op. cit.* 2005, c2002, p. 175.

(1980). En outre, dans ses tous derniers films, *Frenzy* (1972) et *Family Plot* (*Complot de Famille/ 1976*); ses personnages, surtout les personnages féminins, sont loin d'être sophistiqués et deviennent même très ordinaires. *Marnie* est le dernier film tissé de motifs hitchcockiens (la blonde sophistiquée et attractive, le romantisme victorien, le personnage masculin principal galant et sauveur du péché, etc.).

Nous pouvons dire que le point commun entre ces deux films d'Hitchcock et d'Almodóvar réside dans la conception d'adapter une œuvre littéraire à un champ visuel comme le cinéma. Les deux cinéastes prennent une œuvre littéraire en se focalisant sur le thème central, mais en changeant parfois l'histoire et les personnages ou en tissant de manière originale, voire transformante, les relations des personnages. Ils s'approprient l'histoire et utilisent ce qui les intéresse de la même manière qu'une abeille qui butinerait une fleur pour épuiser le nectar en le transformant en miel.

La couleur rouge est ajoutée aux scénarios de leurs films par deux réalisateurs (Figure 15). Hitchcock a donné l'idée à Allen consistant à utiliser (voire accentuer) le traumatisme de Marnie quand elle voit la « couleur de sang »⁸¹⁵, par ailleurs, Almodóvar a choisi un début pour son film avec la chemise rouge de Julieta qui se plisse avec le mouvement de respiration du personnage. Cette image ressemble à un vagin, d'où, le renvoie d'image à la genèse de la vie, ainsi la couleur rouge symbolise dans la culture catholique « *la vie* » et « *le sacrifice* »⁸¹⁶. Almodóvar affirme que dans ses films, les couleurs (qu'il s'agisse celles du décor ou des costumes) possèdent une signification dramatique⁸¹⁷. La couleur rouge est présente dans tous les films d'Almodóvar⁸¹⁸. Dans ce film, l'utilisation de la couleur rouge par le cinéaste espagnol s'explique par la simplicité des nouvelles de Munro qui l'empêche d'employer des thèmes kitschs. Il avoue utiliser la couleur rouge du début à la fin du film pour pallier à cette simplicité, d'une part et pour signer le film de sa propre main, d'autre part⁸¹⁹.

⁸¹⁵ *Ibid.* 2005, c2002, p. 45.

⁸¹⁶ FEUILLET Michel, *op. cit.* 2010, p. 101.

⁸¹⁷ TESSE Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 37.

⁸¹⁸ ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 78-82.

⁸¹⁹ TESSE Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 34.



Figure 15 : L'utilisation de la couleur rouge dans *Marnie* et *Julieta*.

Les couleurs sont aussi importantes pour Hitchcock, il n'était pas seulement méticuleux pour l'utilisation de la couleur rouge, primordiale pour l'histoire du film, mais aussi pour la couleur jaune et verte des costumes de Hedren. Il travaille rigoureusement avec la costumière Édith Head. Au début du film, Hedren marche le long d'un quai de train avec son sac jaune. A la suite de sa discussion avec Allen pour cette scène, Hitchcock ⁸²⁰ décide d'accentuer les couleurs des cheveux noirs foncés de la fille et celle de son sac jaune prononcé sur un quai tout à fait vide. Bien qu'il soit irréaliste de ne voir personne autour d'elle, l'intention d'Hitchcock est de focaliser toute l'attention et la concentration des spectateurs sur la fille au sac jaune (Figure 16). La couleur jaune symbolise dans la culture chrétienne la trahison et la souffrance⁸²¹ (qui est « *un symbole du pouvoir satanique ou de la puissance de Dieu lorsqu'elle se déchaîne pour punir* »⁸²²).

⁸²⁰ MORAL Tony Lee, *op. cit.* 2005, c2002, p. 125.

⁸²¹ FEUILLET Michel, *op. cit.* 2010, p. 64.

⁸²² *Ibid.* , p. 110.



Figure 16 : Marnie marchant le long du quai du train avec son sac jaune dans *Marnie*.

Le choix de Marnie de s'habiller en vert lors de la visite de sa mère symbolise « *l'Espérance, l'une des trois vertus théologiques* ⁸²³ » (Figure 17). Les autres vertus sont la foi et la charité (Corinthiens 13:13).



Figure 17 : Marnie rendant visite à sa mère vêtue de son tailleur vert dans *Marnie*.

Hitchcock aime planifier tous les détails⁸²⁴, d'après Moral, son perfectionnisme prend sa source dans son éducation jésuite. De plus, il se présente habituellement en tant que *jésuite*

⁸²³ *Ibid.*, p. 124.

⁸²⁴ MORAL Tony Lee, *op. cit.* 2005, c2002, p. 105.

à ses collaborateurs sur les plateaux⁸²⁵. Grâce à son éducation stricte de ses professeurs jésuites, sa pensée est extrêmement ordonné et organisé⁸²⁶.

Quant à Almodóvar, il n'affirme pas que son éducation l'aide à développer sa capacité technique et sa méticulosité pour les détails filmiques, mais il précise qu'en raison de son éducation catholique il porte un intérêt pour les sujets de la culpabilité et du châtement qui constituent des thèmes majeurs de ses films⁸²⁷.

III.3.1.1. Les lieux des films

L'histoire de *Marnie* se déroule à Baltimore et à Philadelphie. La plupart des scènes de *Marnie* ont été réalisées en studio. Hitchcock, son directeur de photographie, Robert Burks, (avec lequel il a travaillé sur tous ses films sauf *Psycho* (*Psychose*/ 1960), à partir de *Strangers on a train* (*L'inconnu du Nord-Express* 1951) et jusqu'à *Marnie*) et son responsable de décor, Robert Boyle, ont réalisé les premiers tournages à Atlantic City⁸²⁸. Les scènes de courses de chevaux y ont été filmées.

Dans le film, Marnie et Mark sont issus de classes sociales différentes; d'après Hitchcock leurs relations s'inspirent du conte du « *Prince et la Mendiant* »⁸²⁹. Marnie est élevée par une mère célibataire dans un quartier pauvre, à proximité du port de Baltimore, tandis que Mark est un gentilhomme de Philadelphie. Bien qu'Hitchcock ne soit pas convaincu que Sean Connery soit parvenu à incarner Mark Rutland, cet élégant bourgeois de Philadelphie, la différence de classe entre la mère de Marnie et la famille Rutland est néanmoins bien marquée. Les habitations des deux familles diffèrent fortement l'une de l'autre. La maison de la mère de Marnie et le port ont été créés par Hitchcock en studio. L'imposant navire à quai dans le port de Baltimore et la rue de la maison de la mère de Marnie, montrés au début et à la fin du film (Figure 18), sont issus d'un souvenir d'enfance d'Hitchcock. Le Maître du suspense raconte à Peter Bogdanovich:

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁸²⁷ Voir:REVIRIEGO Carlos, « The Sound of Silence », *Film Comment*, September-October/52-5, 2016, p. 50–54, p. 54.

⁸²⁸ MORAL Tony Lee, *op. cit.* 2005, c2002, p. 101–102.

⁸²⁹ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 260.

«I had seen that (le navire) years ago in England---although it wasn't well done in Marnie. I was fascinated years ago as a kid in London to go down to the docks--- there was an ordinary street and right across the end was a huge liner with a smokestack. Well, it seemed ridiculous: these little, low houses in front, they almost disappeared--- so you really had the effect of a ship on dry land. It didn't come off the way I wanted it to in Marnie. I've always had the same feeling arriving at Southampton. The ship, the Elizabeth, comes so close into town that when you stand at the front of the ship, you can't see any water at all. All you can see is the bow and rooftops everywhere. This ship at the end of the street has always fascinated me»⁸³⁰.

L'atmosphère de la rue et la petite maison de Bernice prêtent particulièrement à la claustrophobie, comme le précise Robin Wood⁸³¹. Bernice dit à Marnie que la maison ne reçoit pas de lumière l'après-midi. De plus, à cause de l'humidité, Bernice souffre de douleurs au postérieur et aux jambes.



Figure 18 : La rue où Bernice habite au début (image de gauche) et à la fin (image de droite) du film *Marnie*.

La maison des Rutland est, quant à elle, très lumineuse et spacieuse. Elle a été construite sur une grande ferme qui possédait des écuries. Les écuries et les scènes à cheval sont importantes pour Hitchcock : il affirme que le cheval symbolise le père absent pour Marnie.

⁸³⁰ ALDRICH Robert et BOGDANOVICH Peter, *op. cit.* 1998, ©1997, p. 539.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 539.

Aussi, quand Marnie tue son cheval Forio, Hitchcock considère cet acte comme la mise à mort du père de Marnie⁸³².

En ce qui concerne Almodóvar, il réalise son film en dehors de Madrid et en plusieurs endroits d'Espagne. Pour transposer en Espagne l'histoire de Munro⁸³³, il a besoin de faire faire à son protagoniste, Julieta, de longs trajets en train. Elle part à Séville en Andalousie pour rendre visite à ses parents (Figure 19). Les tournages ont été réalisés dans l'agglomération de la ville à Mairena del Alcor et à Sierra de Huelva. Les scènes qui sont tournées là où Xoan habite ont été filmées au port de Redes, en Galice. La scène entre la membre de la communauté spirituelle Juana, et très probablement membre de l'Opus Dei (interprétée par Nathalie Poza) et Julieta a été filmée dans les Pyrénées (du côté de l'Aragon).



Figure 19 : Julieta rendant visite à ses parents accompagnée de sa famille dans *Julieta*.

Tout comme Hitchcock, le cinéaste espagnol porte à l'écran l'un de ses souvenirs d'enfance ; il explique :

« Je ne pouvais pas créer en Espagne d'aussi grandes distances géographiques qu'en Amérique du Nord, où je pensais initialement faire le film. Mais les scènes de train ou d'autobus racontent que les distances géographiques sont longues quand même, parce qu'à cette époque là, en 1985, aller de Galice en Andalousie, ce n'était pas un voyage anodin. Et cela explique pourquoi Julieta va rarement voir son père. La scène où l'autobus arrive sur la place du village andalou où vit le père de Julieta, c'est une image qui vient de mon enfance : on attendait sur

⁸³² *Ibid.*, p. 538.

⁸³³ Voir: TESSE Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 36.

la place du village l'autobus qui amenait des étrangers, des gens nouveaux ou ramenait de la famille. C'était l'aventure, c'était excitant. Je ne pouvais pas faire un plan plus long sur l'attente et la place du village, mais c'est un souvenir d'enfance que je garde avec beaucoup d'émotion ⁸³⁴ » (Figure 20).



Figure 20 : La petite place du village andalou dans *Julieta*.

III.3.1.2. Les titres de films

Les titres des deux films, *Marnie* et *Julieta*, sont les noms des personnages principaux féminins.

Le titre d'Hitchcock est identique à celui du roman de Graham. *Marnie* est un conte féérique racontant le bouleversant destin d'une femme malheureuse, dont la mère est une ex-prostituée. Après s'être presque exclusivement focalisé sur des personnages masculins durant sa période américaine (à l'exception de *Rebecca (1940)*), Hitchcock se focalisera sur des personnages féminins.

Almodóvar pensait tout d'abord intituler son film "*Silence*" du titre de troisième nouvelle de Munro. Cependant, le cinéaste américain Martin Scorsese ayant déjà choisi ce nom pour son film à paraître la même année, en 2016⁸³⁵, Almodóvar changera de nom pour éviter toute

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 36–37.

⁸³⁵ Le film de Scorsese met en scène des missionnaires jésuites portugais envoyés au Japon au XVII pour l'évangéliser et retrouver leur mentor disparu. Ils feront l'objet de persécution religieuse. En effet, Scorsese avait reçu une éducation jésuite et planifiait de devenir prêtre dans sa jeunesse.

confusion⁸³⁶. Finalement, il le nommera Julieta, en hispanisant le prénom du protagoniste féminin.

⁸³⁶ MALAUSA Vincent, « Au Travail/ Julieta de Pedro Almodóvar », *Cahiers du cinéma*, 718, 2016, p. 76–77

III.3.2. Les relations mères-filles

Dans un premier temps, les relations difficiles entre les mères et les filles constituent le point commun aux deux films. Dans *Marnie* et *Julieta*, tout comme dans les autres films des deux réalisateurs (comme nous l'avons souligné dans la deuxième partie) la relation symbiotique entre la mère et son enfant reste visible, tandis que le père est, soit moins visible soit totalement absent.

Dans les deux films, les filles suivent un destin similaire à celui de leurs mères. Comme une référence à l'Ancien Testament, Ezékiel verset 16 :44 : « *Tous les faiseurs de proverbes en diront un à ton sujet : « Telle mère, telle fille.* ». La fille est donc l'image de sa mère. Même si Antia dans *Julieta* déteste sa mère Julieta après le décès de son père Xoan, elle ne peut pas s'échapper de son destin rempli de malheurs. Par la suite, Antia perd son fils comme sa mère l'a perdue. De la même manière, dans *Marnie*, Bernice Edgar projette une vie décente pour sa fille. Pourtant, cette dernière ne peut pas échapper à son destin qui fait d'elle, une voleuse, escroc et menteuse, dû aux souvenirs d'enfance qui résident dans son subconscient.

Dans *Marnie*, jusqu'à la fin du film, rien n'est connu au sujet du père biologique de Marnie. Le comportement de Marnie vis-à-vis de sa mère ressemble à celui d'un «grand enfant». Marnie reste comme une fille dans sa conscience. Elle est jalouse de la fille de la voisine, Jessie (interprétée par Kimberly Beck), puisque sa mère montre beaucoup d'affection envers cette dernière. En raison de cette relation, elle n'arrive pas à sortir de l'adolescence. Sa frigidité et sa kleptomanie peuvent même avoir été provoquées par cette relation.

Comme nous l'avons auparavant souligné, l'écrivain du roman *Marnie*, Winston Graham a été inspiré par deux femmes autour de lui en créant les personnages féminins. Même si Hitchcock a changé plusieurs détails du roman dans son film, comme les informations détenues par Marnie sur son père biologique, il a toutefois gardé la soif d'affection maternelle de Marnie. À la fin du film, Mark explique à Marnie la cause de sa mythomanie pathologique ainsi que de sa kleptomanie en disant : « *When a child, a child of any age, Marnie can't get love, it takes what it can get, any way it can get it. That's not so hard to understand.* ».

Pour mériter l'amour de sa mère, Marnie lui offre des cadeaux coûteux, comme une belle étole en fourrure de vison, pourtant, elle ne réussit pas à obtenir une caresse de sa part. Bernice Edgar donne toute son affection à la petite fille, Jessie. Elle l'aime comme sa propre fille, pour cela, Bernice souhaite que Jessie déménage avec sa mère, Mrs Cotton, chez elle.

Marnie est son enfant, mais elle est née d'une relation illégitime. Entre temps, Bernice est devenue une femme pieuse et Marnie continue sûrement à lui rappeler son ancienne vie indécente. Alors que Jessie s'avère comme une deuxième chance, elle ressemble physiquement à Marnie enfant (comme Bernice l'a avoué lors de la visite de Marnie avant qu'elle ait commencé à travailler avec Mark).

Bernice s'empêche de manifester son affection envers sa fille biologique à cause de son passé plein de culpabilité. Elle annonce qu'elle n'a pas eu le temps de s'occuper de Marnie quand elle avait l'âge de Jessie en brossant les cheveux de la petite fille. Elle explique qu'elle devait travailler dur après ce que la fille et la mère appellent « l'accident », c'est-à-dire l'assassinat du marin par Marnie pour sauver sa mère. Pendant que Bernice brosse ses longs cheveux blonds, la petite Jessie lui demande si elles n'avaient pas avec Marnie un père pour nourrir la famille; Bernice répond non. Après que Jessie soit partie avec les glaïeuls rouges (que Marnie ne supporte pas de voir à cause de sa phobie envers cette couleur), Marnie couvre le cou de sa mère avec son cadeau, l'étole en fourrure du vison, et elle dit qu'avec ceci Bernice ressemble à l'amante d'un vieil homme. Bernice répond cette fois-ci: « *No man ever gives me anything so good* ». Marnie répond cette phrase: « *We don't need men, Mama. We can do very well for ourselves. You and me.* ». Tout comme Rebeca (interprétée par Victoria Abril) dans *Tacones lejanos (Talons aiguilles/ 1991)* d'Almodóvar, Marnie veut passer toute sa vie avec sa mère sans que d'autres personnes interfèrent dans leur relation. Cependant, Bernice ignore la phrase émotionnelle de sa fille et lui répond comme une rigoriste : « *Decent women don't have need for any man.*»

Bernice dit à Marnie qu'elle a parlé à son propos à la mère de Jessie, Mrs Cotton ; elle dit que Marnie peut travailler comme les hommes, elle n'a donc pas besoin d'avoir un homme pour gagner sa vie. Mrs Cotton, invisible dans le film, est une mère célibataire. Comme Bernice, elle travaille jusqu'au soir en laissant sa fille être gardée chez sa voisine. En raison de cette similitude, elles sympathisent. Bernice veut que Jessie et Mrs.Cotton déménagent chez elle. Bernice emploie encore une fois le mot « decent » pour définir Mrs

Cotton. Ce mot est très important, car il est accentué plusieurs fois, notamment, à la fin du film, par Bernice.

Marnie prend très mal l'affection que sa mère montre envers Jessie. Finalement elle trouve de l'affection chez son cheval Forio, qui remplace un homme. Pour Hitchcock, Forio représente plutôt un père absent⁸³⁷. Marnie ne fait aucune confiance aux hommes à cause de l'éducation de sa mère, Forio est le seul personnage masculin dans sa vie. Lors de sa visite aux écuries, au début du film, elle apprend que son cheval mord son palefrenier, elle dit : « *Forio, if you want to bite somebody, bite me.* ».

Quant à *Julieta*, la culpabilité sentie par Julieta, à cause du choc de la mort de son compagnon Xoan, provoque l'inversement des rôles mère-fille. Julieta déprime et se trouve dans l'incapacité de s'occuper de sa fille Antia. Antia devient une adulte à son âge adolescent et c'est elle qui prend sa mère en charge (avec l'aide de sa meilleure amie/ première amour, Beatriz (interprétée par Michelle Jenner)) comme si cette dernière était une enfant.

Julieta commence à subir les choix d'Antia, comme déménager à Madrid, s'installer dans un appartement auprès de la famille de Beatriz. Comme Almodóvar l'a souligné, Julieta est un personnage loin des mères qui ont « *une force surhumaine* »⁸³⁸ que nous avons l'habitude de voir dans ses autres films, mais elle ressemble plutôt au cinéaste espagnol. Dans les autres films, il a été inspiré par sa propre mère Francisca Caballero et d'autres mères qu'il a connues durant son enfance à la Mancha⁸³⁹. Il affirme : « *Quand Julieta s'installe dans son appartement et commence à écrire sa vie, je ne m'inspire plus de ma mère, mais de moi-même de ma propre solitude. Cela n'a plus rien à voir avec les mères bigger than life de mes autres films* »⁸⁴⁰.

Julieta est un personnage plutôt seule ayant une relation éloignée avec ses parents, conformément aux nouvelles de Munro. Comme dans les films d'Almodóvar, les personnages sont en général originaires de la campagne, dotés d'un esprit plutôt collectif et d'un lien étroit avec leurs parents et leurs voisins, etc, cette solitude provient sûrement de l'adaptation des nouvelles.

⁸³⁷ MORAL Tony Lee, *op. cit.*, p. 113.

⁸³⁸ TESSE Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 36.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

Julieta est contre la relation que son père Samuel (interprété par Joaquín Notario) entretient avec la jeune aide ménagère Sanaa (interprétée par Mariam Bachir). À cause de sa relation distante avec ses parents, son père lui demande d'être tolérante avec lui et lui demande de se taire. Elle est attachée à la mémoire de sa mère Sara (interprétée par Susi Sánchez) qui a subi la maladie d'Alzheimer. Même si Almodóvar a modifié plusieurs prénoms choisis par Munro dans ses nouvelles, il garde le prénom Sara qui est le prénom de la femme d'Abraham dans l'Ancien Testament. Sara ne peut pas avoir d'enfant à cause de son âge avancé alors qu'Abraham souhaite avoir un enfant. Alors, Abraham se met en couple avec leur servante égyptienne nommée Agar (Genèse 16)⁸⁴¹. Sanaa présente plusieurs similitudes avec Agar. Plus tard elle accouche d'un garçon qui devient le jeune frère de Julieta.

Julieta, vulnérable et passive, ne prend plus de décisions dans sa vie après la mort de Xoan, ainsi, elle subit les décisions des autres, comme le mariage de son père et le départ d'Antia pour la communauté spirituelle. Même si le membre de la communauté spirituelle lui reproche de ne pas enseigner la foi à sa fille, elle lui transmet sa culpabilité (comme un habitus catholique). Almodóvar explique ceci : « *C'est un film qui raconte l'histoire d'un échec, la vie en échec de Julieta qui, bien qu'exempte d'éducation religieuse, ressent un immense sentiment de culpabilité, cette culpabilité qui se transmet de mère en fille comme une maladie morale. C'est ce qui m'intéressait le plus* »⁸⁴².

Les nouvelles de Munro ne sont pas construites sur la relation mère-fille, pourtant, le personnage Julieta se trouve au centre de trois histoires. C'est donc Almodóvar qui transforme l'histoire de son film en se basant sur la relation mère-fille. Évidemment, Antia n'est pas visible du début jusqu'à la fin du film comme le personnage féminin hitchcockien. Elle connaît aussi son père, contrairement à Marnie, elle est une « fille à papa ». Marnie d'Hitchcock ne connaît pas son père, d'ailleurs, elle ne questionne même pas son absence, de plus, consciemment, elle ne désire pas avoir un homme dans sa vie. Sa relation étroite avec sa mère semble suffisante pour elle. Mark, prends plus tard le rôle du père surtout à la fin du film. Elle-même l'appelle « *Daddy dear* » dans la scène qui se déroule chez les Rutland dans leur chambre à coucher après le cauchemar qu'elle a fait. Mark lui donne de

⁸⁴¹ DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *op. cit.* 2006, p. 12.

⁸⁴² CARPENTIER Laurent, *op. cit.* 11 au 22 mai 2016, p. 5.

l'affection et assure la protection dont elle a besoin. À la fin du film, il caresse ses cheveux, ce que sa mère Bernice évite de faire.

La mère de Marnie, Bernice essaie d'éloigner sa fille de tous les hommes à cause de sa mauvaise expérience vécue durant sa jeunesse. Son choix de se prostituer est motivé par sa pauvreté. Après avoir assisté au drame de l'assassinat, elle sent la culpabilité et considère ce malaise comme un signe de Dieu, elle devient alors une fanatique religieuse. Elle est une fidèle de l'Église baptiste. Marnie affirme que sa mère l'emmenait chaque dimanche deux fois à l'église, c'est la raison pour laquelle Marnie est capable de citer facilement la Bible (comme « *Like the Bible says : « Money answereth all things » Ecclésiaste 10: 19*) et des prêcheurs baptistes. Durant leur petit jeu psychanalytique avec Mark, quand Mark lui dit « water », elle associe ce mot avec « *Bath. Soap. Cleanse. Pure.* ». Ainsi elle continue: « *Made purely for me. "And his tears shall wash away thy sins and make thee over again."* » *Baptists. Mother used to take me to church. Twice on Sundays.* ». Dans le roman de Graham, nous retrouvons ce dialogue entre le psychanalyste et Marnie. Le psychanalyste dit « *Baptists* » et Marnie répond « *Blood of the Lamb.* »⁸⁴³, et fait la citation. Les mots *cleanse* et *pure* sont donc des inventions d'Hitchcock et de son scénariste Allen. Ainsi dans le roman Marnie dit qu'elle allait trois fois chaque dimanche à la chapelle avec sa mère, mais le film diminue le nombre ces visites.

La transformation fanatique religieuse de Bernice dans *Marnie* et d'Antia dans *Julieta* change les vies de Marnie et de Julieta. Julieta devient dorénavant une mère démissionnaire.

La culpabilité transmise par les mères à leurs filles provoque les tragédies comme la kleptomanie de Marnie et le décès de l'enfant d'Antia.

Marnie ne se prostitue pas de la même manière que sa mère qui le faisait pour gagner sa vie, mais elle devient une voleuse. D'ailleurs, elle n'a pas un style proche de sa mère. Mark remarque qu'elle utilise un langage soutenu et connaît les bonnes manières, alors que nous observons clairement que l'accent de Bernice (l'accent de Baltimore et son langage appartenant à la classe prolétaire) est très marqué. Mark demande à Marnie d'où elle apprend ses manières sophistiquées; elle lui répond « *from my betters* ». Marnie ressemble en quelque sorte à Hitchcock qui a aussi été élevé dans un quartier prolétaire (même si ses parents

⁸⁴³ GRAHAM Winston, *Marnie*, London, Pan Macmillan, 2013, p. 216.

n'étaient pas pauvres) et qui avait fait un effort pour perdre son accent cockney ; de plus, dès son départ à Hollywood, il avait vite perdu son accent britannique⁸⁴⁴. Il a appris les bonnes manières hollywoodiennes de son patron Selznick lors du début de sa carrière hollywoodienne. Marnie et Hitchcock présentent, tous les deux, un clivage d'habitus de leur classe.

Tout comme *Julieta* qui ressemble à Almodóvar, *Marnie* ressemble donc à son réalisateur qui peut être associé avec un personnage féminin (tout comme, Almodóvar qui s'associe avec un personnage de mère). Cette situation est unique dans la filmographie du Maître du suspense.

À la fin du film, Marnie apprend qu'elle a un père biologique, Billie, un jeune ami de Bernice quand elle avait 15 ans. Billie quitte Bernice après la naissance de Marnie. Quand Marnie entend cette histoire, aucun sentiment ne traverse son visage, elle reste indifférente comme si elle n'avait jamais pensé à son père biologique. Dans le roman de Graham, une partie du traumatisme de Marnie commence par la perte de son père, cependant Marnie d'Hitchcock n'a pas besoin d'un père, l'essentiel est d'être aimé par sa mère, elle dit à sa mère : « *You must do love me mama... You must love me.* » Bernice lui répond: «*You are the only thing in this world I ever did love*». Comme Marnie, Hitchcock est très attaché à sa mère Emma Jane Hitchcock. Il est moins attaché à son père William Hitchcock, c'est probablement la raison de son omission des pères dans ses films.

En outre, dans le film d'Almodóvar, en quelque sorte, grâce au mauvais destin qui oblige Antia à demander pardon à sa mère, Julieta et grâce à l'aide morale de Lorenzo (interprété par Darío Grandinetti), les relations mère-fille ont une chance de se rétablir. Ainsi, Julieta part avec Lorenzo pour chercher sa fille en Suisse à l'adresse qu'Antia indique la première fois sur l'enveloppe de sa lettre depuis qu'elle envoi des cartes postales vides à Julieta.

⁸⁴⁴ HITCHCOCK Patricia et BOUZEREAU Laurent, *op. cit.* 2003, p. 94.

III.3.3. Le silence

Comme nous l'avons auparavant relevé, le film d'Almodóvar est adapté de trois nouvelles d'Alice Munro dont une est nommée *Silence*. Le premier titre annoncé par le cinéaste espagnol à la presse pour son projet était *Silencio*, mais il a dû changer ce titre.

Le terme du silence occupe une place importante dans l'histoire de l'Espagne ; « *El pacto de silencio* » ou avec un autre nom « *Pacto del olvido* (le pacte de l'oubli) » est une décision politique prise en 1977, après la mort de Franco. Ce pacte constitue un accord entre les partis de gauche et de droite pour oublier le passé, en raison de la crise économique et se concentrer sur l'avenir de l'Espagne⁸⁴⁵. Il indique également une transition en douceur de l'autocratie vers la démocratie et ouvre la voie aux personnages politiques de l'époque franquiste, comme Manuel Fraga Iribarne. Nous avons évoqué, en analysant *Carné Tremula*, que le cinéaste espagnol s'oppose à l'idée de l'oubli⁸⁴⁶ et évidemment à celle du silence. D'ailleurs, avec son frère Agustín Almodóvar, il est l'un des producteurs du documentaire intitulé *El silencio de otros* (*Le silence des autres/ 2018*) réalisé par les réalisateurs espagnols Almudena Carracedo et Robert Bahar. Le film remet en question et critique ce pacte du silence.

Almodóvar a déjà évoqué le sujet du silence dans plusieurs films notamment *La ley del Deseo* (*La loi du désir*), *Volver*, *Tout sur ma mère* (*Todo sobre mi madre*) et *Los abrazos rotos* (*Étreintes brisées*). Dans le premier film, le transsexuel Tina Quintero (interprété par Carmen Maura) cache sa relation incestueuse avec son père à son frère qui a eu une amnésie après la mort de leur mère. Dans le deuxième film, Raimunda cache la vérité à sa fille, Paula, en lui présentant son mari Paco comme son père biologique alors qu'elle est née suite à un viol incestueux commis par le père de Raimunda. Aussi, dans ce film, Raimunda et sa mère cachent la vérité à leur ami atteint d'un cancer, sur la perte de sa mère, alors qu'en vérité, c'est la mère de Raimunda, Irene qui a tué celle-ci ainsi que son mari en les brûlant à vif. En outre, dans les deux derniers films cités, les mères cachent l'identité des pères biologiques à leurs fils. Tous ces actes sont commis afin de protéger des personnes qui leur sont chères. Nous observons la même attitude dans *Julieta*, la mère cache une partie de la vérité sur la

⁸⁴⁵ Voir: ENCARNACION Omar G., *Spanish politics. Democracy after dictatorship*, Cambridge, UK, Malden, Ma., Polity, 2008, 2, 131.

⁸⁴⁶ Voir: ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 154.

mort de son mari à sa fille, pour ne pas lui faire du mal. Elle ne parle pas de l'infidélité de son mari et de leur dispute avant que celui-ci soit parti en mer malgré le temps orageux. Le but de Julieta est de ne pas salir la mémoire d'Antia avec l'infidélité de son père.

Le cinéaste espagnol pense que l'usage dramatique du « silence » entre Julieta (interprétée par Adriana Ugarte et Emma Suárez) et son mari Xoan (interprété par Daniel Grao) ainsi qu'entre Antia (interprétée par Priscilla Delgado) et sa mère Julieta est très important pour le déroulement de l'histoire.

Avec cet acte, Julieta, n'évite pas seulement un traumatisme à sa fille, mais elle cache aussi une partie de sa responsabilité. Elle ne peut toutefois pas enfuir profondément sa culpabilité d'avoir causé la mort de son bien-aimé.

Bernice agit de manière similaire; elle cache sa vie de prostituée à sa fille Marnie après l'assassinat du marin (ce qu'elles appellent « accident »), son but est d'élever une fille « décente », cependant, elle n'arrive pas à montrer de l'affection envers Marnie, car Bernice continue à reconnaître son passé immoral, qu'elle veut totalement oublier en Marnie.

Le silence arrache les mères, Bernice et Julieta, à leurs responsabilités, mais ne sauve pas leurs filles du sinistre destin transmis par la mère (la kleptomanie, l'escroquerie et la frigidité de Marnie, et le décès tragique du fils d'Antia qui se noie comme son père Xoan).

Bernice d'Hitchcock et Julieta d'Almodóvar deviennent incapables de s'occuper de leurs filles et surtout de leur montrer de l'affection. Bernice a eu Marnie lors de sa relation avec un garçon nommé Billy. A ce moment-là, elle est très jeune, quinze ans, et veut avoir le pull-over de basketball de Billy car d'après elle, elle n'a jamais quelque chose qui lui appartient vraiment. Billy accepte de donner son pull-over à condition d'avoir une relation sexuelle avec elle. Cette relation hors mariage donne naissance à Marnie. Quand Bernice accouche de Marnie, Billy s'enfuit. Bernice commence à se prostituer afin de gagner sa vie. Après l'« accident », les autorités veulent la convaincre de faire adopter Marnie, mais elle n'accepte pas. Elle promet à Dieu d'élever sa fille différemment de manière « décente ».

Par ailleurs, quand Julieta rencontre Xoan pour la première fois, ils font l'amour. Cependant, Xoan est marié avec une femme qui est dans le coma depuis cinq ans. Julieta et Xoan commettent l'adultère, pour cela Julieta se sent coupable. Elle sent également la culpabilité à cause de l'homme qui s'est suicidé (interprété par Tomás del Estal) en se jetant

du train. Elle pense qu'à cause de son refus de parler avec lui, cet homme déprimé a perdu la vie. Julieta cache ses sentiments de culpabilité à sa fille Antia, mais Antia en a quand même hérité malgré l'absence d'éducation religieuse. Antia nomme son enfant Xoan, comme le prénom de son père. Son fils perd la vie en se noyant comme son père Xoan. Avec ce drame, Antia comprend le sentiment lié à la perte d'un enfant, elle éprouve de l'empathie envers sa mère avec qui elle avait coupé tous les liens quand elle faisait partie de la communauté spirituelle.

Le silence et l'absence de confessions de la part des mères dans les deux films rendent difficiles les vies de Marnie et d'Antia pendant longtemps, tandis que la confession de Bernice à la fin de *Marnie* et celle de Julieta en écrivant à sa fille apportent les « happy endings ».

Évidemment, la confession, dont l'importance est intériorisée lors de leurs éducations religieuses, par les deux réalisateurs, est examinée sous le chapitre de la pénitence et de la réconciliation selon le catéchisme de l'Église catholique⁸⁴⁷.

Finalement Marnie apprend la réalité avec l'aide de Mark et cela la soulage. Après cela, elle peut aussi avouer ses péchés à sa mère. Elle reconnaît donc ses péchés.

Antia apprend la réalité sur sa mère, son père et Ava (interprétée par Inma Cuesta) par la gouvernante Marian (interprétée par Rossy de Palma). C'est aussi Marian qui dénonce la relation entre Ava et Xoan à Julieta avant de quitter son travail domestique. Ava n'est pas seulement une bonne amie du couple, mais elle est aussi l'amante de Xoan, leur relation se poursuit lorsque Julieta rend visite à ses parents avec le bébé Antia. Marian est platoniquement amoureuse de Xoan et jalouse de Julieta. En quelque sorte, elle ressemble à Mrs Danvers (interprétée par Judith Anderson) de *Rebecca (1940)* et à Milly (interprétée par Margaret Leighton) de *Under Capricorn (Les Amants du Capricorne / 1949)* d'Hitchcock, puisque ces deux domestiques sont, comme Marian, amoureuses de leurs maîtres. Milly essaie de rendre folle la maîtresse de la maison (interprétée par Ingrid Bergman), elle va même plus loin en tentant de l'empoisonner en lui administrant des sédatifs à haute dose. La référence à Mrs Danvers de *Rebecca* est faite consciemment de la part du cinéaste

⁸⁴⁷ Catéchisme de l'Église catholique, *op. cit.* 1999, c1998, p. 836–837.

espagnol⁸⁴⁸. Dans *Rebecca* du Maître du suspense, pour la mémoire de sa maîtresse (et l'amour envers celle-ci), Mrs Danvers souhaite que Rebecca (interprétée par Joan Fontaine) quitte la maison. L'objectif de Marian est similaire à celui de Mrs. Danvers, mais elle finit en quittant elle-même la maison de Xoan. Avant de partir, elle prend sa vengeance en dénonçant à Julieta la relation entre Xoan et Eva. Julieta remarque qu'elle veut emporter le pull de Xoan avec elle, elle traite donc Marian de voleuse. Marian lui explique que c'est Xoan qui lui avait offert ce pull il y a des années. Julieta est convaincue par son explication, mais Marian n'oublie pas cette humiliation. Sa vengeance consiste cette fois-ci à raconter à Antia toute l'histoire cachée de Xoan, Julieta et Ava (Figure 21). Elle évoque à Antia la raison de la mort de son père.



Figure 21 : Marian avant d'avouer les secrets concernant Julieta, Xoan et Ava à Antia dans *Julieta*.

Cet événement brise le silence de Julieta mais, par contre, le silence d'Antia envers sa mère débute à ce moment. Antia connaît dorénavant les raisons de la mort de son père, mais elle ne parle plus à Julieta et ne pose même plus de questions comme celles qu'elle avait posé à Ava. La confession tardive de Julieta brise sa relation avec sa fille.

Quant à Bernice, elle avoue à sa fille la réalité du passé avec un délai, alors que Julieta réussit à le faire lorsqu'elle commence à écrire pour se confesser. Elle se rapproche de sa fille grâce au destin. La tragédie qu'Antia a subie rend possible les retrouvailles entre la mère et la fille.

⁸⁴⁸ TESSE Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 38.

III.3.4. La transmission de la culpabilité

La culpabilité et surtout la transmission du sentiment de culpabilité de mère en fille restent les thèmes majeurs dans les deux films.

Après l'assassinat du marin, ce qu'elles appellent l'« accident », Bernice essaie d'élever sa fille dans la foi; elle profite de l'amnésie post-traumatique de Marnie pour ne pas évoquer cet événement. Cependant, la culpabilité liée au crime que Marnie a commis dérange son subconscient. Cette culpabilité et les discours que sa mère tient contre les hommes rendent Marnie frigide. Cette frigidité remplace le désir sexuel par le désir qu'elle ressent lorsqu'elle commet un vol. De plus, elle a une phobie de la « couleur de sang » depuis qu'elle a vu son T-shirt blanc couvert du sang rouge vif du marin (Figure 22).



Figure 22 : Le marin tué par Marnie par accident dans *Marnie*.

Almodóvar avait évoqué un sujet similaire à celui de *Marnie* d'Hitchcock dans son film *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*/ 1982). Dans ce film, le protagoniste féminin souffre de nymphomanie dû à un traumatisme d'enfance. La confrontation avec son passé la soulage comme Marnie.

Quant à *Julieta*, Almodóvar précise clairement que son film est dédié au problème du complexe de culpabilité provenant de la culture et transmis de mère en fille⁸⁴⁹. Julieta a une relation avec un homme marié, même si la femme de Juan est dans le coma. Nous apprenons qu'il a déjà trompé celle-ci même avant leur rencontre. Julieta partage le même destin que cette femme, nommée Ana que nous ne voyons jamais. Même si Julieta n'a jamais parlé de

⁸⁴⁹ CARPENTIER Laurent, *op. cit.*

cette histoire à sa fille Antia, elle lui transmet cette culpabilité. Ainsi, Julieta se sent coupable pour plusieurs choses; comme pour l'homme qui s'est suicidé, dans le train, avec qui elle avait refusé de discuter, son absence lors de la maladie de sa mère, son silence provoqué par la mort de Xoan après leur dispute et son ignorance de la relation entre Antia et son amie Beatriz.

Antia, comme Marnie, récupère la souffrance provenant du complexe de culpabilité transmis inconsciemment par sa mère; suite au déménagement de Beatriz à New York pour ses études. Elle s'attache à une communauté lors d'une retraite spirituelle, et à ce moment elle sent la culpabilité de son homosexualité. Elle efface sa mère Julieta et son amie Beatriz de sa vie. Lors de leur rencontre avec Julieta sur le terrain de basketball, Beatriz affirme qu'Antia parle comme un fanatique religieux (Beatriz la voit par hasard avec ses enfants près du lac de Como et elle essaie de lui parler, mais Antia refuse).

Dans *Marnie*, Hitchcock fait vraisemblablement une comparaison entre la conception de la culpabilité chez les baptistes et les catholiques. La mère de Marnie, Bernice est une fidèle baptiste. Marnie affirme en citant une phrase des baptistes en précisant que sa mère l'emmenait chaque dimanche deux fois à l'église. Bernice semble être très froide envers sa fille qui, peut-être, lui rappelle son péché d'adolescence.

Les baptistes refusent la conception du péché véniel (alors que les catholiques l'acceptent), mais ils croient à la nouvelle naissance (Jean 3 : 5) et à la purification (1 Cor 6 :11),⁸⁵⁰ c'est-à-dire, au choix d'une vie pure après avoir été repenti de tous ses péchés. Bernice, guidé par cette croyance, change sa vie après l'« accident » et sa promesse à Dieu, mais elle devient également très rigide comme une fanatique. Elle critique même la couleur de cheveux de sa fille, ainsi que ses réflexions sur un passage de la Bible. Sa rigidité fait perdre la foi à Marnie. Lors de la scène de l'hippodrome, Mark demande à Marnie si elle croit en quelque chose, elle répond qu'elle ne croit en rien, après le regard choqué de Mark, elle continue en disant qu'elle croit peut-être seulement dans les chevaux.

Bernice ne se demande pas comment sa fille gagne sa vie, car les deux ont besoin d'argent. D'après Robin Wood, Bernice apprend à sa fille que la relation sexuelle est quelque

⁸⁵⁰ GREEN Michael, *Baptism. Its purpose, practice, & power*, Downers Grove, Ill., InterVarsity Press, 1987, p. 46.

chose de dégoûtant et horrifiant alors qu'elle la pratiquait comme prostituée ; Wood affirme que dans le flashback, la petite Marnie a déjà l'air malade (nous le comprenons à son visage pâle) et que le traumatisme de l'assassinat laisse remonter la maladie vers son subconscient⁸⁵¹. Bernice pense que la frigidité de sa fille est une chance pour elle. A la fin du film, elle précise qu'elle a de la chance car les hommes ne peuvent pas la toucher. Après la scène du viol marital lors de leur lune de miel, Mark retrouve Marnie dans la piscine de la croisière. Il lui demande pourquoi elle ne s'est pas jetée dans l'océan pour se suicider. Elle lui répond que son but est de se tuer et non de nourrir les poissons. Se jeter dans l'eau de la piscine est vraisemblablement comme une purification pour Marnie comme elle l'a appris des baptistes. À la scène du jeu psychanalytique, nous entendons qu'elle associe le mot « eau » à la pureté, en se jetant alors dans l'eau après un événement impur, elle se purifie.

Bernice transmet sa culpabilité à Marnie, mais Mark, comme un « sauveur » (de ses victimes, de la prison, de son passé traumatique), assure la guérison des effets de ce complexe de culpabilité. Comme Lorenzo dans *Julieta* qui accorde à Julieta de la compassion dès qu'il entre sa vie. Même si Julieta essaie de le sortir de sa vie, il ne la quitte pas. Comme Mark le fait pour Marnie, Lorenzo est la seule personne qui montre une affection sincère à Julieta.

La conviction religieuse des Rutland n'est pas précisée dans le film tandis que Lorenzo possède sûrement un éthos catholique (de son origine espagnole ou portugaise non clairement précisée), mais il est clair que Mark croit à la miséricorde comme un catholique ; après que Marnie se confesse : « *I'm a cheat, and a liar and a thief, but I am decent.* ». Mark lui répond « *Marnie, it's time to have a little compassion for yourself.* ». Ainsi Lorenzo encourage Julieta dans les épreuves liées à son chagrin, à sa culpabilité concernant le passé et à sa désespérance de pouvoir revoir sa fille après treize années passées loin d'elle.

III.3.5. Le Pardon

Dans les deux films, la notion de « pardon » tient une place importante. La religion catholique se distingue de la religion protestante par la notion de péché véniel, c'est-à-dire, le péché pardonnable par opposition au péché mortel⁸⁵². Les fidèles doivent pardonner

⁸⁵¹ WOOD Robin, *Hitchcock's films revisited*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 404.

⁸⁵² La Bible (Segond), *op. cit.*, p. 1463.

comme décrit dans Luc 6: 36: « *Soyez miséricordieux comme votre Père est miséricordieux* » et dans le verset Ephésiens 4 :32 : « *Soyez entre vous pleins de générosité et de tendresse. Pardonnez-vous les uns aux autres, comme Dieu vous a pardonné dans le Christ.* ». Selon le catéchisme de l’Eglise catholique : « *Il n’y a pas de limites à la miséricorde de Dieu, mais qui refuse délibérément d’accueillir la miséricorde de Dieu par le repentir rejette le pardon de ses péchés et le salut offert par l’Esprit Saint. Un tel endurcissement peut conduire à l’impénitence finale et à la perte éternelle*»⁸⁵³.

Marnie et Antia se sont pardonnées à la fin de deux films. Comme Marnie accepte et avoue ses fautes, Mark lui suggère d’avoir un peu de compassion pour elle-même. Pourtant même après sa confession et l’affirmation de Bernice l’amour qu’elle lui porte (que Marnie est la seule personne qu’elle aime dans ce monde), Marnie n’obtient pas de caresse de sa mère. C’est Mark qui caresse ses cheveux et il lui affirme qu’il la sauvera de la menace de la prison.

Dans *Julieta*, après la mort de son père Xoan, Antia prend la responsabilité de sa mère; après sa séparation douloureuse avec Beatriz, sans rien dire à sa mère, elle décide de faire une retraite spirituelle avant de commencer l’université. Julieta se sent fautive du fait qu’Antia est restée à la maison pendant longtemps pour s’occuper d’elle. Même si elle ne veut pas vraiment qu’elle parte, elle ne dit pas « non » à sa fille. La retraite spirituelle d’Antia se prolonge de plus en plus. Elle devient une fanatique religieuse. C’est la raison pour laquelle elle ne veut rentrer pour vivre parmi les personnes qui ne mènent pas une vie selon la foi.

Quand elle perd son fils Xoan lors d’une noyade comme son père, Antia éprouve de l’empathie envers sa mère. Elle écrit dans sa lettre qu’une personne peut comprendre la douleur sentimentale de perdre son enfant, seulement quand elle la subit elle-même. Antia accepte sa faute envers sa mère et demande pardon. Ainsi, elle lui donne un signe de sa volonté de réconciliation en lui écrivant où elle habite.

Nous observons en général le pardon comme un effet de l’éthos catholique chez Almodóvar envers ses personnages (même s’ils ont commis de graves crimes) contrairement à Hitchcock, car le cinéaste britannique s’est imprégné du moralisme rigide de l’époque

⁸⁵³ Catéchisme de l’Église catholique, *op. cit.* 1999, c1998, p. 462.

victorienne et il l'a fusionné avec son éducation jésuite⁸⁵⁴. Pourtant dans ce film, Hitchcock semble faire une comparaison entre la vision du pardon chez les protestants (les baptistes) et les catholiques. Il supprime totalement la police et il s'assure que Marnie soit pardonnée par les autorités juridiques.

Marnie répète deux fois la phrase « *There, there now* » ; la première fois après qu'elle tire sur son cheval Forio qui est gravement blessé de ses jambes et la deuxième fois après le flashback de la mort du marin. Robin Wood examine le flashback et la phrase venant après les deux assassinats:

«The image/ text discrepancy is resolvable; arguably it is resolved in "There. There now," the words that Marnie spoke to the dead Forio and now addresses to her memories, and to herself. When the images begin (with another Vertigo-like zoom –in/ track-out), we are given the impression that Marnie is watching them, as we are. Does she learn from them what really happened, and understand at last with whom the real cause of her condition lies? Her benediction (which belongs to the adult Marnie, not the child – she couldn't have spoken it in the past, the memory culminating in the frantic screams of mother and child) suggests that this is at least a possibility.»⁸⁵⁵.

Marnie n'est pas coupable de ces deux assassinats. Dans le premier, elle défend sa mère, il peut donc être considéré comme un « accident », et dans la deuxième, elle est obligée de tuer son cheval qui souffre. Par ailleurs, après ces deux assassinats et suite à sa phrase « *There, there now* », nous observons une tendance de guérison de ses maladies ainsi que de ses phobies. Après la mort de Forio et son premier « *There, there now* », elle essaie de cambrioler le coffre de l'entreprise Rutland. Hitchcock fait un zoom dans cette scène pour refléter son effort et son échec. Elle n'est même pas capable de toucher l'argent qui se trouve dans le coffre malgré la provocation de Mark. Son deuxième soulagement vient à la suite de son retour à son enfance et à son souvenir traumatique dans la maison de Bernice, après son deuxième « *There, there now* », elle semble avoir vaincu sa phobie contre la couleur rouge,

⁸⁵⁴ D'après Raymond Durgnat, la conception de la morale chez Hitchcock est en accord avec celle de la calviniste anglo-saxonne de la classe inférieure. Voir : DURGNAT Raymond, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁵⁵ WOOD Robin, *op. cit.* 2002, p. 402.

ainsi que sa frigidité, puisqu'elle permet à Mark de caresser ses cheveux et de l'embrasser. Ainsi, elle affirme qu'elle veut rester avec lui.

En effet, comme Wood a affirmé, nous pouvons dire que Marnie a eu une bénédiction après avoir prononcé ses phrases « *There, there now* », même s'il n'y a pas d'affirmation de la part d'Hitchcock, cette phrase peut être considérée comme une référence au verset des Romains 8: 1 ; « *There is therefore now no condemnation to them which are in Christ Jesus.* ».

Comme Antia, la mort d'un être cher prépare le pardon, le baptême, la sacralisation pour Marnie. Elle a une deuxième chance pour être sauvée de ses péchés après sa confession. Dans sa conversation avec le Maître du suspense, Truffaut affirme à Hitchcock que le public n'a pas été convaincu des craintes de Marnie ni de sa peur d'aller en prison, en raison de l'absence de la police et de l'assurance de l'indemnité des vols de Marnie par son mari Mark⁸⁵⁶. Hitchcock lui répond en disant : « *Je vous demande pardon, mais la menace de la prison m'apparaît également comme un motif moral*⁸⁵⁷ ». Alors que dans le roman de Graham, Marnie doit subir une confrontation avec ses victimes, Hitchcock supprime ceci et lui accorde de la compassion.

Dans les deux films, les protagonistes se sont repenties et elles sont pardonnées en accord avec l'éthos catholique des deux cinéastes.

⁸⁵⁶ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 260.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 260.

Conclusion

Almodóvar affirme utiliser plusieurs références à son éducation dans ses films de manière consciente, mais ceci ne s'applique pas à l'intégrité de ceux-ci⁸⁵⁸. Le même cas de figure reste valable pour Hitchcock, il se confie à Arthur Knight qu'il n'est pas conscient si son éducation catholique (familiale et scolaire) influence ses films, il ajoute: « *I can only say that the stringency of the modus operandi in the Jesuit school I attended may have instilled in me a kind of fear of authority.* »⁸⁵⁹.

La *peur* et la *culpabilité* constituent des thèmes primordiaux souvent utilisés dans les films des deux réalisateurs. Dans tous les films, avec les thèmes cités ci-dessus, la conception de *la mort*, de *la résurrection*, de *la femme idéale* et de *l'obsession*, ainsi que celle du *silence*, de *la confession* et de la *miséricorde/ pardon* restent similaire même si nous observons des différences à propos de la géographie, de l'orientation sexuelle, de l'époque de la création et des empreintes du passé sur les deux réalisateurs. En outre, les deux réalisateurs bénéficient de leurs connaissances bibliques à la fois consciemment et inconsciemment, en adaptant ou en utilisant les prénomms, les événements, les répliques provenant de la Bible dans leurs scénarios.

Dans *Vertigo* et *Matador*, malgré les différences culturelles, le traitement du sujet de la *mort*, *l'obsession pour la nécrophilie* ainsi que la conception de la *femme idéale* en tant que *femme morte*, restent observables d'une manière flagrante. Dans ces deux films, les deux réalisateurs évoquent des sujets, dans un premier temps, généraux, avec des références catholiques non explicites.

Dans *Carne Tremula* et *The wrong man*, nous observons directement les références à l'iconographie catholique. Ce qui est très flagrant dans ces deux films est le parallèle entre les vécus dramatiques des « hommes innocents » et la vie de Jésus Christ. Dans ce contexte, il est important de souligner l'automatisme généré par leurs habitus catholiques. Ainsi dans ces films, nous observons une critique commune de la justice terrestre.

⁸⁵⁸ TESSE Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁵⁹ KNIGHT, Arthur, "Conversation with Alfred Hitchcock"/ 1973, In: HITCHCOCK Alfred et GOTTLIEB Sidney, *op. cit.* 2003, p. 164.

Dans *Julieta* et *Marnie*, ils construisent leurs films directement autour du complexe de culpabilité (évoqué préalablement par les deux réalisateurs comme le fruit de leur éducation catholique strict) qu'ils avaient également employé dans les films cités dans cette partie ainsi que dans de multiples autres. La transmission du destin de mère en fille est utilisée d'une manière similaire. La critique du silence ainsi que l'importance de la repentance, l'idée de se pardonner et d'être pardonné, observés dans ces films nous montrent l'effet de l'éthos catholique des deux réalisateurs.

Il est évident que, comme Hitchcock l'a affirmé pour lui-même, l'éducation est tellement importante chez ces deux artistes que leurs instincts transparaissent dans leurs travaux⁸⁶⁰.

⁸⁶⁰ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 269.

Conclusion générale

L'auteur du cinéma est une personne, un artiste qui raconte toujours à peu près la même histoire. Cette assertion, nous la devons à Alexandre Astruc alors qu'il évoque la carrière d'Hitchcock⁸⁶¹. Cet artiste a un vécu; aussi son passé, son entourage, ses habitudes sociales, son éducation, sa culture influencent-ils durablement sa conscience et son subconscient. L'auteur est celui qui est obsédé par une ou plusieurs expériences qu'il lui ait été donné de vivre.

Alfred Hitchcock n'est pas seulement présent dans ses films au travers de ses cameos. Sa présence est perceptible dans la trame même de ses films. Aussi, il se met en scène et s'incarne en Carry Grant, James Stewart, Sean Connery, etc. Ses scénarios sont intimement liés à sa vie, comme dans *Marnie*, où l'on retrouve des empreintes propres à la classe sociale des "cockney". Même si le récit varie à chaque film, il ne s'agit là que de déclinaisons autour d'un thème commun. Tout comme Hitchcock, Almodóvar ne cesse de nous conter la même histoire : celle du peuple espagnol sous le régime fasciste de Franco, qu'il compare à l'Espagne contemporaine, libre et tolérante. Bien que quarante-quatre ans se soient écoulés depuis la mort de Franco, l'Espagne ne cesse de se renouveler et Almodóvar d'évoquer son sombre passé.

Comme Pedro Almodóvar affirme que Buñuel est un grand réalisateur grâce au catholicisme espagnol, nous pouvons dire qu'Hitchcock est un grand cinéaste grâce à son habitus catholique victorien, sa maîtrise du suspense et son romantisme modéré typiquement victorien. Almodóvar est, quant à lui, un grand cinéaste de par son habitus catholique espagnol, ses souvenirs de l'époque franquiste et sa connaissance de la population espagnole rurale et citadine (madrilène).

Ils ont filmé des tranches de leurs vies. L'écriture de ses scénarios est une grande aventure pour le cinéaste espagnol⁸⁶² qui essaie systématiquement de faire écho à sa propre expérience. Hitchcock, lui, n'écrit généralement pas l'entièreté des scénarios de ses films (plus exactement, il évite d'affirmer clairement son rôle de scénariste dans ses génériques). Il avoue pourtant ne jamais tourner un scénario appartenant à quelqu'un d'autre : les scénaristes collaborent avec lui, mais c'est Hitchcock qui détermine l'essentiel du film; les

⁸⁶¹ ASTRUC, Alexandre, "Quand un homme...", dans le livre LUCANTONIO, Gabrielle, BAECQUE, Antoine, « *La politique des auteurs. Les textes* », *op. cit.* 2001, p. 43.

⁸⁶² ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 59.

scénaristes se cantonnant à la rédaction des dialogues⁸⁶³. Quand il commence le tournage, le film est déjà monté dans sa tête, et ce dans les moindres détails⁸⁶⁴ : « *sujet, tempo, cadrage, dialogue, tout.* »⁸⁶⁵.

L'intérêt des deux cinéastes pour un thème particulier, la date de réalisation des oeuvres, le contexte historique de la création ainsi que les titres choisis pour les films sont des éléments primordiaux pour l'analyse préiconographique. Dans un premier temps, nous avons choisi d'analyser selon ces critères trois films pour chaque cinéaste.

Ensuite, nous avons analysé les films en tenant compte de l'écriture/de l'adaptation du scénario au grand écran, des choix des lieux du film, de l'utilisation des couleurs, des mouvements de caméra et de la technique de montage en lien avec l'iconographie catholique. Ceci constitue la deuxième étape de l'analyse iconologique dite analyse iconographique. Nous avons également trouvé des liens étroits entre l'éducation religieuse des deux cinéastes et leurs créations. En outre, ces deux cinéastes, bien qu'issus d'époques et de cultures différentes, expriment et traduisent des références vraisemblablement liées au catholicisme d'une manière similaire.

Finalement, nous avons cherché et trouvé des liens tangibles entre les références catholiques verbales ou visuelles employées par les deux cinéastes et leurs biographies. Nous avons découvert que leurs obsessions vis-à-vis de thèmes comme la mort, la peur, la confession et la culpabilité provenaient de leurs éducations familiales et scolaires. Ces obsessions liées à leur passé constituent leur motivation première à faire un film.

Comme les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost⁸⁶⁶, Hitchcock et Almodóvar dans les différents films qu'ils ont adaptés d'œuvres littéraires racontent cependant toujours leur histoire personnelle ce qu'ils ont intériorisé depuis l'enfance. Ils nous racontent toujours la même histoire. C'est la raison pour laquelle, aujourd'hui, en regardant ne serait-ce qu'une

⁸⁶³ CHABROL, Claude et TRUFFAUT, François, "Entretien avec Alfred Hitchcock", dans le livre LUCANTONIO, Gabrielle, BAECQUE, Antoine. « *La politique des auteurs. Les entretiens ; André Bazin, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Jean Demarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Fereydoun Hoveyda, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Maurice Scherer, François Truffaut* », *op. cit.* 2001, p. 155–156.

⁸⁶⁴ LUCANTONIO, Gabrielle, BAECQUE, Antoine, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁸⁶⁶ TRUFFAUT François, *op. cit.*

scène d'un film d'Hitchcock ou d'Almodóvar, le spectateur cinéphile est capable d'y reconnaître leurs styles.

En raison de leurs styles distincts, leurs noms peuvent être associés à un mouvement ou à un genre, comme le nom d'Almodóvar est associé à la « movida » et celui d'Hitchcock à celui du « suspense ». C'est la raison pour laquelle, même les films qui n'ont pas été réalisés par ces deux cinéastes peuvent leur être attribués. Nous pouvons citer les exemples de *Charade* (1963) de Stanley Donen, possédant une place dans la mémoire collective comme le meilleur film hitchcockien qui n'a pas été réalisé par Hitchcock, et de *Relatos salvajes* (*Les Nouveaux Sauvages*/ 2014) produit par Agustín et Pedro Almodóvar, mais réalisé par Damián Sziffrón (dans ce film, surtout, l'épisode intitulé *Pasternak* rappelle le style d'Almodóvar).

Hitchcock est obsédé par le genre du suspense. La mort et le crime constituent ainsi des obsessions parallèles à ce genre. Il affirme que, durant ses années passées chez les curés Jésuites, les curés le terrifiaient: « *They used to terrify me to death, with everything, and now I'm getting my own back by terrifying other people.* »⁸⁶⁷. Ce sentiment acquis et intériorisé par Hitchcock lors de son éducation jésuite forme en quelque sorte la signature du réalisateur. Même de nos jours, si un film contient des éléments de suspense et garde la tension du début jusqu'à sa scène finale, il est souvent associé au nom d'Hitchcock.

Dans le même contexte, le poids que pèse Pedro Almodóvar dans le mélodrame espagnol ne peut pas être nié. La normalisation de la perversité, les scènes truculentes et kitschs, les hasards ridicules, les critiques de l'époque franquiste, la transition de l'Espagne, les confessions émotionnelles et l'humour espagnol constituent les caractéristiques du cinéma d'Almodóvar. Ainsi, la présence du *kitsch* dans les décors et les costumes ainsi que l'utilisation de couleurs vivantes avec les images et les statues religieuses dans le quotidien de ses personnages nourrissent son style. Tous ces aspects montrent à quel point le cinéaste est attaché à sa culture espagnole et aussi à quel point le cinéma espagnol contemporain est associé au nom d'Almodóvar.

Tout comme Hitchcock l'affirme pour son éducation jésuite, Almodóvar avoue qu'il évoque les sujets appartenant au catholicisme, car ceci est un élément indissociable de sa

⁸⁶⁷ FALLACI, Oriana, "Alfred Hitchcock: Mr Chastity"/ 1963, In: HITCHCOCK Alfred et GOTTLIEB Sidney, *op. cit.* 2003, p. 56.

culture⁸⁶⁸. Son habitus espagnol est en lien avec son habitus catholique. Sa connaissance religieuse s'est formée pendant l'époque sombre de Franco. La politique ainsi que les pratiques de cette époque ont généré un recul chez le cinéaste envers l'Église catholique tout en gardant l'automatisme de son habitus qui le pousse à utiliser et à réutiliser les références religieuses (bibliques, iconographiques) dans ses films.

Le cinéaste espagnol est originaire de la Castilla-La Mancha et issu d'une famille pauvre. Avoir une éducation religieuse à son époque pour une personne de sa classe sociale était considéré comme un privilège. Dans son film semi-biographique *Dolor y Gloria (Douleur et Gloire/ 2019)*, il exprime son ressentiment envers ses parents, notamment envers sa mère de l'avoir envoyé au grand séminaire. Sa première jeunesse se passe sous la dictature franquiste. Son orientation sexuelle l'isole durant ses années rurales⁸⁶⁹ (tout comme Hitchcock⁸⁷⁰). Il apprécie lire et regarder des films, ainsi que faire des collections de photos de stars hollywoodiennes⁸⁷¹. Enfin, il déménage à Madrid et malgré ne pas avoir eu la chance d'étudier à l'école de cinéma que Franco venait fermée, il se fait une place dans cette ville. En travaillant à Madrid, il connaît la classe petite bourgeoise⁸⁷² catholique; dans ses films, il bénéficie de cette connaissance, en plus de son habitus rural espagnol. Il fréquente aussi à Madrid un milieu « underground » qui prépare ses années de "la movida"⁸⁷³. Grâce à cette fréquentation, il évoque des histoires de victimes d'addiction de drogue (surtout de l'héroïne) et du Sida, dans ses films. Dans son court métrage *Salomé (1978)*, il évoque le récit biblique à sa façon. Même s'il semble écarter les sujets liés au catholicisme dans ses premiers longs métrages *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier/ 1980)* et *Laberinto de pasiones (Le Labyrinthe des passions/ 1982)*, il reste dans l'automatisme de son habitus catholique dans ses films à partir d'*Entre tinieblas (Dans les ténèbres/ 1983)*⁸⁷⁴.

Par ailleurs, Hitchcock, en tant que membre d'une minorité catholique au sein d'une autre minorité dite « cockney » en Angleterre victorienne, est élevé conformément à la

⁸⁶⁸ LLAURADO, Anna, "Interview with Pedro Almodovar: Dark Habits", In:ALMODOVAR Pedro, *op. cit.* 2004, p. 21.

⁸⁶⁹ Voir:ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 22.

⁸⁷⁰ Voir:TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 17.

⁸⁷¹ Voir:ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *op. cit.* 2004, p. 22.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 18.

⁸⁷³ Voir:*Ibid.*, p. 24.

⁸⁷⁴ VIDAL Nuria, *op. cit.*, p. 68-69.

conception du monde de son époque où la distinction entre les classes sociales est très accentuée. Par ailleurs, il associe son intérêt pour les histoires de crime à sa culture anglaise⁸⁷⁵. Sa famille était financièrement assez aisée par rapport à leur milieu social; sa mère avait un style élégant avec des manières d'aristocrate⁸⁷⁶. Les Hitchcock ont envoyé leurs fils à l'école jésuite pour une meilleure éducation où le réalisateur n'a pas seulement appris la peur et la crainte du châtement, comme il affirme à Truffaut et lors de ses divers entretiens⁸⁷⁷, mais aussi la discipline et l'organisation du travail. Il trouve également la chance d'améliorer sa capacité d'écriture, d'approfondir sa culture littéraire⁸⁷⁸ et d'apprendre à maîtriser ses émotions dans un travail d'équipe et à être réaliste⁸⁷⁹. C'est la raison pour laquelle, il a l'habitude de se manifester dans son entourage professionnel comme étant jésuite⁸⁸⁰. Sa morale catholique (provenant de sa famille et de son école) s'entrelace avec sa morale victorienne. Il ne s'est pas seulement imprégné de la morale de cette époque, mais aussi de son esthétique, de ses coutumes ainsi que de sa conception romantique. Selon les témoins, il portait toujours des costumes noir élégants sur ses plateaux de tournage⁸⁸¹, il était attentif à ses habits comme ses parents. Dès qu'il a déménagé aux États-Unis avec sa petite famille, il a rapidement perdu son accent. Il a construit des liens étroits avec les élites hollywoodiennes.

Le talent d'Hitchcock pour s'adapter au système hollywoodien doit vraisemblablement provenir de son habitude à s'adapter à la majorité dont il ne fait pas parti depuis son enfance. Le clivage de son habitus l'aide à améliorer son style. Son apprentissage a sûrement duré très longtemps, nous pouvons observer le perfectionnement de son art dans ses derniers films, notamment, dans ceux qui sont liés à son habitus catholique comme *I confess (La loi du silence/ 1952)*, *The wrong man (Le faux coupable/ 1957)*, *Vertigo (Sueurs froides/ 1958)*, *Psycho (Psychose/ 1960)*, *The birds (Les oiseaux/ 1963)*, *Marnie (Pas de printemps pour Marnie/1964)* et *Frenzy (1972)*. Hitchcock tire le profit de ses habitudes mentales catholiques, victorienne, petite bourgeoise ainsi que cockney dans ses films. Comme Truffaut l'affirme, à cause de son complexe sur son physique depuis son adolescence,

⁸⁷⁵ FALLACI, Oriana, "Alfred Hitchcock: Mr Chastity"/ 1963, In: HITCHCOCK Alfred et GOTTLIEB Sidney, *op. cit.* 2003, p. 56.

⁸⁷⁶ SPOTO Donald, *op. cit.* ©1999, p. 17.

⁸⁷⁷ TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 17–18.

⁸⁷⁸ Voir: MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.* 2004a, ©2003, p. 24–46.

⁸⁷⁹ *Ibid.* 2004a, ©2003, p. 24.

⁸⁸⁰ MORAL Tony Lee, *op. cit.* 2005, c2002, p. 106.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 242.

Hitchcock s'est écarté du monde réel⁸⁸², mais il devient un bon observateur; il pratique ainsi le cinéma comme une religion⁸⁸³.

En 1973, le journal des élèves de Saint Ignatius College demande à Hitchcock s'il se considérait aujourd'hui comme une personne religieuse, il leur répond : « *Religious, that is a pretty wide term. It is a question of one's behaviour pattern and a claim to be religious rests entirely on your own conscience, whether you believe it or not. A Catholic attitude was indoctrinated into me. After all I was born a Catholic, I went to a Catholic school and I now have a conscience with lots of trials over belief.* »⁸⁸⁴.

Cette affirmation d'Hitchcock constitue une explication satisfaisante et complète de la notion d'habitus catholique. L'influence de la culture catholique à travers l'éducation religieuse transparaît dans l'art de ces deux cinéastes de d'époque, de pays et de styles différents.

⁸⁸² TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *op. cit.* 1993, p. 295.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 295.

⁸⁸⁴ MCGILLIGAN Patrick, *op. cit.* 2004a, ©2003, p. 20–21.

Bibliographie

- ACCARDO Alain, *Initiation à la sociologie. L'illusionnisme social : Une lecture de Bourdieu*, Bordeaux, Le Mascaret, 1991, ©1983.
- ACEVEDO-MUNOZ ERNESTO, « The Body and Spain. Pedro Almodóvar's All About My Mother », *Quarterly Review of Film and Video*, vol 21/1, 2003, p. 25–38.
- ACEVEDO-MUÑOZ Ernesto R., *Pedro Almodóvar*, London, British Film Institute (coll. « World directors »), 2007.
- ADAIR Gene, *Alfred Hitchcock. Filming our fears*, Oxford, New York, Oxford University Press (coll. « Oxford portraits »), 2002.
- ALDRICH Robert et BOGDANOVICH Peter, *Who the devil made it. Conversations with Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Josef von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh*, New York, Ballantine Books, 1998, ©1997.
- ALLEN Richard, *Hitchcock and romantic irony*, New York, Columbia University Press (coll. « Film and culture »), 2007.
- ALLEN Richard et ISHII-GONZALES S.(ed.), *Alfred Hitchcock. Centenary essays*, London, BFI Pub, 1999.
- ALLEN Richard et ISHII-GONZALES S., *Hitchcock. Past and future*, London, New York, Routledge, 2004.
- ALLINSON Mark, *A Spanish labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, London, New York, New York, NY, I.B. Tauris; In the United States of America and in Canada distributed by St. Martin's Press, 2001.
- ALMODOVAR Pedro, *Interviews*, Jackson, Miss., Univ. Press of Mississippi (coll. « Conversations with filmmakers series »), 2004.
- ALMODOVAR Pedro, *Les archives Pedro Almodóvar*, Cologne, [Paris], Taschen, opyright 2017.
- ALMODOVAR Pedro, DUNCAN Paul, Peiró Bárbara, Molina-Foix Vicente, Martín Garzo Gustavo, Lindo Elvira, Millás García Juan J. et Fernández Santos Angel, *Les archives Pedro Almodovar*, Cologne, Taschen, 2011.
- ALMODOVAR Pedro, REY Patricia et CORTANZE Gérard d., *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos. Roman*, [Paris], Ed. du Seuil (coll. « Points »), DL 2011.
- ALMODOVAR Pedro et STRAUSS Frédéric, *Pedro Almodovar. Conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
- ALTHUSSER Louis, *Freud et Lacan / la philosophie comme arme de la révolution / Comment lire "Le Capital" / Marxisme et lutte de classe / Idéologie et appareils idéologiques d'Etat / Soutenance d'Amiens / Positions*, Editions Sociales, 1976.
- ANDERSEN K., « Irish Secularization and Religious Identities. Evidence of an Emerging New Catholic Habitus », *Social Compass*, n° 57/1, 2010, p. 15–39.
- AQUIN Thomas d' et BERNARD Rogatien(trad.), *Somme théologique*, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie (coll. « Editions du Cerf »), 1953.
- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Vrin, 1994.
- ARISTOTE, *Métaphysique ; introduction, traduction, notes, bibliographie et index par Marie-Paule Duminil, Annick Jaulin*, Paris, Flammarion (coll. « GF »), 2008.
- ARISTOTE et PELLEGRIN Pierre(trad.), *Physique*, Paris, Flammarion (coll. « GF »), 2002.
- ARISTOTE, PELLEGRIN Pierre, Crubellier Michel et Dalimier Catherine, *Catégories. [suivi de] Sur l'interprétation*, [Paris], Flammarion (coll. « GF »), impr. 2007.
- ARNOU René, *L'homme a-t-il le pouvoir de connaître la vérité ? Réponse de Saint Thomas / la connaissance par habitus*, Rome, Presses de l'Université grégorienne, 1970.
- AUILER Dan, *Vertigo. The making of a Hitchcock classic*, New York, St. Martin's Press, 1998.
- AUILER Dan, *Hitchcock's secret notebooks. An authorised and illustrated look inside the creative mind of Alfred Hitchcock*, London, Bloomsbury, 1999.
- BADMINGTON Neil, *Hitchcock's Magic*, Cardiff, University of Wales Press, 2011.
- BAECQUE Antoine d., *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard; Pluriel (coll. « Pluriel »), 2013, cop. 2003.
- BANDY , Mary Lea & MONDA, Antonio (ed.), *The hidden God. Film and faith*, New York, Museum of Modern Art, 2003.
- BARASCH Moshe, *Modern theories of art*, New York, New York University Press, 1990-©1998.

- BARBE Norbert-Bertrand, *Essais d'iconologie filmique. Origine classique des représentations contemporaines (d'Hitchcock à la publicité)*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bès éditions (coll. « "La Pensée de l'Image" El pensiamientos de las imágenes »), op. 2002.
- BARR Charles, *Vertigo*, London, New York, Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute (coll. « BFI film classics »), 2012.
- BAXANDALL Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford [Oxfordshire], New York, Oxford University Press (coll. « Oxford paperbacks »), 1988, ©1972.
- BEACH Christopher, *A hidden history of film style. Cinematographers, directors, and the collaborative process*, Oakland, California, University of California press, 2015.
- BENNETT Tony, « Habitus Clivé. Aesthetics and Politics in the Work of Pierre Bourdieu », *New Literary History*, n° 38/1, 2007, p. 201–228.
- BENNETT Tony, « Culture, choice, necessity. A political critique of Bourdieu's aesthetic », *Poetics*, 2011, p. 530–546.
- BERGER Peter L., *The sacred canopy. Elements of a sociological theory of religion*, New York, Anchor Books, 1990, ©1969, ©1967.
- BERGER Peter L. et Berger Brigitte, *Sociology. A biographical approach*, Harmondsworth, New York, Penguin (coll. « Penguin education »), 1976.
- BERGER Peter L. et Luckmann Thomas, *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge*, Garden City, N.Y., Doubleday (coll. « Anchor books »), 1967, ©1966.
- BERNAS Steven, *L'auteur au cinéma*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan (coll. « Champs visuels »), 2002.
- BERTRAND Jean-Pierre (ed.), *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor (coll. « Archives du futur »), 1999.
- BIGSBY Christopher W. E. (ed.), *The Cambridge companion to David Mamet*, Cambridge [u.a.], Cambridge Univ. Press (coll. « Cambridge companions to literature »), 2004.
- BLAKE Richard A., *Afterimage. The indelible Catholic imagination of the six American filmmakers: Scorsese, Hitchcock, Capra, Ford, Coppola, De Palma*, Chicago, IL, Loyola P., 2000.
- BLOOM Harold, *Edgar Allan Poe*, Philadelphia, PA, Chelsea House Publishers (coll. « Bloom's biocritiques »), 2002.
- BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *Celle qui n'était plus. Les diaboliques*, Paris, Denoël (coll. « Folio. Policier »), 1952.
- BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *Sueurs froides (D'Entre les morts)*, [Paris], Éditions Denoël (coll. « Folio cinéma »), 1958.
- BORDWELL David, *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Mass., Harvard University Press (coll. « Harvard film studies »), 1989.
- BOULLY Fabien, « Condamné en tant qu'homme. Les procès hitchcockiens », *Esprit*, Août/septembre/8, 2007, p. 191–207.
- BOURDIEU Pierre, « Condition de classe et position de classe », *European Journal of Sociology*, n° 7/02, 1966, p.201.
- BOURDIEU Pierre, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie.*, 1971.
- BOURDIEU Pierre, « Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber », *European Journal of Sociology*, n° 12/01, 1971, p.3.
- BOURDIEU Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1/2, 1975, p. 67–93.
- BOURDIEU Pierre, « Structures sociales et structures de perception du monde social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1/2, 1975, p. 18–20.
- BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13/1, 1977, p. 3–43.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1979.
- BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1980.
- BOURDIEU Pierre, « Habitus, code et codification », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 64/1, 1986, p. 40–44.
- BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62/1, 1986, p. 69–72.

- BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1987.
- BOURDIEU Pierre, « Sociologues de la croyance et croyance de sociologues / Sociologists of Belief and Beliefs of Sociologists », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 63/1, 1987, p. 155–161.
- BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89/1, 1991, p. 3–46.
- BOURDIEU Pierre, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 100/1, 1993, p. 32–36.
- BOURDIEU Pierre, « Piété religieuse et dévotion artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 105/1, 1994, p. 71–74.
- BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1994.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil (coll. « Points. Essais »), 1998.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Seuil (coll. « Points. Essais »), 2000.
- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit (coll. « Reprise »), 2002.
- BOURDIEU Pierre, « La fabrique de l'habitus économique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 150/1, 2003, p. 79–90.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir (coll. « Collection "Cours et travaux" »), 2004.
- BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'agir-Seuil (coll. « Cours et travaux »), DL 2013.
- BOURDIEU Pierre et CHARTIER Roger, *Le sociologue et l'historien*, Marseille, Paris, [Bry-sur-Marne], Agone; Raisons d'agir; Institut national de l'audiovisuel (coll. « Banc d'essais »), 2010.
- BOURDIEU Pierre et Passeron Jean-Claude, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éd. de Minuit (coll. « Le Sens commun »), impr. 1970.
- BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI Luc, CASTEL Robert, CHAMBOREDON Jean-Claude et BOURDIEU Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1965.
- BOURDIEU Pierre et Wacquant Loïc J. D., *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil (coll. « Libre examen. Politique »), 1992.
- BOURDON Laurent, *Dictionnaire Hitchcock*, Paris, Larousse (coll. « In extenso »), 2007.
- BOUTROY Pascal, « Pedro Almodóvar : une esthétique du travesti », *Séquences : la revue de cinéma*, Numéro 159-160, septembre 1992, p. 42–45.
- BOUZA VIDAL Nuria et ALMODOVAR Pedro, *The films of Pedro Almodovar*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, 1988.
- BOYD David et PALMER R. B.(e.), *After Hitchcock. Influence, imitation, and intertextuality*, Austin, Tex., University of Texas Press, 2006.
- BREAN Herbert, « A Case of Identity », *Life Magazine*, n° 34/26, 1953, p. 97–107.
- BRION Patrick, *Hitchcock. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Ed. de La Martinière, 2001.
- BUNUEL Luis, *My last sigh. The autobiography of Luis Buñuel*, New York, Vintage Books, 1983.
- BURDUCK Michael L., *Usher's forgotten church? Edgar Allan Poe and nineteenth-century American Catholicism*, Baltimore, Edgar Allan Poe Society; Library of the University of Baltimore, 2000.
- CAMIC Charles, « The Matter of Habit », *American Journal of Sociology*, n° 91/No. 5, 1986, p. 1039–1087.
- CAPRA Frank, *Interviews*, JacksonMiss., University Press of Mississippi (coll. « Conversations with filmmakers »), 2004.
- CARDULLO Bert (ed.), *Federico Fellini. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi (coll. « Conversations with filmmakers series »), 2006.
- CARPENTIER Laurent, « Pedro Almodovar : « La culpabilité, c'est ce qui m'intéresse le plus ». Entretien », *Cahier du "Monde" No: 22184/ 69e Edition du Festival International du Cinéma*, 11 au 22 mai 2016.
- Catéchisme de l'Église catholique, *Catéchisme de l'Église catholique*, Paris, Ottawa, Centurion/Cerf/Fleurus-Mame/Librairie editrice vaticane; Conférence des évêques catholiques du Canada (coll. « Pocket »), 1999, c1998.

- CAUGHIE John, *Theories of authorship. A reader*, London [etc.], Routledge, 1995.
- CHABROL, Claude & ROHMER, Éric, *Hitchcock*, Paris, Editions Ramsay (coll. « Ramsay poche cinéma »), 2011.
- CHANDLER Charlotte, *It's only a movie. Alfred Hitchcock - a personal biography*, London, Simon & Schuster, 2005.
- CHANTRAINE Pierre, BLANC Alain, LAMBERTERIE Ch. d. et PERPILLOU Jean L., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999.
- CHAUVIER Stéphane, *Qu'est-ce qu'un jeu?*, Paris, Vrin (coll. « Chemins philosophiques »), 2007.
- CHEVALIER Sophie et PRIVAT Jean-Marie(dir.), *Norbert Elias et l'anthropologie. "nous sommes tous si étranges..."*, Paris, CNRS (coll. « CNRS Anthropologie »), 2004.
- CHEVALLIER, Stéphane & CHAUVIRE, Christiane, *Dictionnaire Bourdieu*, Paris, Ellipses (coll. « [Dictionnaire...] »), impr. 2010.
- CIMENT, Michel & ROUYER, Philippe, « Entretien avec Pedro Almodóvar. Filmer avec passion des personnages d'une grande intensité », *Positif- Revue mensuelle de cinéma*, no. 579, mai 2009, p. 9–13.
- CIMENT, Michel & ROUYER, Philippe, « Entretien avec Pedro Almodovar. Je reviendrai toujours au féminin et à la maternité. », *Positif- Revue mensuelle de cinéma*, 644, juin 2016, p. 7–10.
- CLOT Yves, « L'autre illusion biographique », *Enquête*, 5, 2005.
- COATES Paul, *Cinema and colour. The saturated image*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- COHEN Paula M., *Alfred Hitchcock. The legacy of Victorianism*, Lexington, Ky., University Press of Kentucky, 1995.
- COLLIOT-THELENE Catherine, *La sociologie de Max Weber*, Paris, La Découverte (coll. « Collection Repères Sociologie »), 2006.
- CONRAD Peter, « Interview: Pedro Almodovar », <https://www.theguardian.com/film/2006/aug/13/features.review1> (August, 2006).
- COPPOLANI Antoine et ROUSSEAU Frédéric, *La biographie en histoire. Jeux et enjeux d'écriture*, Paris, M. Houdiard, 2007.
- CORBER Robert J., *In the name of national security. Hitchcock, homophobia, and the political construction of gender in postwar America*, Durham, Duke University Press (coll. « New Americanists »), 1993.
- COSTEY Paul, « L'illusio chez Pierre Bourdieu. Les (més)usages d'une notion et son application au cas des universitaires », *Tracés*, 8, 2009, p. 13–27.
- COULANGEON Philippe et DUVAL Julien, *The Routledge companion to Bourdieu's Distinction*, New York, NY, Routledge, Taylor & Francis Group (coll. « Culture, economy and the social »), 2014.
- CROSSLEY N., « Habit and Habitus », *Body & Society*, n° 19/2-3, 2013, p. 136–161.
- CUCHE François-Xavier, *Une pensée sociale catholique. Fleury, La Bruyère et Fénelon*, Paris, Ed. du Cerf (coll. « Histoire »), 1991.
- CUNNINGHAM Douglas A., *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo. Place, pilgrimage, and commemoration*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2012.
- DARMON Muriel et SINGLY François d., *La socialisation*, Paris, A. Colin (coll. « Domaines et approches »), DL 2010.
- DAVIES Ann, *Pedro Almodovar*, Grant & Cutler at Foyles, 2007.
- DE LAS CARRERAS KUNTZ, MARÍA ELENA, María Elena, « The Catholic Vision in Hollywood: Ford, Capra, Borzage and Hitchcock », *Film History*, Vol. 14, issue 2, 2002, p. 121–135.
- DEBRUGE Peter, « Julieta/ F ilm Review », *Variety*, n° 331/12, avril 2016, p. 124–125.
- DELMOTTE Florence, « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 106/2, 2010, p. 29–36.
- DEOTTE Jean-Louis, « Bourdieu et Panofsky. L'appareil de l'habitus scolastique ».
- DES MAZERY Benedicte, *L'Opus Dei. Enquête sur une Eglise au coeur de l'Eglise*, Editions 84, 2005.
- DESRAMAUT Francis, *Saint Jean Bosco*, Namur, Editions du Soleil Levant (coll. « Les écrits des saints »), 1958.
- DEUTELBAUM Marshall et POAGUE Leland A. (eds.), *A Hitchcock reader*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.
- DIANTEILL Erwan, « Pierre Bourdieu et la religion. Synthèse critique d'une synthèse critique », *Archives de sciences sociales des religions*, 2002.
- DICK Bernard F., « Hitchcock's terrible mothers », *Literature/Film Quarterly*, vol. 28 issue 4, 2000, p. 238–249.

- DIDI-HUBERMAN Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses*, n° 24/1, 1996, p. 145–163.
- DILLON Michele, *Catholic identity. Balancing reason, faith, and power*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1999.
- DILLON M., « Pierre Bourdieu, Religion, and Cultural Production », *Cultural Studies <=> Critical Methodologies*, n° 1/4, 2001, p. 411–429.
- DILLON Michele, *Handbook of the sociology of religion*, Cambridge, U.K., New York, Cambridge University Press, 2003.
- DILLON Michele, *Introduction to sociological theory. Theorists, concepts, and their applicability to the twenty-first century*, Chichester, West Sussex, John Wiley & Sons, 2014.
- DILLON Michele et Wink Paul, *In the course of a lifetime. Tracing religious belief, practice, and change*, Berkeley, Calif., University of California press, 2007.
- D'LUGO Marvin, *Pedro Almodóvar*, Urbana, University of Illinois Press (coll. « Contemporary film directors »), 2006.
- D'LUGO Marvin et VERNON Kathleen M., *A companion to Pedro Almodóvar*, Malden, MA, John Wiley & Sons (coll. « Wiley-Blackwell companions to film directors »), 2013.
- DONAPETRY María, « Once a Catholic ... Almodóvar's Religious Reflections », *Bulletin of Hispanic Studies*, n° 76/1, 1999, p. 67–75.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, « Georges Rodenbach et la Femme morte », *Nord*, 21, 1993, p. 79–87.
- DOUCHET Jean, *Hitchcock*, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma »), ©1999.
- DU MESNILDOT Stéphane, « Face à Face », *Cahiers du Cinéma*, mai 2016/no: 722, p. 30–32.
- DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion (coll. « Tout l'art. Référence »), 2006.
- DUCKETT Stephane, *Hitchcock in Context. Seeing Hitchcock's cinema through the eye of history*, Moreton Street Books, 2014.
- DUMINUCO Vincent J., *The Jesuit Ratio studiorum. 400th anniversary perspectives*, New York, Fordham University Press, 2000.
- DUNCAN Paul, *Alfred Hitchcock. Filmographie complète*, Cologne, Taschen, 2011.
- DURAND Pascal, « Illusion biographique et biographie construite », *COntEXTES*, 3, 2008.
- DURGNAT Raymond, *The strange case of Alfred Hitchcock. Or, The plain man's Hitchcock*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1974.
- DURKHEIM Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. 4e édition*, Paris, Presses universitaires de France (Vendôme Impr. des P.U.F.) (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »), 1960.
- DURKHEIM Émile, *L'évolution pédagogique en France*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 2014.
- DURKHEIM Émile et Bellah Robert N., *Émile Durkheim on morality and society. Selected writings*, Chicago, University of Chicago Press (coll. « The Heritage of sociology »), 1973.
- DURKHEIM Émile, Debesse Maurice et Fauconnet Paul, *Éducation et sociologie*, Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 2003.
- ELIAS Norbert, *What is sociology?*, New York, Columbia University Press (coll. « European perspectives »), 1978.
- ELIAS Norbert, *Mozart sociologie d' un génie*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La librairie du XXe siècle »), 1991.
- ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy : Pocket (coll. « Agora »), 2002.
- ELIAS Norbert, *La société de cour*, [Paris], Flammarion (coll. « Champs, Essais »), impr. 2008.
- ELIAS Norbert, CHARTIER Roger et Etoré-Lortholary Jeanne, *La société des individus*, Paris, Pocket (coll. « Agora »), 2004.
- ELIAS Norbert et Kamnitzer Pierre, *La dynamique de l'Occident*, Paris, Presses pocket (coll. « Agora »), DL 2003.
- ELIAS Norbert, LAHIRE Bernard, Joly Marc, Guilhot Nicolas et Meunier Valentine, *Au-delà de Freud. Sociologie, psychologie, psychanalyse*, Paris, Éd. la Découverte (coll. « Textes à l'appui. Laboratoire des sciences sociales »), 2010.
- ELIAS, Norbert & SHROTER, Michael (ed.), *The Germans. Power struggles and the development of Habitus in the nineteenth and twentieth centuries*, Oxford, Polity, 1997.

- ELIAS Norbert et Roland Michel Marianne, *Watteaus Pilgerfahrt zur Insel der Liebe*, Frankfurt, Insel (coll. « Insel Taschenbuch »), 2000, ©1998.
- ENCARNACION Omar G., *Spanish politics. Democracy after dictatorship*, Cambridge, UK, Malden, Ma., Polity, 2008.
- EPPS Bradley S. et KAKOUDAKI Despina, *All about Almodóvar. A passion for cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- ERIBON Didier, *Michel Foucault*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 2011.
- ERIBON Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion (coll. « Champ. essais »), impr. 2010.
- ERNOU Alfred et MEILLET A., *Dictionnaire etymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2001.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan (coll. « Collection Logiques Sociales »), 1994.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo - L'invention à Hollywood*, CNRS édition, 2001.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Politique des auteurs et théorie du cinéma*, Paris, France, L'Harmattan (coll. « Collection Champs visuels »), 2002.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, A. Colin (coll. « Collection "Armand Colin cinéma" »), 2004.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, « Éléments de sociologie du film », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, n° 17/2-3, 2007, p.117.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'interprétation du film », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, n° 23/1, 2012, p.35.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS éditions (coll. « Collection "Cinéma & audiovisuel" »), 2012.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, A. Colin (coll. « Collection U, Sociologie »), impr. 2007.
- FELLINI Federico, *Fellini on Fellini*, New York, Da Capo Press, 1996.
- FEUILLET Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, [diffusion] Cairn.info (coll. « Que sais-je ? »), 2010.
- FICHTER Joseph H., *La Sociologie. Notions de base. [Sociology]*, Paris, Editions universitaires (coll. « Encyclopédie universitaire »), 1960.
- FITCHEN John., *The construction of gothic cathedrals. A study of medieval vault erection*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1981.
- FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, A. Colin (coll. « Domaines et approches »), DL 2011.
- FORREST William M., *Biblical allusions in Poe*, New York (N.Y.), Macmillan, 1928.
- FOWLER B., « Pierre Bourdieu, Social Transformation and 1960s British Drama », *Theory, Culture & Society*, n° 29/3, 2012, p. 3–24.
- FREEDMAN Jonathan et MILLINGTON Richard H., *Hitchcock's America*, New York, Oxford University Press, 1999.
- FREEMAN David, *The last days of Alfred Hitchcock. A memoir featuring the screenplay of "Alfred Hitchcock's The Short Night"*, Woodstock, NY, Overlook Press, 1999.
- FREEMAN David et HITCHCOCK Alfred, *"Les derniers jours d'Alfred Hitchcock". Essai*, Paris, Jade, 1985.
- FUSULIER Bernard, « Le concept d'éthos », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 42-1, 2011, p. 97–109.
- GAFFIOT, Félix & FLOBERT, Pierre, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, op. 2001.
- GAGNON Robert, « Capital culturel et identité sociale. Les fonctions sociales du discours sur l'encombrement des professions libérales au XIXe siècle », *Sociologie et sociétés*, n° 21/2, 1989, p.129.
- GALLO Max, *Histoire de l'Espagne franquiste*, Paris, Ed. Robert Laffont (coll. « L'Histoire que nous vivons »), 1975.
- GAUTHIER René Antoine, *La morale d'Aristote*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Initiation philosophique »), 1958.
- GAUTHIER Christophe, VEZYROGLOU Dimitri et JUAN Myriam, *L'auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie : actes du colloque de l'université Paris 1 (équipe d'accueil HiCSA) : 6 - 8 décembre 2007*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013.

- Gautier Claude et Laugier Sandra, *Normativités du sens commun*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « CURAPP »), 2009.
- GEERTZ Clifford, *The interpretation of cultures. Selected essays*, London, FontanaPress, 1993.
- GIDDENS Anthony, *Capitalism and modern social theory. An analysis of the writings of Marx, Durkheim and Max Weber*, Cambridge [U.K.], University Press, 1971.
- GILES Paul, *American Catholic arts and fictions. Culture, ideology, aesthetics*, Cambridge, New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge studies in American literature and culture »), 1992.
- GINGRAS Yves, « Pour une biographie sociologique », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, n° 54/1, 2000, p.123.
- GINZBURG Carlo et AYMARD Monique, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion (coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique »), 1989.
- GOMBRICH E. H., *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London, New York, NY, Phaidon, 2002.
- GOMBRICH E. H., *Méditations sur un cheval de bois. Et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003.
- GOMBRICH E. H., *The story of art*, London, New York, Phaidon, 2006.
- GOMBRICH Ernst H. et ERIBON Didier, *Ce que l'image nous dit*, Paris, Arléa (coll. « Arléa-poche »), impr. 2010.
- GOMBRICH E. H. et LEVEQUE Alain, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion (coll. « Idées et recherches »), 1983.
- GOTTLIEB Sidney, [(The Hitchcock Annual Anthology: Selected Essays from Volumes 10-15)] [Author: Sidney Gottlieb] published on (August, 2009), WALLFLOWER PRESS, 2009.
- GOTTLIEB Sidney et Brookhouse Christopher (eds.), *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual. Selected Essays from the Hitchcock Annual*, Wayne State University Press, 2002.
- GRAHAM Winston, *Marnie*, London, Pan Macmillan, 2013.
- GRANT Barry K., *Auteurs and authorship. A film reader*, Malden, MA, Oxford, Victoria, Blackwell Pub., 2008.
- GREEN Michael, *Baptism. Its purpose, practice, & power*, Downers Grove, Ill., InterVarsity Press, 1987.
- GREVEN David, *Psycho-sexual. Male desire in Hitchcock, De Palma, Scorsese, and Friedkin*, Austin, University of Texas, 2012.
- HALE Dorothy J., *The novel. An anthology of criticism and theory, 1900-2000*, Malden, Mass., Blackwell Pub, 2006.
- HARDICK L., TERSCHLUSSEN J. et ESSER K., *La règle des Frères mineurs. Étude historique et spirituelle*, Paris, Ed. Franciscaines, 1961.
- HERAN François, « Le rite et la croyance », *Revue française de sociologie*, 1986.
- HERAN François, « La seconde nature de l'habitus. Tradition philosophique et sens commun dans le langage sociologique. », *Revue française de sociologie*, n° 28/28-3, 1987, p. 385–416.
- HITCHCOCK Alfred, GOTTLIEB Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected writings and interviews*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 1995.
- HITCHCOCK Patricia et BOUZEREAU Laurent, *Alma Hitchcock. The woman behind the man*, New York, Berkley Books, 2003.
- HITCHCOCK Alfred et GOTTLIEB Sidney, *Alfred Hitchcock. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi (coll. « Conversations with filmmakers series »), 2003.
- HOWARD Seymour, « ICONOLOGY, INTENTION, IMAGOS, AND MYTHS OF MEANING », *Notes in the History of Art*, n° 15/3, Spring 1996, p. 1–13.
- HUVER Scott, « Sex, Death and Comedy: Pedro Almodovar Flies Back to His Roots », <https://www.nbcwashington.com/entertainment/entertainment-news/Sex-Death-and-Laughter-Pedro-Almodovar>Returns-to-His-Darkly-Comic-Roots-213089001.html> (8 août 2014).
- IGNATOW Gabriel, « Why the Sociology of Morality Needs Bourdieu's Habitus * », *Sociological Inquiry*, n° 79/1, 2009, p. 98–114.
- JACOBS Steven, *The wrong house. The architecture of Alfred Hitchcock*, Rotterdam, 010 Publishers, 2007.
- JANKELEVITCH Vladimir et SCHWAB Françoise, *Cours de philosophie morale. Notes recueillies à l'Université libre de Bruxelles, 1962-1963*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Traces écrites »), 2006.
- JENKINS Richard, *Pierre Bourdieu*, London, New York, Routledge (coll. « Key sociologists »), 1992.

- KAEL Pauline, « Circles and Squares », *Film Quarterly*, n° 16/3, 1963, p. 12–26.
- KAPSIS Robert E., *Hitchcock. The making of a reputation*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- KERCHER Dona M., *Latin Hitchcock. How Almodóvar, Amenábar, de la Iglesia, del Toro and Campanella became notorious*, London, WALLFLOWER PRESS, 2015.
- KINDER Marsha, « Pleasure and the New Spanish Mentality. A Conversation with Pedro Almodóvar », *Film Quarterly*, n° 41/1, 1987, p. 33–44.
- KINDER Marsha, « Reinventing the Motherland. Almodóvar's Brain-Dead Trilogy », *Film Quarterly*, vol. 58/2, 2004, p. 9–25.
- KLEIN Annabelle et TIXHON Axel, *La communication audio-visuelle. Entre réalité et fiction / approche pluridisciplinaire*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2009.
- KRAFT Jeff et LEVENTHAL Aaron, *Footsteps in the fog. Alfred Hitchcock's San Francisco*, Santa Monica, CA, Santa Monica Press, 2002.
- KRIS Ernst et KURZ Otto, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, Paris, Allia, 2010.
- KROHN Bill, *Hitchcock at work*, London, New York, Phaidon, 2003.
- La Bible (Segond), *La Bible (Segond). L'original avec les mots d'aujourd'hui*, Société Biblique de Genève, 2012.
- La Bible. Traduction officielle liturgique*, Paris, Desclée, 2013.
- La Brosse Olivier d., Henry Antonin-Marie et Rouillard Philippe, *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne*, Paris, Cerf, 1989.
- LABRIE Ross, *The Catholic imagination in American literature*, Columbia, Mo., University of Missouri Press, 1997.
- LAHIRE Bernard (ed.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte (coll. « La Découverte poche »), 2001.
- LAHIRE Bernard, « From the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual », *Poetics*, n° 31/5-6, 2003, p. 329–355.
- LAHIRE Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte (coll. « Découverte/Poche. Sciences humaines et sociales »), 2006.
- LAHIRE Bernard, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Hachette Littératures (coll. « Pluriel : sociologie »), DL 2006.
- LAMBERT Yves, « Les agriculteurs, les classes sociales et la religion catholique », *Économie rurale.*, No: 125, 1978, p. 3–11.
- LAWRENCE Amy, « Constructing a priest, silencing a saint: The PCA and I Confess », *Film History*, vol. 19, issue 1, 2007, p. 58–72.
- LE DIGOL Christophe, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Albin Michel (coll. « Encyclopædia universalis »), 2007.
- Le PALLEC MARAND Claudine, « Une esthétique de « la mort au foyer » dans le système de réaménagement filial du cinéma de Pedro Almodovar », *Criminocorpus [En ligne], Crimes et criminels au cinéma, 2. Films et œuvres*, mis en ligne le 1 janvier 2007.
- LEDENT David, *Norbert Elias. Vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses (coll. « Les Grands théoriciens. Sciences humaines »), impr. 2009.
- LEFF Leonard J., *Hitchcock and Selznick. The rich and strange collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*, Berkeley, Calif. [etc.], University of California press, 1999.
- LEITCH Thomas M., *Find the director and other Hitchcock games*, Athens, University Of Georgia Press, 1991.
- LEITCH Thomas M. et POAGUE Leland A., *A companion to Alfred Hitchcock*, Chichester, West Sussex, UK, Malden, MA, Wiley-Blackwell (coll. « Wiley-Blackwell companions to film directors »), 2011.
- Les Bénédictines de St Louis du Temple, *Dictionnaire du Symbolisme par les Benedictines de St Louis du Temple, (Paris) et Supplément Illustré le Symbolisme Dans l'Iconographie Chrétienne par les Benedictins de St Andre (Bruges)*, Librairie paris -rome, Apostolat liturgique Abbaye de Saint André, 1934.
- LOYAL Steven et QUILLEY Stephen, *The sociology of Norbert Elias*, Cambridge, UK, New York, Cambridge University Press, 2004.
- LUCANTONIO, Gabrielle, BAECQUE, Antoine, *La politique des auteurs. Les entretiens ; André Bazin, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Jean Demarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean-*

- Luc Godard, Fereydoun Hoveyda, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Maurice Scherer, François Truffaut, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Cahiers du cinéma / Petite bibliothèque »), 2001.
- LUCANTONIO, Gabrielle, BAECQUE, Antoine, *La politique des auteurs. Les textes*, Paris, Cahiers du cinéma (coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma »), 2001.
- MAFFESOLI Michel, « Typicalité-Habitus-Socialité », *Sociétés*, n° 119/1, 2013, p.5.
- MAGISTRALE, Tony, *Abject terrors. Surveying the modern and postmodern horror film*, New York, Peter Lang, 2005.
- MALAUSA Vincent, « Au Travail/ Julieta de Pedro Almodóvar », *Cahiers du Cinéma*, 718, 2016, p. 76–77.
- MALONE Peter (ed.), *Through a Catholic Lens: Religious Perspectives of 19 Film Directors from Around the World. Religious Perspectives of 19 Film Directors from Around the World*, Rowman & Littlefield Publishers, 2007.
- MAMET David, *Bambi Vs. Godzilla. On the nature, purpose, and practice of the movie business*, New York, Vintage, 2008.
- MARTIN François-René, « La « migration » des idées Panofsky et Warburg en France », *Revue germanique internationale*, 13, 2011, p. 239–259.
- MARTIN-MARQUEZ Susan, « Pedro Almodóvar's Maternal Transplants. From Matador to All About My Mother », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol 81/4, 2004, p. 497–510.
- MASSART Jean-Sébastien, « Julieta/ Vers le Gris », *La Septième Obsession/ Revue Bimestrielle de Cinéma*, 5, juillet 2016, p.61.
- MATTEI Jean-François, « Vertigo et Platon, ou le vertige des apparences », *Études platoniciennes*, 9, 2012, p. 137–145.
- MATZ Maria R. et SALMON Carole, *How the films of Pedro Almodóvar draw upon and influence Spanish society. Bilingual essays on his cinema*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2012.
- MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1991.
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige Grands Textes »), 2007.
- MAX D. T., « Sombre Colors. The Evolution of Pedro Almodóvar », *The New Yorker Magazine*, décembre 2016.
- MCCARRON Gary, « Moralizing Uncertainty: suspicion and faith in Alfred Hitchcock's Suspicion », *Canadian Journal of Communication*, vol. 27 issue 1, 2002, p. 47–62.
- MCCARRON Gary, « Undecided Stories: Alfred Hitchcock's Blackmail and the Problem of Moral Agency », *Canadian Journal of Communication*, vol. 33 issue 1, 2008, p. 65–80.
- MCELHANEY Joe, *The death of classical cinema. Hitchcock, Lang, Minnelli*, Albany, State University of New York Press (coll. « The SUNY series, horizons of cinema »), 2006.
- MCGILLIGAN Patrick, *Alfred Hitchcock. A life in darkness and light*, New York, Regan Books, 2004, ©2003.
- McGovern A. F., *Jesuit Education and Jesuit Spirituality*, Seminar on Jesuit Spirituality (coll. « Studies in the spirituality of Jesuits »), 1988.
- MEIRIEU, Philippe, *Pédagogie, le devoir de résister*, Paris, ESF (coll. « Pédagogies. Hors série »), 2008.
- MEJEAN Jean-Max, *Pedro Almodóvar*, Rome, Gremese (coll. « Grands cinéastes »), 2004.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY Maurice et DE WAELHENS, Alphonse (préface par), *La Structure du comportement. Précédé de: Une philosophie de l'ambiguïté par Alphonse De Waelhens, P., P.U.F* (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Psychologie et sociologie »), 1967.
- MEYERS Jeffrey, *Edgar Allan Poe. His life and legacy*, New York, Cooper Square Press, 2000.
- MILLER Julie, « Meryl Streep and Pedro Almodóvar Almost Made a Movie That Would've Blown Your Mind », *Vanity Fair*, 17 mai 2016.
- MITCHELL W. J. T., *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago [u.a.], Univ. of Chicago Press, 1987.
- MODLESKI Tania, *The women who knew too much. Hitchcock and feminist theory*, New York, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- MONACO James. et Lindroth David., *How to read a film. The world of movies, media, and multimédia / language, history, theory*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- MOON Perry, « Narrative Voice and Moral Reflection in Almodóvar's La Mala Educación », *Quarterly Review of Film and Video*, 2016, p. 1–16.

- MORAL Tony Lee, *Hitchcock and the making of Marnie*, Lanham, Scarecrow Press (coll. « Filmmakers series »), 2005, c2002.
- MORAL Tony Lee, *The making of Hitchcock's The birds*, Harpenden, Kamera Books, 2013.
- MORAN D., COHEN J. et COHEN J. D., *The Husserl Dictionary*, Bloomsbury Academic, 2012.
- MOREFIELD Kenneth R. et OLSON Nicholas S., *Faith and spirituality in masters of world cinema Vol. III*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015.
- MOUNIER Pierre, *Pierre Bourdieu. Une introduction*, Paris, Pocket/La Découverte (coll. « Une introduction »), 2001.
- MUNRO Alice, *Runaway*, London, Vintage, 2006.
- OBADIA Paul, *Pedro Almodovar, l'iconoclaste. (Pepi, Kika, Victor, Manuela et les autres)*, Paris, Condé-sur-Noireau, Cerf; Corlet (coll. « Septième Art »), 2002.
- OLIVER C. et O'REILLY K., « A Bourdieusian Analysis of Class and Migration. Habitus and the Individualizing Process », *Sociology*, n° 44/1, 2010, p. 49–66.
- OLSON Debbie C., *Children in the films of Alfred Hitchcock*, Houndsmill, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- OLSSON Jan, *Hitchcock à la carte*, Durham [u.a.], Duke Univ. Press, 2015.
- OSTEEN Mark, *Hitchcock and adaptation. On the page and screen*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2014.
- PAGESY Hélène, « Almodóvar : Julieta peine à convaincre les critiques espagnols », *Le Figaro*, 8 avril 2016.
- PAÏNI Dominique et COGEVAL Guy, *Hitchcock and art. Fatal coincidences*, Milano [etc.], Mazzotta [etc.], 2001.
- PALMER R. B. et BOYD David, *Hitchcock at the source. The auteur as adaptor*, Albany, State University of New York Press (coll. « The SUNY series, horizons of cinema »), 2011.
- PANOFSKY Erwin, *Style and medium in the motion pictures*, New York, Critique, 1947.
- PANOFSKY Erwin, *Renaissance and renascence in western art*, Stockholm, Almqvist and Wiksell (coll. « The gottesman lectures. Uppsala university »), 1960.
- PANOFSKY Erwin, *Le perspective comme forme symbolique et autres essais. préface de Marisa Dalai Emiliani*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique. Précédé de l'Abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Sens commun »), 1986.
- PANOFSKY Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, [Vanves], Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), impr. 2012.
- PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels*, Paris, Gallimard (coll. « Folio. Essais »), impr. 2014, cop. 1969.
- PANOFSKY Erwin, Hazan Eric et Bodart Diane H., *Titien. Questions d'iconographie*, [Paris], Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), impr. 2009.
- PANOFSKY Erwin, Heckscher William S., Lavin Irving et Turle Bernard, *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996.
- PANOFSKY Erwin et Lavin Irving, *Meaning in the visual arts. Views from the outside : a centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968) : Symposium : Papers*, 1995.
- PANOFSKY Erwin et Le Bourg Dominique(trad.), *Les primitifs flamands*, Paris, éditions Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), 2010.
- PANOFSKY Erwin, Teyssède Bernard et Herbette Claude, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1967.
- PARK William, *What is film noir?*, Lanham, Md., Bucknell University Press, 2011.
- PAULI Harald, « Der Herzschmerztherapeut », *FOCUS Magazin*, n° 31, 2016.
- PAVLOVIC Tatjana, *100 years of Spanish cinema*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2009.
- PELLISTRANDI Benoît, « Le catholicisme espagnol à l'épreuve de la movida », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 66/1, 2000, p. 53–66.
- PERRY Dennis R., *Hitchcock and Poe. The legacy of delight and terror*, Lanham, Md; Scarecrow Press (coll. « Filmmakers series »), 2003.
- PINGREE Geoff, « Pedro Almodovar And The New Politics Of Spain », *Cineaste*, Winter 2004, p. 4–8.

- POE Edgar A., *The Best of Poe. The Tell-Tale Heart, The Raven, The Cask of Amontillado, and 30 Others*, Frankfurt am Main, LMAB, 2017.
- POIRSON Marion, *Le cinéma est-il iconoclaste*, Paris, Editions Du Cerf (coll. « 7e Art »), 2011.
- POMERANCE Murray, *Bad. Infamy, darkness, evil, and slime on screen*, Albany, State University of New York Press (coll. « The SUNY series, cultural studies in cinema/video »), 2004.
- POMERANCE Murray, *Alfred Hitchcock's America*, Cambridge, Polity (coll. « America through the lens »), 2013.
- QUINN Arthur Hobson et ROSEINHEIM Shawn, *Edgar Allan Poe. A critical biography*, Baltimore Md., London, John Hopkins university press, 1998.
- RAUBICHECK Walter et SREBNICK Walter, *Hitchcock's rereleased films. From Rope to Vertigo*, Detroit, Wayne State University Press (coll. « Contemporary film and television series »), 1991.
- RAUBICHECK Walter et SREBNICK Walter, *Scripting Hitchcock. Psycho, The birds, and Marnie*, Urbana, Ill., University of Illinois Press, 2011.
- RENDELL Ruth, *Live flesh*, New York, Pantheon Books, 1986.
- RENDELL Ruth et Courtois-Fourcy Michel, *L'homme à la tortue. Roman*, Paris, Librairie générale française (coll. « Le livre de poche »), 1992.
- REVIRIEGO Carlos, « The Sound of Silence », *Film Comment*, September-October/52-5, 2016, p. 50-54.
- RIEBER Audrey, « L'art comme forme symbolique », *Appareil*, 3, 2009.
- RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan (coll. « Esthétiques »), 2012.
- RIEBER Audrey, « Des présupposés philosophiques de l'iconologie : rapport de Panofsky à Kant et à Hegel », *Astérior [En ligne]*, mise en ligne le 3 avril 2009.
- RIEGL Alois, *Le portrait de groupe hollandais*, Paris, Hazan, DL 2008.
- RIEGL Alois, KAUFHOLZ-MESSMER Éliane et PÄCHT Otto, *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck (coll. « L'Esprit et les formes »), impr. 2003.
- RIEGL Alois et Philippot Paul, *L'Origine de l'art baroque à Rome*, Paris, Ed. Klincksieck (coll. « Esprit et les formes »), 1993.
- RILEY Alexander, « Crisis, habitus, and intellectual trajectory », *Revue européenne des sciences sociales*, XLII-129, 2004, p. 307-314.
- ROBBINS Derek, *Bourdieu and culture*, London, Thousand Oaks, Calif., SAGE, 2000.
- RODENBACH Georges, BERTRAND Jean-Pierre et Grojnowski Daniel, *Bruges-la-Morte*, [Paris], GF Flammarion, 2012.
- RODRIGO Pierre, *Aristote, une philosophie pratique. Praxis, politique et bonheur*, Paris, J. Vrin (coll. « Tradition de la pensée classique »), 2006.
- ROTHMAN William, *Must we kill the thing we love? Emersonian perfectionism and the films of Alfred Hitchcock*, New York, Columbia University Press (coll. « Film and culture »), 2014.
- RYALL Tom, *Alfred Hitchcock and the British cinema. With a new introduction*, London, Atlantic Highlands, NJ, Athlone, 1996.
- Sabbadini Andrea, *Moving images. Psychoanalytic reflections on film*, London [u.a.], Routledge (coll. « The new library of psychoanalysis : "Beyond the couch" series »), 2014.
- SALOTTO Eleanor, *Gothic returns in Collins, Dickens, Zola, and Hitchcock*, Basingstoke [England], New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- SAMUELS Charles T., *Encountering directors*, New York, Putnam, 1972.
- SARRIS Andrew, *The American cinema. Directors and directions, 1929-1968*, New York, Da Capo Press, 1996.
- SCARLETT Elizabeth A., *Religion and Spanish film. Luis Buñuel, the Franco era, and contemporary directors*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014.
- SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan (coll. « 128 »), 1994.
- SEGUIN Jean-Claude, *Pedro Almodóvar: filmer pour vivre*, Paris, Ophrys (coll. « Imágenes, culture hispanique »), 2009.
- SHUSTERMAN Richard, *Bourdieu. A critical reader*, Oxford, Malden, Mass., Blackwell Publishers (coll. « Critical readers »), 1999.

- SIGGEN Michel, *L'expérience chez Aristote. Aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne*, Bern, New York, Peter Lang, 2005.
- SKERRY Philip J., *Dark energy. Hitchcock's absolute camera and the physics of cinematic spacetime*, New York, Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Pub. Plc, 2013.
- SMITH Dennis, *Norbert Elias and modern social theory*, London, Thousand Oaks, Calif., SAGE Publications (coll. « Theory, culture & society »), 2001.
- SMITH Allan L., « "Marnie," the Dead Mother, and the Phantom », *Hitchcock Annual (2002-2003)*, 2002, p. 164–180.
- SMITH Paul J., *Desire unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*, London, New York, Verso, 2014.
- SMITH Gavin, « The curious Catholic: Pedro Almodóvar. (Interview) », *Film Comment*, Vol. 40 issue 6, novembre 2004, p.25.
- SOTINEL Thomas, « « Julieta » : les souvenirs, et les regrets aussi », *Le Monde*, 18 mai 2016.
- SPICER Andrew, *Historical dictionary of film noir*, Lanham, Md., Scarecrow Press (coll. « Historical dictionaries of literature and the arts »), 2010.
- SPOTO Donald, *The dark side of genius. The life of Alfred Hitchcock*, [New York], Da Capo Press, ©1999.
- SPOTO Donald, *The art of Alfred Hitchcock. Fifty years of his motion pictures*, New York, Doubleday, 1992.
- SPOTO Donald, *Spellbound by beauty. Alfred Hitchcock and his leading ladies*, Arrow Books, 2008.
- SPRENGLER Christine, *Hitchcock and contemporary art*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- STAM H. J., « Habitus, Psychology, and Ethnography. Introduction to the Special Section », *Theory & Psychology*, n° 19/6, 2009, p. 707–711.
- STEINER Philippe, *La sociologie de Durkheim*, Paris, La Découverte (coll. « Repères. Sociologie »), 2005.
- STERRITT David, *The films of Alfred Hitchcock*, Cambridge, Cambridge University Press (coll. « Cambridge film classics »), impr. 2002.
- STRAUMAN Barbara, *Figurations of Exile in Hitchcock and Nabokov*, Edinburgh, University Press, 2008.
- SWARTZ David et ZOLBERG Vera L., *After Bourdieu. Influence, critique, elaboration*, Dordrecht, Boston, Kluwer Academic Publishers, 2004.
- TAYLOR John R., *Hitch the life and times of Alfred Hitchcock*, New York, Da Capo Press, 1996.
- TESSE Jean-Philippe, « Des douleurs, des couleurs entretien avec Pedro Almodóvar(réalisé le 26 avril à Paris et interprétée par Isabelle Seguela) », mai 2016/no: 722, p. 34–38.
- TESSIER Bertrand, *Le grand atlas Hitchcock*, Paris, Ed. Atlas, 2000.
- TODD Emmanuel, *L'invention de l'Europe*, Paris, Éd. Points (coll. « Points. Essais »), DL 2015, cop. 1996.
- TORNABENE Francesco, *Federico Fellini*, Berlin, Benedikt Taschen, 1990.
- TRUFFAUT François, *Les films de ma vie*, [Paris], Flammarion (coll. « Champs »), 2007.
- TRUFFAUT François, « UNE CERTAINE TENDANCE DU CINEMA FRANÇAIS », *LES CAHIERS DU CINEMA*, Vol. 6/31,, janvier 1954, p.15.
- TRUFFAUT François et GILLAIN Anne, *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion (coll. « Cinémas / Flammarion »), 1988.
- TRUFFAUT François, HITCHCOCK Alfred et Scott Helen, *Hitchcock/Truffaut. Édition définitive*, Paris, Gallimard, 1993.
- VALERO Alet, « Madrid dans le cinéma de P. Almodóvar (1979-1995). Esthétique et sémiotique de la variation », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 60/1, 2000, p. 73–97.
- VAN KRIEKEN Robert, *Norbert Elias*, London, New York, Routledge (coll. « Key sociologists »), 1998.
- VANCHERI Luc, *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, J. Vrin (coll. « Philosophie et cinéma »), 2013.
- VERNON Kathleen M., « Melodrama against Itself. Pedro Almodóvar's "What Have I Done to Deserve This?" », *Film Quarterly*, vol. 46/3, 1993, p. 28–40.
- VERNON Kathleen M. et MORRIS Barbara B., *Post-Franco, postmodern. The films of Pedro Almodóvar*, Westport, Conn., Greenwood Press (coll. « Contributions to the study of popular culture »), 1995.
- VIDAL Nuria, *El Cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Ed. Destino (coll. « Destinolibro »), 1989.
- WALKER Michael, *Hitchcock's Motifs*, [s.l.], Amsterdam University Press, 2005.
- WEBER Max, *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*, London, New York, Routledge (coll. « Routledge classics »), 2001.

- WEBER Max, « Confucianisme et puritanisme* », *Enquête*, 7, 2005.
- WEBER Max, GROSSEIN Jean-Pierre(trad.) et PASSERON Jean C.(i. p.), *Sociologie des religions*, [Paris], Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1996.
- WEBER, Max, Jean-Pierre Grossein (trad.), *L'épanouissement de l'esprit capitaliste*, mis en ligne le 2013, *Enquête [En ligne]*, 7, <http://enquete.revues.org/132> (29 août 2015).
- WEXMAN Virginia W., « The Critic as Consumer. Film Study in the University, "Vertigo", and the Film Canon », *Film Quarterly*, n° 39/3, 1986, p. 32–41.
- WILDE Oscar, Keen Henry et Burdett Osbert, *The picture of Dorian Gray*, Mineola, New York, Calla Editons, 2016.
- WILLEM Linda M., « Rewriting Rendell: Pedro Almodovar's *Carne Tremula* », *Literature/Film Quarterly*, Vol. 30, issue 2, 2002, p. 115–118.
- WÖLFFLIN Heinrich et HOTTINGER Mary, *Principles of art history. The problem of the development of style in later art*, New York, Dover (coll. « Dover books on art history »), 1950, ©1932.
- WOOD Robin, *Hitchcock's films revisited*, New York, Columbia University Press, 2002.
- WORRINGER W., *L'art gothique. collection. Idées / arts n° 13*, Gallimard, 1967.
- WORRINGER Wilhelm, *Abstraction and empathy. A contribution to the psychology of style*, Chicago, Ivan R. Dee, 1997.
- YACOWAR Maurice, *Hitchcock's British films*, Detroit, Wayne State University Press (coll. « Contemporary approaches to film and television series »), 2010.
- ŽIŽEK Slavoj, *Everything you always wanted to know about Lacan. (but were afraid to ask Hitchcock)*, London, New York, Verso, 1992.