

ENTRE LE MEME ET L'AUTRE: LA PLACE DE L'AUTEUR

Marie-France Chambat-Houillon, Ceisme-Université de Paris III

*Carmina non prius
Audita Musarum Sacerdos
Virginibus puerisque canto*
Horace, *Odes* L. III

Il y a plusieurs façons de parler d'un film de cinéma: l'une d'entre elles concerne sa qualité d'œuvre. Si on admet que le film de cinéma accède au statut d'œuvre, il faut également interroger, sous ce statut, celui de son auteur, aussi complexe que celui de l'œuvre. Le remake de *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock) par Gus Van Sant en 1998 se présente comme l'exemple idéal pour comprendre ce qui se joue sous ces notions. En effet, l'auteur dans la tradition classique est défini comme celui qui "invente:" il est le créateur d'une œuvre qui se donne comme nouvelle et jamais réalisée auparavant. Or, la pratique d'un remake en questionnant les paradigmes de la répétition, de la reprise et de la copie, bouscule cette conception classique de l'auteur au cinéma. Notre réflexion s'inscrit dans la continuité du projet final du *Temps d'un regard* de François Jost qui pointait le fait que "les limites de l'œuvre cinématographique sont fluctuantes."¹ Face à la mobilité de l'œuvre produite par le remake, que devient le territoire dévolu à l'auteur?

Notre parcours se déploie en deux parties: la première, plus générale, est une tentative de conceptualisation de la pluralité des gestes du remake, la seconde consiste à apprécier les conséquences d'une "création" cinématographique particulière. A partir du remake de *Psycho*, il convient de faire la part des choses entre les gestes d'innovations, les pratiques itératives et celles imitatives qui balisent le champ de souveraineté de Gus Van Sant au titre d'auteur, cela présupposant forcément une conception très particulière de l'œuvre cinématographique.

Remake et originalité

Communément à notre époque est auteur celui qui crée et invente. Des affinités conceptuelles se tissent alors entre le concept d'auteur et celui d'originalité. Elles se tissent doublement. D'une part, l'originalité est classiquement pensée comme nouveauté. Une œuvre est dite originale si elle est inédite par rapport à l'histoire des productions. Est original ce qui ne s'est jamais fait auparavant, ce qui contraint la création auctoriale, considérée comme originale, à être une pratique devant se renouveler sans cesse. Cependant la pensée moderne a tenté de délier l'originalité de l'innovation.² Dans cette perspective, une œuvre est originale, si elle est avant tout singulière, "différente des aut-

res”. Cette différence est le siège de l’empreinte d’un auteur. Au côté de la nouveauté, l’originalité met en lumière la question du style d’un auteur, c’est-à-dire de l’exécution singulière qui façonne et distingue une œuvre des autres.³ Grâce à cette liaison intime avec l’auteur, l’originalité s’impose comme un critère d’individuation d’une œuvre. Le remake, en tant que reprise d’un film, met donc à mal ces deux conceptions du cinéaste-auteur. En effet, comment faire une œuvre originale lorsqu’on met ses pas dans des traces anciennes et notoires? Où se construit l’auctorialité d’un remake pris dans le duel – classique pour l’histoire des beaux-arts – entre *l’inventio* et la *mimésis*?

Par ailleurs, pour être tout à fait complet, il faut mentionner que le remake laisse entendre une troisième conception de l’originalité, une conception temporelle. Est original ce qui est à l’origine... du remake. Le remake cinématographique repose sur la primauté faite aux œuvres initiales: est loué ce qui est premier. Indépendamment des valeurs intrinsèques de chaque film, le remake suggère implicitement une hiérarchie entre les œuvres: entre l’œuvre première et sa reprise finale. Cette hiérarchie peut s’établir d’ailleurs dans deux directions selon le point de vue porté sur cette pratique. D’un côté, le remake se veut une amélioration de la version originale selon les aveux des réalisateurs et producteurs, tandis que, de l’autre, les spectateurs cinéphiles avouent leur mépris pour ce doublon en lui préférant le film original authentique. Ainsi, du point de vue de la pratique, le remake trouve ses motivations dans une certaine idée du progrès⁴ puisqu’au côté du gain économique (voguer sur une recette éprouvée du succès de l’original),⁵ il doit bénéficier d’un gain symbolique par rapport au film original, alors même que pour certains il n’est qu’un décalque, la mauvaise doublure d’un original fétichisé.⁶ Selon les contextes, la reprise est acceptable si le film initial supporte la répétition, alors que pour d’autres, la répétition n’est même pas envisageable.

Cet état d’esprit est d’ailleurs communément partagé en littérature lorsqu’on est confronté à la répétition du même. Bien que le littéraire et le filmique ne soient pas équivalents sémiotiquement, le détour par l’illustre exemple de la réécriture mot pour mot du *Don Quichotte* de Cervantes par Ménard quelques siècles plus tard dans les *Fictions* de Borges, permet de mettre en avant l’importance de l’auteur dans la pratique du remake. Les philosophes analytiques, Goodman et Elgin, n’hésitent pas à affirmer que “Cervantes bat Ménard parce qu’il produit la première inscription (ou le premier exemplaire) de *Don Quichotte*.”⁷ La valorisation s’opère au profit de l’œuvre initiale en respectant la primauté historique. A l’inverse, Borges avance que “le texte de Cervantes et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais [que] le second est presque infiniment plus riche (plus ambigu, diront ces détracteurs, mais l’ambiguïté est une richesse).”⁸ Si d’un côté, on loue l’original, en tant qu’œuvre initiale, de l’autre côté, on fait valoir l’importance du contexte final dans le renouvellement sémantique. La valeur de la répétition n’est donc pas commune à nos trois auteurs. Pour les philosophes analytiques, la répétition n’apporte pas de valeur ajoutée au texte. Elle est le résultat de la nature particulière du texte littéraire, qui fait du texte de Ménard non pas *un autre texte*, mais la réplique – engendrée par l’itération commune aux arts allographiques – de celui de Cervantes. De l’identité des textes, on aboutit à une identité des œuvres pour Goodman et Elgin. Puisque la répétition dépend uniquement d’une propriété de langage, on comprend mieux l’importance accordée à la préséance historique de l’œuvre initiale sur sa reprise, du texte premier sur sa réplique. Si on tente une analogie avec le cinéma – nous discuterons par la suite de son caractère auto et allographique – dans cette perspective, le remake ne serait qu’une simple itération formelle. Toute différente

est la position de Borges dans son accentuation sur l'impossibilité de réduire une œuvre littéraire à son texte (en tant que contenu conçu comme l'ensemble des propositions textuelles qui le compose). L'écrivain considère la répétition comme un acte signifiant, c'est-à-dire produisant du sens. La répétition devient alors un acte de production sémantique *intentionnelle* et non la simple propriété essentielle d'un langage. Entre ces deux positions, on retrouve ce que Jost nomme le "Rubicon de l'intentionnalité,"⁹ c'est-à-dire cette frontière qui fait que la reprise du remake n'est pas accidentelle et fortuite mais qu'elle est une réponse à des stratégies discursives de reprises et d'imitations résultants du choix d'un cinéaste-auteur.

Au côté de la valorisation d'un modèle temporel de l'originalité, il faut tenir compte de la possibilité plurielle de la réception d'un film déclaré comme remake. Un remake suggère toujours une réception "ludique," au sens de Genette,¹⁰ tissant des liens de différents niveaux avec le film référence. Mais cette réception "relative" du remake ne vise pas uniquement la recherche de l'identité entre les films; elle peut également rendre saillantes leurs différences. En effet, rien n'interdit de penser que le remake vise aussi à souligner les divergences entre les films. Le remake aurait, en ce cas, pour objet une réécriture critique ou métatextuelle du film initial puisqu'à travers ces différences l'auteur s'affirme en donnant son point de vue sur le film élu. Mais tous les remakes n'ont pas cette valeur. Il y a donc un double horizon pour le remake: soit seules les parentés sont exploitées dans son interprétation, soit les écarts deviennent déterminants. Le remake diffère de la simple pratique de conformité à l'original. Dans le premier horizon, il apparaît plus difficile au cinéaste de bénéficier d'une grande marge de manœuvre auctoriale, puisque c'est l'identité des films qui est recherchée. Et lorsque, comme dans le cas de *Psycho* de Gus Van Sant, l'identité formelle du remake est poussée à son extrême, on peut convenir avec raison que le cinéaste est très à l'étroit dans sa parure d'auteur à moins d'insister sur la performance et la technicité que représente cette exigence de conformité littérale et formelle pour un remake. Ce que les discours publicitaires firent pour Gus Van Sant.

Entre répétition et imitation: le remake

Le fait de re-tourner des films ayant déjà eu une vie publique souvent notoire et auréolée de succès interdit une conception de l'originalité fondée sur l'innovation créative, mais permet de tendre vers une définition plus "auctoriale" de l'originalité. Ce deuxième modèle de l'originalité ne soulève pas trop de question lorsqu'il s'agit de réduire le geste du remake au fait de, classiquement, "transposer" une histoire dans un autre cadre spatial et temporel – comme en témoigne par exemple *À bout de souffle* "made in USA" (1983, *Breathless*, Jim McBride) remake du film de Jean-Luc Godard – puisque dans ce "jeu" de la transposition entre les deux films, dans cet écart, l'inventivité et le style du réalisateur peuvent se révéler. Mais, dans le cas de *Psycho*, ce remake dépasse une simple reprise diégétique pour aboutir à un décalque formel des angles de prises, de la composition des plans et du rythme de montage du film initial. Ce remake presque absolu, voulant à la fois répéter l'histoire et sa mise en scène, suggère que formellement le remake soit identique au film initial. Si, de façon générale, l'évaluation des remakes reposant en majorité sur le système des transpositions s'opère sous le critère de la parenté de l'histoire, *Psycho* de Gus Van Sant pose plutôt la question du Même dans le champ des images cinématographiques.

Quels sont les actes de langage en jeu dans le remake de façon générale? Pour comprendre ce qui se joue sous cette pratique, les concepts d'allographie et d'autographie de Nelson Goodman, appliqués au langage cinématographique, sont particulièrement opératoires pour séparer non pas le bon grain de l'ivraie, mais distinguer la répétition de l'imitation. Seulement un film ne s'évalue pas uniquement sous le seul régime allographique, il est composé aussi d'éléments autographiques.

Par définition, seules les propriétés allographiques peuvent être répétées à l'identique, sans que cette itération, nous apprend Goodman, ne conduise à produire un faux, une contrefaçon du film original. Une des conditions de l'itération de certaines propriétés tient en la possibilité d'être consignées via une partition (Goodman) ou de faire l'objet d'une dénotation verbale (Genette). Le résultat de cette consignation est donc un *texte*. Ce texte peut prendre des aspects différents selon les arts en jeu: une partition musicale, un texte verbal classique, ou encore un scénario. Ce qui est consigné dans un scénario constitue alors la dimension allographique du film. Seule cette dimension textuelle est sujette à la répétition, à l'itération. De ce fait, on peut dire que le scénario constitue la matière première essentielle du remake considéré du point de vue de la répétition. Le remake devient alors une "exécution" possible d'une œuvre cinématographique à partir d'un scénario qu'il partage avec le film initial.

A ce moment-là de notre raisonnement, les seules propriétés pouvant faire l'objet d'un remake sont celles dénotées par le scénario. L'objet premier du remake n'est donc pas l'œuvre cinématographique initiale en tant que phénomène perceptif mais le scénario en tant que matrice d'une éventuelle autre manifestation cinématographique, d'une possible autre mise en image et en son. A ce stade, la pratique du remake est toujours partielle puisqu'elle ne porte que sur les propriétés itératives allographiques considérées comme propriétés constitutives du film. Si le scénario, en tant qu'il consigne l'intrigue et les péripéties, est le support de l'itération des propriétés allographiques du film, il en existe cependant d'autres. En effet, une intensité lumineuse, un cadre, un angle de prise de vue peuvent être aussi répétés formellement. Ces indications n'apparaissent pas en l'état à même le scénario, mais peuvent être remarquées verbalement sous forme d'un diagramme ou d'une mesure mathématique pour pouvoir être reproduites. Si le texte de ces données n'est pas disponible, celles-ci peuvent être retrouvées, selon Genette, via une "réduction allographique."¹¹ Elle est l'opération "mentale" qui consiste à réduire un film, objet perceptif complexe à un certain nombre de propriétés constitutives de l'œuvre cinématographique. C'est précisément la démarche adoptée par Gus Van Sant : à partir du visionnage minutieux du film de Hitchcock, il relève des qualités et des attributs qu'il dispose dans son *Psycho*.¹² Ce travail de réduction laisse entendre que Gus Van Sant a touché et repris les caractères fondamentaux de l'œuvre, qu'il est allé retenir et reproduire l'essentiel, c'est-à-dire ce que Genette appelle "l'immanence idéale d'une œuvre allographique."

La "réduction allographique" révèle qu'un film ne peut se limiter à un scénario ou à la partition qui consigne ses propriétés allographiques. En d'autres termes une identité textuelle n'est pas une condition suffisante pour faire une œuvre. Si une œuvre peut parfois coïncider avec un texte, le plus souvent, l'œuvre est une catégorie qui le dépasse. Quand il s'enferme dans une salle obscure, c'est bien plus qu'un scénario mis en image que le spectateur regarde! Le remake n'est donc pas fondé uniquement sur une répétition des éléments allographiques du film source.

L'autographie cinématographique est ce qui fonde, au sein du film, la part de l'auteur

à travers la notion de style. Par définition, le style est précisément non répétable, non imitable. L'autographie assoie la singularité du film. Cependant en n'offrant pas de prise à la répétition, elle n'est pas pour autant perdue pour le remake. Au contraire, elle constitue l'objet même du désir pour quiconque souhaitant en faire un. En effet, une des motivations communes pour un remake est de bénéficier, à un moindre coût "inventif," du succès du film précédent, redevable en grande partie à l'auctorialité initiale. Pour le cinéaste pratiquant le remake il est alors impensable de la négliger. Le geste de reproduction de l'autographie n'est pas la répétition, mais davantage l'imitation. Le cinéaste projette de copier ces éléments qui ne peuvent être consignés, en les imitant lors de la reconfaction cinématographique. La répétition allographique et l'imitation autographique sont donc les deux types de relation distinctes du remake envers le film initial. Ces deux relations ne s'évaluent pas selon les mêmes critères. En effet, la répétition se juge par rapport à l'exactitude "littérale" de la reprise: elle fait naître de l'identique entre les deux films, tandis que la parenté et la fidélité sont les valeurs de l'imitation. D'un côté, la répétition engage une identité formelle entre le film et son remake, par exemple, les plans de Gus Van Sant sont identiques à ceux du maître anglais, les spectateurs perçoivent la même composition des plans. D'un autre côté, l'imitation suggère davantage une idée de ressemblance entre les films, ils ont quelque chose en commun.

Pour la majorité des remakes, la répétition et l'imitation sont présentes, mais pas forcément à part égale. Si le geste imitatif est encouragé, alors le film initial fonctionne tel un *modèle* pour le remake. Si la répétition est favorisée, le remake tend vers un décalque des propriétés scénaristiques, au sens défini plus haut. Le premier film fonctionne telle une *matrice* pour les exécutions cinématographiques à venir. Entre ces deux pôles de la relation au film initial, il y a bien sûr autant de possibilités formelles que de remakes particuliers. Sa pratique permet de faire la part des choses entre l'identité "textuelle" d'un film et sa valeur d'œuvre, sa détermination opérable. Entre un film et son remake, nous avons bien souvent affaire au même texte (dimension allographique), mais non à la même œuvre cinématographique.

Avec le remake nous sommes dans le cas de figure – décrit par Genette – où un objet d'immanence, en tant qu'œuvre réduite à ses propriétés constitutives, conduit à plusieurs manifestations possibles, à une pluralité d'exécutions filmiques. Ce type d'œuvre est baptisé par Genette œuvres à immanence plurielle, synthétisé sous la formule suivante "n œuvre pour un objet d'immanence."¹³ Il distingue donc les œuvres plurielles des œuvres multiples, nous permettant de distinguer le remake des versions multiples du cinéma des années 30. En effet, lors de la première édition de MAGIS Gradisca International Film Studies Spring School,¹⁴ il a été mentionné à de nombreuses reprises que les versions multiples n'étaient pas reçues comme des œuvres distinctes par le public. Ainsi, malgré les différences nombreuses (montage, dialogue, acteurs, prise de vue, etc.), c'est le *même* film qui est visionné. Les versions fonctionnent comme équivalentes les unes aux autres. Evidemment, il y a des formes hybrides et des cas mixtes avec lesquels les frontières fluctuent. Certaines versions fonctionnent davantage comme équivalentes à d'autres, d'autres sont reçues en creusant leurs différences. Cette idée d'équivalence est fondamentale car le remake n'a pas pour projet de prendre la place du film source. La relation entre le remake et le film initial n'est pas celle qui existe entre les répliques d'une œuvre dite multiple, mais questionne plutôt la définition de l'œuvre plurielle puisqu'il n'y a pas d'équivalence réceptive – le rema-

ke ne prend pas la place de l'œuvre première –, ni de confusion possible dans la réception entre les deux films. “Les œuvres [...] incontestablement plurielles en ce sens sont celles dont la pluralité n'est pas un artefact technique, mais procèdent pleinement d'une intention auctoriale.”¹⁵ Avec le remake, l'écart temporel entre le film premier et sa reprise fonctionne comme une différence “essentielle” qui fait écho et amplifie l'intention du réalisateur de ne pas faire la même œuvre. Alors que pour les versions multiples, l'amplitude temporelle – parfois grande, parfois minime entre deux versions – n'est pas investie comme un critère fondamental de distinction des œuvres cinématographiques.

De ses deux façons de se comporter face au film source que sont la répétition et l'imitation, il en découle une conséquence importante pour saisir la place laissée à la créativité du cinéaste dans le remake. Sous la répétition, l'*inventio* et la *dispositio* sont subordonnées à la dimension textuelle, c'est-à-dire inscrite dans le scénario. Elles ne sont pas issues directement de l'imagination de l'auteur du remake. A la différence de l'*elocutio* qui relève de l'exécution proprement “cinématographique,” l'*inventio* et la *dispositio* ne sont pas de première main. Cette partition des lieux de la créativité n'est pas propre au cinéma. Elle a déjà existé, notamment en peinture, à l'époque de la Renaissance où le peintre Alberti conseillait déjà aux peintres de son entourage de ne pas se lancer dans l'invention d'un thème ou d'une fable, mais de l'emprunter aux poètes et aux rhéteurs circonscrivant de la sorte la portée inventive du travail du peintre au seul travail de figuration, au seul travail de l'image.¹⁶ Comme si l'image, qu'elle soit fixe ou animée, devait se délester de son “irréductible singularité” autographique en s'accrochant, en s'arrimant à un socle invariant et permanent construit par l'allographie.¹⁷ Le remake au cinéma entérinant un usage allographique du scénario suggère une conception du cinéaste qui n'est pas celle de l'inventeur, au sens du découvreur, qui n'est pas celle de l'auteur comme figure de l'*heuretès*.¹⁸ Lorsqu'on envisage le remake uniquement sous l'angle de la répétition et de l'imitation, la portée de l'auteur se limite à une responsabilité de fabricant de film. Mais le remake est aussi un film à part entière: il peut être aussi envisagé hors de sa définition “relative.” Dans ce cas, l'auteur a deux voies pour s'affirmer. Premièrement, il peut introduire dans les interstices laissés par la répétition et l'imitation, des indices et des marques de son inventivité. Deuxièmement, il peut également affirmer sa responsabilité auctoriale dans le choix des valeurs répétées et éléments imités, attributs qui déterminent son remake du film repris.¹⁹ Dans le premier cas, il nourrit la part de l'*inventio* par des éléments nouveaux, dans le deuxième cas, il s'affirme sur les fronts rhétoriques de la *dispositio* et de l'*elocutio*. Ces deux stratégies d'affirmation auctoriale ne sont pas exclusives l'une l'autre. Tous les actes de langage qui composent le remake ne sont répartissent pas uniquement entre répétition et imitation.

Psycho, un remake?

Alors que l'histoire du cinéma foisonne de remakes,²⁰ pourquoi le cas de *Psycho* est-il intéressant? Il est fondé sur un argument promotionnel peu usité consistant à ne pas mettre en avant les systèmes des transpositions employés dans la reconfaction du film référence, mais plutôt de miser sur la quasi-identité formelle avec lui: “L'idée était d'utiliser les mêmes angles de prise de vue et les mêmes ‘storyboards’. C'est probablement à

95% fidèle à l'original," comme l'affirme le réalisateur au *Time* au moment de la sortie du film.²¹ Illustrant nos conclusions précédentes, cette remarque souligne que le remake peut aussi se présenter comme un décalque presque parfait littéralement et sémantiquement de l'œuvre précédente. Ce résultat ne peut être obtenu qu'en combinant la répétition des données formelles avec l'imitation de l'originalité du maître anglais. Par ailleurs Gus Van Sant nous apprend que cette entreprise de démarquage ne nuit pas à la construction de sa propre auctorialité puisqu'il met aussi en avant les 5% rassemblant les différences avec le film de 1960. A travers les intentions du réalisateur et les "promesses"²² publiques parues dans les commentaires et autres discours d'accompagnement du film, nous allons donc essayer de comprendre quels sont les points de suture entre le remake et sa source.

Pourquoi s'intéresser aux discours publics qui entourent la sortie du remake? Il est rare que les campagnes de promotion du remake dissimulent cette qualité. Bien au contraire, elle est exhibée tel un argument publicitaire pour bénéficier de la notoriété et du succès du film repris. Ainsi un remake est rarement tu ou dénié – sauf précisément dans le cas qui nous intéresse comme nous le verrons – d'où l'importance de voir comment il est porté dans l'espace public médiatique. Le terme de remake est une étiquette publicitaire qui va conditionner sa réception.²³

Par ailleurs, comme le *Psycho* de 1998 est formellement et sémantiquement un démarquage du film d'Alfred Hitchcock, on peut faire l'hypothèse que ces discours accompagnant la sortie du film sont aussi des lieux symboliques où s'élabore l'auctorialité de Gus Van Sant. En ces discours, la qualité de créateur de Gus Van Sant n'entre pas en concurrence directe avec celle de Hitchcock. Afin que *Psycho* soit le film de Gus Van Sant et pas seulement le remake d'un chef d'œuvre d'Hitchcock, il est nécessaire qu'au côté des 5% d'écarts avoués, le cinéaste américain construise son champ de souveraineté au-delà des frontières internes de son film, dans un lieu symbolique où son statut d'auteur n'est pas disputé. Sans pour autant entrer en contradiction avec nos propos précédents, on pourrait aussi admettre que le geste même de faire un remake de ce chef d'œuvre se veut un éloge de Gus Van Sant pour le travail de son prédécesseur en une sorte de retour-critique sur son œuvre.²⁴ Mais nous ne pensons pas que la motivation principale de Van Sant soit de rendre hommage à Hitchcock. D'ailleurs le champ sémantique de la louange n'apparaît jamais dans les légitimations du projet qu'annonce Van Sant. Au contraire, le fait de clamer l'identité formelle de son film est une façon de mettre en avant la difficulté de faire naître des différences selon ce principe de création et, donc, de faire en sorte qu'elles soient reçues par le spectateur comme "autorisées," c'est-à-dire non pas seulement accidentelles ou conjoncturelles, mais investies d'une intention qui ne peut être rapportée qu'à l'excellence de la performance du réalisateur américain.

De façon globale, la lecture de l'ensemble des propos de Gus Van Sant conduit à penser qu'il ne voulait pas faire un remake de ce classique du cinéma, au sens où il ne souhaitait pas re-faire *Psycho*, mais tout simplement le faire. Ainsi dans une interview à *Newsweek*, le réalisateur américain déclare que "son" *Psycho* est un "film anti-remake"²⁵ et dans *Entertainment Weekly*, il déclare: "Il s'agit plus d'une réplique que d'un remake. C'est presque comme si nous réalisions un faux. Comme si nous faisons une copie de la Joconde ou de la statue de David."²⁶ En niant la qualité de remake de *Psycho*, Gus Van Sant refuse que son film puisse dépendre d'un autre, plus ancien selon la conception temporelle commune de l'originalité qu'implique le remake. Il

rejette une réception relative pour son film. En effet, il vise l'autonomie pour son *Psycho* en souhaitant le retirer de l'entrelacs relationnel avec l'œuvre de Hitchcock. Or le *Psycho* initial est loin d'être un film comme les autres. Certes, c'est un chef d'œuvre. Mais il est aussi le film qui engendra un vaste réseau d'influences et de reprises directes comme indirectes les plus diverses.²⁷ Les plus patentes sont des *sequels*: *Psycho II* (1983, Richard Franklin) et *Psycho III* (1986, Anthony Perkins). Mais il faut noter aussi la présence de deux téléfilms qui reprennent et poursuivent une partie des événements diégétiques du film initial: *Bates Motel* (1987, Richard Rothstein) et *Psycho IV* (1990, Mick Garris). Et c'est sans compter les reprises parodiques de la célèbre scène de la douche par Mel Brooks²⁸ ou encore, en 1979, celle réalisée par un certain... Gus Van Sant dans un spot publicitaire pour un shampoing. De façon plus lointaine et moins directe, certains théoriciens n'hésitent pas à considérer *Psycho* comme le film fondateur, sorte d'origine "architextuelle" d'un genre cinématographique fantastique, le *gore*. D'ailleurs, l'un des meilleurs représentants de ce genre au cinéma n'est rien d'autre qu'*Halloween* (1978, John Carpenter) qui s'ouvre sur une citation de la séquence de la douche de Hitchcock.²⁹ *Psycho*, l'original, continue son ensemencement dans les productions cinématographiques les plus contemporaines comme le suggère le travail de Brian de Palma. Il est au fondement d'un réseau relationnel conséquent que, certes, Gus Van Sant ne peut négliger mais précisément auquel il ne veut pas appartenir, auquel il ne souhaite pas s'ajouter. Être l'héritier du maître anglais ne l'intéresse pas. Il souhaite plutôt en prendre la place. C'est ainsi qu'il déclare: "Je savais bien sûr qu'il y avait des étudiants en cinéma, des cinéphiles et des gens du métier qui connaissaient *Psycho*, mais je pensais aussi qu'il devait y avoir toute une génération de jeunes qui ne l'avait jamais vu. J'ai pensé alors que je pourrais faire *connaître* le film d'une manière selon moi tout à fait nouvelle, c'est-à-dire en faisant une production contemporaine d'un classique, tout en restant fidèle à l'original."³⁰ Or ici, le terme de français de "connaître" est vraiment opératoire pour comprendre l'horizon du travail du cinéaste américain. Il ne s'agit pas d'élaborer une reprise du *Psycho* initial en l'actualisant au goût de la fin des années 90 qui, entre nous, est une motivation classique pour la production de remake, mais de le faire co-naître: c'est-à-dire de le faire naître, de l'inscrire dans l'espace public, en collaboration avec le maître anglais. Gus Van Sant refuse la filiation pour tenter d'assumer la paternité de son œuvre. D'ailleurs, emblématiquement, il est représenté dans la deuxième scène, par un trucage, en train de converser avec Hitchcock. Les deux réalisateurs sont réunis dans le même plan selon le rituel d'apparition initié par le cinéaste anglais, mais l'un est de dos (Hitchcock), alors que la silhouette de Gus Van Sant s'offre aux spectateurs de face. Cette métalepse – intrusion de l'auteur dans le récit cinématographique –, signature rituelle de l'œuvre de Hitchcock, opère alors comme un passage de témoin entre les deux générations de cinéaste et établit visuellement une certaine égalité entre eux.

Interprétation et remake

La motivation de Van Sant n'est donc pas de rendre hommage à l'œuvre d'Hitchcock mais de se mesurer à un classique.³¹ Son remake n'établit pas seulement une liaison avec un film particulier, mais a pour horizon la tradition cinématographique dans son ensemble. Ainsi, ce n'est pas tant *Psycho*, en tant que film singulier, qui est l'objet de

l'entreprise du remake de Van Sant, mais *Psycho* en tant qu'emblème d'un certain âge d'or du cinéma hollywoodien. Par son remake, Van Sant a le projet de renouveler la réception des classiques et de baliser l'interprétation contemporaine. "Certains pensent que le cinéma est un art relativement nouveau et qu'il n'y a donc aucune raison de reprendre un film. Mais plus le cinéma avance en âge, moins il y aura de spectateurs habitués à regarder les vieux films, les films muets, et les films en noir et blanc. *Psycho* se laisse parfaitement remodeler en un film moderne."³² Ici se retrouve la motivation relativement commune de l'actualisation par le remake d'un film qu'il s'agit de "remettre au goût du jour pour les nouvelles générations."³³ Ce faisant, Gus Van Sant introduit un rapport paradoxal au temps, rapport presque forcé et artificiel, puisque le statut de chef-d'œuvre de *Psycho* suggère une pérennité qui suspend sa réception au-dessus de toutes circonstances temporelles. Or Van Sant a pour souci d'ancrer cette immuabilité propre au chef-d'œuvre dans une dimension temporelle spécifique qui est le présent de son contexte de production. Il tente de recontextualiser temporellement la réception de *Psycho* dans ce qu'il juge être la modernité. Par ce projet, il rejoint la position de André Bazin qui considère la spécificité artistique du cinéma sous le biais de la réalité, impliquant une certaine conception du temps. Plus que toute autre œuvre d'art, un film "vieillit" plus vite. Alors même qu'il est impensable de réactualiser *La Ronde de nuit* de Rembrandt, ce vieillissement apparaît insupportable pour le cinéma car "le film est dépendant de son actualité."³⁴ Ainsi, le temps ne fait pas qu'altérer directement l'œuvre en posant des questions d'archivage et de conservation, mais dénature aussi sa *juste* interprétation que seule la proximité, sinon la concordance entre le contexte de production du film et son contexte de réception semble offrir. Ce remake induit une certaine conception de la valeur sémantique du film liée à l'histoire. La réalisation de *Psycho* par le cinéaste américain suggère que le seul "sens" correct et authentique d'un film ne peut être que celui engendré lors de sa première sortie publique. Il entretient une certaine mythologie des origines et de la pureté sémantique. Plus le film vieillit, plus il s'écarte de son sens originel, et plus la reconfec-tion du film permet aux nouveaux publics de renouer avec les intentions initiales de son auteur. La pratique du remake est ainsi conçue comme une possibilité d'ajustement entre les deux contextes, de réception et de production, voire même une correction sémantique apportée à l'expérience filmique de l'original. Autrement dit, la refondation de *Psycho* est une façon d'éconduire ou de neutraliser les "mauvaises" interprétations dues au temps qui passe. Evidemment il s'agit d'une démarche qui s'appuie sur une vision normative de ce que doit être la réception d'un film et de ce que doit être son sens, réduite à *l'intentio auctoris* original pour reprendre les termes de Umberto Eco. Ce qui est relativement conforme à la démarche de Gus Van Sant qui se positionne avant tout en réalisateur de son *Psycho*, et donc en auteur et non en spectateur fidèle de l'œuvre de Hitchcock.³⁵

Le présentisme: régime temporel du remake

Paradoxalement, si l'antériorité temporelle est un facteur important pour le remake, son but n'est pas de le vénérer de façon nostalgique, mais de plutôt de l'effacer, comme l'annonce, à sa façon, Leonardo Quaresima: "L'idée de retravailler un travail passé est étrangère au remake. En fait l'idée même du passé est complètement effacée."³⁶ En

effet, faire une deuxième fois *Psycho* est une façon de neutraliser le temps de l'histoire, temps conçu comme tension entre les contextes de production et de réception. Précisément cette tension se dissout par le projet de faire non pas *un nouveau Psycho*, mais de faire à *nouveau Psycho*, comme si c'était la première fois. L'histoire, le passé, sont abolis au profit de la recherche d'un accord entre le présent de l'expérience du spectateur de la fin des années 90 et celle de la fabrication du film.³⁷ Cette pratique spécifique du remake suggère un régime d'historicité qui s'apparente à ce que l'historien François Hartog a appelé le *présentisme*. Le présentisme constitue, d'après l'historien, face aux autres temps, en particulier le passé "l'évidence d'un présent omniprésent."³⁸ La primauté de cette catégorie temporelle dans l'expérience humaine conduit Hartog à dessiner deux grandes figures du présentisme que sont la mémoire et le patrimoine. Ces deux termes guident le projet même de Van Sant, qui, comme nous l'avons dit, choisit *Psycho* d'abord en fonction de sa valeur patrimoniale dans l'histoire du cinéma afin que perdure sa mémoire: "J'ai pensé alors que je pourrais faire connaître le film d'une manière selon moi tout à fait nouvelle, c'est-à-dire en faisant *une production contemporaine d'un classique* [...]"³⁹ Conforme aux modalités du présentisme, à travers son remake, Gus Van Sant a pour projet de "rénover" *Psycho*, au sens où l'on restaure des monuments et œuvres venant du passé pour leur assurer une existence présente. A ce sujet, Hartog souligne que la rénovation patrimoniale tient d'un "pouvoir [qui] réaffirme l'intention qui avait présidé à son édification, en le prenant à son propre compte."⁴⁰ Pour *Psycho*, ce pouvoir s'apparente à la quête de l'auctorialité pour laquelle Gus Van Sant ne souhaite pas rester dans l'ombre de la figure d'Alfred Hitchcock, mais bien en être l'égal, sinon le dépasser. Cette bataille d'auteur renvoie à ce qu'observait le poète T.S. Eliot: "A notre époque, [...] vient à l'existence un nouveau genre de provincialisme, qui mérite peut être un nom nouveau. C'est un provincialisme non de l'espace, mais du temps; un pour qui [...] le monde est la propriété des seuls vivants, dans lequel les morts n'ont aucune part."⁴¹ Van Sant, bien vivant, Hitchcock, bien mort mais revivifié sous la responsabilité du premier. Le remake suggère donc une expérience temporelle qui correspond bien au présentisme. Ainsi, le remake est une façon de faire en sorte que le cinéma continue d'être en prise avec la réalité présente. Une anecdote révélatrice de l'importance de "coller à l'actualité" de l'époque de production du film tient dans le fait que les 40.000 dollars initiaux volés par Marion Crane chez Hitchcock se transforment en 400.000 dollars et Gus Van Sant d'expliquer ne pas avoir choisi cette somme au hasard, mais de l'avoir calculée à partir d'une inflation réelle: "On a essayé de s'aligner sur l'inflation qui doit avoir augmenté de dix depuis les années 60. En France, ce doit être un peu moins [sic]."⁴² Le présentisme est donc le régime d'historicité du remake ou plus exactement la représentation du temps que sous-entend cette pratique et qui consiste en un recentrement sur l'époque du contexte de production dudit film. À travers les tentatives de remake, une certaine conception du cinéma prend corps, conception qui aboutit à un certain parallélisme entre l'évolution de "l'actuelle réalité" et l'évolution des films de cinéma.

Le présentisme débouche sur le souhait, assez commun, d'actualiser la diégèse du film, amorçant la première vague de différences avec l'œuvre élue. La transposition temporelle de l'intrigue va avoir des répercussions au niveau du profilmique. Ces différences, qui sont autant de nouveautés par rapport à l'initial, renvoient à une certaine idée du progrès. L'actualisation se doit d'endosser les atours du discours progressiste. Dans cette logique, le présent se doit d'être "meilleur" que le passé. Quelques exemples

parmi tant d'autres: progrès social des conduites via le personnage de Lila qui écoute un walkman avant de faire connaissance avec l'amant de sa sœur.⁴³ Progrès psychologique puisque, dans le film original, Marion Crane dérobe l'argent afin de pouvoir se marier avec l'homme qu'elle aime, alors que dans la version de 1998, le mariage n'est plus la motivation principale du personnage comme le suggère la tonalité ironique de l'échange entre les personnages dans la première scène, mais ressemble beaucoup à un geste impulsif. Et bien sûr, progrès technique, concernant l'ouverture du film où le montage des plans aériens successifs est remplacé par un seul et unique mouvement continu de caméra. Ici, les écarts sont admis au motif qu'ils renouvellent la diégèse pour assurer une concordance avec le présent des spectateurs. Ces différences "progressistes" fonctionnent comme autant d'ajustements au nouveau présent – de production comme de réception – de *Psycho*. Ces écarts dans la répétition du même sont autorisés au nom du régime d'historicité du remake qu'est le présentisme.

L'intention de Gus Van Sant n'est pas de re-faire *Psycho*, mais de le *fonder* en 1998 sous trois aspects: premièrement, du point de vue du texte, c'est-à-dire par la répétition des propriétés allographiques en employant le scénario et le story-board comme des partitions; deuxièmement, du point de vue de l'œuvre, en essayant de copier le champ autographique du cinéaste anglais; troisièmement, en reproduisant les conditions de tournage de 1960. En reproduisant textuellement, "opéralement" et pragmatiquement Gus Van Sant a pour objectif de faire bien plus que de "donner une seconde chance" à un classique, il souhaite s'approcher de son état original: "Van Sant voulait que la force de ses moments [...] reste aussi authentique que possible, mais il voulait également que ce soit aussi viscéral et excitant que l'aurait voulu Hitchcock lui-même."⁴⁴ Or, l'histoire des arts nous a prouvé que le génie est par essence inimitable. Comment retrouver une authenticité de l'expérience, alors même que l'on s'éloigne temporellement de l'original?

La réponse consiste pour Gus Van Sant à épouser les mêmes conditions de tournage que celles du film premier. Impérativement, il insiste pour tourner dans l'ordre du plan du tournage initial et selon une durée similaire de 37 jours. En plus d'avoir pratiquer la répétition allographique – après réduction –, tenter de copier la signature métaleptique de Hitchcock, le réalisateur américain a la volonté d'être à l'origine d'un deuxième *Psycho* authentique en s'appropriant les conditions pragmatiques de la première création. *Psycho* s'éloigne donc d'une conception commune du remake où seul le texte est visé ou, à la rigueur, couplé avec l'autographie du cinéaste copié. Car le véritable objet du désir de Gus Van Sant sont les conditions de singularité, et donc d'originalité de l'œuvre *Psycho*. A tel point que si certains écarts – communs pour le remake, répétons-le – sont motivés par le régime d'historicité mentionné plus haut, d'autres renvoient à sceller le sceau de l'authenticité de la version de 1998. En ce sens, un certain nombre de modifications est motivé par un désir de "parfaire" ce que Hitchcock n'a pu lui-même faire pour des raisons essentiellement économiques. Ainsi l'incipit du film que "Hitchcock [le] voulait en hélicoptère mais n'a pu réaliser pour des raisons techniques. Nous l'avons fait."⁴⁵

De même, une scène de bagarre dans la cave qui n'existe pas dans le film de 1960, mais qui figure sur le script d'origine a été rajoutée par Van Sant. La musique, non plus, n'est pas laissée de côté: "Un thème composé pour le nettoyage [de la salle de bain] avait disparu de l'original. Nous l'avons réintroduit."⁴⁶ Gus Van Sant met au jour les intentions initiales qui n'ont pu être menées à terme pour des raisons accidentelles en les faisant en quelque sorte siennes puisqu'elles apparaissent uniquement dans son film.

Psycho de 1998 pallie les carences opérées du *Psycho* de 1960. Gus Van Sant “plus fort” que le maître anglais? En tout cas, ce retour à une sorte de proto-originalité – une originalité archaïque – de l’œuvre *Psycho* – une originalité réservée aux initiés d’avant la diffusion publique du film – organise les conditions de la légitimité de l’entreprise de Van Sant et confère à son œuvre un parfum auratique d’authenticité. Bien que deuxième chronologiquement, le *Psycho* de 1998 se veut plus respectueux des intentions initiales. Gus Van Sant a retrouvé et rendu public le paradis perdu de l’œuvre *Psycho*: “Ces choses sont nouvelles et, pourtant, elles viennent de l’original. D’autres sont des diversions.”⁴⁷

Toutes les dissemblances entre les deux films n’ont donc pas le même statut, ni ne servent le même destin réceptif. Elles ne sont pas “intentionnalisées” de la même façon. Il va de même pour ce que Van Sant appelle lui même des “diversions.”

Authorship contre *auctoritas*

Ayant démontré des compétences techniques certaines en tant que copieur, maîtrisant la répétition, Gus Van Sant doit aussi prouver qu’il est capable, à travers les interstices des gestes de répétition et d’imitation, d’être un auteur, au sens classique d’un inventeur. *A priori*, cette auctorialité patente ne va pas soi. Un remake a souvent deux auteurs: l’auteur imité – le vrai – et l’auteur reprenant. Il doit donc faire la démonstration de sa qualité auctoriale en construisant une paternité crédible pour le nouveau *Psycho*. Il convient donc que les différences remarquables ne soient pas imputables uniquement aux deux catégories précédentes que sont la rénovation et la volonté de retrouver le paradis perdu d’une originalité archaïque. Ces écarts doivent être nécessairement attribués au cinéaste américain et donc reçus comme relevant d’un travail d’*authorship*. Qu’est-ce que l’*authorship*? L’*authorship* est un régime d’attribution d’un auteur à une œuvre qui se distingue de l’*auctoritas*, nous livre Gérard Leclerc dans *Le Sceau de l’œuvre*.⁴⁸ En effet, si entre l’*auctoritas* et l’*authorship* l’auteur est en jeu, sa construction n’est pas réglée de façon semblable. L’*auctoritas* renvoie à une autorité entérinée par la Tradition et l’Histoire. En se fondant sur la qualité patrimoniale des œuvres, l’*auctoritas* se construit moins dans l’œuvre elle-même qu’elle n’est en quelque sorte le résultat d’une attestation externe (par exemple, quelle que soit la qualité intrinsèque de ses films, Hitchcock est considéré comme le maître du suspense). Elle se démarque de l’*authorship* qui ne se construit que par une démonstration dans l’œuvre elle-même. L’*auctoritas* est un savoir imposé sur un film, une sorte de label apposé sur l’œuvre alors que l’*authorship* est le fruit de la croyance des spectateurs. Elle fait ses preuves au sein de l’œuvre. Bien que cinéaste reconnu, Van Sant rivalise difficilement avec l’*auctoritas* de Hitchcock. L’*authorship* est donc la seule procédure attributive qui lui est possible pour faire valoir sa paternité sur *Psycho*. Sans cet *authorship*, le réalisateur américain n’apparaîtrait que comme simple médiateur entre l’œuvre de Hitchcock et son nouveau public. Un médiateur qui n’aurait de responsabilité que celle de l’exécutant cinématographique et non de créateur.

Sans cette invention de l’auteur par les divergences et autres ajouts et retraits, *Psycho* de 1998 fonctionnerait tel un apocryphe. De façon générale, est nommé apocryphe, une œuvre dont l’attribution auctoriale est défectueuse soit intentionnellement (c’est le cas du faussaire), soit par accident historique, soit à la suite d’une mauvaise réception de

l'œuvre. Selon Leclerc l'apocryphe est le résultat "d'une pratique aberrante (le suicide énonciatif, le "sacrifice" de l'*authorship* sur l'autel de l'*auctoritas*)."49 Or, Gus Van Sant souhaite que *Psycho* soit, avant tout, considéré comme un de ses films et non comme une variation supplémentaire du film de Hitchcock. Face aux certitudes de l'*auctoritas*, les indices de l'*authorship* sont plus fragiles. Ils doivent donc être surdéterminés pour éviter ce "suicide énonciatif." Parmi les exemples les plus significatifs participants à l'établissement de l'*authorship*, on retrouve les ajouts d'inserts de bovin et de femme déshabillée lors du meurtre d'Arbogast. Par ailleurs, dans la troisième scène, en arrière plan, au moment où Marion fait sa valise, par la fenêtre de sa chambre, on remarque un oiseau se posant sur une branche. Ce mouvement est accompagné par un traitement sonore conséquent soulignant l'allusion intertextuelle aux *Oiseaux*.

Dans les indices de l'*authorship*, on peut encore mentionner la substitution du tableau *Suzanne et les vieillards* par *Le Verrou* de Fragonard dans la scène où Bates épie Crane à travers la cloison du motel. Quel est le sens de la substitution des tableaux? Son analyse précise permettrait certainement de mieux comprendre le profil de la figure auctoriale de Gus Van Sant.⁵⁰

Toutes les divergences, mais aussi tout ce qui est conservé comme identique, dépendent de choix du réalisateur, mais toutes n'ont pas le même statut pragmatique et ne remplissent pas le même rôle dans le projet de *Psycho*. Nous voulons seulement souligner que c'est dans l'écart, dans la dissemblance d'autant plus saillante que la répétition du reste du remake est quasi identique à l'original que s'invente la figure de l'auteur. Cette identité parfaite entre les deux films est le terrain idéal pour que le moindre indice s'en écartant profite à l'*authorship* de Gus Van Sant.

En conclusion, le remake est une pratique complexe de refection d'un film combinant à la fois la répétition d'un texte, la copie d'un style et l'invention d'un auteur. Le paradoxe de Gus Van Sant est de refuser la primauté historique présumée par la pratique du remake, en voulant être l'"original" même en arrivant après le maître anglais. *Psycho* soulève donc la question de l'héritage. Les philosophes en réfléchissant sur le don, nous l'ont bien expliqué: il ne s'agit pas seulement de recevoir un héritage – ce que ferait un remake traditionnel ou un acte plagiaire de *Psycho*, encore faut-il se l'approprier. Autrement dit le faire sien, l'inscrire dans un discours dont on assume la responsabilité, dans un discours finalement gouverné par un auteur. Seule l'invention de l'auteur peut satisfaire la condition de l'héritage cinématographique lors d'un remake.

- 1 François Jost, *Le Temps d'un regard* (Paris: Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche, 1998), p. 171.
- 2 Pour une étude plus argumentée sur cette évolution, se reporter à Jean-Marie Schaeffer, "Originalité et expression de soi: Eléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste", in Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Art, Création, Fiction. Entre philosophie et sociologie* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 2004).
- 3 Ne dit-on pas communément à la suite de Buffon que "le style, c'est l'homme même"?
- 4 Cette motivation n'est pas sans rappeler le projet poétique d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, qui dans *Les Chants de Maldoror*, non seulement vante les mérites de la réécriture des classiques littéraires, mais la juge impérieuse à travers une pratique qu'il nomme "plagiat."

- 5 L'une des définitions canoniques du remake est la suivante: "Le remake consiste à raconter de nouveau une histoire qui a du succès." Umberto Eco, "Innovations et répétitions", *Réseaux*, n° 68 (1994), p. 15.
- 6 C'est une thèse défendue par Schaeffer: "En tant que motivé par la singularité irremplaçable de l'œuvre, le fétichisme de l'original est une forme embryonnaire du culte de l'originalité." J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 84.
- 7 Nelson Goodman, Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance* (Paris: Editions de l'éclat, 2001), p. 64.
- 8 Jorge Luis Borges, "Pierre Ménard, auteur du Quichotte", in *Fictions* (Paris: Gallimard, 1974) p. 75.
- 9 F. Jost, *op.cit.*, p. 162.
- 10 Si on admet comme Genette que recevoir une œuvre à travers l'écheveau des relations qu'elle noue avec les autres (transtextualité) est plutôt ludique. Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris: Seuil, 1982).
- 11 La réduction allographique "a lieu par exemple chaque fois qu'un acte physique [...] est 'répété,' ou qu'un objet matériel est 'reproduit' autrement que par empreinte mécanique. En effet, aucun acte physique, aucun objet matériel n'est susceptible d'une itération rigoureusement identique." Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art* (Paris: Seuil, 1994), p. 95.
- 12 "A l'aide d'un lecteur DVD, Van Sant a soigneusement revu et chronométré chaque plan de l'original afin de conserver parfaitement la synchronisation". Source DVD, vidéo widescreen, Universal studios, distribué par Columbia Tristar home vidéo.
- 13 G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, cit., p. 186.
- 14 Cf. CINÉMA & Cie, n° 4, Nataša Đurovičová, in collaboration with Hans-Michael Bock (eds.), *Multiple and Multiple-language Versions/Version multiples* (Printemps 2004).
- 15 G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, cit., p. 187-188.
- 16 Se reporter à J.-M. Schaeffer, *op. cit.*
- 17 L'allographie consignée par une partition permet de reproduire l'œuvre à n'importe quel moment et à n'importe quel endroit lui assurant de la sorte une certaine pérennité.
- 18 Jean-Marie Schaeffer, "Aesopus auctor inventus", *Poétique*, n° 63 (1986).
- 19 Il arrive que le remake permette une nouvelle lecture du film repris. En ce sens, le remake fonctionne comme une médiation aidant à la compréhension de l'original.
- 20 Pour avoir un panorama historique des remakes au cinéma, il est possible de consulter la filmographie établie dans Daniel Protopopoff, Michel Serceau, *Le Remake et l'adaptation* (Paris: Cinémaction-Corlet Télérama, 1989), pp. 168-174.
- 21 Source: AFP, dépêche du jeudi 3 décembre 1998.
- 22 Au sens de la conception médiatique de la promesse conçue par François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision* (Paris: ellipses, 1999) pp 52-53.
- 23 Précédemment, dans notre réflexion, nous avons insisté sur le caractère pluriel de la réception du remake oscillant entre une lecture se "conformant" au film repris et une lecture divergente. Il faut aussi signaler que le remake infléchit la réception du film initial. En permettant ce retour sur l'original, le remake participe à renouveler son interprétation. "Considérant le système textuel formé par un film et son ou ses remakes, Fausto Colombo soulignait que le remake est un paradoxe dans la mesure où, loin de se confondre avec le film original, le texte se constitue (ou se révèle) au fur et à mesure des variations et des reconfections. C'est à partir des remakes, donc, et non du film original, qu'il faudrait peut-être effectuer la lecture." M. Serceau, *op. cit.*, p. 9.
- 24 C'est la thèse défendue par Marc-André Noël qui voit dans le film de Gus Van Sant une criti-

que de Hitchcock qui s'appuie sur une "réécriture intégrale" de l'œuvre première. "La réécriture permet au critique de revivre l'écriture de l'œuvre originale et d'en acquérir une compréhension qui vient de l'intérieur." Marc-André Noël, *De Psycho 1960 à Psycho 1998: de l'écriture critique à la critique écrite*, Mémoire de maîtrise (Montréal: Université de Montréal, 2004), p. 20.

Si nous sommes d'accord avec le fait que ce remake permet au cinéaste américain de "revivre", pour garder ce terme, l'expérience de la création de *Psycho*, nous ne pensons pas que Gus Van Sant fait œuvre de critique, ni ne cherche à expliquer ou à comprendre l'œuvre précédente.

25 Source: AFP, *cit.*

26 *Ibid.*

27 Lefebvre montre de façon très complète comment le film d'Hitchcock est le premier terme fondateur d'une "série" qui forme un important "musée imaginaire". Voir Martin Lefebvre, *Psycho, de la figure au musée imaginaire* (Paris: L'Harmattan, 1997).

28 Voir François Jost, "La parodie audiovisuelle dans quelques uns de ses états", in Clive Thomson, Alain Pagès (sous la direction de), *Dire la parodie* (New York: Peter Lang, 1989).

29 M. Lefebvre, *op.cit.*, pp. 205 et suivantes.

30 Textes présents dans l'édition française du DVD.

31 "Il [Gus Van Sant] était intrigué par l'idée de prendre un classique incontestable et de voir ce qui se passait si on le refilmait avec un scénario presque identique." Source: DVD.

32 *Ibid.*

33 M. Serceau, *op. cit.*, p. 15.

34 M. Serceau, *op. cit.*, p. 14.

35 "Van Sant connu pour ses choix cinématographiques osés, a voulu relever le défi et faire un remake d'un grand film, jalon dans l'histoire du cinéma, tout comme les nombreux metteurs en scène qui reprennent sans cesse le *Hamlet* de Shakespeare parce que c'est une pièce si riche et si profonde." Source: DVD.

36 Leonardo Quaresima, "Loving Two Texts at a Time: The Film Remake", *CINÉMAS*, Vol. 12, n° 3 (Printemps 2002).

37 Le paradoxe est que le *Psycho* de 1998 lui aussi voit sa réception originelle s'altérer par les années qui passent!

38 François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, (Paris: Seuil, 2003), p. 18.

39 Source: DVD.

40 F. Hartog, *op. cit.*, p. 173.

41 *Ibid.*, p. 126.

42 Interview de Gus Van Sant réalisé par Gérard Delorme, dans la revue *Première*, n° 270 (février 1999).

43 Cependant, curieusement, le choix des vêtements de Marion, tant par leur coupe que leur couleur, à la différence des autres personnages, sont toujours d'inspiration des années 50/60.

44 Source: DVD.

45 G. Delorme, *op.cit.*

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

48 Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre* (Paris: Seuil, 1998).

49 G. Leclerc, *op. cit.*, p. 106.

50 Martin Lefebvre montre comment ce tableau, *Suzanne et les vieillards*, fonctionne en ren-

voyant à un imaginaire mettant en place les notions de culpabilité et de faute. Voir M. Lefebvre, *op.cit.*, p. 182. Or précisément, dans l'orientation de la diégèse du film de Van Sant, ces dimensions n'apparaissent plus. Le vol n'est plus motivé suite à un adultère, mais répond à un désir impulsif. C'est ainsi que dans la version de 1998, la salle de bain n'est plus "un tribunal divin", un lieu de "purification", mais un lieu plus directement connoté sexuellement comme le suggère la suite fantasmée du *Verrou* de Fragonard relayant ainsi le caractère explicite de la masturbation de Bates épiant Crane.