

DOCUMENTS SUR VERTIGO

La musique

La musique de Bernard Herrmann fait aujourd'hui partie des grands chef-d'œuvres de la musique de film, une musique immédiatement reconnaissable par son célèbre motif principal en forme d'arpèges de quintes augmentées ascendantes puis descendantes symbolisant le mystère et le suspense du film, ainsi que la phobie du vertige qui hante le héros tout au long du film.

Vertigo marque en 1958 les retrouvailles entre Alfred Hitchcock et son compositeur fétiche, Bernard Herrmann, après *The Trouble With Harry* (1955), *The Wrong Man* (1956) et *The Man Who Knew Too Much* (1956). Si l'on retient souvent de cette collaboration trois partitions-clés, *Psycho* (1960) et *North by Northwest* (1959) d'une part, Vertigo fait systématiquement parti du trio gagnant. La musique de Bernard Herrmann fait aujourd'hui partie des grands chef-d'œuvres de la musique de film, une musique immédiatement reconnaissable par son célèbre motif principal en forme d'arpèges de quintes augmentées ascendantes puis descendantes symbolisant le mystère et le suspense du film, ainsi que la phobie du vertige qui hante le héros tout au long du film.

Dès la célèbre ouverture ('Prelude and Rooftop'), Herrmann développe ce motif de 3 notes ascendantes puis descendantes en créant un malaise saisissant, une ambiance parfaitement envoûtante, hypnotisante. Cordes, flûtes, harpe, vibraphone et cuivres massifs se mélangent pour former une texture sonore particulière, chère au compositeur. Comme à son habitude, Bernard Herrmann aime jouer sur des orchestrations souvent particulières, disproportionnées, inventives. Avec ce motif qui semble onduler mystérieusement dans l'air avec un léger parfum de malaise voire d'angoisse, le compositeur superpose des coups violents de cuivres graves dissonants qui semblent renforcer la tension de ce motif. Puis, très vite, un nouveau thème apparaît, joué par un orchestre plus ample et massif et qui sera associé par la suite à l'obsession de Scottie pour Madeleine. Herrmann confère ici à son thème un côté quasi funèbre et tragique proprement impressionnant. En l'espace de quelques minutes, le compositeur parvient à capter toute l'essence même du chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock eu seulement quelques notes, la partie orchestrale massive pour la passion torturée de Scottie pour une femme qu'il n'arrive pas à oublier, et un motif hypnotisant, noir et plus énigmatique pour sa phobie du vertige et son obsession qui lui jouera de nombreux tours tout au long de l'histoire (ce n'est pas pour rien si l'on voit à l'écran une figure circulaire se mouvoir comme un tourbillon hypnotisant, un effet psychologiquement déstabilisant et parfait pour ouvrir le film sur une touche de mystère et d'inquiétude). La seconde partie du morceau ('Rooftop') illustre quand à elle la poursuite sur les toits d'immeuble au début du film, à grand renfort de cuivres massifs et dissonants et de traits de cordes/bois frénétiques et agités. Il règne dans cette partie une certaine violence orchestrale et une noirceur typique des musiques thriller habituelles du compositeur. A noter par exemple la façon dont Herrmann évoque la scène où le policier tombe du toit de l'immeuble et la naissance de la phobie du vertige chez Scottie, avec cette utilisation remarquable de clusters de cuivres réellement impressionnante. Bref, avec cette ouverture, Bernard Herrmann a déjà résumé l'essentiel de sa partition avant même que l'histoire ait vraiment commencé, un morceau exceptionnel et inoubliable qui marque l'auditeur longtemps après l'écoute.

'Scottie Trails Madeleine' dévoile le thème plus romantique et dramatique associé à la passion de Scottie pour Madeleine, qu'il prend en filature au début du film. Confié ici à des cordes, le thème sera développé tout au long du film, associé dans un premier au mystère de Carlotta Valdes puis par la suite à Madeleine. Mais le morceau se distingue plus particulièrement ici par son atmosphère de mystère impressionnante, avec des cordes feutrées et hypnotisantes, des bois sombres et même l'utilisation discrète d'un orgue pour la

scène où Madeline s'arrête devant la tombe de Carlotta. On retrouve cette même ambiance énigmatique et sombre dans 'Carlotta's Portrait' où Herrmann maintient pendant plus d'une minute un même ostinato de cordes entêtant avec des harmonies de cordes/bois plus mystérieuses, le genre d'ambiance froide et psychologique comme Bernard Herrmann les affectionne tant dans les films d'Hitchcock (et toujours associé ici à l'énigme de Carlotta Valdes). Le thème romantique revient dans 'The Bay' lorsque Scottie sauve Madeleine de la noyade dans la séquence célèbre au bord de la baie de San Francisco. Herrmann maintient ici aussi une certaine tension et un mystère plus prenant avec une utilisation toujours très remarquable de ses différentes sonorités instrumentales, que ce soit les cordes, le vibraphone mystérieux, les bois graves (à noter ces sons particuliers de clarinette basse que Herrmann utilise très souvent dans ses musiques lorsqu'il s'agit d'évoquer le mystère ou le suspense), etc. L'ambiance de 'The Bay' est complexe, oscillant entre une certaine douceur et un mystère, un double sens tout à l'image de l'intrigue même du film. Enfin, 'By The Fireside' assoit sans équivoque la facette plus romantique du score de Vertigo en reprenant le thème romantique dans toute sa splendeur aux cordes, lorsque Scottie est en compagnie de Madeleine après l'avoir sauvé de la noyade. Ceux qui ne connaissent que le Bernard Herrmann des musiques de thriller ou de films d'aventure/science-fiction risquent fort d'être étonnés devant la beauté savoureuse des passages romantiques du score de Vertigo, d'une très grande qualité ici (dans un registre similaire, on pourra aussi citer le très beau et passionné 'The Beach'). 'The Streets' reprend ensuite l'ostinato de cordes entêtant de 'Carlotta's Portrait' pour évoquer l'obsession grandissante de Scottie pour Madeleine et son envie d'en savoir plus sur la jeune femme. 'The Forest' est lui aussi très représentatif de l'atmosphère plus psychologique et envoûtante de la musique de Vertigo avec ses orchestrations très fluides et graves qui imposent un ton noir aux images du film. La dernière partie de 'The Forest' nous permet même d'entendre le compositeur expérimenter avec un mélange vibraphone/électronique des plus étonnants afin de renforcer le malaise grandissant de Scottie pour une femme qu'il aime mais qu'il a bien du mal à protéger d'elle-même.

La partition atteint un premier climax avec 'Farewell and the Tower' pour la scène du suicide de Madeleine dans le clocher de l'église vers le milieu du film. Le thème romantique prend ici un envol remarquable, plus passionné, ample et dramatique que jamais. Il traduit à l'écran le côté désespéré de l'acte de Madeleine, bien décidé à mettre fin à ses tourments qui ne cessent de la harceler. C'est aussi l'occasion pour le compositeur de reprendre les sonorités hypnotisantes de 'Prelude and Rooftop'. Ce n'est d'ailleurs certainement pas un hasard si la scène où Scottie monte dans les escaliers du clocher avant d'être à nouveau immobilisé par son vertige est accompagné par des bouts de 'Rooftop', qui évoquait déjà la scène du policier tombant du toit de l'immeuble au début du film et la naissance du vertige du héros. Herrmann construit ainsi sa partition de façon parfaitement cohérente, ne faisant jamais rien au hasard. 'The Past and the Girl' résonne ensuite de façon plus mélancolique avec le retour du thème romantique aux cordes alors que Scottie rencontre Judy par la suite et voit en elle le souvenir de Madeleine. Le motif mystérieux de 'Carlotta's Portrait' revient au début de 'The Letter', tout comme le motif de cordes frénétiques de 'Rooftop'. A l'instar de l'intrigue même du film d'Hitchcock, la musique de Bernard Herrmann s'amuse à accumuler des pistes et autres indices musicaux qui finissent par se regrouper et former un tout cohérent au fur et à mesure que le récit se déroule et que les révélations nous sont délivrées. Le romantisme passionné et mélancolique du savoureux 'Goodnight and The Park' fait écho au raffinement extrême (et un brin daté) de 'Scène d'Amour' où le thème romantique est développé par des cordes feutrées toute en douceur. Dans 'The Necklace/The Return and Finale', Herrmann nous propose une formidable conclusion regroupant les principales idées de la partition pour un final tragique et inoubliable. Motif de suspense et thème romantique forment désormais un tout parfaitement cohérent durant la scène finale dans le clocher de l'église, la boucle étant bouclée, à l'instar de la boucle que semble former le motif du vertige du 'Prelude'. Seule ombre au tableau : la quasi absence du motif du vertige/obsession qui a fait la célébrité du prélude du film, que Herrmann ne réutilise qu'une seule fois vers la fin du film.

Domage, un motif aussi puissant aurait mérité d'être plus présent et développé davantage dans la partition du film.

Vertigo demeure bien des décennies plus tard un chef-d'œuvre immortel de la musique de film. Très inspiré par son sujet, Bernard Herrmann signe une partition symphonique à la fois romantique, envoûtante, sombre et passionnée, une partition qui résume les sentiments divers du personnage principal, entre obsession, passion et confusion. Rares sont les compositeurs de musique de film de cette époque à avoir su mettre autant en avant le caractère psychologique de l'intrigue principale à travers des notes de musique. C'est le pari fou qu'a su relever avec panache Bernard Herrmann, nous livrant une musique absolument indissociable de l'ambiance intense du film d'Hitchcock, véhiculant toutes les émotions et sentiments avec une maîtrise technique proprement ahurissante. En plus d'être un parfait condensé du style du compositeur, la BO de Vertigo offre aussi quelques moments anthologiques inoubliables avec entre autre le 'Prelude', 'The Bay' ou bien encore 'Farewell and The Tower' ou 'Scène d'Amour', des morceaux d'une grande richesse qui ont fait le succès de cette partition mythique de l'âge d'or du cinéma hollywoodien. Au final, Vertigo demeure un score passionnant et maîtrisé de bout en bout, un énième chef-d'œuvre du grand Bernard Herrmann que tout bon béophile se doit de posséder absolument dans sa collection!

Résumé

San Francisco. Sujet au vertige, John "Scottie" Ferguson a été limogé de son poste d'inspecteur de police à la suite d'une faute professionnelle grave : lors d'une poursuite sur les toits, il a été pris de vertige et un policier est mort en essayant de l'aider.

Un ancien ami de collègue, Gavin Elster, directeur d'une entreprise de construction navale appartenant à sa femme Madeleine lui propose alors une mission délicate : suivre Madeleine, qui est hantée, possédée par une mystérieuse créature et se livre à de longues virées sur lesquelles Elster voudrait être mieux informé avant de la confier à des médecins. D'abord réticent, Ferguson accepte. La beauté de la malade, qu'Elster lui a fait entrevoir au restaurant Ernie's a achevé de le convaincre.

Ferguson se met donc à suivre Madeleine en voiture au sortir de chez elle. Elle achète des fleurs, se rend dans un petit cimetière sur la tombe d'une certaine Carlotta Valdes dont elle va ensuite contempler longuement le portrait dans un musée. Elle a d'ailleurs le même chignon en vrillette que la Carlotta du tableau. Elle se rend ensuite dans un vieil hôtel où elle a loué une chambre sous le nom de Carlotta Valdes.

Ayant demandé à Midge, son ancienne fiancée qui l'aime toujours, de lui faire connaître un spécialiste de la petite histoire de la ville à la fin du siècle dernier, Ferguson la suit chez un vieux libraire qui lui raconte la triste et célèbre histoire de Carlotta Valdes. Protégée par un riche habitant de la ville qui avait construit pour elle la demeure où va parfois se réfugier Madeleine, Carlotta lui avait donné un enfant. Son protecteur l'avait ensuite abandonnée. Devenue folle, elle réclamait partout son enfant et se suicida à 28 ans (l'âge de Madeleine). Ferguson fait son rapport à Elster qui lui apprend que Carlotta Valdes était l'arrière-grand-mère de sa femme, ce que celle-ci ignore.

Ferguson suit de nouveau Madeleine qui va se jeter dans la baie de San Francisco sous le Golden Gate Bridge. Ferguson la sauve et la ramène chez lui. Avant de reprendre connaissance, elle murmure : " où est mon enfant ? ". Une fois revenue à elle, elle semble avoir tout oublié de sa noyade.

Ferguson la suit une troisième fois mais ne peut l'empêcher de se jeter du haut du clocher d'une église.

Son amie Midge lui permet de surmonter un fort sentiment de culpabilité et une violente dépression née des tragiques événements qui causèrent la mort de cette femme dont il était tombé amoureux.

A sa sortie de clinique, il se rend au restaurant Ernie's, au musée et croit voir partout Madeleine. Dans la rue, il aperçoit un jour une jeune femme qui, quoique brune, lui paraît le sosie parfait de Madeleine. Il la suit jusque dans la chambre d'hôtel où elle habite et l'interroge. Elle s'appelle Judy. Elle est vendeuse. Ferguson lui arrache un rendez-vous à dîner. Il reviendra la chercher dans une demi-heure. Après son départ, Judy, qui n'est autre que Madeleine, songe au piège tendu à Ferguson. Quand elle était montée au sommet de la tour, Gavin Elster, son complice et son amant, avait poussé dans le vide sa femme légitime et Ferguson avait cru voir tomber Madeleine. Ayant pour témoin de la mort de sa femme un ancien policier, Elster pouvait croire avoir accompli le crime parfait. Judy s'apprête à faire sa valise et à laisser un mot à Ferguson. Mais son amour pour lui est le plus fort et elle préfère l'attendre.

Dans les jours qui suivent, ils se revoient souvent. Fasciné par elle comme il l'était par Madeleine, Ferguson lui achète des vêtements, un tailleur semblable à celui que portait Madeleine. Il l'oblige à changer de coiffure pour ressembler à la morte. Elle ne peut

s'empêcher de le laisser la transformer en Madeleine, quitte pour cela à risquer d'être découverte. Un soir, alors qu'elle est redevenue physiquement identique à Madeleine, Ferguson voit à son cou un bijou semblable à celui que portait la Carlotta du tableau. Soudain, il comprend tout : la fausse noyade, le meurtre de la femme de Gavin Elster, l'utilisation que l'on a faite de son acrophobie, etc. Il oblige Madeleine-Judy à monter au sommet de la tour. Il découvre là-haut que son acrophobie a disparu. Une sœur de la mission apparaît près de Judy que cette vision nocturne et quasi fantomatique impressionne ; elle recule et tombe dans le vide.

Jacques Lourcelles, auteur du résumé ci-dessus a, mieux que personne, accordé sa critique au niveau d'ambition du film :

" Vertigo contient, à l'état de condensé poétique, psychanalytique et métaphysique, tout ce que le cinéma peut offrir : une histoire d'amour, un récit d'aventures, un voyage que les personnages entreprennent au fond d'eux-mêmes, une énigme policière dont l'auteur se plaît à révéler la solution trente minutes avant la fin. Comme à son habitude, Hitchcock enserre le spectateur dans l'intrigue au point qu'elle devient aussi énigmatique que la réalité elle-même.

Admirer le film (qui est assurément l'un des plus admirables qu'on puisse voir) et l'analyser c'est plus encore qu'analyser l'auteur, s'analyser soi-même dans le sens psychologique et psychanalytique du terme. Ainsi vertigo est, dans l'amour et l'admiration qu'on peut lui porter, une œuvre si privée qu'elle invite au silence et à la méditation plus qu'au bavardage, comme un journal intime qu'on n'aurait pas du lire.

Il n'y a pas un fil rouge dans le film mais plusieurs, qui s'entrecroisent indéfiniment : le crime (qui abolit pour celui qui y est mêlé tout avenir), la nécrophilie, l'illusion, le sentiment amoureux. Sur le sentiment amoureux, Hitchcock a tressé d'innombrables variations. Ce sentiment est souvent, dans son œuvre, sentiment d'infériorité, voire d'indignité. Ici tous les personnages l'éprouvent dans ses différentes composantes à un moment ou à un autre de l'intrigue ; le personnage de Midge en fournit le contrepoint caricatural (et totalement désespéré).

L'histoire principale des deux héros de Vertigo tient en ceci que, même dans l'amour, ils ne se rencontreront pas. Quand il est enfin sorti du piège des illusions qu'il se faisait sur elle, Ferguson tue celle qu'il aime (c'est à peu près le sens de la scène finale). Quand elle a à peu près tout fait ce qui était en son pouvoir pour rejoindre Ferguson, Madeleine-Judy le perd. L'un et l'autre se perdent avant de se trouver. La morale, évidemment, et le crime auquel a participé Judy resteront éternellement entre eux comme un obstacle insurmontable.

Ce cache-cache tragique unit l'extrême sensualité et proximité physique des personnages (l'interprétation de Kim Novak a été reconnue comme l'une des plus animales de tout le cinéma américain) à une non moins extrême cérébralité, puisque tout le film est aussi le récit des gesticulations mentales de Ferguson pour appréhender l'être de Madeleine-Judy qui lui échappera dans la mort au moment où il croira l'avoir trouvé.

Pour rendre sensible - et en même temps impénétrable- au public cette histoire de vertige et de chute plus forts que l'amour, Hitchcock a usé de tous ses trucs, certains médités depuis quinze ans (l'effet de vertige ressenti par le héros dans la tour). Ils sont comme les rimes d'un poème, visibles, décelables faites pour être repérables mais aussi pour s'abolir à la fin dans la magie déchirante de la musique qu'elles ont aidé à produire. Jamais dans aucun film le cinéma n'a été autant fabrication et confession, spectacle et intimité.

"

On dégagera ainsi

Message essentiel : vision tragique où la chute (ici, celle de la femme dans le crime) et le vertige (ici, le désir maniaque de l'homme de connaître la vérité à tout prix) sont plus forts que l'amour. Comme un antidote à Vertigo, Hitchcock tournera l'année suivante La mort aux trousses son film le plus allègre et le plus tonique.

Scène clé : la séquence finale : Ferguson, en même temps qu'il est débarrassé du corps de celle qu'il a aimé mais dont il a été la victime, est abandonné par le vertige.

Le film comporte deux parties. La première partie va jusqu'à la mort de Madeleine, sa chute simulée depuis le haut du clocher. Et la seconde commence lorsque le Scottie croit voir Madeleine en chaque femme qu'il rencontre. Ce sera le cas pour Judy qu'il croise dans la rue.

La première partie combine des ingrédients du film policier (filature), du film fantastique (l'appel d'une morte) et du film d'amour (la constitution d'un couple). L'expressionnisme de la couleur, la figure de la spirale, la musique et donnent une grande unité formelle à cette première partie alors que le thème de la nécrophilie domine la seconde.

La couleur

Les trois couleurs primaires lumière : le rouge, le vert et le bleu sont utilisées de manière expressionniste et marquent le spectateur qui reste imprégné de cette expérience comme le sont les deux personnages principaux par leur histoire. Le filtre rouge est utilisé dès le générique, il réapparaît lors du cauchemar de la fin de la première partie, il est la couleur dominante du bar dans lequel Scottie rencontre Madeleine pour la première fois, c'est aussi la couleur du pont de San Francisco sous lequel tente de se noyer Madeleine c'est enfin la couleur du bijou fatal. Le vert est la couleur de la robe portée par Madeleine lors de cette première rencontre, la couleur de sa voiture. C'est la couleur des morts qui sera utilisée comme telle dans les fameuses séquences de la seconde partie éclairées par l'enseigne au néon de l'Hôtel Empire, c'est aussi la couleur du gazon du cimetière et de celui de l'église espagnole où auront lieu les deux chutes. Le bleu, couleur plus bénéfique du ciel et de l'eau, présente des occurrences moins nombreuses.

La spirale

La figure de la spirale, utilisée comme telle dans le générique, revient comme un leitmotiv. C'est le chignon de Carlotta Valdes et de Madeleine, c'est l'escalier en spirale, c'est le parcours de la voiture de Madeleine se rendant chez Scottie en tournant autour d'une tour repère. C'est le tronc du séquoia où Madeleine situe sa propre mort. La spirale évoque le cheminement de la vie. Elle tourne autour de la vérité, du centre, s'en approche, puis s'en éloigne, selon le sens dans lequel elle se déroule. Elle provoque le vertige.

Mais ne plus souffrir du vertige de la spirale, c'est être mort, ou du moins ne plus aimer. Durant toute cette première partie, Scottie est loin d'en être là. Fasciné par le passé que porte Madeleine, il n'approche pas de la vérité mais se prend d'un amour véritable et puissant pour la jeune femme. Le vertige qu'il ressent pour Madeleine est aussi physique : il en tombe amoureux au premier regard et il l'a vu nue en lui retirant ses vêtements mouillés. Cette dimension mythique de l'amour est accrue par l'utilisation de filtres de brouillard. Ces filtres sont certes justifiés par la dimension fantastique de Madeleine aux prises avec les forces d'une morte. Mais plus simplement, ils isolent les amants au sein d'un monde hors du réel. A contrario, les discussions avec son amie Midge, la caricature de celle-ci en Carlotta Valdes apparaissent totalement dénués de romanesque.

Nécrophilie

Dans la seconde partie, Scottie obsédée par l'image de Madeleine qu'il voit partout, s'abandonne à la nécrophilie. Il assume l'idée de faire l'amour avec une morte. Scottie essaie de faire de Judy l'image vivante de Madeleine qu'il a tant aimée. C'est la réincarnation de celle-ci qu'il souhaite avoir sous les yeux lorsqu'il persuade Judy de s'habiller et de se coiffer comme elle, afin de faire l'amour avec l'une en pensant à l'autre.

Dans la scène au cours de laquelle Judy, par son maquillage devient tout à fait telle que le souhaite Scottie, Hitchcock la fait apparaître, au sortir de la salle de bains, nimbée de l'étrange lueur verte diffusée par l'enseigne au néon de l'hôtel où elle habite. Cette couleur façonne d'elle une image transparente et spectrale semblable à celle offerte par Madeleine lorsque Scottie l'avait vu pour la première fois. Pour cette scène avait été construit spécialement un décor qui, lorsque la caméra opère son travelling de 360° autour des amants, nous permet de voir ce que Scottie imagine à ce moment, à savoir l'intérieur de la mission du haut de laquelle Madeleine s'était jetée. Il n'y a ni fondu, ni surimpression, aucune astuce photographique qui vienne surcharger l'image, rien que le mouvement souple de la caméra décrivant une courbe harmonieuse.

Les critiques :

En mars 1959, Eric Rohmer affirmait dans les Cahiers du Cinéma : Tout comme Fenêtre sur cour et L'homme qui en savait trop, Vertigo est une sorte de parabole de la connaissance. Le détective, fasciné dès le début par le passé (figuré par le portrait de Carlotta Valdès à laquelle la fausse Madeleine prétend s'identifier), sera continuellement renvoyé d'une apparence à une autre apparence : amoureux non d'une femme, mais de l'idée d'une femme (...) Et c'est parce que la forme est pure, belle, rigoureuse et étonnamment riche et libre, qu'on peut dire que les films d'Hitchcock, et Vertigo au premier chef, ont pour objet (...) les Idées, au sens, noble, platonicien du terme.



Sueurs froides

Vertigo
de Alfred Hitchcock

Fiche technique

USA - 1958 - 2h08

Couleur

Réalisateur :

Alfred Hitchcock

Scénario :

A. Coppel

S. Taylor

d'après P. Boileau, T. Narcejac



James Stewart et Kim Novak

Restaurateurs :

Robert A. Harris

James C. Katz

Musique :

Bertrand Herrmann

Interprètes :

James Stewart

(John «Scottie» Ferguson)

Kim Novak

(Madeleine Elster et Judy Barton)

Barbara Bel Geddes

(Midge)

Tom Helmore

(Gavin Elster)

Résumé

Scottie Ferguson, sujet au vertige à la suite d'un accident où il a vu mourir un collègue, a quitté la police. Il est chargé par son ami Elster de surveiller son épouse, Madeleine, belle blonde qui a des tendances suicidaires. Scottie suit discrètement la jeune femme qui se rend sur la tombe de Carlotta Valdès, dans un cimetière d'une mission espagnole, puis dans un musée où elle observe longuement un portrait féminin. Elster apprend à Scottie que Madeleine est la petite-fille de Carlotta qui, devenue folle, s'est suicidée. Sous le pont de San Francisco, Scottie arrive juste à temps pour sauver Madeleine qui s'est jetée à l'eau...

Critique

Le chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock tant par la mise en scène, absolument parfaite, que par le scénario, complètement déroutant. L'originalité de l'œuvre repose sur la double fin, puisqu'aux deux tiers du film, on connaît la clé de l'énigme et l'histoire repart vers une nouvelle direction, tout à fait inattendue. Tout le film baigne dans une atmosphère étrange, à la limite du fantastique, accompagnée par une sublime musique de Bertrand Herrmann. Le charme troublant de Kim Novak n'a pas fini de nous hanter à tout jamais. Hitchcock, avec son ironie habituelle, a livré ce qu'il pensait des acteurs : «Les comédiens sont du bétail. Dans un bon film, le talent du metteur en scène compte pour 95 % et il reste 5 % pour les interprètes. Un bon acteur peut aider à augmenter les bénéfices mais il ne rend pas le film meilleur.» Et à propos de Kim Novak : «Kim n'est qu'une

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

inconsistante cire qui m'a coûté les plus grandes peines à modeler. J'ai tout fait.» Parmi les nombreuses analyses faites sur le film, on peut citer celle de Barthélémy Amengual, *Hitchcock contre Tristan* (1971).

Jean Tulard
Guide des films

En ce beau mois de mars, les hitchcocko-hawksiens de la première heure, encore engourdis par l'hiver, vont retrouver une nouvelle jeunesse grâce à la sortie d'une version entièrement restaurée de **Vertigo** en 70 millimètres et son stéréophonique DTS. Nul parmi ces iconolâtres n'aurait pu se douter qu'un tel chef-d'œuvre avait été stocké sans précautions particulières dans un hangar pendant une quinzaine d'années. Hitchcock avait récupéré en 1967 les négatifs de ses films produits par la Paramount, et les dernières copies d'exploitation qui existaient furent retirées de la circulation en 1971. Et ce n'est qu'en 1984 que Universal en reprit les droits.

Vertigo était le quatrième film d'Hitchcock tourné en VistaVision. Ce procédé visait à concurrencer le CinemaScope, commercialisé avec succès par la Fox au début des années 50. La VistaVision utilisait un film 35 millimètres standard, mais la pellicule défilait horizontalement dans la caméra sur huit perforations au lieu de quatre. Le négatif obtenu offrait une surface d'image double de celle d'un négatif 35 millimètres classique. (...)

La restauration sonore s'avéra au moins aussi complexe. Il existait une version stéréophonique tri-pistes du film et une version mixée monophonique. Toutes les deux étaient de mauvaise qualité. Les bandes d'effets et de bruitage n'existaient plus et il fallut extraire les dialogues de la version mixée. La musique originale du film avait été enregistrée à Londres en raison d'une grève des musiciens américains. Au bout de quelques

jours, les musiciens anglais se mirent à leur tour en grève par solidarité. Bernard Herrmann fut contraint de terminer les enregistrements à Vienne. Ces bandes originales furent retrouvées par Harris et Katz. Il restait à prendre une décision pour les effets et les bruitages, ils furent ré-enregistrés en stéréo et le film entièrement remixé.

L'ensemble de ce travail de restauration plein de suspense a duré plus de deux ans et a occasionné quelques «sueurs froides» à ses responsables. Harris et Katz m'ont confié ce qu'ils ressentirent lorsqu'ils virent leur travail pour la première fois en projection : «Pendant deux ans on avait travaillé sur des petits bouts de pellicule et on s'est dit : finalement : qu'est-ce que ça va donner ? Maintenant, on est vraiment soulagés. On pense tout simplement que Hitchcock aurait été heureux du travail qu'on a fait !»

François Ede
Cahiers du Cinéma n°511 - Mars 1997

Il attend. Une femme rousse qu'il a décolorée en blonde. Une fille voyante qu'il a vêtue de gris. Une réalité qu'il a déguisée en rêve. Il attend Judy en espérant voir apparaître Madeleine.

Les yeux de Scottie s'embuent - cela fait si longtemps qu'il a espéré ce moment. Et, brusquement, voilà que s'avance Kim Novak, (est-elle Judy, est-elle Madeleine ?) soumise, passive, nimbée de vert, venue de l'ombre, sortie d'entre les morts...

C'est la plus belle séquence du film admirable qu'est **Sueurs froides**.

La séquence qui éclaire tout. Celle qui embrase tout. Soudain, on réalise pleinement ce qu'on n'avait fait que pressentir tout au long d'une première partie qui, si l'on ne trouve pas la clé pour y entrer, peut apparaître, en effet, un brin longue.

Sueurs froides, le mal nommé, (le titre original est **Vertigo**) n'est pas un film sur la peur, mais sur le fantôme de la

peur. Ce n'est pas un film sur l'angoisse, mais sur l'illusion de l'angoisse. C'est avant tout un film sur l'amour et le cinéma. L'amour du cinéma. Sur la mise en scène. (...)

On a beaucoup glosé sur la perversité de **Sueurs froides**. Non sans raison, bien sûr. Hitchcock, lui-même, avec une pointe de fierté, parlait d'ailleurs de «nécrophilie» à propos de la passion malade éprouvée par James Stewart pour l'ombre de Kim Novak.

Mais cette perversité n'est peut-être qu'un truc supplémentaire. Le cœur du film, c'est tout de même l'amour, cet amour «à contre temps» que célébrera plus tard François Truffaut (le disciple le plus fidèle du Maître) dans cet autre suspense amoureux qu'est **La femme d'à côté**. En fait, Stewart a peur du vertige de l'amour (d'où le titre original), auquel il succombe pourtant. Lorsqu'elle «tombe» amoureuse, Kim, elle, chute dans le vide.

Le malheur amené par la vérité du sentiment est, chez Hitchcock, un thème rare. Dans presque tous ses autres films, dans ses comédies (**Une femme disparaît** ou **Les 39 marches**), dans ses drames (**Les enchaînés** et **Les amants du Capricorne**), la lente progression l'un vers l'autre d'un homme et d'une femme vainc péniblement, au contraire, les forces du mal.

Ici l'assouvissement est impossible. La paix n'est pas à la portée des deux tristes héros de **Sueurs froides**, coupables, peut-être, aux yeux de Hitchcock, d'avoir péché contre l'esprit. La femme, surtout, qui a osé se prêter à une belle mais malfaisante «mise en scène», qui a joué de l'amour avant de l'éprouver vraiment.

On sait que Hitchcock n'appréciait guère l'interprétation de Kim Novak qu'il jugeait trop ouvertement érotique pour le rôle. Il avait tort. On ne peut, en effet, rêver de couple plus disparate (donc plus excitant) que celui que Kim forme avec James Stewart. Lui, efflanqué. Elle, tout en chair. Lui, fragile. Elle,

assurée. Lui, transparent. Elle, mystérieuse telle un sphinx.

Le drame de ces deux êtres, hantés par leur propre culpabilité, c'est évidemment, de ne pouvoir aimer l'autre que lorsqu'il s'est mué en reflet. Lorsqu'il est devenu ce miroir sur lequel le sentiment bute et se brise.

Enrobé par la douloureuse musique de Bernard Herrmann, **Sueurs froides** est un film «à nu», où la chair est invisible mais obsédante. A l'évidence, c'est le chant le plus désespéré de Hitchcock. Et, probablement, son plus beau.

Pierre Murat

Télérama n°1784 - 21 Mars 1984

(...) Si **Fenêtre sur cour** explorait l'univers d'un voyeur, **Sueurs froides** nous dévoile celui d'un nécrophile, autrement dit d'un homme obsédé par l'idée de faire l'amour avec une morte. C'est là le sujet des deux derniers tiers du film, où Scottie essaie de faire de Judy l'image vivante de la Madeleine qu'il a tant aimée. C'est la réincarnation de celle-ci qu'il souhaite avoir sous les yeux lorsqu'il persuade Judy de s'habiller et de se coiffer comme elle, afin de faire l'amour avec l'une en pensant à l'autre. Dans la scène-clé au cours de laquelle Judy, par son maquillage, devient tout à fait telle que le souhaite Scottie, Hitchcock la fait apparaître, au sortir de la salle de bains, nimbée de l'étrange lumière verte diffusée par l'enseigne au néon de l'hôtel où elle habite. Cette couleur façonne d'elle une image transparente et spectrale semblable à celle offerte par Madeleine lorsque Scottie l'avait vue pour la première fois. Pour cette scène avait été construit spécialement un décor qui, lorsque la caméra opère son travelling de 180° autour des amants, nous permet de voir ce que James Stewart imagine à ce moment, à savoir l'intérieur de la mission du haut de laquelle Madeleine s'était jetée. Il n'y a ni fondu ni surimpression, aucune astuce photographique qui vienne sur-

charger l'image, rien que le mouvement souple de la caméra décrivant une courbe harmonieuse.

Le suspense s'accroît quand, Hitchcock nous ayant fait comprendre que Judy est vraiment Madeleine déguisée, nous attendons que Scottie fasse la même découverte. Pour nous montrer les effets du vertige sur celui-ci, lors des scènes situées dans le clocher, à la fin du film et dans la première partie, Hitchcock procéda par une combinaison de travellings arrière et de zooms avant sur une maquette de l'intérieur de la tour, après avoir écarté la possibilité d'installer une caméra dans le véritable décor, en raison du coût trop élevé de l'opération.

James Stewart incarnait avec beaucoup de conviction son rôle de policier accablé de remords dans ce film où Kim Novak trouvait l'occasion d'une de ses meilleures interprétations dont peu la croyaient capable. La bande originale est devenue aujourd'hui une pièce de collection ; en effet, si la musique de Bernard Herrmann s'adapte parfaitement aux images, on peut malgré tout l'écouter seule sans qu'elle perde son intense pouvoir d'émotion.

Hitchcock par Robert A. Harris et Michaël S. Lasky

(...) Le film est aussi la fusion entre des repérages (hôtel McKittrick, appartements de détective que Hitchcock fit photographeur...), des inventions (clocher ajouté à la mission espagnole) et ces modifications de la perception. Vertige, c'est le mouvement de rotation (plans glissants ou coudés), le tournoiement (plongées verticales dans le vide et alliance de travelling arrière et de zoom avant), l'étourdissement (évanouissement de Scottie dans les bras de Midge, puis de Madeleine dans le bassin du studio), mais aussi la révolution ou le changement, le trouble subtil de l'équilibre (clignotement écliptique des champs-contrechamps, effet de bascule du travelling arrière dans le bureau

d'Elster et son tremblement de coordonnées spatiales sans trucage, alternance de plans surpeuplés, tableaux, croquis, pinceaux chez Midge et de plans dénudés, manteau beige de Madeleine sur un fond blanchi, et métronomie d'ensemble où des blocs très dialogués succèdent à d'autres presque muets). Vertige, moment où le sujet défaille, envahi par un affect plus grand que lui, et qui le déborde. C'est un grand motif hitchcockien, de figurer plastiquement cette incommensurabilité scalaire, de la scène de poursuite dans les monts Rushmore de **North by Northwest** à la scène du *sequoia sempervirens* tronçonné dans **Vertigo** dont les anneaux sinueux figurent une temporalité végétale extra-humaine et l'enclavant, elle-même raccordée à cette émanation d'un temps sans temps qui est le milieu inhumain où paraît se mouvoir Madeleine dans sa première incarnation (d'où proviennent aussi la tombe de Carlotta Valdez, et son portrait dans le musée). On dirait que l'image primordiale et ses avatars permettent d'accéder à une autre intensité du temps. (...)

Philippe Arnaud

Cinémathèque n°8 - Automne 1995

Le réalisateur

Deux parties dans la longue carrière d'Hitchcock : la période anglaise de 1922 à 1940, puis la période américaine qui le conduit à travailler dans les principaux studios d'Hollywood, Paramount, Warner, M.G.M., Fox, Universal.

La période américaine s'ouvre sur une adaptation de Daphné du Maurier. David O'Selznick avait attiré Hitchcock aux Etats-Unis pour lui confier la direction de **Rebecca** avec Joan Fontaine et Laurence Olivier. C'est un triomphe consacré par un oscar. Hitchcock s'installe à Hollywood. Il va utiliser à son profit les conditions techniques exceptionnelles qui lui sont offertes. Films

d'espionnage (le terrifiant **Notorious** qui réunit la plus belle galerie de mines patibulaires jamais vue jusqu'alors à l'écran), histoires criminelles (**La corde**, **Le grand alibi**, avec Marlène Dietrich, **Strangers on a train**, auquel collabore du bout des lèvres Raymond Chandler), simples comédies (**M et Mme Smith**), l'œuvre qui achève de se dessiner va faire délirer la jeune critique des Cahiers du cinéma et faire passer Hitchcock du rang de spécialiste chevronné du suspense à celui de grand maître du cinéma à l'égal d'un Renoir, d'un Murnau ou d'un Dreyer. François Truffaut expliquera, dans *Le cinéma selon Hitchcock*, les raisons d'une telle fascination : « Son œuvre est à la fois commerciale et expérimentale, universelle comme le **Ben-Hur** de William Wyler et confidentielle comme **Fireworks** de Kenneth Anger. »

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

The Pleasure Garden 1925
The Mountain Eagle 1926
The Lodger 1926
 L'éventreur ou Les cheveux d'or
Downhill 1927
Easy Virtue
The Ring
 Le ring
The Fartner's Wife 1928
 La fermière ou Laquelle des trois ?
Champagne
 A l'américaine
The Manxman 1929
Blackmail 1929
 Chantage
Elstree calling 1930
 avec A. Brunel
Juno and the paycock
 Junon et le paon
Murder

The skin game 1931
Rich and strange 1932
 A l'est de Shangai
Number seventeen
 Numéro dix-sept
Waltzes from Vienna 1933
 Le chant du Danube
The man who knew too much 1934
 L'homme qui en savait trop
The 39 steps 1935
 Les 39 marches
The secret agent 1936
 Quatre de l'espionnage
Sabotage 1936
 Agent secret
Young and innocent 1937
 Jeune et innocent
The Lady Vanishes 1938
 Une femme disparaît
Jamaica Inn 1939
 L'auberge de la Jamaïque
Rebecca 1940
 Rebecca
Foreign correspondent
 Correspondant 17
Mr. and Mrs. Smith 1941
 M. et Mme Smith
Suspicion
 Soupçons
Saboteur 1942
 Cinquième colonne
Shadow of a doubt 1943
 L'ombre d'un doute
Lifeboat 1944
 Lifeboat
Bon voyage
 Court métrage
Aventure Malgache
 Court métrage
Spellbound 1945
 La maison du docteur Edwards
Notorious 1946
 Les enchaînés
The Paradine Case 1948
 Le procès Paradine
The rope
 La corde

Under Capricorn 1949
 Les amants du Capricorne,
Stage fright 1950
 Le grand alibi
Strangers on a train 1951
 L'inconnu du Nord-Express
I confess 1953
 La loi du silence
Dial M for murder 1954
 Le crime était presque parfait
Rear window
 Fenêtre sur cour
To catch a thief 1955
 La main au collet
The trouble with Harry 1956
 Mais qui a tué Harry ?
The man who knew too much
 L'homme qui en savait trop
The wrong man 1957
 Le faux coupable
Vertigo 1958
 Sueurs froides
North by Northwest 1959
 La mort aux trousses,
Psycho 1960
 Psychose
The birds 1963
 Les oiseaux
Marnie 1964
 Pas de printemps pour Marnie,
Torn Curtain 1966
 Le rideau déchiré
Topaz 1969
 L'étai
Frenzy 1972
Family Plot 1975
 Complot de famille

Documents disponibles au France

Cinémathèque n°8 - Automne 1995
Hitchcock par Robert A. Harris et
 Michaël S. Lasky
 Cahiers du Cinéma n°511
 Les Inrockuptibles n°94
 (...)

VERTIGO

MUSIC BY BERNARD HERRMANN

Élie DURING
Topologie de la hantise :
un remake de *Vertigo*

De *Vertigo*, chacun aura au moins
retenu quelques plans célèbres.

LE PROFIL AURATIQUE DE KIM NOVAK DÉCOUPÉ comme un médaillon sur les tentures écarlates du restaurant Ernie's; le visage hagard de James Stewart en proie au cauchemar, noyé dans un jeu couleurs et d'effets stroboscopiques; les deux scènes du clocher et leur belle symétrie... On ne tentera pas de résumer la fable: une sombre histoire de meurtre déguisé en suicide, la doublure (Judy Barton) de la défunte (Madeleine Elster) feignant elle-même d'être hantée par un ancien fantôme (Carlotta Valdes) avant de mourir à son tour. Au milieu de ce jeu de faux-semblants, un homme (John «Scottie» Ferguson) se promène comme un somnambule. D'abord séduit, puis hébété, enfin franchement méchant, son malheur n'est pas d'avoir été le jouet d'une imposture, mais d'être hanté – cette fois sans feinte –, par un simulacre, une pure image (celle de Madeleine) qui se condamne à ne jamais mourir et à faire éternellement retour, n'étant que la différence impalpable entre une morte et une vivante.

La mort, la hantise, le double: *Vertigo* n'est que secondairement une histoire d'amour, bien qu'il livre, sur ce sujet, quelques vérités âpres. La plus claire est peut-être la suivante: si l'amour n'a jamais été ce qui fait «un» de deux êtres, mais au contraire ce qui les disjoint l'un de l'autre et chacun de lui-même, il a pour condition l'impossible coïncidence à soi, qui est précisément le problème du double. A peu de choses près...

Je n'ai pas l'intention de m'étendre, après d'autres, sur la fascination morbide que peut susciter la figure spectrale de Madeleine-Novak, ni de vanter les qualités de ce film nécrophile qui est, sans doute, un des plus accomplis qu'ait réalisés Hitchcock. Tout cela est connu, à quoi bon y revenir? Autant le dire tout de suite, dans ce qui suit, on ne trouvera aucune «clé» qui aurait échappé jusqu'ici à l'attention des critiques: tout au plus quelques indices pour un travail encore programmatique. Les commentaires de *Vertigo* sont légion. On peut en distinguer plusieurs variétés: ésotérique (Jean Douchet), métaphysique (Eric Rohmer),

structuraliste (François Regnault), psychanalytique (tous)... La liste n'est pas exhaustive, mais le point commun de ces lectures est qu'elles se fondent généralement sur une certaine idée de l'efficacité métaphorique des formes, notamment des formes géométriques. Cette idée me paraît, quant à moi, douteuse. Je tenterai d'expliquer pourquoi, tout en précisant ma propre démarche. Car écrire sur un film (fût-il aussi «légitime» que celui-ci) ne va nullement de soi pour quelqu'un qui, comme c'est mon cas, n'est ni critique de cinéma, ni vraiment cinéphile.

Je n'ai pas l'intention de dire ce que *Vertigo* a changé dans ma vie, ni pourquoi c'est un grand film, ce qu'il nous apprend de terrible et de profond sur la destinée humaine. Je veux seulement esquisser sur ce cas exemplaire les principes d'un travail «cinéphilosophique» qui ne relèverait pas à proprement parler de la critique ni de l'interprétation philosophique, mais qui s'apparenterait à une espèce de performance minimaliste. Il s'agirait, pour le dire vite, de rejouer le film d'en proposer un remake ou une transposition conceptuelle en se contentant de donner forme, littéralement, à un sentiment obscur, à une impression encore mal définie, sur le point de se charger de sens mais retenue *in extremis* et comme suspendue en deçà de toute interprétation globale. Ce germe de pensée, cette intuition directrice a quelque chose à voir avec l'idée du double et le sentiment de vertige qui l'accompagne. Je commencerai donc par là, en rappelant quelques évidences liées à la fable du film. Il faudra ensuite préciser le sens de l'opération. Donner forme à une intuition sans l'écraser sous le sens, cela requiert un *motif*. Aussi sera-t-il beaucoup question d'hélices et de spirales, et plus encore de la nécessité de savoir les identifier correctement en remontant au principe de leur enchaînement.

Deux formules pourraient résumer l'esprit de l'exercice. 1./ C'est le motif qui fixe l'intuition, le tortillard d'idée, en lui offrant l'occasion de se développer et de

se préciser à travers les transformations qu'il subit au long du film. 2./ C'est l'intuition qui donne sa nécessité au travail mené sur le motif et qui conjure la tentation esthète (car il ne s'agit pas de s'épuiser à recenser dans chaque plan, et dans l'organisation entière du film, les effets supposés de certaines métaphores dominantes). Contre la préciosité et l'excessive intelligence du commentaire critique, il faut revendiquer un maniérisme du motif. Il n'est pas facile de se maintenir à la hauteur de cette exigence. C'est pourquoi la première section se présente comme un échauffement dialectique: elle offre un exutoire à l'indéracinable manie herméneutique (je pense ici au lecteur cultivé qui y trouvera peut-être son compte, mais d'abord à moi-même lorsque je suis ma pente naturelle), tout en posant les jalons d'un exercice bien différent, dont les sections qui suivent ne donnent à vrai dire qu'un avant-goût.

DIALECTIQUE DU DOUBLE
(EN TROIS TEMPS, COMME IL SE DOIT)

Voici une première prise, trouvée dans l'expérience immédiate du spectateur: la gêne éprouvée devant le rapport étrange qui se noue entre Madeleine et Judy, toutes deux jouées par Kim Novak. Chacun sait qu'Hitchock concevait les égéries de ses films comme autant de doublures ou de contre-épreuves de l'absolu de grâce et de féminité incarné par Grace Kelly. Au-delà de l'agacement que lui inspirait l'actrice Kim Novak (il faut voir avec quel mépris il en parle dans ses entretiens avec Truffaut), il appréciait en elle cette beauté duplice, à la fois évidente et ambiguë, innocente et perverse, qui convenait si bien à un personnage lui-même douteux. Car Madeleine, cette Madeleine pleine de grâce dont tous s'accordent à dire qu'elle est une des grandes figures de la beauté cinématographique, ne nous est jamais présentée elle-même, en chair et en os. Elle n'est qu'une image, saisie là encore par éclats, comme

ce merveilleux profil épinglé sur les murs du restaurant, ce profil qui cristallise le désir de Scottie lorsqu'il détourne son regard au moment précis où il risque de croiser le sien. Madeleine est une image: nous tenons le *premier moment*, l'amorce dialectique. Même le corps inconscient dont nous comprenons par quelques indices sûrs qu'il a dû être dénudé par Scottie pour être couché dans son lit après la chute au pied du Golden Gate Bridge, ne peut jamais qu'incarner de manière précaire l'Idée de Madeleine, ou se laisser visiter par elle. Le reste du film le confirme: Madeleine ne survit qu'auréolée par le regard de Scottie. Elle vit dans son regard, dans son désir, et finalement dans son souvenir. Le corps glorieux de Madeleine, tremblant dans la lumière, nimbé d'un pâle brouillard, se révèle rétrospectivement avoir toujours eu l'étoffe du souvenir ou du songe. L'énigmatique Madeleine n'était qu'une image: son être se réduisait au tissu de relations qu'elle suscitait entre les personnages de l'intrigue; elle ne survit à sa mort supposée, son image ne continue à hanter le récit, qu'à la manière d'une persistance rétinienne ou d'une trace mnésique incertaine.

Voilà du moins ce qu'il est convenu de dire. Ce n'est pourtant qu'une moitié de la vérité (d'où le *deuxième moment*). Cette version des choses accorde peut-être trop à la mystérieuse puissance de réalité du fantasme incarnée par Madeleine. Or à mes yeux, le mystère, ce n'est pas du tout Madeleine, cette étrange Madeleine que la première partie du film nous présente comme étrangère ou absente à elle-même, et dont l'intrigue policière, celle d'un faux suicide destiné à masquer un vrai meurtre, nous apprend finalement qu'elle n'était qu'une ombre, un rôle inventé de toutes pièces par un criminel manipulateur et une actrice remarquablement douée. Il faut vraiment être Scottie, ou s'identifier à Scottie au point de voir tout le film par ses yeux, pour feindre de croire à cette histoire de fantasmes, ou pour se laisser prendre au jeu du fantasme du souvenir jusqu'aux dernières minutes du film. C

il est peut-être utile de le rappeler: *Vertigo* est aussi une intrigue policière, même si l'on juge que cette intrigue est tout à fait secondaire par rapport à l'ambition métaphysique du film et à sa puissance d'envoûtement. L'argument de *Vertigo* est une histoire crapuleuse, assez sordide quand on y songe. Et Hitchcock, en dévoilant l'infâme machination à mi-parcours, en donnant ainsi au spectateur quelques longueurs d'avance sur Scottie, le force pour ainsi dire à être le témoin lucide de sa hantise en lui interdisant de se laisser entièrement gagner par elle.

Le mystère, ce n'est pas Madeleine. Non, le mystère, c'est Judy. C'est Judy qui est invraisemblable. On a peine à croire qu'elle existe, qu'elle puisse se tenir seule, qu'elle ait une vie indépendamment de Madeleine. J'ai cru à Madeleine (non pour l'avoir jamais vue en pleine présence, mais à travers les indices et les traces disposés partout par Hitchcock, jusque dans le regard de Scottie livré en caméra subjective), mais je n'arrive pas à croire à Judy. Impossible d'accorder aucune teneur de réalité à ce pull-over qui moule outrancièrement sa poitrine, à l'absurde frange de cheveux en accroche-cœurs qui barre son front, à ses encombrantes boucles d'oreilles vertes, au maquillage obscène de ses sourcils. Lui manquent, irrémédiablement, l'élégance, la distinction, le charme: tout en elle est à l'opposé de Madeleine. Judy, c'est un clown (une pâtisserie, disait en substance Jean-Louis Schefer). Sa voix, son accent, ses manières, tout son être dénoncent l'imposture et le toc. Madeleine, ça ne pouvait pas être elle. Et pourtant la fable ne cesse d'affirmer l'inverse, sous la forme d'une tautologie dérisoire: la vraie Judy, c'est Judy. Comment y croire ne serait-ce qu'une seconde? Scottie a beau être envoûté par Madeleine, il faut au moins lui reconnaître une certaine cohérence: pas un instant il n'accorde foi à Judy. Non qu'il la soupçonne explicitement de mentir sur tel ou tel détail de sa vie, mais parce qu'il ne peut se convaincre qu'elle soit autre chose que Madeleine.

Ainsi l'imposture, la doublure trompeuse, ce n'est pas Madeleine, c'est Judy. Ce n'est pas Judy incarnant Madeleine, c'est Judy s'incarnant elle-même. Tout passe en somme comme si l'image, ici, était plus vraie que l'original. Je reviendrai sur ce thème anti-platonicien, qui n'est d'ailleurs anti-platonicien qu'en apparence, puisque la structure de redoublement du réel est au fond toujours la même: c'est Judy qui prend place de la doublure, de l'apparence égarante, mais cette place et la fonction qu'elle remplit sont conservées, et c'est là l'essentiel. Cette structure est compliquée, bien entendu, par le fait que derrière ces deux figures, il y en a une autre qui est comme leur différentielle, à savoir l'actrice elle-même, Kim Novak. Il est probable que sa présence en filigrane accentue d'une part l'irréalité de Judy (c'est comme si Kim Novak, identifiée dans toutes nos mémoires à Madeleine, ne pouvait que jouer la fille vulgaire, et conférer du même coup à son personnage une qualité dupliquée tout en renforçant d'autre part le sentiment que Madeleine a en soi la texture d'une image, puisqu'en elle nous voyons immédiatement une icône du cinéma). Kim Novak, confondue avec ce qui aura été un de ses rôles les plus fameux (autrement dit, nous voyons une actrice dans un film, et non un personnage dans une aventure: c'est Kim Novak dans son manteau blanc qui s'avance sur le seuil de l'appartement de Scottie). Hitchcock, plus pervers que beaucoup d'entre nous, dont on a dit plus haut les sentiments mêlés qu'il avait pour l'actrice, aura sans doute eu l'idée inverse: en lui faisant incarner Judy, il croyait pouvoir préserver définitivement Madeleine-Grace Kelly de la souillure qu'elle représentait à ses yeux la figure à la fois désirable et insuffisante de Kim Novak. Manœuvre paradoxale puisque son résultat immédiat est de laisser la figure de Judy contaminer insidieusement celle de Madeleine, par une sorte d'effet de contrecoup que les tentatives désespérées de ressusciter Madeleine en Judy ne font qu'accroître.

Mais oublions un moment l'actrice, et ces trivialisations dialectiques; essayons plutôt de préciser ce sentiment à la fois insistant et opaque: tout se passe au fond comme si c'était Madeleine qui s'était travestie en Judy, plutôt que l'inverse. Tout se passe comme si Madeleine s'était grimée pour échapper à son ancienne vie; comme si Judy n'était qu'une mauvaise farce, un avatar monstrueux de Madeleine, d'autant plus monstrueux qu'il est en fait quasiment indiscernable d'elle. Judy, ce n'est pas l'autre du même (une figure inversée de Madeleine, qui pourrait à la rigueur se concevoir indépendamment d'elle), mais son altération sous la forme du double ou de la doublure. De sorte que, dans la scène de la chambre d'hôtel où Judy apparaît enfin parée de tous les attributs de la défunte, baignée dans une sorte de halo ou d'aurore boréale qui doit autant au regard embué de Scottie qu'au néon qui brille à la fenêtre, je ne vois pas du tout une épiphanie, ou une résurrection d'entre les morts. C'est plutôt l'apparence trompeuse et inconsistante de Judy qui cède enfin la place à la réelle Madeleine, la seule qui fut et sera jamais. Car seule Madeleine est réelle – du moins si on l'envisage à partir de Judy. De ce point de vue, le pendentif de Carlotta au cou de Judy trahit moins le complot ourdi aux dépens de Scottie qu'il ne signe, de manière tangible, l'unité substantielle du corps métamorphosé. De Madeleine à Judy, il n'y a jamais eu qu'un seul corps – celui de Madeleine. Le moment de révélation dénonce Judy comme apparence illusoire, en même temps qu'il continue de nous la présenter dans son inquiétante ressemblance – ressemblance dissemblante, absolument étrange, *unheimlich*². Mais justement, si le retour dérange, la doublure est quant à elle intolérable. Et si Judy doit payer son imposture, ce n'est pas pour s'être inventée une fausse identité, pour avoir incarné une femme imaginaire. Ce qu'elle doit expier, ce n'est pas d'avoir feint Madeleine, mais de ne pas *être* Madeleine, qui seule existe. Son crime n'est pas d'avoir composé une fiction en la personne

de Madeleine, mais de l'avoir fait mourir pour usurper sa place. Son crime est d'être Judy, c'est-à-dire d'être *rien*. Le spectateur, pas plus que Scottie, ne peut l'accepter. Son existence même est une imposture. L'illusoire simulacre, c'est elle. Elle sera donc détruite comme pure apparence faisant écran à la réalité de Madeleine. Là où Judy était, Madeleine doit revenir. Il faut revenir à la tour, il faut que Judy meure pour *rejouer* la mort de Madeleine, et la faire vivre à jamais. Ce n'est pas le travail du deuil, mais l'accomplissement d'une pulsion de répétition qui se soldera peut-être par la mort de l'héros lui-même, que le dernier plan du film nous présente chancelant au bord de l'abîme³.



Il reste pourtant encore un pas à faire, pour accomplir la dialectique du double. Car ce qui vient d'être dit de Judy n'annule pas ce qui avait été dit de Madeleine. Voici donc le *troisième moment*. Mais l'essentiel du travail a été accompli dans ce qui précède, et si le dernier mouvement est le plus spectaculaire, c'est aussi le plus facile à exécuter. Judy est un simulacre; mais Madeleine était déjà une image. Il faut tenir les deux ensemble, et voir comment chaque figure chassant l'autre, elles finissent par s'effacer toutes deux. On ne s'éta

donné l'illusion de croire à cette histoire (et à la substantialité d'une de ces deux figures) qu'en oscillant rapidement de l'une à l'autre sans s'arrêter trop longtemps sur aucune. Mais si Judy est en effet le double de Madeleine, qui n'est elle-même qu'une image, l'original est irrémédiablement perdu, et il ne nous reste qu'une sorte de mirage biface. Judy et Madeleine ne renvoient l'une à l'autre qu'à la manière des images virtuelles de deux miroirs placés en vis-à-vis. Cette intuition, dès qu'on cherche à la formuler plus précisément, se cristallise ainsi autour d'un étrange motif. La doublure est comme accrochée au néant : elle n'a pas de revers, elle est à face unique. Le thème de la hantise se confond, tout au long du film, avec cette étrange condition topologique, celle d'un double qui ne double que lui-même, qui n'est qu'une torsion sur soi.

Ainsi se clôt la dialectique du double ou de la hantise : en queue de poisson. Des entrechats qui précèdent demeure seulement le sentiment opaque d'avoir été doublé quelque part, à notre insu. Madeleine et Judy s'annulent mutuellement et finissent par s'évanouir comme des ombres, mais un spectre rôde encore, qui est peut-être justement la forme même de la hantise. Inutile d'insister sur le rôle médiateur joué, dans le processus, par Kim Novak elle-même. Il ne serait pas difficile de montrer en effet qu'elle est le troisième terme qui totalise chacun des moments précédents dans le temps même où ils se détruisent l'un l'autre. Mais saisir le sens de cette dialectique importe moins pour le moment que d'en construire la forme adéquate. Qu'on se représente une résolution possible à travers la figure de l'actrice iconique hantant l'inconscient des cinéphiles, ou qu'on accentue au contraire le côté spectral de cette affaire en s'attachant au basculement indéfini, sans relève possible, de Judy à Madeleine et de Madeleine à Judy, il faudra bien dans tous les cas que l'intuition paradoxale du double trouve à se formuler autrement que dans un simple jeu d'idées, une manipulation de concepts abstraits (et

même un peu défraîchis, il faut bien l'avouer). Apparence, image, simulacre, etc., sont taillés trop larges pour ce dont il est question. Ce n'est pas en les recombinant qu'on parviendra à ressaisir un *faux mouvement*. Il faut se donner, comme disait Bergson à propos de la pensée philosophique, quelque chose comme un « image médiatrice⁴ » – ce que j'appellerai ici un motif susceptible de développer l'intuition dans ses propres termes, sans avoir à quitter le terrain même du film.

LE MOTIF ET LA FORME

J'envisage donc ce film comme un terrain d'opération pour formuler un problème plus général. En pratique cette stratégie se traduira par une sorte de contrepoint formaliste à quelques analyses célèbres qui me paraissent à la fois brillantes et abstraites. Pourquoi « formaliste » ? C'est, tout simplement (et à défaut d'une meilleure expression), que je cherche une forme susceptible de m'orienter dans l'espace ouvert par *Vertigo*. Mais ce mot ne veut évidemment rien dire si on le convoque seul. Il faut voir comment il fonctionne, à quel point il se relie aux autres concepts il s'apparie. Par forme, je n'entends pas ici un principe d'organisation global du sens ; plutôt une structure, ou un régime de signes, mais quelque chose comme un invariant susceptible de donner rétrospectivement une valeur aux déformations qui le laissent intact. Une forme au sens géométrique, donc.

Un invariant, conçu de cette façon, est toujours formel. Mais notez bien, au cas où le terme de forme vous paraîtrait encore trop lourd à porter, que j'aurais aussi bien pu dire « motif ». Et plutôt que « formaliste » j'aurais pu dire « maniériste », à condition de reconnaître le maniérisme à sa formule philosophique qui s'identifie, derrière un style, une compulsion à mettre en scène ses propres procédés à travers la disposition de marques ou de traces en elles-mêmes asignantantes⁵.

Précisons. Il sera question de motifs, et plus particulièrement d'un certain motif géométrique, dont l'hélice ou la spirale fournit une première approximation. Mais un motif n'est pas un chiffre, une clé dont l'herméneute devrait se saisir pour mettre au jour une signification occulte, ou engager je ne sais quel travail d'anamnèse. Le motif doit être *rejoué* et *activé* pour ouvrir à une autre intelligence du film, pour mettre en action ce que le regard naturellement «oculocentrique» (l'expression est de Tom Cohen⁶) – écrasé contre la surface ou happé par la perspective vertigineuse des plans organisés par l'intrigue, avec ses recoins et ses doubles-fonds –, n'arrivait même pas à voir, et qui pourtant, tout du long, crevait les yeux. Il y va d'une intelligence non herméneutique du film, qui ne traquerait pas le sens comme un principe d'excès qui nous enfoncerait, à force de rumination, dans des strates de plus en plus profondes. Le maniérisme revendique donc une certaine superficialité. Un motif n'est pas un symbole, l'occasion d'un approfondissement réflexif de la signification d'une œuvre. Il délie la matérialité de l'image de toute fonction mimétique ou même indexicale, sans nous vouer pour autant à un régime de déplacements métaphoriques. Il doit seulement nous offrir, localement, des prises pour nous orienter dans ce que je décrirais volontiers comme un champ d'expérience – ou plutôt, le terrain d'une expérience à venir dont nous n'avons pas encore les coordonnées.

Ni chiffre, ni code, ni symbole, je ne dirais certainement pas non plus du motif qu'il est une allégorie (au sens de Benjamin). Peut-être a-t-il quelque chose à voir avec le concept générique de signature. Le motif est signé, autant qu'il signe une œuvre. Mais il le fait à un niveau qui n'est pas celui du signe, de la lettre, ou de la trace errante. Il appelle un travail d'identification. Et c'est pourquoi je ne vois pas mieux pour en parler que cette idée de «forme»: à condition d'entendre dans ce terme, non l'inscription singulière d'une propriété générale (ou d'une intention, ou d'un sens), ni bien sûr

cette propriété pour elle-même, mais l'élément même de la généralité ressaisi dans la variabilité de ses inscriptions, dans l'efficacité de ses motifs. Disons, pour résumer les choses, que le motif participe d'une forme (ou d'un motif exemplaire, prototypique) qui donne le principe de distribution d'une série, mais que cette forme elle-même se confond en pratique avec les transformations qui font passer d'un motif à l'autre.

Peut-on ressaisir une telle forme *localement*, sans avoir déjà déployé le groupe des transformations qui constitue l'espace de la représentation, sans s'être donné l'espace où circulera le regard, sans avoir décidé, en somme, du sens général de ce qu'il y a à voir? C'est une question importante, qui est à l'horizon de cet exercice: celle de la possibilité d'une pensée vraiment *locale* des formes, et finalement de l'espace filmique lui-même. Un régime local de la visibilité, et pourquoi pas de la vérité (c'est le projet d'Alain Badiou aujourd'hui), qui ne nous ferait pas basculer trop vite dans la «désorientation» ou le «dérèglement de tous les sens», et qui n'identifierait pas non plus trop vite la vérité avec ce régime de la représentation qu'il est convenu d'associer aux idées de désoccultation et de présence.

Mais il y a une autre question, plus immédiate. Puisqu'il s'agit de produire une lecture pragmatique du film (de voir comment le film lui-même suggère sa manière une pragmatique), la question est de savoir comment *traquer* le motif. Or le propre du motif est de s'exposer à une variation continue (comme en musique), et de se livrer dans une prolifération parfois envahissante, et même monstrueuse. Pensez aux motifs que la main dessine mécaniquement, lorsqu'elle tient un stylo et que l'esprit est occupé à tout autre chose (à une conversation téléphonique, par exemple). Tout motif toute chaîne de motifs est irrémédiablement entraîné emportée par une ligne folle, une ligne gothique ou septentrionale, pour parler comme Worringer. Et pourtant, s'il y a lieu de parler de *motif* plutôt que de tracé

il faut bien tenter de saisir les opérations qui organisent sa variabilité, c'est-à-dire le type de connexion qui trame ainsi un espace, de proche en proche⁷.

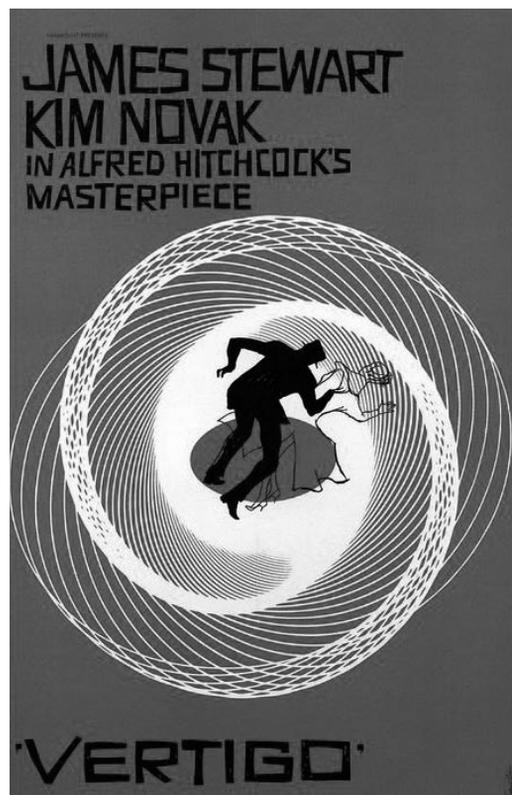
Alors comment traquer le motif, comment l'arrêter, ou du moins en isoler les contours, le schème, le prototype? Je ne sais s'il existe une technique générale pour y parvenir. Le motif sous lequel se place *Vertigo*, Hitchcock nous l'envoie en pleine figure dès les premières secondes du film, dans le générique réalisé par Saul Bass. Il sourd d'un regard qui ne voit pas, du fond d'une pupille qui n'est d'ailleurs pas celle de Kim Novak. Il faudra préciser cela, quitte à renoncer assez vite au terme même d'hélice: car ici la désignation est l'essentiel, et une bonne partie du travail consiste (comme le suggérait Mao), à rectifier les noms. Mais que l'hélice soit en même temps autre chose, qu'elle soit vouée à se transformer, c'est bien entendu dans la nature même du motif.

Reste que tout est donné d'emblée, dès le générique, à la surface du film, surface qui est aussi celle du ruban que déroule le cinématographe (je reviendrai sur cette association immédiate). Le motif n'appelle aucune archéologie, aucune exploration des profondeurs. C'est un embrayeur. Il appartient, de droit, au générique: il faut en faire quelque chose. Le motif est prospectif, c'est à nous de mettre au jour, c'est-à-dire d'activer, le réseau de connexions qu'il organise, pour en suivre les développements et les ramifications⁸.

LA SPIRALE ET LE VERTIGE

On a beaucoup écrit sur la forme spiralée, la forme hélicoïdale qui est à la fois l'emblème du film et la métaphore de son propre fonctionnement. Le mouvement d'enveloppement concentrique de la spirale, la vrille dessinée par l'hélice, semblent naturellement convenir à une intrigue torsadée, pleine d'images en miroir, de retours et de reprises. «*Alfred Hitchcock vous*

embarque dans un tourbillon de tension et de terreur! c'est la formule qu'on pouvait lire sur le bandeau d'un des affiches originales du film, à sa sortie. Sur une autre affiche on voyait se découper, sur une trame de spirales semblables à celles du célèbre générique, les silhouettes appariées d'un homme et d'une femme, comme si ces deux figures se laissaient littéralement emporter elles aussi par le tourbillon, en chutant vers le centre de l'affiche.



Mais l'association de la spirale au mouvement même du film semble si naturelle, justement, qu'elle est généralement réduite à sa pure fonction évocatrice: ainsi, dans le générique, les spirales seraient une manière de nous rappeler le vertige associé au désir («*le vertige creusé par l'amour*», dit Jean-François Mattéi), ou encore le tourbillon de la narration elle-même, qui se développe en revenant sur ses pas. *Vertigo* offre en effet l'exemple canonique d'une narration diphasée, organisée par une symétrie centrale: un second scénario jouant le premier sur un mode fétichiste pour en construire rétroactivement la signification oraculaire. Eric Rohmer y voyait, on y reviendra, le mouvement même de l'anamnèse, fait de «*tours de vrille vers le passé*».

Mais qu'est-ce qu'une spirale? Et qu'est-ce qu'un vertige? Ces questions, curieusement, sont rarement posées. On fait comme si chacun le savait, comme si tous entendaient la même chose. Rien n'est moins sûr.

La notion même de spirale reste le plus souvent assez vague: elle désigne moins une forme déterminée qu'une classe de figures géométriques qui ont en commun certaines propriétés de symétrie, certaines lois de construction; elle désigne d'ailleurs un mouvement (spirale, tourbillonnaire) autant qu'une forme (hélicoïdale): mouvement d'enroulement autour d'un centre, d'un axe ou d'un cylindre de révolution.

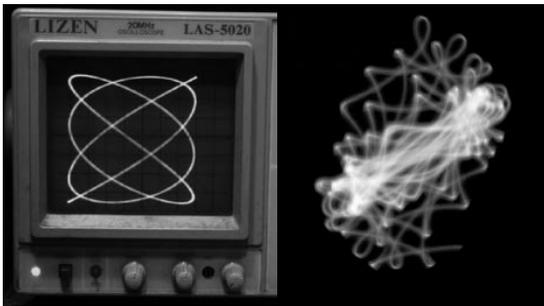
Quant à la notion de vertige, elle est elle aussi très large, et peut-être rend-t-elle trop de services à la fois. Le terme, dans l'usage courant, est presque homonyme. Les médecins distinguent les vrais vertiges des faux, en nous mettant en garde contre la confusion qui consiste à désigner du même mot la sensation d'instabilité ou de tangage éprouvée dans les états d'ébriété, l'anxiété ou la panique ressentie aux abords d'un précipice, une simple sensation d'étourdissement, accompagnée ou non de troubles visuels (voile noir, scintillements) ou de perte de conscience, enfin une illusion de mouvement sans déplacement réel. Seule la der-

nière définition correspond au vertige *stricto sensu*, l'on en croit les nomenclatures cliniques. Dans ce cas, d'ailleurs, la perte de connaissance est exceptionnelle et doit faire douter du diagnostic de vertige. Mais à quel mal souffre exactement Scottie? Et à quel type de spirales a-t-on affaire, dans le générique, et plus largement tout au long du film, envisagé dans sa forme d'expression comme dans son contenu?

Les spirales d'abord. Je dois avouer que je n'en vois pas beaucoup dans ce film, mais ce n'est peut-être pas le problème: on n'est pas tenu de *voir* un motif, il suffit de sentir sa présence diffuse sous les formes les plus improbables. Il y a certes le chignon de Madeleine qui répond à celui de Carlotta Valdès, telle que nous la représente son portrait. Et un escalier en colimaçon dans la tour de l'ancienne mission espagnole. Il y a bien sûr des figures concentriques (la coupe du tron de séquoïa), et aussi toutes sortes de mouvements circulaires (les longs parcours en voiture dans les avenues de San Francisco). Mais des spirales en bonnet et due forme, des spirales enroulées sur elles-mêmes comme une hélice d'escargot ou les lignes de dépression d'un vortex? Il faut faire beaucoup d'efforts pour les trouver. Certes, le générique présente un enchaînement de formes qui s'apparentent à des hélices et à un mouvement. Mais ce qui frappe, c'est moins l'enroulement lui-même (vrille, spirale) que la *torsion* qu'elle imprime aux surfaces. Car nous avons affaire à des surfaces, à des réseaux de lignes serrées, formant des trames souples. Il faut donc penser en deux dimensions et même en trois, puisque ces surfaces dessinent progressivement des volumes.

Saul Bass, qui a réalisé l'animation géométrique du générique, a été assisté de John Whitney, un maître de l'animation abstraite. Il a choisi de travailler à partir de formes particulières: pas du tout des spirales, en l'occurrence, mais une combinaison de courbes appelées «*ondes de Lissajous*» (du nom du mathématicien qui les a découvertes). Ces formes (ondulantes, don-

de type ovale ou ovoïde) correspondent à des signaux sinusoidaux dont on peut recréer l'allure en utilisant un pendule dont le mouvement s'affole, un pendule qui aurait le vertige en quelque sorte⁹.



Il faut suivre attentivement le développement de ces courbes dans le générique, la manière dont elles passent les unes dans les autres. Au bout de quelques minutes, ce ne sont plus des spirales, ni des hélices, mais des rubans qui reviennent sur eux-mêmes dans un mouvement d'enveloppement. Des boucles étranges se forment autour d'un centre invisible, sans que jamais aucun nœud ne se noue. Ce ballet géométrique esquisse des formes de coquillage, des formes hélicoïdes. Observez-les bien, et vous verrez bientôt apparaître, au milieu de ces courbes serpentine, une figure familière: la boucle ou le *ruban de Möbius*. C'est le motif-maître, la forme génératrice qui enveloppe et résume tous les autres.

Mais revenons un moment au vertige. De quel mal souffre exactement Scottie? Le film est très clair à ce sujet: il souffre d'*acrophobie*¹⁰. Horreur ou terreur panique des hauteurs, qu'on distinguera de la peur des grands espaces (agoraphobie). Mais à vrai dire, le plus important ici n'est pas tant la hauteur elle-même que le rapport à la profondeur qu'elle manifeste. Le vertige est une illusion (voire une hallucination) de mou-

vement, une illusion de mouvement sans déplacement réel. On l'entend en général au sens du vertige giratoire (vertige vient de *vertere*, tourner): soit que le sujet sente tourner lui-même comme une toupie, cas du vertige subjectif, soit qu'il voie le monde tourner autour de lui (comme on le verrait depuis un carrousel), cas du vertige objectif. Mais les accès de vertige dont souffre Scottie relèvent d'une espèce plus rare: il s'agit d'une impression de déplacement linéaire. Ce type de vertige peut impliquer un déplacement latéral, antérieur ou postérieur, ou encore – et c'est le cas de l'acrophobie – un déplacement vertical. Le vertige s'apparente alors à une sensation de chute; il s'accompagne de symptômes divers: anxiété, nausées, pâleurs, sueurs froides... Peu importe ici les origines de ce trouble. On évoque souvent l'appareil vestibulaire de l'oreille interne, qui a pour fonction de réguler l'équilibre, et plus généralement la stabilisation du corps dans son espace environnant. Le vertige peut aussi avoir sa cause dans un trouble neurologique, d'origine infectieuse, vasculaire ou tumorale. Mais outre les vertiges d'origine somatique, il y a les vertiges d'origines psychiques. La psychanalyse nous les présente comme des pathologies de la relation. Le vertige serait une forme de somatisation de l'excitation libidinale (Freud, dans «Anxiété et vie des instincts»). Plus précisément, ce serait une manière de somatiser l'angoisse qui accompagne une relation de type fusionnel avec un objet. On parle dans ce cas d'angoisse d'anéantissement ou d'engloutissement, et de «vertige par fusion». Mais le vertige peut aussi manifester une angoisse symétrique: l'angoisse non plus de l'anéantissement mais de la chute, liée à la distance ou au vide qui sépare le sujet de l'objet de son désir. On parle dans ce cas d'un «vertige par attirance du vide». Cette attirance, c'est bien connu, se redouble d'un obscur désir de sauter dans le vide¹¹. Cette «attirance ou gouffre» est suggérée dès la scène d'ouverture de *Vertigo*, qui nous montre Scottie suspendu à la gouttière et contemplant d'un air effaré la profondeur du vide

sous ses jambes ballantes. Souvenons-nous aussi de l'avertissement prémonitoire de Midge: «... *only another emotional shock would do it, and probably wouldn't. You're not gonna go diving off another rooftop to find out!*» On ne saurait être plus clair.

Peu importe l'interprétation (au sens analytique) qui vient se greffer naturellement sur le vertige. Ce qui importe ici, c'est la forme très singulière du symptôme lui-même. L'acrophobie de Scottie, son vertige linéaire et vertical, correspond à une illusion de mouvement d'un genre assez rare. Pour en rendre l'impression, pour en capturer l'effet, Hitchcock a utilisé pour l'occasion une astuce qui a fait date, le «travelling compensé». En réalité, il y pensait depuis bien longtemps, précisément depuis une mémorable cuite du bal de Chelsea Art, à l'Albert Hall de Londres: ce soir là, il avait soudain senti que tout s'éloignait de lui, très loin et très vite. En se servant simultanément de la dolly et du zoom, en combinant donc à un travelling arrière un zoom avant très rapide, il obtient dans *Vertigo* l'effet de distorsion qui permet de donner l'impression de cette dérobade de l'espace entier sous le corps du sujet. Peu importe ici que cette soudaine fuite ou distension de l'espace ait lieu horizontalement (comme sur un tapis roulant) ou verticalement (le sol se dérober sous les pieds): on sait que la scène des escaliers fut tournée à partir d'une maquette placée à l'horizontale. Scottie souffre d'acrophobie, et l'effet de travelling compensé convient parfaitement à son état: désorientation, mixte d'attraction et de répulsion. Mais avoir le vertige, dans son cas, ce n'est pas simplement avoir peur des hauteurs ou des profondeurs, c'est voir simultanément le sol se dérober sous ses pieds, et les distances s'écraser sur un seul plan. L'espace glisse sur lui-même dans un rapport d'indiscernabilité entre le proche et le lointain. La caméra s'éloigne, mais le champ se rétrécit à proportion, d'où le sentiment de malaise: la taille des éléments du décor reste inchangée, tandis que la perspective se déforme sous l'effet de la variation de la dis-

tance focale; la cage d'escalier s'allonge et se tord, sans altération du cadrage. L'espace avance et s'effondre en même temps. «Perspective dépravée», aurait pu dire Baltruisaitis.



Cet effet spécial figure peut-être un mouvement spirituel: la vérité (ou l'objet du désir, ce qui ici revient à la même) reculant à mesure qu'on avance vers elle. Mais il y va d'abord, comme l'écrit Merleau-Ponty à propos des troubles de la perception de l'espace induit par la mescaline, d'un «*trouble plus général qui concerne l'articulation des phénomènes les uns sur les autres*»¹². Si le problème concerne la connaissance, c'est en un sens dérivé: il s'agit, plus profondément, de «*la vie totale du sujet, [de] l'énergie avec laquelle il tend vers un avenir à travers son corps et son monde*», selon le mouvement existentiel qui correspond à ce qu'on pourrait désigner comme une «*fuite en avant*». Il y a une distance vécue qui me relie aux choses et aux êtres qui comptent pour moi, et qui les relie entre elles; cette distance «*mesure à chaque moment l'ampleur de ma vie*». «*[Le] mouvement vers le haut comme direction dans l'espace physique*»

et celui du désir vers son but [comme le mouvement vers le bas et l'attraction du gouffre, pourrait-on ajouter] sont symboliques l'un de l'autre, parce qu'ils expriment tous deux la même structure essentielle de notre être comme être situé en rapport avec un milieu», c'est cette structure qui «donne seule un sens aux directions du haut et du bas dans le monde physique³».

TROIS VERSIONS DE LA MÉTAPHORE :
ÉSOTÉRIQUE, STRUCTURALISTE, MÉTAPHYSIQUE

Il faudrait donc demander à l'expérience elle-même (et à celle du film) son propre sens, et pour cela tenir ensemble la spirale et le vertige : ressaisir les formes cinématographiques du vertige comme une transformation continue du motif de la spirale. Ce n'est pas la voie qu'ont généralement choisie les commentateurs, même les plus illustres. Il faut croire que *Vertigo* est un film trop profond, trop manifestement ésotérique, pour soutenir une lecture de ce genre.

Il n'y a pas grand chose à ajouter à la lecture proposée par Jean Douchet⁴. Elle paraît tout simplement extravagante, et de fait elle ne nous dit rien de précis sur «l'Idée occulte dont l'œuvre est issue», et qui «comme il est de règle chez Hitchcock», se manifeste dès le premier plan : «des spirales colorées envahissent l'écran et effectuent leurs révolutions cosmiques sur fond de ténèbres.» Ces spirales «à la fois descendantes et ascendantes, sont l'illustration de la double spirale ésotérique, symbole du plan divin de l'évolution». Admettons. Quant au vertige, il traduit une «attraction occulte vers le gouffre», et lorsque Scottie s'exerce à le vaincre dans l'appartement de Midge («*I look up, I look down*»), le «sous-entendu», pour Douchet, ne fait aucun doute : il faut comprendre «je veux embrasser l'étendue complète de l'esprit». C'est un projet luciférien, car il est entendu que «vaincre le vertige qui dans le contexte ésotérique actuel est celui de la connaissance totale – implique la volonté de saisir le pour-

quoi des Ténèbres, donc de percer le Plan divin, et par conséquent, de se substituer à Dieu pour, soi-disant, le sauver de Lui-même.» Rien de moins. Passons.

On peut vouloir chercher plus sobrement, comme l'a fait François Regnault dans «Système formel d'Hitchcock», des «principes purement formels, énoncés d'un point de vue structural⁵». C'est la voie structuraliste et formaliste. Et Hitchcock, comme l'ont bien vu Roman et Chabrol, est «l'un des plus grands inventeurs de la forme de toute l'histoire du cinéma». Deux axiomes guident cette lecture : «Le film tend à s'organiser selon une forme principale (géométrique ou dynamique)» ; il «tend à devenir métaphore (du contenu) de ce film particulier». Mais du même coup, le film devient «métaphore du cinéma en général». Regnault rappelle que c'est ce sens que Jakobson parlait d'autonymie : lorsque «message renvoie au code».

Le reproche qu'on pourrait adresser à cette manière d'aborder les films, et singulièrement *Vertigo*, dont on aura compris que la «forme principale» pour Regnault est la spirale, c'est qu'elle est immédiatement trop métaphorique et en même temps si générale qu'elle en finit par être simplement superficielle. Ainsi l'exemple qui vient à l'appui de la notion d'autonymie est que «le film se déroule se déroule comme un ruban qui s'enroule comme une bonne bobine». D'autres ont vu dans la page la métaphore de la littérature ; Mallarmé donnait l'exemple. Mais le ruban et la bobine donnent une bien pauvre idée du cinéma et de ses puissances. De quel film ne peut-on dire en effet qu'il se déroule ? Et de quel ruban parle-t-on, d'ailleurs ? Regnault, en tous cas, pense qu'il y a là plus qu'un jeu de mots. En propos de *Vertigo*, il explique que «le héros est déroulé, et aussi embobiné (et au point où forme et contenu se rejoignent en une même métaphore, de tels jeux de mots sont fondés)». Certes, mais alors il faut reconnaître que «tout film est une bobine qui enroule une histoire. Tout film est un tel vertige, une telle boucle». C'est entendu, mais à quoi bon le dire ?

Revenons à la métaphore, car c'est là qu'est peut-être le problème. Tout se passe en effet comme si la spirale était en fait un patron indéterminé pour une classe d'effets hétérogènes, au niveau de l'expression comme du contenu, effets qui sont moins déduits de la « forme principale » du film qu'ils ne sont rassemblés par induction, en fonction de l'idée ou du sentiment dominant qu'ils manifestent. Ainsi *Vertigo* est présenté comme l'« *histoire d'un vertige (celui dont le héros est atteint), mais aussi d'un enroulement (il suit une femme en voiture en tournant en rond dans San Francisco; elle a dans les cheveux une boucle en spirale qui compte beaucoup dans l'histoire), car dans l'intrigue le milieu rejoint petit à petit le début lorsqu'il s'agit de faire coïncider la femme numéro 2 avec la femme numéro 1, qui est en fait la même* ».

La « forme principale » s'applique donc pêle-mêle à un trouble de la vision, à des trajectoires suggérés par des plans ou des corps mobiles dans ces plans, à la disposition et la forme concrète d'une chevelure, à une structure narrative qui fait revenir le récit sur ses pas à mi-course. Accordons que tout cela obéit au « principe » de la spirale. Mais comment agit ce principe ? Le « système formel » se résout finalement en un décodage lui-même bien peu systématique du jeu d'échos métaphoriques qui renvoient d'un plan à l'autre, d'une série à l'autre (série matérielle des corps et des trajets inscrits dans l'espace; série idéelle des affects, des idées, des relations psychologiques). Mais comment passe-t-on d'un motif à l'autre, quelle est l'opération qui les enchaîne, au sein d'une même série et d'une série à l'autre ? Tout se passe comme si la « méthode structuraliste » n'était pas tenue de le dire : elle se contente ici de rapporter les séries les unes aux autres, à charge pour chacun d'interpréter le lien. Regnault pourrait d'ailleurs se réclamer de l'idée selon laquelle le structuralisme est avant tout une méthode d'identification des signes, avant d'être une explication par les structures⁶. Il est clair cependant qu'ici les dimensions a

priori hétérogènes énumérées plus haut (du vertige à la structure narrative, en passant par le chignon) ne trouvent leur unité formelle dans la spirale qu'*a posteriori* en fonction du choix qui a été fait d'une signification dominante qui organise tous les plans. Cette signification est donnée par une métaphore, celle du vertige, qui organise en sous-main la forme entière du film en injectant de la signification dans ce qui se présente d'abord comme un exercice formel, proche de l'abstraction géométrique. La « forme principale » est maintenue d'emblée dans la dépendance d'une métaphore dominante, le vertige. Mais ce dernier est pensé, simultanément, comme un trouble sensori-moteur et comme une figure du désir. Car il faut que l'interprétation soit suffisamment forte pour servir de liant et faire tenir ensemble les motifs les plus disparates⁷. Il faut dire que la métaphore du vertige rend bien des services : elle ne se contente pas de donner un semblant de cohérence à la série des motifs spiralés, elle structure aussi tout un jeu d'oppositions formelles où la verticalité symbolique ce qui interdit ou arrête le désir tourbillonnant. Ainsi la tour de la mission espagnole, ou encore la justement nommée « *Coit tower* » que Scottie aperçoit depuis son appartement, signale à la fois le phallus et la castration ; sans oublier la mort, puisqu'une tour, réelle ou rêvée, est faite pour qu'on en tombe... L'analyse structurale peut ainsi rejoindre, dans sa superficialité même, l'approche ésotérique et sa passion du décryptage et de l'interprétation.

Le meilleur moyen de perdre la forme, ou de la brouiller, est de la saisir d'emblée dans les termes d'une métaphore dominante. Pour dénouer le lien métaphorique, demandons-nous concrètement qu'est-ce qu'une spirale ? et qu'est-ce qu'un vertige ? Et tenant, bien entendu, ces deux questions ensemble. Au fond, le problème de la lecture formaliste est qu'elle n'ira pas assez loin. En identifiant d'emblée des métaphores, elle tient encore séparés la forme de contenu et

forme d'expression. Elle ne s'élève pas jusqu'à l'intuition d'une forme qui serait réellement constitutive de ses contenus – d'un désir qui se constituerait comme hélice, et qui constituerait du même mouvement les objets sur lesquels il se fixe (par exemple, le chignon-vortex de Madeleine, si l'on accepte de le penser autrement que dans le rapport mimétique qui le lie au portrait de Carlotta Valdès; mais aussi bien Madeleine elle-même, si l'on accepte d'y voir autre chose qu'un rôle inventé par les comploteurs, ou qu'une pure projection fantasmatique de Scottie).

À ce faux structuralisme on préférera une lecture non pas superficielle, mais de surface. Car en vérité tout est donné, tout est sous nos yeux. Il n'y a rien d'ésotérique dans un film comme *Vertigo*. Certes, il entre une part de quête initiatique dans l'action. Mais le mystère auquel se trouve confronté Scottie ne fait pas de *Vertigo* un film mystérieux. Le film, tel qu'il s'offre à nous, nous qui ne sommes pas Scottie, nous qui avons été désabusés au milieu du film, une heure avant le héros, n'offre aucun mystère particulier. Il faut dire, comme Wittgenstein: il n'y a pas d'énigme. Ou alors il faut s'entendre sur les mots: il y a peut-être une énigme qui persiste, qui survit au dénouement, mais c'est qu'elle n'appelle justement aucune résolution. Ce n'est pas un mystère à percer, une vérité à révéler, mais un problème, une Idée-problème que les personnages rencontrent en chemin, qui passe ou s'incarne en eux, et qui se prolonge au-delà du film. Cette énigme est celle du double, ou de l'impossible coïncidence à soi: c'est l'énigme de Judy.

Rohmer l'avait bien vu: *Vertigo* pousse à «*en savoir de plus en plus*», et c'est pourquoi, à tout prendre, la voie métaphysique qu'il emprunte est encore préférable aux demi-mesure d'un structuralisme qui ne s'en tient qu'aux «résultats». Le texte auquel je pense est initialement paru en 1959 sous le titre «l'hélice et l'idée¹⁸». Au lieu de partir d'une forme principale qui organiserait un réseau d'enchaînements métaphori-

ques, Rohmer cherche l'intuition centrale du film dans un processus de nature abstraite (pas plus géométrique que dynamique, en réalité). À propos de *Fenêtre sur cour*, de *L'homme qui en savait trop* et de *Sueur froide*, il explique: «*Le ressort de l'action ne sera plus constitué par la marche des passions ou quelque tragique moral [...] mais par un processus abstrait, mécanique, artificiel, extérieur, du moins en apparence. [...] Ce n'est pas l'homme qui constitue l'élément moteur, mais la forme même de ces êtres formels qui sont l'Espace et le Temps.*»

Nous franchissons, avec Rohmer, un pallier d'abstraction. Nous passons de la forme géométrique ou dynamique à la forme même de l'espace, ou du temps. Il est essentiel, de ce point de vue que dans chacun de ces films «*les héros sont victimes d'une paralysie relative au déplacement dans un certain milieu*». On reconnaît là l'origine du thème deleuzien de la crise de l'image-action. Mais de quel milieu s'agit-il, dans chaque film? Rohmer répond: l'espace pour *Fenêtre sur cour* (la jambe plâtrée de James Stewart, immobilisé et transformé en appareil d'enregistrement); la connaissance (c'est-à-dire l'ignorance) pour *L'homme qui en savait trop*; enfin le temps (celui de la réminiscence) pour *Vertigo*, grand film platonicien, puisqu'on y apprend si on ne le savait déjà, que connaître, c'est se ressouvenir. On ne connaît qu'en jouant, qu'en redoublant un premier coup lui-même insaisissable. Le film tout entier devient ainsi «*parabole de la connaissance*».

Or, curieusement, de l'analyse se trouvent escamotés la singularité de l'espace comme celle du vertige. C'est le vertige qui pourtant n'est pas simple étourdissement, mais comme on l'a vu, rapport à l'espace comme terreur, acrophobie, horreur du vide, phobie de la hauteur ou de la profondeur comme telles, Rohmer ne s'y attarde pas. Il place d'emblée la discussion sur un terrain métaphysique. Au-delà du fameux «suspense» hitchcockien il voit une dialectique d'Idées. La machination crapuleuse dont Scottie est la victime un peu consentante, est le prétexte d'une démonstration métaphy-

sique concernant l'être de l'Espace et du Temps dans leur rapport à la Vérité – autrement dit, le jeu des apparences et de la réalité, plus intéressant que les faux semblants et les révélations que nous réserve la fiction cinématographique. Le problème de Scottie se précise alors: ce qu'il désire, ce qu'il aime, ce n'est pas une femme réelle; mais ce n'est pas davantage une simple apparence, une image trompeuse. C'est une Idée, dont le mode de manifestation implique toute une traversée des apparences, chaque apparence renvoyant à la suivante dans un mouvement rétrospectif d'anamnèse, de remontée vers un passé dont l'attraction inexplicable de Madeleine pour son ancêtre Carlotta Valdès indique déjà la direction.

Les plans s'agencent naturellement en suivant cette hypothèse. C'est finalement la forme *temporelle* de l'anamnèse qui commande celle de l'espace du désir – ou de la hantise, ce qui revient ici au même. La traversée des apparences trace en effet une trajectoire en boucle: Scottie est un «*esprit dont la nature est de tourner en cercle*». De ce point de vue, la scène de l'hébillage chez le couturier, où Scottie, comme un Pygmalion, cherche à ressusciter le corps glorieux de Madeleine en parant Judy de tous les attributs de la défunte, met en abîme le film tout entier (Hitchcock voyait là «*la situation fondamentale du film*»).

La forme de la spirale, «*ou plus exactement [...] l'hélicoïde*», se dégage naturellement de ce mouvement de traversée des apparences. Elle en est, non pas la métaphore, mais le symbole. Et Rohmer a raison de maintenir et d'assumer l'indétermination de la forme en parlant d'«*hélicoïde*»: ce n'est ni la spirale, ni vraiment l'hélice, mais une classe de figures qui peuvent se déduire les unes des autres par un jeu de transformations réglées, à l'image des formes mouvantes du générique. Il n'y a donc pas de forme principale organisant ou structurant tous les plans du film, mais quelque chose comme un diagramme abstrait, un schème générateur qui oriente le développe-

ment de tout un groupe de formes apparentées, quoique dissemblables.

Rohmer a l'honnêteté de le reconnaître: «*À proprement parler, nous ne trouvons que deux spirales matériellement figurées dans tout le film.*» Il s'agit de la mèche de cheveu, et de l'escalier de la tour. «*Pour le reste, l'hélice sera idéale, suggérée par son cylindre de révolution.*» Ainsi la vue des rues de San Francisco cadrée par le pare-brise d'une automobile, la voûte des arbres de Muir Woods, ou encore les corridors et les passages (la porte de service du fleuriste, le couloir qui mène à la salle du musée où se tient Madeleine, le corridor dans le cauchemar de Scottie, etc.). Il faut bien reconnaître que la forme géométrique, et même le mouvement dynamique qu'elle induit, sont au fond moins importants ici que la fonction générale qu'ils remplissent: celle de suggérer le mouvement purement notique, le mouvement transcendantal d'un sujet qui désire la vérité, autrement dit d'un sujet de la connaissance. Les passages obscurs, les sombres couloirs, le poste d'observation automobile qui permet à Scottie de viser la réalité à travers un pare-brise, tiennent à la fois de la Caverne et de la voie initiatique. C'est là l'essentiel, et Rohmer nous met en garde: «*La géométrie est une chose, l'art une autre. Il ne s'agit point de retrouver une spirale dans chacun des plans de ce film, comme les têtes d'homme qu'on propose en devinette dans les dessins des frondaisons...* » . Ce qui compte, ce sont les «*couloirs de vrille vers le passé*», autrement dit, les mouvements purement idéels d'un sujet de la vérité spiralant à travers les ombres.

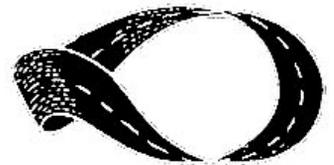
La force de cette analyse est de refuser de se laisser enfermer dans aucune figure déterminée, aussi chargée d'associations métaphoriques qu'on la suppose. Mais cette force a pour contrepartie une abstraction radicale qu'elle risque de nous faire respirer un air un peu trop pur. «*Idées et formes suivent la même route*», écrit Rohmer. Mais il faut avouer que dans son analyse, c'est l'Idée qui commande l'anatomie des formes

L'Idée donne le mouvement, la forme suit en faisant comme elle peut. Est-il possible, sans trahir l'intuition de Rohmer, de tenter de ressaisir plus spécialement le mouvement de différenciation par lequel les formes donnent une visibilité au « processus abstrait » qui est le vrai sujet du film ? Il faudrait peut-être, pour s'en approcher, renoncer provisoirement au *temps* de la réminiscence pour s'intéresser directement, et sans médiation, à l'*espace* de la hantise. À condition de ne pas retomber dans la métaphore. À condition de travailler sur pièces, de se rendre attentif au détail et aux différences singulière, plutôt qu'aux principes généraux ou aux formes génériques censées subsumer des classes d'équivalence, ou des séries.

PROGRAMME

Il s'agirait alors d'opposer à la quête initiatique et aux péripéties de l'anamnèse une épreuve plus trouble, dont on a vu qu'elle se confondait avec celle du double comme altération indiscernable. Il s'agirait d'opposer du même coup à l'idée du Mystère ou de l'Énigme insistante dont Madeleine est le chiffre, celle de la différence pure, pour ainsi dire non conceptuelle, incarnée cette fois-ci par Judy. En somme, à l'approche ésotérique ou métaphysique, comme à l'approche structuraliste, qui ont pour point commun d'être des approches métaphoriques, il faudrait opposer une approche plus attentive à la texture du film, une approche qui serait à la fois phénoménologique et topologique. Phénoménologique, puisqu'il s'agirait de ne pas trop se hâter d'identifier dans le phénomène du vertige une métaphore du désir ou du film lui-même, pour s'intéresser plutôt au *phénomène* du vertige, au traitement singulier que lui réserve Hitchcock avec les moyens propres du cinéma. Topologique, puisque ce qui compte est moins la figure géométrique (spirale ou hélice) que la type d'espace qu'elle suggère.

Sur ce dernier point, tout reste à faire. Mais il est clair que figure du ruban de Möbius, ce ruban bouclé sur lui-même mais qui, par le simple effet d'une torsion, se présente comme une surface à face unique, est également un espace *non orientable*. On ne peut y définir aucune orientation globale. Localement c'est toujours possible, mais il n'y a pas moyen d'indiquer une direction globale de l'espace. Découpez une figure localement orientée (un L par exemple), et faites-la glisser le long de cet objet monoface réalisé à partir d'une simple bande de papier : elle reviendra à son point de départ, mais inversée (la barre horizontale de l'L pointant dans l'autre sens), à chaque tour de boucle. Cette topologie aberrante, qui permet de redoubler un objet en le faisant revenir moyennant une altération imperceptible, est un espace de *désorientation*. Le générique suggère d'ailleurs sur ce thème quelques variations intéressantes, puisque les surfaces de révolution de ces coquilles abstraites évoquent aussi des bouteilles de Klein ouvertes ou enroulées en 8²⁰.



Vertigo n'est pourtant pas un film d'animation abstrait. Il faut donc supposer que la forme du type « ruban de Möbius » et la classe de motifs qu'elle ordonne imprègnent l'ensemble du film, y compris les plans qui n'affichent aucune espèce de construction géométrique. Revoyons Judy habillée en Madeleine, après qu'elle ait enfin accepté de ramasser ses cheveux en chignon : la voilà qui s'avance un peu gauchement, sans assurance, vers Scottie qui l'attend près de la fenêtre. Dans cette scène qui est comme le sommet du film, c'est Madeleine qui revient, il n'y a pas

de doute. Et pourtant tout dans son allure la trahit; tout montre qu'elle ne coïncide pas exactement avec elle-même. C'est comme un bougé imperceptible, qui la décolle d'elle-même et la maintient à distance de l'image qu'elle cherche à égaler. Comme dans le texte de Kleist sur le théâtre de marionnettes, il n'y a pas de moyen plus sûr de faire fuir la grâce que de reprendre la pose consciemment. De sorte que nous sommes partagés entre deux réactions: d'un côté, c'est bien Madeleine qui éclipse un instant l'absurde Judy; mais simultanément, il est difficile d'échapper au sentiment que cette Madeleine ressuscitée d'entre les morts n'a aucune consistance, qu'elle n'est qu'une copie de copie, un pur simulacre, éloigné de la réalité de deux degrés, comme l'est dans la *République* de Platon la représentation du lit par l'artiste. Le bougé, l'esquive, la dérobade du réel, c'est le thème constant du film, dont le vertige lui-même, qui se manifeste comme une dérobade des coordonnées de l'espace habituel, n'est finalement qu'une manifestation parmi d'autres avant d'être la métaphore de tout ce qu'on voudra. Nous nous attendions à entrevoir l'*autre face* dont Judy n'est qu'une doublure. Mais Judy-Madeleine est une figure monoface. Lorsqu'elle cède au désir insistant de Scottie et qu'elle accepte d'incarner une dernière fois Madeleine, Judy ne peut qu'esquisser une pénible torsion sur elle-même, torsion qui finalement revient au même, mais sous la figure irréaliste de l'autre, quel que soit le sens dans lequel on s'imagine décrire la boucle.

Revoyons une autre scène encore, et non moins célèbre, celle de la première apparition de Madeleine, chez Ernie's. Elle quitte la table et passe devant le bar où Scottie est assis. Voici son profil qui se fige un instant: c'est Scottie qui la fixe, qui l'épingle littéralement sur les tentures du restaurant. Et puis vient cette volte-face étrange: Madeleine se retourne d'un coup, dans un sens puis dans l'autre, avant de reprendre son chemin, tandis qu'un plan inséré nous montre Scottie détournant la tête pour éviter son regard. Il n'y aura eu

aucune croisée des regards, aucun «*eye contact*». Cette scène qui est souvent présentée comme un des grands exemples de coup de foudre cinématographique est en réalité une scène d'esquive. C'est en ce sens qu'elle fait écho à la scène finale, au sommet de la tour, scène parfaitement non conclusive en dépit de la belle symétrie qu'elle suggère. Scottie et Madeleine ne se sont pas vus. Le désir de Scottie s'est cristallisé autour d'un point aveugle, ou d'un angle mort. Il n'aura désormais plus à faire qu'à des doubles. La boucle jamais ne se boucle: elle revient seulement sur elle-même avec un léger décrochage, une imperceptible inversion du sens.

TROIS HYPOTHÈSES (POUR CONCLURE)...

Première hypothèse: la forme principale, la forme génératrice de *Vertigo*, qui est indissolublement forme de contenu et forme d'expression, n'est pas du tout métaphorique; elle est d'ailleurs déjà une proposition d'espérance. C'est le ruban de Möbius, surface non orientable propice à la saisie, dans une intuition unique, ou l'étrange syntaxe du dédoublement ou de la doublure.

Deuxième hypothèse: le vertige de Scottie est moiré, lié à la chute (à l'attraction pour les gouffres), qu'il entraîne désorientation.

Troisième hypothèse, par laquelle on avait commencé: l'énigme de *Vertigo*, la femme irréaliste, ce n'est pas Madeleine, c'est Judy. Judy est un personnage invraisemblable, dont l'existence est immédiatement douteuse. Elle a l'inconsistance des revenants. Le problème de *Vertigo* n'est pas celui de l'impossible désir, ou de l'illusion: c'est le problème du double.

Si l'on prenait le temps de développer patiemment ces hypothèses, on verrait tout ce qui sépare l'espace de la hantise d'un espace imaginaire. Je n'ai pas parlé de l'atmosphère fantastique qui règne dans les lieux déserts du San Francisco recréé par Hitchcock. On

évoqué souvent (et encore récemment dans l'exposition « Hitchcock et l'art » du Centre Pompidou) les affinités de l'œuvre avec Dante, Poe, les pré-Raphaélites, Böcklin, Hopper, le surréalisme. Le film est naturellement saturé d'espaces angoissants ou irréels : rues désertes, architectures métaphysiques à la De Chirico, maisons hantées (la pension McKittrick), forêts silencieuses et sombres, etc. Mais l'espace de la hantise ne se réduit à aucune de ces représentations : c'est celui que définit la structure topologique du ruban de Möbius, un espace non orientable où les objets familiers font retour, identiques mais non superposables, d'autant plus inquiétants qu'ils sont presque indiscernables de leur première occurrence²¹. Encore une fois, l'espace de la hantise n'est ni symbolique, ni métaphorique, ni allégorique. Il se confond finalement avec tous les relais disposés par la manie géométrique du réalisateur pour faire écho à la figure du double. Du ballet de spirales du générique aux entêtants effets de travellings compensés de la dernière montée d'escaliers, il ne s'agit que de suivre les motifs.

NOTES

1 Puisque ces préambules dialectiques sont énoncés en mode subjectif, autant y aller franchement : je suis partagé entre le charme indéniable de ce qui se dégage de Kim Novak-Madeleine, et une gêne qui s'apparente parfois à un sentiment de dégoût, lorsqu'au détour d'une moue ou d'un sourcil curieusement tordu et figé, dévoilant un peu trop nettement la rangée inférieure des dents (comme chez un petit rongeur), se manifeste par éclats une forme de bestialité qui annonce déjà, sous la beauté glacée et aristocratique de la mystérieuse inconnue, l'allure vulgairement sensuelle de Judy Barton. Hitchcock nous rappelle avec une certaine malice que cette dernière ne porte pas de soutien-gorge, ni par conséquent l'actrice qui l'incarne à l'écran. Je ne me permettrais pas ces remarques cabotines si elles ne me paraissaient pas relever pleinement du dispositif monté par le cinéaste. 2 Rappelons que l'inquiétante étrangeté, telle que la définit Freud, n'est pas la désoccultation de quelque secret enfoui, étrange en soi, mais le retour, sur le mode de l'étrange, de ce qui est connu ou familier. Le qui est inquiétant, ce n'est pas ce qui revient, c'est le *retour* lui-même. C'est la répétition, autrement dit la revenance, qui produit cet effet d'étrangeté dans le quotidien : le retour du même *comme différent* (puisque qu'il revient). On sait que cette affaire nous renvoie, plus profondément d'une part à la compulsion de répétition [dont on voit bien qu'elle organise tout le film], et d'autre part à la pulsion de mort (Madeleine ne revient que dans l'horizon de la mort de son double, Carlotta). Voilà qui est étrange pour ne plus avoir à y revenir. 3 J'ai bien conscience que ce n'est pas exactement ainsi que Scottie voit les choses. Mais enfin je ne suis pas Scottie, et je n'ai pas l'habitude de voir les films par les yeux de leurs personnages. Essayons tout de même un instant. On pourrait dire que Scottie a besoin de croire à Judy pour ressusciter une dernière fois Madeleine l'habillant à sa ressemblance ; ou encore, qu'il a tout de même besoin de croire un peu en Judy pour faire le deuil de Madeleine (songez aux répliques qui encadrent l'aveu de Judy, juste avant sa chute finale : « J'aimais tant, Madeleine ! » / « C'est trop tard, il n'y aucun moyen de la ramener »...). On pourrait dire aussi, plus simplement, qu'ayant découvert le pot aux roses, il veut faire payer à Judy (réelle ou non) la souffrance que lui a coûté son amour pour Madeleine. Chose remarquable : lorsqu'il se met à penser tout haut à la place des personnages, il est difficile de ne pas succomber aux plus plates spéculations psychologisantes. Mais encore une fois, nous ne sommes pas Scottie. Scottie ne voit pas le film. C'est la caméra subjective et les effets de « travelling compensé » qui nous suffoquent.

pas à nous donner le vertige. Et ceux qui sont hantés, à leur tour, par Madeleine, le sont en tant que spectateurs d'un film. Il n'y a que les critiques de cinéma qui semblent parfois l'oublier quand ils se mettent à raconter un film comme s'il s'agissait d'un roman. C'est précisément de cet écart [entre le spectateur et Scottie] que j'aimerais repartir, non pour le réduire, mais pour le faire travailler – pour ne pas me laisser emporter trop vite par le tourbillon métaphorique de la hantise et du vertige qui semble fournir la trame de la plupart des études critiques consacrées à *Vertigo*. 4 « [U]ne image qui est presque matière en ce qu'elle se laisse encore voir, et presque esprit en ce qu'elle ne se laisse plus toucher, – fantôme qui nous hante pendant que nous tournons autour de la doctrine et auquel il faut s'adresser pour obtenir le signe décisif, l'indication de l'attitude à prendre et du point où regarder. » (Bergson, *La Pensée et le mauvais*). Bergson ajoute que cette image se signale avant tout par sa puissance de refus ou de négation. Nous pourrions dire, dans le cas qui nous occupe, que l'intuition s'annonce d'abord à travers un sentiment de gêne ou d'inconfort cristallisé par le personnage de Judy (auquel on se refuse de croire), sentiment qui finit par refluer sur le personnage de Madeleine (d'abord trop beau pour être vrai, ensuite trop vrai pour être beau : surrection de la vulgarité de Judy dans l'enveloppe même de Madeleine). 5 Je crois, pour faire écho au texte de Patrice Maniglier qui figure plus loin dans ce recueil, que ma lecture pourrait s'apparenter, au moins dans sa partie constructive (non strictement critique), à une esthétique *conceptuelle*, au sens où il entend définir une forme de « philosophie conceptuelle » à partir du projet qui fut celui de l'« art conceptuel » : une philosophie qui n'aurait plus à se soucier du sens comme origine ou finalité, mais seulement de sa production et de sa consommation à travers des opérations littérales, exécutées pour ainsi dire à l'arrêt, dans un pur exercice de virtuosité. Maniérisme est le mot qui convient à une telle pratique. Chacun peut s'y essayer ; chacun peut y prendre plaisir, à condition de consommer sur place. « *Instant idea* » : comme le café lyophilisé, « ce n'est pas la peine d'en rajouter ». L'esthétique conceptuelle ne prétendra donc pas apporter des révélations sur les formes générales de l'expérience sensible, ni ressaisir analogiquement la portée morale ou métaphysique universelle de quelques productions singulières dans le domaine de l'art. Elle se contentera, à partir de « cas » retenus pour leur caractère exemplaire, d'extraire des idées (on peut avoir des idées « en » cinéma, disait Deleuze) et d'en articuler les effets, qui pourront être intéressants en eux-mêmes, mais dont il faut surtout espérer qu'ils seront suscepti-

bles d'intensifier en retour l'expérience des œuvres. Il ne s'agit pas d'être plus intelligent la prochaine fois qu'on verra *Vertigo*, mais d'en faire autre chose, et autrement. C'est en ce sens que l'esthétique conceptuelle, dans la dépendance essentielle qu'elle revendique par rapport à l'effectivité des productions artistiques, semble ne pouvoir être entièrement fidèle à son projet d'une philosophie « instantanée » : c'est qu'elle ne peut s'éprouver qu'à l'usage, en revenant sans cesse aux œuvres. À moins, et c'est un autre prolongement que suggère le texte de Patrice Maniglier, qu'elle fonctionne déjà comme une machine à produire l'idée d'autres œuvres possibles. À ce titre, l'analyse qui va suivre est aussi une manière de tourner mentalement un tout autre film que celui que nous connaissons. Ce *Vertigo*-ci serait un film de science-fiction d'un genre nouveau, aux frontières du récit fantastique et de la métaphysique. Mais pour simplifier, je feindrai comme Borges que ce film existe déjà, et que c'est Hitchcock qui l'a réalisé. 6 Dans *Hitchcock's Cryptonimies* (2 vol., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005), Tom Cohen donne l'exemple d'une approche tâtonnante, haptique, de la texture du film, attentive à l'enchevêtrement matériel des marques surnuméraires, à l'efficacité spatiale des sèmes, graphèmes, animèmes, ombres et autres barres disséminées par Hitchcock : formes fugitives et métamorphique qui déjouent les réflexes herméneutiques du spectateur [ses habitudes de consommation] en révélant sous l'ordre des actions ajustés aux caractères l'enchaînement métonymique des traces errantes. Cette lecture ne va pas sans une certaine violence. Cohen fait d'ailleurs du « sabotage » un principe d'analyse, une forme de marche forcée de la pensée. Son travail d'exfoliation de forage à travers le foisonnant réseau des cryptonymies hitchcockiennes s'apparente parfois à une étrange forme de *déminage*. C'est comme si on fallait devancer l'explosion en la provoquant, afin de mieux se réapproprier un territoire déjà mille fois parcouru par d'autres, et dont le relief se force d'être recouvert par les strates de mémoire et de commentaires qui finissent par s'effacer. J'ai eu l'occasion de présenter devant lui une partie de ce qui suit dans un colloque organisé par Catherine Perret et Peter Szendy (« Les noms secrets de Hitchcock », Université de Paris-X, 3 juin 2006). Une première version avait été préparée pour la journée « *Vertigo et la philosophie* » organisée à l'École normale supérieure par Marc Ceccarello (14 octobre 2005). 7 Deleuze, soit dit en passant, avait une autre expression pour ce genre d'espace : il parlait d'« espaces lisses ». L'« Espace lisse » n'a jamais voulu désigner une forme globale, encore moins la promesse d'une libération par les flux, mais simplement un co-

tain mode de connexion entre des lieux *a priori* hétérogènes : un mode de raccord local, précisément, qui ne projette pas d'avance l'espace mais cherche à le construire de proche en proche. David Rabouin travaille aujourd'hui, depuis la philosophie des mathématiques, à une nouvelle pensée de la local. ⁸ Je tiens à l'idée d'organisation : s'il n'y avait pas quelque chose comme un plan d'organisation, ou de consistance, il n'y aurait pas non plus de motif, ni *a fortiori* de formes. Et la forme est ce qui résiste, ce qui oppose une contrainte à notre désir spéculatif, et une butée à nos obsessions cryptomaniaques. Si vous lâchez la forme, vous pouvez encore critiquer l'« oculocentrisme », mais vous n'échappez pas à l'oraculaire : s'il n'y a plus que des traces errantes, rien ne sépare plus la déconstruction de la divination. ⁹ Voir K. Brougher, « Prelude to a dream », in Christian Leigh (éd.), *Vertigo*, Paris, Éditions Thaddaeus, 1990, p. 114-116. ¹⁰ « Scottie: *It's because of this fear of heights I have, this acrophobia. [...] I know. I know. I have acrophobia which gives me vertigo and I get dizzy. Boy, what a moment to find out I had it!* Midge: *Well, you've got it and there's no losing it. And there's no one to blame, so why quit?* Scottie: *You mean and sit behind a desk, chair-bound...* Midge: *...where you belong.* Scottie: *What about my acrophobia? What about...* Now, suppose, suppose I'm sitting in this chair behind a desk, here's the desk, and a pencil falls from the desk down to the floor, and I reach down to pick up the pencil - BINGO - my acrophobia's back. Midge [laughing]: *Oh, Johnny-O.* » ¹¹ Tout cela ne s'invente pas : je le tiens de D. Quinidoz, *Le Vertige*, entre angoisse et plaisir, Paris, PUF, 1994. ¹² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 327. ¹³ *Ibid.*, p. 329. ¹⁴ Jean Douchet, « Le suspense ésotérique », in *Hitchcock*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 9-50. ¹⁵ François Regnault, « Système formel d'Hitchcock [fascicule de résultats] », in *Alfred Hitchcock*, Paris, Éditions de l'étoile/ Cahiers du cinéma, 1980, p. 21. ¹⁶ Voir à ce sujet Patrice Maniglier, « Des us et des signes. Lévi-Strauss : philosophie pratique », paru dans la *Revue de métaphysique et de morale*, 2005 (n°1). ¹⁷ On pourrait ajouter, en suivant Deleuze, que le vertige, la passivité où il tient le héros, est aussi l'allégorie de la paralysie ou de la rupture sensori-motrice de la forme film elle-même, allégorie d'un basculement du cinéma vers un nouveau régime de l'image : une image qui aurait perdu son « prolongement moteur ». Plus convaincant à cet égard que la spirale, qui se donnait comme métaphore de la bobine [elle-même métaphore du cinéma comme tel], le vertige s'annonce comme une donnée fictionnelle qui peut fonctionner en même temps comme métaphore destinée

à emblématiser la rupture de l'image-action et son principe, la rupture du lien sensori-moteur. Mais comme l'explique Jacques Rancière : « Que Scottie soit sujet au vertige, cela ne paralyse en rien la caméra, qui y trouve au contraire l'occasion de réaliser un truquage spectaculaire... » (*La Fabrique du cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 155). En somme, ce n'est pas parce que Scottie a le vertige que le film lui-même est condamné au vertige. Et la critique adressée par Rancière à l'idée deleuzienne d'une critique de l'image-action rejoint plus généralement la critique d'un certain régime métaphorique des distinctions conceptuelles appliquées à l'image cinématographique. ¹⁸ Ce texte repris dans *Le Goût de la beauté*, Paris, Éditions de l'étoile, 1984, p. 179-183, sous le titre « Alfred Hitchcock : *Vertigo* [Sueurs froides] ». ¹⁹ Nous n'ignorons pas que le ruban de Möbius figure parmi les premiers modèles topologiques invoqués par Lacan, au côté du tore et du cross cap, et qu'à ce titre il constitue un des motifs emblématiques (un blason, donc) de la pensée lacanienne. Lacan s'intéresse surtout à la manière dont on peut couper une bande de Möbius : les opérations et leurs différentes conséquences (passage du ruban au tore, par exemple) lui permettent de penser la structure du fantasme et de l'aliénation. Mais la surface présente en elle-même des propriétés remarquables, indépendamment de la coupe ou de l'« acte » qui lui correspond. Dans un séminaire consacré à l'angoisse, Lacan lui-même insistait sur le fait qu'« une surface à une seule face ne peut pas être retournée ». C'est le cas justement de la bande de Möbius : « si vous en retournez une seule fois elle-même, elle sera toujours identique à elle-même. C'est ce que j'appelle n'avoir pas d'image spéculaire... » (9 janvier 1963). Il faut croire que *Vertigo* est autant une histoire de vampire qu'une histoire de double. Les vampires, comme chacun sait, n'ont pas d'image spéculaire. Quant aux doubles, on a dit qu'ils avaient aussi peu de consistance que les images virtuelles flottant dans un miroir. ²⁰ Voyez, pour quelques illustrations élégantes accompagnées d'explications techniques, le site <http://planetmaths.org/issue26/features/mathart/index-gifd.html>. ²¹ Kant parlait de propos des objets symétriques (un gant droit et un gant gauche, par exemple), d'une différence *non conceptuelle* qui n'aurait de sens que du point de vue d'une intuition spatiale *sui generis*. Il faut se demander comment ce problème se trouve transformé lorsqu'on se donne un régime de réflexions non euclidiennes conforme à l'idée d'un espace non orientable.