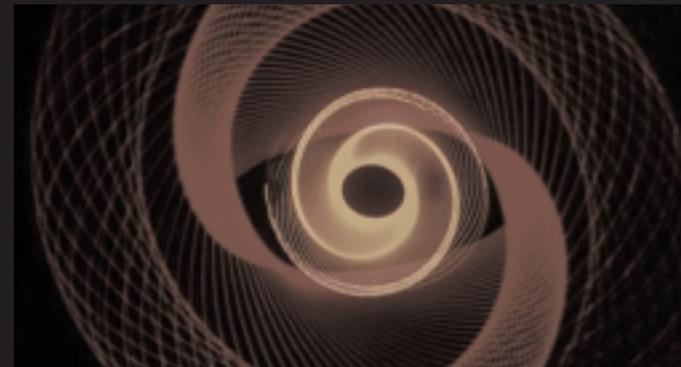
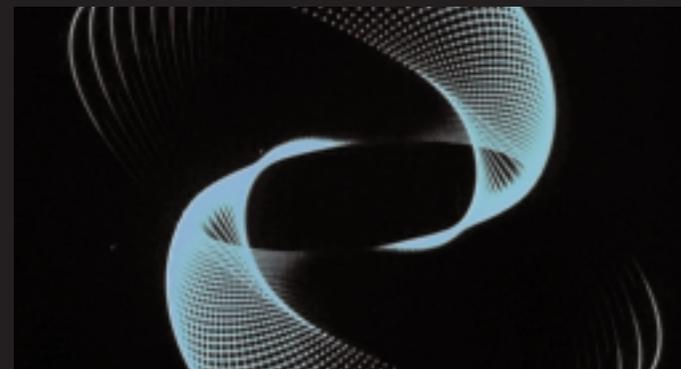


ALFRED HITCHCOCK
VERTIGO

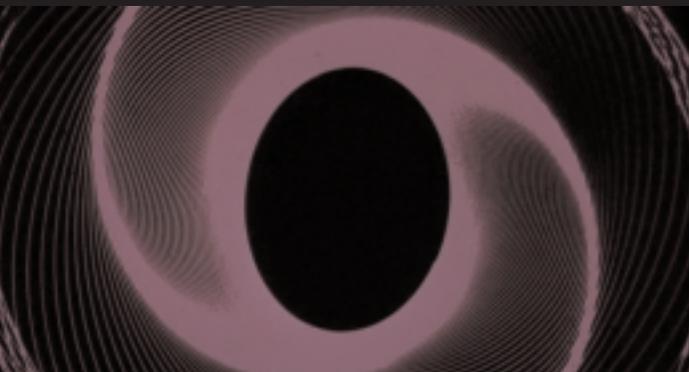


par Stéphane Delorme

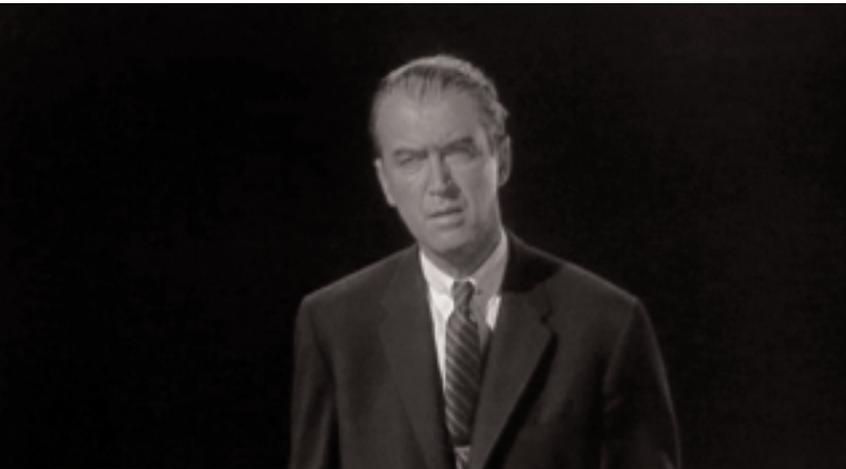


LYCÉENS AU CINÉMA

**CAHIERS
DU
CINÉMA**



ÉDITORIAL



Vertigo est une œuvre sans précédent. D'abord dans la carrière d'Alfred Hitchcock, lequel pour la première fois inféode le principe du suspense à une histoire d'amour, d'un romantisme macabre. Mais plus largement dans le cadre du classicisme hollywoodien, dont *Vertigo* n'est en rien l'emblème – contrairement aux autres chefs d'œuvre de l'époque (*Rio Bravo* de Howard Hawks, *Autopsie d'un meurtre* d'Otto Preminger). Il excède sur tous les plans ce que Hollywood a pu produire jusqu'alors. Le récit rompt l'homogénéité narrative pour se casser en deux, le héros agit moins qu'il ne souffre, de vertige, d'incertitude, de mélancolie puis de démence. Sous le prétexte de l'enquête policière, sous les apparences fastueuses du glamour, que la musique, les costumes, la photographie portent à un point d'incandescence,

Hitchcock donne à voir ce qu'Hollywood n'a jamais montré : la vérité nue du comportement obsessionnel. Si *Vertigo* raconte l'histoire d'amour tragique de deux amants condamnés à être séparés, son moteur grinçant et son cœur sombre demeurent la démence mélancolique et cruelle d'un homme perdu.

CAHIERS
DU
CINÉMA

CNC

Culture
Communication
Ministère

Directeur de publication : Véronique Cayla. Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél 01 44 34 36 95, www.cnc.fr). Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale et conception graphique : Antoine Thirion. Auteur du dossier : Stéphane Delorme. Rédacteur pédagogique : Laurent Canérot. Conception et réalisation : *Cahiers du cinéma* (12, passage de la Boule Blanche, 75012 Paris, tél 01 53 44 75 75, fax : 01 53 44 75 75, www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2005. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

2	ÉDITORIAL
3	SYNOPSIS MODE D'EMPLOI
4	LE RÉALISATEUR Alfred Hitchcock, de l'humour anglais au glamour hollywoodien
5	GENÈSE Tours, détours DOCUMENT DE TRAVAIL
6	CHAPITRAGE
7	ANALYSE DU RÉCIT Le récit et sa doublure
8-9	POINT DE VUE, PARTI PRIS Psychoses OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 1
10-11	ACTEUR / PERSONNAGE James Stewart, un candidat à l'oeil fou OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 2
12-13	MISE EN SCÈNE Le tableau et le surgissement DÉFINITION OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 3
14-15	ANALYSE DE SÉQUENCE L'apparition de Madeleine ATELIER 1
16	1, 2, 3 L'apparition de Judy ATELIER 2
17	FIGURE Vertiges du profil ATELIER 3
18	POINT TECHNIQUE La transparence ATELIER 4
19	PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE
20	LECTURE CRITIQUE
21	FILIATION / ASCENDANCE Une obsession pour Vertigo
22	PASSAGES DU CINÉMA Un pont entre art et cinéma
23	SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE, EN LIGNE
24	PHOTOS

MODE D'EMPLOI

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d'« Ouvertures pédagogiques » directement déduites du texte principal, le second d'« Ateliers » dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

SYNOPSIS

Scottie, ancien inspecteur de police qui souffre d'acrophobie, est chargé par un vieux condisciple, Elster, de surveiller le comportement morbide de sa femme, Madeleine. Il suit la jeune femme, fait sa connaissance, et en tombe vite amoureux. Il ne parvient pourtant pas à l'empêcher de se jeter dans le vide ; il s'accuse de sa mort et sombre dans une profonde mélancolie. Il rencontre alors Judy, qui ressemble étrangement à Madeleine, en plus vulgaire. La machination d'Elster nous est révélée : Judy a en réalité servi d'appât et de couverture au meurtre de sa femme. Mais Scottie, qui ignore son identité, l'oblige peu à peu à prendre l'apparence de Madeleine. Lorsqu'il comprend la vérité, il entraîne Judy sur les lieux du drame, mais ne peut l'empêcher de tomber dans le vide à son tour.



VERTIGO

États-Unis, 1958

Réalisation :	Alfred Hitchcock
Scénario :	Samuel A. Taylor, Alec Coppel, d'après le roman <i>D'Entre les morts</i> , de P. Boileau et T. Narcejac.
Image :	Robert Burks
Compositeur :	Bernard Herrmann
Montage :	George Tomasini
Effets spéciaux :	John P. Fulton
Générique :	Saul Bass
Costumes :	Edith Head
Décors :	Hal Pereira, Henry Bumstead
Production :	Paramount Pictures
Distribution :	United International Pictures (UIP)
Durée :	2h03
Format :	35mm couleurs
Sortie française :	mai 1958

INTERPRÉTATION :

John «Scottie» Ferguson :	James Stewart
Madeleine Elster / Judy Barton :	Kim Novak
Midge Wood :	Barbara Bel Geddes
Gavin Elster :	Tom Helmore
Konstantin Shayns :	Pop Leibel
Le coroner :	Henry Jones
Le docteur :	Raymond Bayley
Tenancière de l'hôtel Mc Kittrick :	Ellen Corby
La nonne :	Sarah Taft
Passant dans la rue du port :	Alfred Hitchcock

LE RÉALISATEUR

Alfred Hitchcock

De l'humour anglais au glamour hollywoodien

Alfred Hitchcock est né le 13 août 1899 près de Londres d'un couple de commerçants. Après une enfance catholique et des études dans un collège jésuite, il trouve un travail de dessinateur d'intertitres en 1920 pour une firme américaine installée à Londres. Traînant sur les plateaux, il réalise vite son premier film (*Number thirteen*, inachevé, 1922), puis *The Lodger* (1926), premier thriller « hitchcockien », sur un innocent soupçonné à tort. L'année suivante, il signe à la British International où il réalise dix films, alternant comédies, mélodrames et films de suspense. Ce travail de formation durant le muet marquera Hitchcock qui privilégiera toujours les idées « visuelles » au bavardage et les scènes spectaculaires à la vraisemblance d'un fil narratif. Dans les années trente, la Hitchcock *touch*, déjà très reconnaissable, mêle suspense, humour et virtuosité technique, de préférence dans des feuilletons d'espionnage semi-parodiques (*L'Homme qui en savait trop* (1934), *Les Trente-neuf marches* (1935), *Une Femme disparaît* (1939)). Devant de tels succès, Hollywood fait les yeux doux au cinéaste cockney. Les perspectives de production s'assombrissent en Angleterre, Hitchcock signe avec David O.Selznick en 1939.

Son premier essai américain, *Rebecca* (1940), film gothique coûteux en costumes, est le résultat d'un bras de fer éreintant avec le producteur d'*Autant en emporte le vent*. Hitchcock retrouve d'abord sa liberté en assaisonnant à la sauce américaine ses recettes anglaises (*Correspondant 17* (1940), *La Cinquième colonne* (1942)). Puis en approfondissant le thème du soupçon et en se focalisant sur la subjectivité de héros obsessionnels, il trouve une manière pure et ralentie d'intensifier son suspense : *Soupçons* (1942) et *L'Ombre d'un doute* (1943) marquent la vraie rupture avec l'Angleterre. Il poursuit dans cette voie avec *Les Enchaînés* (1946) et *Les Amants du Capricorne* (1948), deux portraits d'Ingrid Bergman où les scénarios se féminisent, l'image devient plus sensuelle et le suspense tourne à la suspension du temps.

C'est alors seulement que de jeunes critiques français des *Cahiers du cinéma*

commencent à voir en Hitchcock plus qu'un technicien hors pair : un véritable auteur. L'échec public des *Amants du Capricorne* marque pourtant un repli et le recours à des formules brillantes et ironiques qui feront sa popularité de « maître du suspense » (*L'Inconnu du Nord Express* (1950), *Le Crime était presque parfait* (1953)) et qui déboucheront sur la série télévisée « *Alfred Hitchcock présente* » en 1955. La mythologie de la blonde hitchcockienne (Ingrid Bergman, puis Grace Kelly) enrichit alors du glamour hollywoodien l'ironie *british* de Hitch.

Fenêtre sur cour (1954) marque un tournant majeur, trouvant un équilibre parfait entre humour, suspense et glamour, tout en réduisant le monde à la mesure de la subjectivité curieuse et névrotique de son héros. Hitchcock est alors parfaitement entouré, en particulier de Robert Burks à la photo (depuis 1950) et bientôt de Bernard Herrmann à la musique (en 1954). La voie est ouverte aux grands chefs d'œuvre qui excèdent insolemment leur époque : le romantiquement macabre *Vertigo* (1958) ; *La Mort aux trousses* (1959), premier film d'espionnage moderne, bientôt pillé par James Bond ; *Psychose* (1960), premier film de terreur moderne, tourné en noir-et-blanc avec l'économie d'une dramatique télé ; *Les Oiseaux* (1963), premier film catastrophe, annonçant la grande vague des années 70. L'immense succès de ces œuvres visionnaires (excepté *Vertigo*) est brutalement stoppé par l'échec de *Pas de printemps pour Marnie* (1964). Hitchcock est allé trop loin dans son exploration de la (patho)logique obsessionnelle qui fait le fil sombre de *Vertigo*, *Psychose* et *Les Oiseaux*, les films les plus violents jamais tournés à Hollywood. L'adaptation de *Mary Rose* de John Barrie, qui devait être sa grande œuvre, ne sera jamais filmée.

Après deux films d'espionnage qui sont des échecs publics (*Le Rideau déchiré* (1965) et *L'Étau* (1969)), Hitchcock trouve une vitalité nouvelle avec *Frenzy* (1972), filmé en Angleterre avec hargne et grotesque. Après un dernier film mineur, tourné sans vedettes (*Conseil de famille*, 1976), le cinéaste s'éteint le 29 avril 1980.



ALFRED HITCHCOCK : FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

(Période américaine)

1976 :	<i>Family Plot</i>
1972 :	<i>Frenzy</i>
1969 :	<i>L'Étau (Topaz)</i>
1966 :	<i>Le Rideau déchiré</i>
1964 :	<i>Pas de printemps pour Marnie (Marnie)</i>
1963 :	<i>Les Oiseaux</i>
1960 :	<i>Psychose</i>
1959 :	<i>La Mort aux Trousses (North by Northwest)</i>
1957 :	<i>Vertigo</i>
1956 :	<i>Le faux coupable (The Wrong Man)</i>
1955 :	<i>L'Homme qui en savait trop</i>
1954 :	<i>Mais qui a tué Harry ? (The Trouble with Harry)</i>
	<i>Fenêtre sur cour (Rear Window)</i>
	<i>Le Crime était presque parfait (Dial M for Murder)</i>
1953 :	<i>La Loi du Silence (I Confess)</i>
1951 :	<i>L'Inconnu du Nord Express (Strangers on a Train)</i>
1949 :	<i>Le Grand Alibi (Stage Fright)</i>
	<i>Les Amants du Capricorne (Under Capricorn)</i>
1948 :	<i>La Corde</i>
1947 :	<i>Le Procès Paradine</i>
1946 :	<i>Les Enchaînés (Notorious)</i>
1945 :	<i>La Maison du Dr. Edwardes (Spellbound)</i>
1943 :	<i>L'Ombre d'un Doute</i>
1942 :	<i>Cinquième Colonne (Saboteur)</i>
1941 :	<i>Soupçons</i>
	<i>Mr And Mrs Smith</i>
1940 :	<i>Correspondant 17 (Foreign Correspondant)</i>
	<i>Rebecca</i>



GENÈSE

Tours, détours

À la charnière 1955/56, deux événements décident de la mise en route de *Vertigo*. Le premier est l'achat par la Paramount des droits du roman français *D'entre les morts* écrit par Pierre Boileau et Thomas Narcejac (1954) ; Hitchcock en confie l'adaptation au dramaturge Maxwell Anderson. Le second est la rencontre avec l'actrice Vera Miles, qu'Hitchcock présente vite comme la nouvelle Grace Kelly, comédienne fétiche du cinéaste qui vient d'abandonner le cinéma. Découverte pour la série « Alfred Hitchcock présente », prise sous contrat pour cinq ans par le maître, la comédienne se voit réserver deux rôles de femmes folles, dans l'épisode *Revenge*, puis dans le long-métrage *Le Faux coupable* (1956) avec Henry Fonda. Hitchcock en vrai Pygmalion décide de sa garde-robe à la ville comme à l'écran, la retient huit heures par jour dans sa loge et la fait répéter jusqu'à l'épuisement. *Vertigo* lui est réservé, il est même pensé pour elle, face à James Stewart. Or début 1957, Vera Miles fait faux-bond, elle tombe enceinte de Gordon Scott, l'acteur de ... *Tarzan*. Hitchcock ne lui pardonnera jamais.

A cette période, tout va mal. Hitchcock, 57 ans, cumule les ennuis de santé : il est opéré d'une hernie en janvier, on lui retire la vésicule biliaire en mars. Il travaille immobilisé. De plus, le dramaturge qui a succédé à Maxwell Anderson, Alec Coppel, ne donne pas davantage satisfaction. Hitchcock a immédiatement imaginé San Francisco comme cadre de l'action mais il « voit » surtout des lieux : un vieux cimetière, une forêt de séquoias, l'église d'une mission espagnole. Il engage Samuel Taylor, dramaturge originaire de San Francisco, pour lier ce que le cinéaste ne visualise qu'en îlots séparés. Taylor humanise les personnages, crée Midge, assouplit le récit ; et d'autre part il donne une coloration californienne à l'ensemble en inventant l'histoire de Carlotta Valdès (qui n'était jusqu'alors qu'un ancêtre vague), la scène chez le libraire Pop Leibel et le discours nostalgique omniprésent sur « le pouvoir et la liberté ». Comme d'habitude, Hitchcock dessine un story-board qu'il suivra très précisément lors du tournage.

Reste à trouver Madeleine. Kim Novak, déjà très populaire, est prêtée par la Columbia. Elle a le malheur d'émettre des réserves sur la garde-robe dessinée par Edith Head : Hitchcock ne la reverra plus jusqu'au premier tour de manivelle. Alors que sur le tournage (de septembre à décembre 1957), elle guette les indications du cinéaste sur les « sentiments » de Judy, celui-ci lui ordonne juste de « jouer ». Dans les interviews il ne cessera ensuite de la dénigrer, clamant que son seul plaisir avait été de la jeter à l'eau lors des différentes prises de la scène du faux suicide. Ce mépris, simulé ou non, nourrira la légende d'une mise en abîme du film sur le tournage : Hitchcock ne pardonnerait pas à Kim Novak de ne pas être Vera Miles de la même manière que Scottie dénigre Judy au profit de Madeleine.

L'analyse du montage révèle que de nombreux plans tournés ont été coupés : un gros plan de face de Madeleine chez Ernie's, Madeleine rassemblant ses vêtements avant de sortir de chez Scottie, Judy et Scottie tombant hors champ sur le lit après le baiser à l'hôtel Empire. Autant de coupes essentielles préférant le mystère de l'ellipse à une explication trop littérale. Preuve, également, contraire à l'opinion courante, que le film n'était pas arrêté à l'étape du *story-board*.

A sa sortie, le film couvre ses frais : résultat médiocre pour un film d'Hitchcock. En 1967, le cinéaste se saisit des films dont il a les droits, parmi lesquels *Vertigo* ; mal entreposés, ils ne ressortiront qu'après sa mort, en 1984, lorsque sa famille les confie à Universal. En 1997, la restauration de James C. Katz et Robert A. Harris métamorphose le film : c'est cette version, disponible sur le DVD Universal, qui fait désormais référence, même si certains partis pris éditoriaux sont discutables (cf. le documentaire en bonus). En France, depuis 1984, *Sueurs froides* est devenu avec le fil du temps *Vertigo* ; exemple rare de film qui retrouve son titre original.



DOCUMENT DE TRAVAIL

Kim Novak ou Judy ?

Quelle Madeleine révisé ainsi son texte en compagnie d'une répétitrice ? Est-ce l'actrice Kim Novak dans la limousine qui la mène sur le plateau ? Ou bien est-ce Judy qui tient dans les mains le scénario écrit par Elster ? Cette photographie du tournage révèle à quel point *Vertigo* ne parle que de mise en scène, d'interprétation, de déguisement : bref, de cinéma.

CHAPITRAGE

Ce découpage en séquences suit le chapitre du DVD édité par Universal. Sauf pour la séquence 6 qui commence avant le chapitre 6 afin de respecter le début de la filature de Madeleine, et pour la séquence 27 qui se termine après le début du chapitre 8 afin de ne pas couper en deux la discussion entre Scottie et Judy.



1. Les noms des acteurs s'inscrivent sur un visage de femme en noir-et-blanc. Le titre apparaît sur l'œil en gros plan dont sortent peu à peu des spirales colorées pendant que les crédits s'affichent.

2. Alors que l'inspecteur John Ferguson poursuit un suspect sur les toits de San Francisco, il glisse et reste suspendu dans le vide. Un policier tente de l'aider et tombe à sa place.

3. Scottie, souffrant désormais d'acrophobie, a démissionné de la police. Il discute avec une amie de longue date, Midge, qui est amoureuse de lui.

4. Elster, un ancien camarade, propose à Scottie d'enquêter sur sa femme. Il pense qu'elle est hantée par une morte. Scottie accepte sans entrain.

5. Sur la suggestion d'Elster, Scottie entrevoit pour la première fois Madeleine au restaurant Ernie's.

6. Filature (1) : la mission Dolorès. Le lendemain, il la suit en voiture : elle s'arrête chez un fleuriste, avant de se recueillir devant la tombe de Carlotta Valdès.

7. Filature (2) : le musée. Madeleine se recueille devant un portrait qui s'avère être celui de Carlotta Valdès.

8. Filature (3) : l'hôtel Mc Kittrick. Madeleine s'arrête dans un hôtel sous le nom de Carlotta Valdès. Lorsque Scottie se rend dans sa chambre, elle a disparu. Il retrouve Midge pour savoir qui interroger au sujet de cette Carlotta.

9. Un libraire, Pop Leibel, leur donne la réponse. Au début du siècle, Carlotta a été dénichée dans un cabaret par un homme riche et puissant qui lui a fait un enfant. Quand il l'a abandonnée en gardant l'enfant, Carlotta est devenue folle et s'est suicidée.

10. Lorsque Scottie vient faire son compte rendu à Elster, celui-ci lui apprend que Carlotta est l'arrière-grand-mère de Madeleine, mais que Madeleine ne le sait pas.

11. Filature (4) : le pont. Scottie suit Madeleine jusqu'au Golden Gate Bridge.

12. Madeleine saute, Scottie la repêche.

13. Madeleine se réveille dans l'appartement de Scottie. Ils font connaissance au coin du feu. Mais quand le téléphone sonne, elle disparaît.

14. Filature (5). La filature reprend mais Madeleine conduit Scottie jusqu'à...

chez lui. Il lui propose alors de se promener ensemble.

15. Madeleine, comme possédée, dit sur la coupe d'un séquoia qu'elle est « née ici et morte là... ». Scottie l'encourage à parler.

16. La mer. Madeleine raconte ses cauchemars : « Il y a quelqu'un en moi qui me dit de mourir. » Scottie dit qu'il se sent responsable de sa vie. Ils s'embrassent.

17. Midge veut faire parler Scottie, en vain. Elle lui montre le tableau qu'elle a peint à partir du « Portrait de Carlotta », sauf que le visage sur le tableau est le sien.

18. Madeleine fait irruption chez Scottie et raconte son nouveau cauchemar. Il identifie les lieux : ceux d'une mission espagnole aux alentours de San Francisco.

19. La Mission San Juan Bautista. Ils s'y rendent. Scottie pousse Madeleine à se souvenir. Elle semble irrésistiblement attirée par l'église.

20. La mort de Madeleine. Madeleine entre dans l'église puis monte dans le clocher. Elle sème Scottie qui ne parvient pas à la suivre à cause de son vertige. Terrifié, il l'entend crier et voit son corps tomber.

21. Le procès de Scottie. Le juge accable Scottie qui est resté paralysé par son vertige. Le jury le reconnaît innocent. Elster lui annonce qu'il quitte la ville.

22. Le cauchemar. Scottie à son tour fait un cauchemar. Il rêve de Carlotta Valdès, puis d'une tombe vide dans laquelle il chute.

23. La clinique. Midge rend visite à Scottie en maison de repos, désormais prostré dans un état catatonique. Il souffre de mélancolie et d'un sentiment de culpabilité.

24. Le retour. Sorti de l'hôpital, par trois fois Scottie croit retrouver Madeleine.

25. Judy. Il suit Judy, une jeune femme qui ressemble à Madeleine, jusqu'à son hôtel, et l'invite à dîner.

26. Le flash-back. Après son départ, Judy revoit ce qui s'est réellement passé. Elle « est » bien Madeleine. Lorsqu'elle est arrivée en haut du clocher, Elster a jeté dans le vide la vraie Madeleine, sa femme assassinée. La machination d'Elster, dont elle est la complice, permettait de déguiser le crime en suicide. Judy écrit à Scottie pour lui dire la vérité mais aussi pour lui déclarer son amour. Elle se ravise.

27. Première sortie. Judy sort avec Scottie le soir même. Il l'emmène chez Ernie's, où il croit de nouveau entrevoir Madeleine, puis la raccompagne à sa chambre. Il lui avoue qu'il veut la voir juste « pour être avec elle ».

28. L'habillage. Le lendemain, ils se promènent et vont danser. Il emmène soudain Judy chez un couturier (Ransohoffs) pour lui acheter les vêtements que portait Madeleine. Elle se débat puis capitule.

29. La résignation. Judy pleure. Elle le supplie de l'aimer telle qu'elle est ; Scottie lui demande de changer la couleur de ses cheveux.

30. La transformation. A/ Judy est teinte et manucurée pendant que Scottie attend à l'hôtel Empire. Elle rentre, mais pour Scottie la tenue n'est pas complète : il manque le chignon. B/ (1'50'40) Judy obtempère. Scottie semble alors retrouver sa Madeleine. Ils s'embrassent enfin.

31. Le désenchantement. Après une ellipse qui laisse supposer qu'ils ont fait l'amour, Judy fait l'erreur de mettre le collier qui appartenait à Madeleine. Scottie le reconnaît mais ne dit rien.

32. Retour à San Juan Bautista. Scottie l'emmène sur le lieu du crime et raconte ce qui s'est passé ce jour-là.

33. « Ma seconde chance ». Il entre dans le clocher et dévoile qu'il a tout compris. Guéri de son acrophobie, il parvient à grimper les marches.

34. Le clocher. Scottie embrasse finalement Judy mais effrayée par une religieuse qui apparaît, elle tombe du clocher. Scottie regarde le vide, désespéré.

35. 2'02'56. Générique



ANALYSE DU RÉCIT

Le récit et sa doublure

Vertigo, du point de vue narratif, est fondé sur une double folie. La première est de casser franchement le récit en deux parties. D'abord l'enquête d'un détective qui file une femme apparemment possédée par une aïeule décédée ; puis, après la mort brutale de la protagoniste, la relation morbide avec une autre femme que le personnage masculin veut identifier à la première. Le film change donc de centre de gravité : le premier récit nous présentait la folie d'une femme hantée, le second la folie d'un homme mélancolique, inconsolable. La narration fonctionne de part et d'autre sur la répétition dégradée des mêmes scènes : l'héroïne est d'abord blonde, élégante, objet fantasmé par le désir ; elle est ensuite brune, vulgaire, objet annihilé par le désir. Au mystère succède la démystification, de part et d'autre d'un trou dont le postulat de vraisemblance est très mince. Hitchcock l'avoue lui-même : « *Je suis gêné par le trou qu'il y a dans le récit. Le mari qui a jeté le corps de sa femme depuis le haut du clocher, comment pouvait-il savoir que James Stewart n'allait pas gravir les escaliers ?* » Voilà ce qui fait de *Vertigo* un thriller à la fois classique, avec énigme et résolution, et exceptionnel par la brutalité périlleuse par laquelle il rompt avec l'homogénéité narrative hollywoodienne.

Mais à cette folie, que le cinéaste réitère deux ans plus tard dans *Psychose* en se débarrassant de son héroïne après la première demi-heure, s'en ajoute une autre. Rejetant les conseils de ses producteurs, Hitchcock donne la clé de l'énigme aux deux-tiers du film. Judy dans sa chambre d'hôtel, se tourne vers la caméra, et revit en *flash-back* la scène du clocher. Nous comprenons alors



qu'elle est bien Madeleine, qu'elle a interprété le rôle de la femme d'Elster afin que celui-ci puisse se débarrasser d'elle. Hitchcock contrevient aux principes élémentaires du suspense : comment peut-on s'intéresser aux événements lorsque l'énigme est résolue ? Il reste certes un élément de suspense (comment réagira Scottie lorsqu'il apprendra que Judy était Madeleine ?), mais Hitchcock veut surtout filmer la relation inédite, d'une grande cruauté, qui lie Scottie à Judy. Il faut épouser le regard de Judy, et donc tout élucider, pour qu'ensuite nous partagions la douleur des deux personnages.

Le film de Judy

Le récit devient si émouvant parce que nous nous identifions désormais aux deux acteurs du drame. Alors qu'il a toujours suivi le point de vue de Scottie, le spectateur endosse soudain celui de Judy à l'hôtel Empire, et ce pour cinq scènes : chez Ernie's, dans sa chambre, dans le parc (où elle regarde avec envie les amoureux sur l'herbe), dans le dancing, et enfin dans le grand magasin. A partir du chapitre 29, qui voit la capitulation de Judy devant les exigences de Scottie (cf. « Point de vue, parti pris »), celui-ci reprend en main les rênes du récit. Une seconde vision du film permet de s'apercevoir que la première partie du récit livrait des indices de ce qu'endurait la jeune femme, qu'elle n'était pas juste une marionnette récitant le texte d'Elster. Ainsi, sur la plage, Scottie lui dit : « *You're not mad.* » (« *Tu n'es pas folle.* ») puis l'appelle « *Mad !* », abréviation de Madeleine ;



Judy répond, désespérée, avec ambiguïté : « *I'm not mad.* », que l'on peut évidemment comprendre « *I'm not Mad.* ». Autre indice, avant d'entrer dans la tour de San Juan Baptista, Madeleine glisse à Scottie, qui ne peut comprendre ce qu'elle lui avoue alors : « *Cela n'aurait pas dû se passer ainsi.* » Tomber amoureuse ne faisait pas partie du plan. Si l'on remonte le cours du temps jusqu'au réveil après la fausse noyade, on s'aperçoit que ce dérapage a commencé lorsque Scottie pour desservir le café a posé par inadvertance sa main sur celle de Madeleine et que les deux se sont arrêtés dans un instant suspendu.

Le dénouement décevant vient ponctuer ce double drame avec génie. Comment une telle histoire d'amour et de mort peut se terminer par un gag ? Il est au contraire nécessaire : selon le principe de répétition implacable, c'est une reprise de la scène fatale du clocher de la première partie ; et surtout Hitchcock met en scène ironiquement ce qu'un commentateur lacanien (Slavoj Žižek) exprime ainsi : « *Judy tombe parce qu'elle est déjà tombée.* » Judy tombe parce qu'elle n'est pas et ne sera jamais Madeleine, silhouette frêle remplie du fantasme de Scottie, mais une provinciale fardée et travestie. Le collier bêtement resurgi du passé ne vient qu'actualiser ce que l'on sait déjà : l'illusion ne pouvait durer qu'une nuit.

La première citation est extraite de Hitchcock/Truffaut, Ramsay, 1983, p.208.

La seconde de Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais avoir osé le demander à Hitchcock, Navarin, 1988, p.169.

POINT DE VUE, PARTI PRIS

Psychoses

Godard, au sujet de *La Tête contre les murs* (1958) de Georges Franju, avait écrit dans les *Cahiers du cinéma* qu'il était logique que ce « film sur les fous » soit « d'une beauté folle ». Comment expliquer la beauté folle de *Vertigo*, si ce n'est que son sujet est avant tout la folie ? Démence simulée de Madeleine d'abord, qui joue classiquement la possession par l'absorption, le regard aimanté hors-champ et la saute d'humeur. Démence de Scottie, ensuite, d'un raffinement inouï dans le cadre du cinéma hollywoodien. Beaucoup l'ont comparé à des figures mythologiques amoureuses bravant les limites de la vie et la mort : Pygmalion, qui modèle une statue si belle que Vénus lui donne vie ; et Orphée, qui plonge dans les Enfers pour chercher Eurydice et la ramener parmi les vivants. Mais ce qu'on retient de Scottie, c'est moins l'espoir désespéré de faire revivre une femme que la méticuleuse cruauté avec laquelle il en détruit une autre. Moins son amour que sa folie. Hitchcock cerne le cœur de ce scénario pathologique : « *Ce qui m'intéressait, c'était les efforts que faisait James Stewart pour recréer une femme, à partir de l'image d'une morte.* »

Dès la fin de la première séquence, Scottie est malade, il souffre d'acrophobie (il est sujet au vertige). Le film enchaîne ensuite les pathologies : la mélancolie, lorsqu'à la suite de la mort de Madeleine il perd toute estime de soi ; la manie, lorsqu'il habille méthodiquement Judy des pieds à la tête ; le fétichisme, lorsque le chignon manque ; la nécrophilie, lorsqu'il embrasse enfin la morte retrouvée.



Hollywood n'avait jamais connu jusqu'alors une telle précision et une telle complexité dans la démente. Loin du schizophrène approximatif à la mode freudienne des années 40 (*La Maison du Dr Edwards*, 1945), Scottie ouvre ainsi la porte aux psychotiques glaçants de *Psychose* (1960) et *Marnie* (1964).

Les aliénés

La séquence 29 est la plus folle, même si elle n'est pas la plus célèbre. Scottie et Judy font une pause à l'hôtel Empire après avoir acheté les vêtements. Alors que Judy le supplie de la reconnaître pour ce qu'elle est, il s'écrie sans l'entendre : « *La couleur de tes cheveux !* » Judy, docile, lui demande : « *Si je la change, m'aimeras-tu ?* » – comme si l'amour pouvait poser des conditions. Il

acquiesce, puis incapable de l'embrasser sur la bouche, repoussé par une phobie sans nom, il lui donne quelques vagues baisers sur les joues avant de la mettre de côté, de jeter un oreiller au sol et de l'inviter à s'asseoir dans l'exacte position de Madeleine

chez lui, au coin du feu. Sadisme extrême de cette scène où Judy demande juste d'exister pour elle-même, et où Scottie la renvoie brutalement à son état d'objet, de poupée mécanique à mettre en

scène. Mais cet acte de démente dépasse le sadisme : car de son côté, Scottie s'assoit maladivement sur le canapé pour la regarder de profil et se mettre à son tour dans la même position, en s'annihilant tout autant qu'elle, pour s'abolir dans le passé. Le fondu enchaîné qui ponctue la scène indique qu'il pourrait passer la nuit ainsi à la contempler. Un même effet tout aussi inquiétant sur sa santé mentale a été donné dans le pèlerinage au musée où il s'approche beaucoup trop près de la femme assise devant le tableau de Carlotta, alors que celle-ci est brune et ne rappelle en rien Madeleine. Là aussi, un fondu enchaîné clôt la scène sur l'image de Scottie immobile, plongé dans la contemplation infinie d'une image du passé.

L'émotion naît en retour de l'infinie compassion de Judy qui offre un terrain propice à cette folie. Dans son aveuglement, Scottie ne se rend pas compte qu'aucune femme n'accepterait ainsi en deux jours (le temps de *Vertigo* est très resserré) de prendre l'apparence d'une autre. Judy est prise dans un étau : flattée d'avoir été si aimée en Madeleine, humiliée d'être ainsi repoussée, elle aime toujours Scottie. Tous ces gestes, c'est elle qui les fait par amour – pas Scottie, qui se comporte en dément. C'est elle qui se fait habiller comme une poupée, c'est elle qui accepte le chignon, comme si elle donnait son âme. Il faut imaginer que c'est la seconde fois, après la mise en scène d'Elster, que l'homme qu'elle aime la déguise en Madeleine... Le centre tragique de *Vertigo* est Judy, pauvre fille méchamment dessinée avec son maquillage pâteux, sa bouche en coin, ses accroche-cœurs dans les cheveux (elle ne sait même pas tenir sa fourchette





chez Ernie's !). Le tragique se double d'un humour sordide, noir, qui naît des exigences de Scottie et de la grande docilité de Judy. La trivialité n'est jamais loin du sublime. Hitchcock révèle ainsi dans ses entretiens avec Truffaut que l'habillage est un vulgaire déshabillage : lorsque Scottie est déçu que Judy ait oublié le chignon, c'est comme s'il exigeait qu'elle achève le strip-tease et enlève sa culotte. A Scottie hagard qui n'entend même pas l'ironie, l'employée de Ransohoffs glisse : « *Monsieur sait ce qu'il veut.* »

La scène du baiser n'est ainsi pas la plus romantique, mais la plus macabre. Dans les bras de Scottie, Judy est déjà morte : non parce qu'elle joue une revenante, mais parce qu'elle a été annihilée par Scottie. Pendant tout le baiser, elle reste de dos, sans aucune identification possible de la part du spectateur, comme si de sujet elle était définitivement devenue objet. Il ne lui manquait que le chignon pour devenir Madeleine ; elle est désormais réduite à son chignon. Une « perruque » qui annonce celle de la mère empaillée par Norman Bates dans *Psychose*. Scottie embrasse un cadavre.



Un monde dérangé

Sous l'influence morbide de Scottie, *Vertigo* prend l'allure d'un film rêvé. La lenteur hypnotique de la filature de Madeleine pourrait paraître artificielle, mais, selon le cinéaste, « *ce rythme est parfaitement naturel*



puisque nous racontons l'histoire du point de vue d'un homme qui est un émotif ». Les traces de cette émotion sont perceptibles dans des invraisemblances de détail : dans la librairie Argosy, la nuit tombe au cours du plan à une vitesse impossible pour accompagner le récit de la « *folle Carlotta* » ; autre aberration temporelle, avant d'entrer une seconde fois chez Ernie's, Scottie se poste debout devant la porte, absent, les mains dans les poches, comme un acteur qui attend « Moteur ! ». A soumettre la logique narrative à la logique émotive, le film se permet même une stylisation à outrance qui va au-delà du mépris déjà avéré d'Hitchcock pour la vraisemblance. Qu'on y songe : le procès de Scottie a lieu dans un tribunal de fortune bricolé à San Juan Bautista, juste en face du lieu du crime ! Ou encore : la tombe de Madeleine Elster sur laquelle vient se recueillir Scottie porte pour seule mention un fantasmagique « *Madeleine* ».

La démente de Scottie déteint ainsi sur le film entier. Avec *Vertigo*, commence tout un pan du cinéma moderne américain (Stanley Kubrick, Brian De Palma, David Lynch, le Steven Spielberg de *A.I.*, 2001) construit sur la pathologie de personnages obsessionnels et, par extension, sur la figuration désolée de leur univers affectif et mental.

Les citations sont extraites de :

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, Cahiers du cinéma, 1998, p.150.
Hitchcock/Truffaut, Ramsay, 1983. Successivement p.206, 208 et 209.



OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 1

Vertigo : au sens étymologique, le tournoiement. Le générique – images de Saul Bass et musique de Bernard Herrmann – annonce le motif du tourbillon dont on peut demander aux élèves de relever les occurrences visuelles : chignon de Madeleine, parcours en voiture, tronc du séquoia, motifs décoratifs de l'hôtel Mc Kittrick, escaliers, etc. Le motif permet aussi d'aborder la structure du film. Sur le plan diégétique et narratif, la spirale du temps ramène les personnages « d'entre les morts », ainsi que le suggère le roman de Boileau et Narcejac. D'où un récit fondé sur la répétition de décors, de situations, de costumes, de dialogues, de cadrages. Le motif du tourbillon évoque une accélération du rythme qu'on analysera à partir du relevé des indices temporels. Enfin, la spirale est un mouvement qui, ne cessant d'éviter son centre (la fascination de Scottie pour le vide, la mort), s'en approche en se refermant sur lui, et confère au film son unité : la trajectoire du personnage vers la folie, qui dérègle le temps (dans ses vingt dernières minutes, le film paraît s'enfoncer dans la nuit) et déforme l'espace.

ACTEUR / PERSONNAGE

James Stewart, un candide à l'oeil fou

Le débutant James Stewart (1908-1997), celui des premiers rôles importants (1936), celui des hymnes de Frank Capra, *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938) et *Monsieur Smith au sénat* (1939), représente l'Américain moyen, le gendre idéal, honnête et idéaliste. Avec ses allures de boy-scout déguingandé, l'acteur invente une manière chaleureuse d'être familier, proche, sympathique à l'encontre des grands séducteurs inaccessibles du star system, Clark Gable ou Cary Grant. Son jeu outré s'épanouit dans la comédie sophistiquée (*The Shop around the Corner* (1940) de Lubitsh et *Indiscrétions* (1941) de Cukor) : ses balbutiements signalent ses hésitations de rêveur, ses mains virevoltent à tout va, il reste parfois la bouche ouverte sans parler dans une posture de candide.

Au terme de quatre années passées héroïquement sous les drapeaux comme pilote, l'après-guerre bouleverse la figure charmante du jeune premier. Dès *La Vie est belle* de Frank Capra (1946), l'idéaliste doute et se retrouve au bord du suicide ; l'angoisse devient désormais le terrain de jeu de Stewart. Sous la direction d'Anthony Mann et Alfred Hitchcock, il interprète avec fièvre de grands obsessionnels malades, le regard inquiet balayant le sol et la main mordue de dépit ou de désespoir (un geste utilisé dans *Vertigo* lorsqu'il voit Madeleine tomber de la tour). Dans cinq westerns d'Anthony Mann,



il joue un héros souffrant qui revient se venger comme un ange de mort : *Winchester 73* (1950), *Les Affameurs* (1952), *L'Appât* (1953), *Je suis un aventurier* (1954), *L'Homme de la plaine* (1955) dessinent un trajet névrotique vers une violence sadomasochiste. L'intégrité de son corps est entamée (dans *L'Homme de la plaine*, on lui tire dans la main à bout portant), là aussi à l'inverse des grands mythes hollywoodiens du western, Gary Cooper ou John Wayne.

Hitchcock prend le relais : après *La Corde* (1948), il l'immobilise dans une chaise roulante (*Fenêtre sur cour* (1954)), le rend impuissant face au rapt de son enfant (*L'Homme qui en savait trop* (1956)) et prolonge l'affaissement dans *Vertigo* où dès le début, Stewart, corseté et accompagné par une dessinatrice de mode, semble rejouer l'intrigue de *Fenêtre sur cour*. Ce film, débarrassant Stewart de ses longues jambes (dont Hitchcock d'ailleurs se moque beaucoup en l'installant systématiquement dans des canapés trop bas), ouvre exclusivement son corps aux jeux de mains et aux coups d'œil. Ce jeu fiévreux, mouvementé, impatient se transforme dans *Vertigo* en une angoisse où ne s'était jamais aventuré aucun acteur hollywoodien. La violence amoralisée des héros manniens se transforme dans la relation entre Scottie et Judy en une torture mentale inouïe. La bouche tremblante, le visage en sueur, l'œil fou, il invente des expressions, comme ce petit mouvement des lèvres presque

imperceptible de dégoût lorsque Judy apparaît dans le couloir de l'Hôtel Empire en Madeleine ratée.

De la mélancolie à l'ironie

Pourtant le plus nouveau dans son jeu n'est pas la manie, mais la mélancolie. Pour la première fois Stewart stoppe tout mouvement pour jouer la catatonie et l'abandon. Posture de dépression : amaigri, assis les deux bras sur les accoudoirs, regard vide, sourire forcé, lors de sa cure. Geste de dérégulation : lorsqu'il tombe du haut de l'escalier dans les bras de Midge et qu'il s'accroche à elle comme un enfant ; et, image inoubliable, lorsqu'au dernier plan du film, il perd Madeleine pour la deuxième fois, debout face au vide, la tête penchée, les bras ballants. Où le petit fiancé de l'Amérique a-t-il pu trouver ces gestes de désespoir ? Hitchcock trouvait Stewart trop vieux, mais sa vieillesse même, son hésitation, sa marche lente rehaussent la mélancolie du personnage. John Ferguson (« *un nom solide* », lui glisse Madeleine) a laissé place à l'émotif Scottie.

James Stewart garde un air hagard dans *L'Adorable voisine* (1958) de Richard Quine, qu'il tourne presque endormi, avec une Kim Novak soyeuse, dans la foulée de *Vertigo* : dans cette version apaisée du vertige, la sorcière aux pieds nus jette un sort au pantin consentant



qui ne dit mot. En revanche ses films suivants imposeront un personnage hâbleur, désinvolte, voire cynique. Dans deux John Ford sarcastiques, il rechigne à la tâche : *Les Deux cavaliers* (1961) et *Les Cheyennes* (1963), où il crée un Wyatt Earp je m'en foutiste. La boucle se boucle avec deux films réflexifs : *Autopsie d'un meurtre* (1959) d'Otto Preminger, où sa plaidoirie nonchalante prend à contre-pied le plaidoyer fiévreux de *Mr Smith au sénat*, et *L'Homme qui tua Liberty Valance* (1962), où il reprend avec conviction son rôle d'idéaliste sorti de l'université, mais encore une fois détourné par l'ironie de John Ford. Après quelques westerns tardifs (*Les Prairies de l'ouest* d'Andrew McLagen (1965), *Le Dernier des géants* de Don Siegel (1976)), il termine sa carrière par une fable écologique tournée au Kenya avec un représentant de la nouvelle vague japonaise (*Afurika Monogatari* de Susumu Hani en 1981).

James Stewart a donc gardé grand ouvert l'éventail de ses possibilités de jeu, de gestes et d'affects. Lui qui ne tenait pas en place à l'écran (il suffit de revoir l'incroyable jeu de canne au début de *Vertigo*), n'a pas cessé de faire bouger son image, sans crainte aucune de la brouiller ni de la ternir.



James Stewart (à droite avec Duke Ellington) dans *Autopsie d'un meurtre* (1959) d'Otto Preminger.



JAMES STEWART : FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1976 :	<i>Le Dernier des géants</i> (Don Siegel)
1964 :	<i>Les Cheyennes</i> (John Ford)
1962 :	<i>L'Homme qui tua Liberty Valance</i> (John Ford)
1959 :	<i>Autopsie d'un meurtre</i> (Otto Preminger)
1958 :	<i>L'Adorable voisine</i> (Richard Quine) <i>Vertigo</i> (Alfred Hitchcock)
1956 :	<i>L'Homme qui en savait trop</i> (Alfred Hitchcock)
1955 :	<i>L'Homme de la plaine</i> (Anthony Mann)
1954 :	<i>Je suis un aventurier</i> (Anthony Mann) <i>Fenêtre sur cour</i> (Alfred Hitchcock)
1953 :	<i>L'Appât</i> (Anthony Mann)
1950 :	<i>La Flèche brisée</i> (Delmer Daves) <i>Winchester 73</i> (Anthony Mann)
1948 :	<i>La Corde</i> (Alfred Hitchcock)
1946 :	<i>La Vie est belle</i> (Franck Capra)
1941 :	<i>Indiscrétions</i> (George Cukor)
1940 :	<i>The Shop around the corner</i> (Ernst Lubitsch)
1939 :	<i>Mr Smith au Sénat</i> (Franck Capra)
1938 :	<i>Vous ne l'emporterez pas avec vous</i> (Franck Capra)

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 2

Etudions les regards de Stewart. Il y a le regard séducteur, regard en coin, d'en-dessous, ironique ; le regard de l'enquêteur, du coin de l'oeil, comme si la vérité était à chercher dans les angles ; le regard inquiet, errant d'un côté à l'autre, comme si la situation lui échappait. A ceux-là s'ajoutent les regards fixes : le regard volontaire, lorsque Scottie veut sauver Madeleine de la folie ; le regard fasciné, qui suit l'apparition de Madeleine en peignoir rouge ; le regard fou, qui plonge dans la violence intérieure. Génial, James Stewart l'est surtout par sa capacité à passer, en un clin d'œil, d'un état à l'autre : séquence 25, face à Judy, du regard fasciné au timide regard séducteur ; séquence 30, du regard en coin au regard fasciné ; séquence 33, en haut du clocher, de la folie à l'errance, avec un mouvement de recul de la tête révélant l'intensité de sa douleur. Les changements de regard de Scottie ne sont pas qu'une performance d'acteur, ils modifient aussi notre vision de celui qui regarde. A travers le jeu oculaire de Stewart, *Vertigo* fait du regard de Scottie le véritable objet du film.

DÉFINITION(S)

« Mise en scène » est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : « mise en scène » signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la « mise en scène » serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, « mise en scène » désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

MISE EN SCÈNE

Le tableau et le surgissement

« *E*blouissement tel, en effet, que j'ai oublié peu à peu le reste du film pourtant vu souvent. » Cette remarque de l'essayiste Jean Louis Schefer (*Images mobiles*, p.190.) pourrait être partagée par nombre d'admirateurs de *Vertigo*. Dès la genèse, Hitchcock envisage son film comme une série de scènes célibataires, une collection de perles sans collier. Le scénario aura beau nouer les fils de l'intrigue policière et sentimentale, la splendeur visuelle, qui n'a nul précédent dans l'œuvre d'Hitchcock, transfigure le film en un défilé de tableaux. Le défilé est littéral dans la lente filature de Scottie, qui passe d'un fleuriste à un hôtel gothique, d'un musée à une forêt de séquoias ; mais le film entier enchaîne les moments de fascination, les visions sublimes, les apparitions.

Cette « mise en tableau » oblige à parler du film en termes de cadre, de composition et de couleur. De cadre : Madeleine est encadrée doublement dès son apparition chez Ernie's, de dos en plan d'ensemble, puis de profil en gros plan ; assise au musée, elle devient logiquement un tableau devant un tableau. De composition : les couronnes florales enserrant Madeleine comme dans un écrin chez le fleuriste ou dans le cimetière (impression amplifiée par les filtres vaporeux utilisés par le chef opérateur Robert Burks), l'architecture monumentale la rend minuscule sous le Golden Gate Bridge ou sur les façades des hôtels McKittrick et Empire.

De couleur, enfin. Le précédent film d'Hitchcock, *Le Faux coupable* (1957), était en noir-et-blanc, *Vertigo* sera en rouge-et-vert. Rouges : les murs de Ernie's, le Golden Gate, le parterre de séquoias (en anglais redwoods), le peignoir de Scottie. Verts : l'émeraude de la robe chez Ernie's, l'affreux pull de Judy, l'enseigne lumineuse « Empire ». La costumière Edith Head avance que le vert est « la couleur de la mort », mais aucune symbolique ne rend compte de l'effervescence chromatique de ces bouquets. Au centre, Kim Novak est moins un personnage, qu'« une tonalité de gris, blond cendré, passant sur une gamme de verts » (Jean Louis Schefer, « Hitchcock, portraits de femme », in *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales*, p.102). Une blondeur habillée de gris, une aberration pour la star qui a peur de se trouver « fade », et pour Hollywood qui rehausse toujours la blondeur de couleur. Ici le fantôme cendré se profile plus nettement sur un fond de décorum.

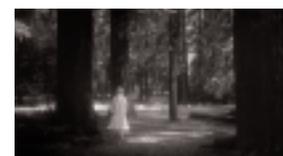
Tel un paon qui fait la roue, dans chaque tableau Madeleine brille de mille feux pour étourdir son prétendant et ourdir sa perte. Scottie devrait se rendre compte qu'on le mène en bateau, que cette hantise est invraisemblable, et pourtant il est fasciné par les images sublimes qu'on met en scène pour lui – comme le spectateur qui connaît la machination se retrouve à chaque vision pris dans les rets de cette beauté hypnotique.

Profondeur du temps

L'imaginaire de *Vertigo* n'est pourtant pas purement pictural, sinon la mise en scène serait contemplative, et non vertigineuse. Le vertige est atteint lorsqu'un objet sort du tableau. Tout le film repose sur la mise en scène des apparitions et disparitions hors du tableau.

Dans la première apparition chez Ernie's, après le plan d'ensemble de Madeleine dînant de dos, celle-ci sort du tableau pour s'avancer vers Scottie jusqu'à se poster devant lui – ou plutôt derrière lui, accoudé au bar. Ce surgissement auquel Scottie assiste de dos est la matrice des apparitions à venir. Il sera explicitement rejoué dans la seconde scène chez Ernie's. La femme qui s'avance ressemble de manière troublante à Madeleine (elle est jouée effectivement par Kim Novak), mais après le plan de coupe sur Scottie, elle s'avère une inconnue (jouée par la doublure de Kim Novak !). Ce quiproquo décrit dans le même plan, dans l'avancée d'une figure, le passage de l'illusion à la déception, du fantasme à la réalité, du souvenir au présent.

Toute la mise en scène est une variation autour de ce mouvement d'approche. Madeleine menace toujours, soit de s'approcher trop, soit de s'éloigner trop. Chez le fleuriste, elle s'avance dangereusement de la porte derrière laquelle Scottie est installé, et le contrechamp dans le miroir nous la montre repartir vers les profondeurs du plan. Avancée, éloignement : une « rampe » marque l'écart vital entre le sujet du désir et son objet. Inversement, dans la forêt de séquoias, Madeleine s'éloigne et disparaît en diagonale derrière un grand arbre. Elle s'enfonce dans la profondeur du champ comme si elle rentrait dans ce temps ancien





qu'elle vient de décrire à Scottie sur la coupe d'un séquoia. Tout est une question de distance.

Il y a pourtant deux moments où Scottie trouve la bonne distance, deux surgissements qui deviennent pour lui des spectacles dont il peut jouir. Le premier est l'apparition sereine de Madeleine chez lui en peignoir rouge, pieds nus, les cheveux défaits, comme après une nuit d'amour. La porte s'ouvre lentement sur la gauche tandis que Madeleine esquisse un

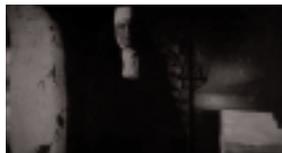


regard non motivé sur la droite et une légère inflexion de la cheville. Elle ne semble pas appartenir au même espace-temps, semble glisser sur la moquette, les gestes ralentis. Le second est la reprise surchargée d'affect de cette scène lorsque Judy nimbée de vert sort de la salle de bain de l'hôtel Empire en Madeleine retrouvée. Elle avance face à Scottie qui l'a tant attendue que ces retrouvailles lui semblent insupportables. Monte en lui une émotion qu'il a du mal à contenir, signalée par un petit

tic au-dessus de la lèvre. Selon la phrase de Rilke souvent citée par Godard : « *La beauté est le commencement de la terreur que nous pouvons supporter.* » La beauté qui avance vers lui le terrasse, trop proche, elle est presque obscène ; Madeleine avance inexorablement, ressuscitée d'entre les morts, venue des profondeurs du temps. Elle ne sort pas de la salle de bain, mais de sa tombe.

Cette apparition est d'autant plus extraordinaire qu'elle arrive après deux apparitions ratées de Judy. La première dans la rue : Judy est vue au milieu de ses collègues, puis directement en gros plan, sans le mouvement d'approche en continu qui signe la présence de Madeleine. La seconde dans le couloir de l'hôtel Empire : Judy fraîchement blonde rentre dans sa chambre d'un pas maladroit et rapide devant un Scottie déçu. Mais lorsqu'elle sort de la salle de bain, Judy joue pleinement Madeleine, et dans sa marche vers lui, fait revenir en accéléré sur son visage les micro-expressions de bonheur, de hantise et de peur de Mad.

Promesse de la chute



Madeleine n'a pourtant pas le privilège de creuser l'espace. *Vertigo* dans son ensemble balance entre approche et éloignement, apparition et disparition. Après avoir rendu visite à Scottie prostré dans sa mélancolie, Midge vient voir le médecin d'un pas assuré ; en sortant du cabinet, accablée, elle s'enfonce lentement dans le couloir, s'éloignant de nous, sachant Scottie pour elle perdu à jamais. Nous ne la reverrons plus. A l'inverse, l'apparition finale de la nonne brille par son ironie : alors que le couple semble se fixer dans un tableau (le baiser de *happy end*), surgit de l'ombre une silhouette qui effraye Judy et provoque sa chute. Judy la prend peut-être pour le fantôme de la vraie Madeleine venu

réclamer sa vengeance (d'après certaines sources, la voix de la nonne est doublée par Kim Novak). Ce qui vient de la profondeur du passé et s'avance vers elle est insoutenable. Dans cette fin cruelle mais morale, le péché cause de manière très chrétienne, bien qu'ironique, la chute du pécheur.

À ces creusements latéraux des apparitions/disparitions correspondent donc nécessairement des forages en profondeur. L'actualisation du fantôme (d'amour, de mort) provoque la chute. L'espace est troué de partout. Sous le tapis de toits que Scottie et son collègue sautent allègrement, gît un abîme accentué par le grand angle ; au pied de l'escabeau, sous le quotidien le plus banal, se tient encore la fosse de la rue et la promesse de la chute. Le fameux travelling arrière accompagné d'un zoom avant dans le clocher donne certes à ressentir le vertige de Scottie. Mais ce sont les autres qui tombent (le policier, la vraie Madeleine, Judy), jamais Scottie. Témoin des chutes dans le temps et des montées hors du temps, Scottie est lui irrémédiablement coincé, prostré, fixé, dans la figure du témoin. Un spectateur de cinéma qui ne connaît du mouvement que la montée des émotions.

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 3

Étudions le rituel qui fait passer Scottie d'un univers réaliste à un univers irréel, celui de Madeleine/Carlotta. Après avoir souligné l'importance du thème du seuil dans le cinéma fantastique, on reverra la séquence 6 chez la fleuriste. Construisant le premier de ces seuils, la scène est exemplaire : l'espace se resserre, l'emploi du grand angle incurve les lignes, Scottie, franchissant une porte, passe par une zone sombre, avec laquelle contrastent la lumière et les couleurs de l'intérieur de la boutique où se tient Madeleine. Ce schéma est répété avec quelques variations (la conjugaison d'un grand angle et d'un mouvement panoramique de la caméra accentue parfois plus encore l'incurvation des lignes) dans les séquences du cimetière, de l'hôtel, du musée, du Golden Gate Bridge, de la mort de Madeleine. Enfin, dans la seconde moitié du film, le même schéma est encore à l'oeuvre à la séquence 25, lorsque Scottie invite Judy à dîner : signe indiscutable que Scottie, en traversant la rue à la suite de cette inconnue, passe de lui-même dans un univers fantastique.



ANALYSE DE SÉQUENCE

L'apparition de Madeleine

Chapitre 5 du DVD, de 16mn10s à 17mn43s

La scène est muette et dure une minute trente. A la demande d'Elster, Scottie, incognito, doit voir Madeleine pour la première fois. La mise en scène organisée par Elster devra être d'autant plus séduisante qu'il sait que l'apprenti détective se rend à cette « entrevue » à reculons.

1. Travelling avant assez rapide sur l'entrée du restaurant « Ernie's ». Cette porte est un portail qui délimite un nouveau monde, celui de Madeleine, le royaume vertigineux des apparences. Deux indices décoratifs : le miroir, qui reflète l'image d'un passant, et le vitrail, qui donne un aspect religieux à la devanture, comme si Scottie entrait dans une église.

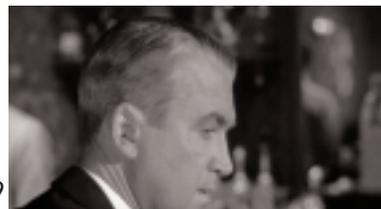
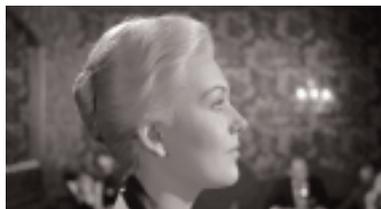
2. Scottie est accoudé au bar, dans le vestibule du grand restaurant (2a). Tandis qu'il se penche pour apercevoir Madeleine dans la salle, la caméra entreprend un vaste et rapide mouvement de travelling arrière jusqu'à un point d'arrêt qui n'est assimilable à aucun autre point de vue que celui, arbitraire, du cinéaste (2b). Que voyons-nous alors, que Scottie ne peut pas voir ? La salle dans toute sa longueur, tapissée de rouge et composée symétriquement de part et d'autre d'un tableau central. A gauche, pourtant, une tache verte décentre

ce parfait tableau. La caméra se remet en mouvement dans la perspective d'un somptueux drapé émeraude, tandis que commence la musique de Bernard Herrmann. La caméra avance cette fois beaucoup plus lentement, comme à tâtons, et s'abaisse progressivement pour être à la hauteur d'un dos nu que sertit le drapé, celui de Madeleine (2c). Décolleté en V sur un dos nu – c'est la signature de l'actrice Kim Novak (cf. *L'Adorable voisine* (1958) et *Liaisons secrètes* (1960), deux films de Richard Quine). La coiffure se termine en vrille par un chignon. Face à son « épouse » : Elster. Ce grand et mystérieux mouvement de caméra, lui aussi en V, dépasse Scottie de son regard pour nous présenter Madeleine à son insu. Ce plan objectif est pourtant traité comme un plan subjectif : il retranscrit la fascination fantastique exercée par cette figure qui éclipse les autres convives. Lors de son avancée, le travelling croise une femme blonde en tailleur gris, cette femme que, dans la deuxième partie du récit, Scottie prendra pour Madeleine lors de son pèlerinage chez Ernie's, ce tailleur gris qui est déjà une préfiguration du drame à venir (en 2, la femme et son époux se tenaient en arrière-fond dans le dos de Scottie).

3-7. Retour au point de vue de Scottie et au champ-contrechamp

dont Hitchcock est très friand. **3.** Champ sur Scottie qui épie depuis le bar. **4.** Contrechamp sur Madeleine, vue pour la première fois depuis le point de vue de Scottie, de biais, selon une diagonale qui parachève en triangle le V dessiné en 2. Elster, puis Madeleine se lèvent de table. A gauche, sur le mur, nouvel indice du monde des apparences, un paon blanc, symbole de la fascination aveuglante. **5.** Retour à Scottie, même plan que 3. **6.** Contrechamp sur Madeleine qui s'approche. **7.** Champ sur Scottie, qui se tourne vers le bar pour ne pas se faire remarquer.

8. C'est le centre exact de cette séquence, qui déplie ses quinze plans en miroir de manière symétrique. C'est aussi la seconde « présentation » du personnage, après le tour du force de 2. Madeleine entre dans le bar : on entrevoit son visage de face, mais seulement en plan américain (8a). Elle s'arrête un instant lorsqu'Elster parle au maître d'hôtel, elle regarde en arrière puis vient se poster devant Scottie, ou plus exactement, puisqu'il est accoudé au bar, juste derrière lui. Le plan se termine sur son visage de profil (8b), lorsqu'elle s'arrête une seconde fois pour attendre son mari. Du moins c'est ce que l'on croit, puisqu'Elster a laissé s'avancer Madeleine pour qu'elle se laisse contempler.





4

5

6

7

9. Mais que voit Scottie ? De dos, il regarde du coin de l'œil et ne peut voir ce qui est mis en scène pour lui.

10. Le retour à Madeleine est sidérant. Scottie ne peut pas voir Madeleine, et pourtant Hitchcock la filme soudain comme si elle était transfigurée par le coup de foudre. De nouveau, la focalisation externe est traitée comme une focalisation interne. Le temps du plan de coupe sur Scottie, Madeleine « revient » métamorphosée par un faux-raccord. Hitchcock n'utilise pas la même prise : dans le plan 8, plus rapproché, Madeleine a la tête relevée et se tient à la gauche du cadre ; dans le plan 10, elle est droite et se tient au centre. Madeleine semble soudain rehaussée, et son visage aminci. A la fin de 8, la lumière a commencé à s'intensifier sur son visage pour devenir plus forte en 10, et avant de s'éteindre en 11. Auréolée de lumière et découpée sur le fond rouge qui devient flou, Madeleine est devenue une icône. Comme l'écrit Jean Douchet dans son *Hitchcock* (p.26), « c'est bien comme un pur désir qu'elle lui apparaît : sa fascinante beauté se détache sur le fond cramoisi du restaurant, qui, telle une braise que l'on attise, vire insensiblement au rouge vif, avant de retourner à sa couleur initiale. »

11-12-13. Enchaînement de trois plans fonctionnant sur le détour de regard. 11. Scottie tourne la tête en arrière. 12. Madeleine se retourne vers Elster, puis se dirige vers la sortie. 13. Changement d'axe : Scottie tourne son profil gauche à la suite de Madeleine. Cet enchaînement rapide, discret et musical fonctionne comme un mouvement de balancier.

14. Le couple sort du restaurant en passant devant une glace, qui referme la séquence ouverte sur un miroir. Madeleine, vue de dos, est si élégante qu'elle semble glisser.

15. Plan final sur Scottie circonspect. Un fondu enchaîné nous le montre alors dans sa voiture, commençant sa filature... Il a mordu à l'hameçon.

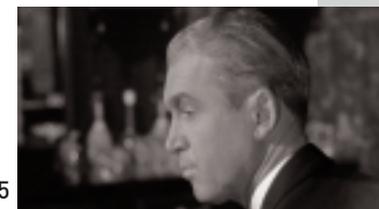
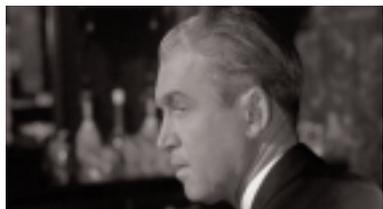
Cette apparition n'est en réalité qu'un spectacle ; Madeleine, en bon modèle, a défilé lentement jusqu'à Scottie et s'est arrêtée en bout de podium pour poser pour lui.

Mais Scottie par deux fois, aux plans 2 et 8, est dépossédé du spectacle. La rencontre est, en un sens, manquée. Saura-t-il même la reconnaître dans la rue ? A un niveau plus profond pourtant, la rencontre a bien lieu : en quittant par deux fois le système de raccords sur regard qui organise le champ-contrechamp, en traitant néanmoins ces plans déconnectés du regard comme des plans subjectifs, Hitchcock donne à voir l'éblouissement aveuglant du coup de foudre qui dépossède le sujet de lui-même. Comme toute apparition (y compris au sens religieux), Madeleine irradie et éblouit celui qui la contemple. Il fallait donc que Scottie ne la « voie » pas. Le soleil ne se regarde pas en face : Scottie doit baisser les yeux.

Preuve pourtant que l'image que Scottie n'a pas pu voir s'est gravée dans son esprit, il s'en souvient au chapitre 9, après la scène de la librairie Argosy. Dans sa voiture, il regarde le portrait de Carlotta qui illustre le catalogue du musée, quand vient se superposer en surimpression le profil de Madeleine chez Ernie's. L'image manquée, qu'il a « vue » dans son dos, le hante malgré tout. C'est cette image de profil qu'il tentera de reconstituer.

ATELIER 1

En relation avec l'analyse de séquence, étudions les effets de la musique de Bernard Herrmann (dont on peut rappeler l'importance dans l'évolution de la musique de film à Hollywood) sur le sens du récit. Dans sa forme même, on notera à l'écoute du générique le choix d'un motif obsessionnel. Dans son rapport avec la musique intradiégétique, on notera l'opposition de Scottie et de Midge, qui écoute Mozart. Dans le rapport entre la musique et son absence, on pourra revoir la séquence 13 pour comprendre en quoi l'arrêt de la musique transforme Madeleine en Mme Elster. Dans ses variations thématiques, la musique structure la composition de certaines séquences : par exemple la séquence 16, où au thème de Madeleine s'oppose celui de Carlotta, pour s'achever dans le thème d'amour qui semble assez puissant pour éloigner le danger. Enfin, à l'échelle du film, le retour d'un thème permet de certaines séquences une compréhension plus fine : ainsi du début de la séquence 33, lorsque le thème d'amour suggère que la violence physique de Scottie envers Judy est aussi une étreinte amoureuse.



12

13

14

15



1, 2, 3

L'apparition de Judy

La rencontre avec Judy (début du chapitre 25) se présente comme l'antithèse de la rencontre avec Madeleine chez Ernie's. Autant la première était lente et cérémonieuse, autant la seconde est rapide et précipitée. En trois champs-contrechamps, le tour est joué. Mais une dominante plastique, la couleur, se déploie comme un fil rouge et nous indique que c'est bel et bien Madeleine qui est de retour.



Champ 1. Un travelling arrière assez rapide sur la vitrine d'un fleuriste part d'un bouquet jusqu'à Scottie, qui semble abîmé dans sa contemplation. C'est le même magasin que celui entrevu depuis son arrière-boutique lors de la filature de Madeleine (chap. 5). Dans ce plan

extrêmement fleuri, le petit bouquet, qui rappelle celui de Carlotta, disparaît vite au profit de deux bouquets rouges, de plantes exotiques à droite, d'œillets à gauche. Le plan est également très peuplé, par les reflets contradictoires des passants et des clients qui sortent du magasin. Lorsqu'une femme sort de la boutique avec un paquet vert d'eau, les couleurs de la rencontre chez Ernie's (l'écarlate des murs, l'étoile émeraude) sont à quelques nuances près disposées autour de Scottie.

Il détourne les yeux et regarde devant lui. C'est alors que passe un figurant, dont la cravate rouge très voyante attrape l'œil.

Contrechamp 1. Contrechamp de ce que voit Scottie. Rien ne se distingue dans cette foule anonyme, si ce n'est la traversée rapide en diagonale d'une figurante qui porte un gant et des chaussures à talon rouges (on remarque également à l'extrême droite un sac de la même couleur). Dans ce bouquet, le gant surtout attire l'attention, enchaînant directement avec la cravate du plan précédent. Cette flèche rouge dirige le regard vers un groupe de quatre femmes qui avancent conjointement, probablement collègues, dont l'une, brune, habillée de vert, se détache par contraste avec le rouge. De dos, une figurante en tailleur gris (celui de Madeleine ?) marche vers elles.



Champ 2. Plan de coupe rapproché et rapide sur Scottie (même plan que le champ 1) qui suit le groupe du regard.

Contrechamp 2. Les femmes, vues de profil, s'arrêtent à sa hauteur pour discuter. Judy fait face à ses collègues.

La couleur verte a cette fois envahi tout le plan : la camionnette vert d'eau à gauche et la motocyclette jade à droite encadrent Judy, qui porte un corsage vert empire à pois. Rappel discret des pois sur le peignoir rouge enfilé par Madeleine chez Scottie.



Champ 3. Retour bref à Scottie, attentif.

Contrechamp 3. Raccord dans l'axe du contrechamp 2 : le profil de Judy en plan rapproché semble un écho affaibli du profil sublime chez Ernie's. Au milieu de la foule et des fleurs, Scottie prélève un visage qui semble

bien loin de son amour perdu. L'apparition a lieu en pleine rue et non dans un restaurant chic ; le visage est grossièrement fardé et l'icône parle sans grâce. La musique de Bernard Herrmann s'élève, mais reste en retrait, elle qui dans les moments importants a pourtant tendance à s'enflammer. Le visage est un point d'orgue discret, que le montage sec et le cadrage de profil nous imposent néanmoins avec fermeté.

Cette scène est-elle la simple déflation de l'apparition de Madeleine ? Certainement pas : la flamboyance de Ernie's est toujours là ; le drapé émeraude et les murs écarlates sont disséminés autour de la figure sur les figurants et les accessoires. Scottie emboîte le pas de cette inconnue sans véritablement croire au miracle. Qu'est-ce qui fait qu'il file comme un automate cette fille sans mystère ? La ressemblance ? Il est bien le seul à la voir. Son regard est déterminé par des indices chromatiques, rouges et verts, qui clignotent comme des signaux dans la nuit.

ATELIER 2

Redoublement, dédoublement : le profil de Judy n'est pour l'instant qu'un nouveau double de Madeleine. On peut inviter les élèves à réfléchir sur le thème fantastique du double et voir comment le film construit des doubles de Madeleine. Le portrait est un élément constitutif du récit. Le miroir (dont on recherchera la symbolique et l'importance dans la littérature fantastique) devant lequel passe le couple place la première apparition de Madeleine chez Ernie's sous le signe du dédoublement. Madeleine reste une image spéculaire dans le plan central de la séquence chez la fleuriste, et évoque dans le récit de son cauchemar les miroirs des couloirs qu'elle se voit traverser. Le miroir est un élément de décor essentiel de la chambre de Judy ; chez Ransohoffs il révèle le sens de la violence de Scottie. Les doubles de Madeleine dans la seconde partie du film sont construits par le cadrage et les costumes. Et les silhouettes féminines qui passent dans le champ en tailleur gris (chez Ernie's, dans la rue) révèlent autant l'aliénation de Scottie que celle du spectateur à l'image de Madeleine.

FIGURE

ATELIER 3

A partir de la définition du raccord sur le regard par champ-contrechamp, on se demandera si Madeleine a un regard. L'absence de contrechamp lors de son apparition chez Ernie's en fait un objet de regard ; dans les séquences 15, 16, 18, ce que Madeleine fixe hors-champ reste du domaine de l'invisible. Même en cas de champ-contrechamp entre Scottie et Madeleine, Scottie est seul pourvu d'un regard : au début de la séquence 13, les plans rapprochés sur Scottie, ses déplacements et la musique en font le spectateur de l'apparition féminine. Dans les deux cas où les champ-contrechamp établissent entre les deux personnages une égalité de regard, Madeleine n'est pas Madeleine, mais Mme Elster (séquence 13, à la fin de la musique) ou Judy (séquence 25). À cette règle une exception, lorsque Madeleine jette un coup d'œil vers la cime des arbres lors des deux trajets vers la Mission espagnole : or, il n'y a précisément ici rien à voir. Regard d'un homme sur une femme pour laquelle il reste invisible : *Vertigo* fait du voyeurisme non seulement un thème narratif, mais une règle de découpage.

Vertiges du profil

Dès sa première apparition chez Ernie's, Madeleine se laisse contempler de profil, en gros plan, accusant par là-même sa nature d'image factice – portait, silhouette, médaille – et accentuant son effet de sidération. En passant de la face au profil, Madeleine est comme transfigurée et c'est ce profil pur que Scottie va chercher à reconstituer. Quand Scottie aperçoit Judy dans la rue, il est vaguement intéressé, mais c'est lorsqu'elle se place devant lui et lui présente son profil droit qu'il est littéralement captivé, capturé, et qu'il se met à la suivre. Ce profil n'a pas la gloire du premier, mais il retrouve son lustre le soir même dans la chambre d'hôtel lorsque Judy offre à Scottie son visage sombre sur fond vert, pure silhouette dessinant les traits de Madeleine débarrassés de la peau fardée et de ses expressions vulgaires. A la suite de ce plan pourtant, Hitchcock filme Judy de face pour nous faire partager sa détresse : en passant du profil à la face, il redonne au personnage sa consistance, il l'arrache au fantasme pour en faire un sujet. Le profil, s'il assure une transfiguration presque divine, sert également à réifier le visage – à le « dévisager ». A côté de ce profil « frontal », *Vertigo* travaille sur un autre profil, de trois quarts dos, qui signifie l'affection du personnage. Souvenons-nous de la longue première scène chez Midge. Lorsque Scottie évoque qu'ils ont été fiancés autrefois, Hitchcock raccorde sur un plan de profil de Scottie sur le divan avec sa canne, dans une position dérisoire de « puissance et de liberté », puis sur un gros plan de trois quarts en plongée sur Midge : manière de signaler que Midge est affectée par ce qu'il vient de lui dire (et avec quelle légèreté !), parce qu'elle est toujours amoureuse. La scène retrouve ensuite son équilibre de champ-contrechamp, mais elle a vacillé le temps d'un échange de profils.



Ce plan de trois quarts en plongée est utilisé deux autres fois pour insinuer une altération plus inquiétante : les personnages perdent la raison. La première fois sur Madeleine chez Scottie avec la cheminée en arrière-fond, plan qui



indique une possible folie du personnage comme si le feu qui couvait en elle était figuré devant elle. La deuxième fois sur Scottie prostré à l'hôpital. La plongée sur le crâne semble nous indiquer que son esprit s'échappe.



Hitchcock reste le grand cinéaste du profil, qui demeure une figure étonnamment peu usitée en cinéma. Dans la lignée de *Vertigo*, deux cinéastes modernes reprennent le profil soit comme portrait, soit comme altération. La grande différence est que le profil s'adresse moins au personnage qu'à l'acteur. Le premier est Jean-Luc Godard dans *Vivre sa vie* (1962), portait ému de sa femme Anna Karina. Dès le générique, l'actrice est filmée de face comme le visage anonyme du générique de *Vertigo*, puis de profil, et enfin de dos. Le film déclinera ses tours et détours éblouis autour du visage. Dans ce vertige amoureux, le profil met en valeur la coiffure « Loulou » de Nana (nom du personnage) et la nuque dégagée.

Le second est Jean-Marie Straub qui accentue de son côté l'effet de rupture tranchant du profil dans le filmage de la parole. Le profil tient un rôle d'arrêt et de relance dans le discours qui peut aller jusqu'à de stupéfiants phénomènes d'accélération (*Othon*, 1967) et d'altération (les métamorphoses du corps chantant dans *Du jour au lendemain*, 1999). Le profil est une façon de biaiser par rapport à la représentation, de nous extirper du récit, pour nous donner à voir le travail de l'acteur, sa diction particulière, sa respiration.

On voit donc que par le profil, le visage sort de la communication pour se présenter comme un objet à voir et à décrire. Mais il devient une énigme du fait même d'être dévisagé : ce visage volé – une face sans regard — semble régulièrement possédé (par la folie, par la parole). Rendu à l'état d'objet (éthique et esthétique), il nous échappe encore.

POINT TECHNIQUE

La transparence

La transparence est un écran que l'on place en studio derrière les comédiens pour y dérouler des plans d'extérieur tournés au préalable. Hitchcock a utilisé tout au long de sa carrière ce trucage pratique, aujourd'hui désuet, pour une raison d'ordre économique : la transparence permet de ne pas déplacer les stars hors des studios.

Dans *Vertigo*, la transparence concerne d'abord la filature de Scottie. James Stewart est filmé



au volant de sa voiture en studio devant une transparence de San Francisco. Ce décalage, même si il est discret, a un double effet esthétique : un effet de décolllement du protagoniste, détaché du flux des apparences, et un effet d'aplatissement du fond, réduit à une pure surface. Le procédé coïncide donc parfaitement avec le scénario obsessionnel de *Vertigo* puisque Scottie s'extrait du monde réel pour devenir le témoin impuissant du film vertigineux provoqué par le fantasme de Madeleine. Un plan réflexif audacieux montre qu'Hitchcock a une pleine conscience des vertus significatives de son procédé. Dans son rêve, Scottie s'imagine marchant dans le cimetière de la Mission Dolorès, lorsque l'espace derrière lui disparaît complètement



comme si le film de son fantasme était coupé. Il continue à marcher devant un fond noir : le monde réduit à une surface menace à chaque instant de retourner au néant.

Mais Hitchcock va plus loin. Dans la séquence du bord de mer (chap.16), il alterne des plans d'ensemble sur le rivage joués par les doublures de James Stewart et Kim Novak et des plans rapprochés des acteurs en studio devant la mer en transparence. Lorsque le couple s'embrasse, la transparence est tellement voyante qu'elle déroge à la règle d'invisibilité, qui doit avant tout donner l'illusion que les stars se trouvent réellement dans l'espace qui défile dans leur dos. Hitchcock se moque de cette croyance : le baiser, avec la vague qui claque derrière le couple, isole exagérément les deux acteurs dans leur intimité, et fait de la houle déréalisée un pur symbole, pour ne pas dire un cliché, du romantisme.



Ce baiser n'est encore qu'une répétition de l'apothéose du baiser à l'Hôtel Empire entre Scottie et Madeleine retrouvée (voir photographies page 6). Lors du grand travelling circulaire autour du couple enlacé, la musique se met soudain à devenir mécanique ; Scottie se



détourne de Madeleine, et derrière lui apparaît en transparence la grange de San Juan Bautista, qui disparaît pourtant lorsqu'il se replonge dans son baiser. Scottie se trouve un instant immergé dans l'espace de sa mémoire.

Pour produire cet effet mystérieux, Hitchcock a placé ses deux acteurs sur un plateau tournant dans la chambre devant la transparence. Mise en scène compliquée, comme toutes les mises en scène de baisers tournées par Hitchcock : dans *Les Enchaînés* (1946), Ingrid Bergman et Cary Grant, pour « le plus long baiser de l'histoire du cinéma », devaient traverser le décor collés l'un à l'autre ; dans *La Mort aux trousses* (1959), Cary Grant et Eva Marie Saint glisseront contre le mur tout en tournant sur eux-mêmes. A chaque fois, une position très inconfortable sur le tournage se trouve transfigurée à l'écran. A chaque fois, le couple en gros plan est décollé du décor et arraché aux lois de l'espace. Sauf que la transparence « circulaire » de *Vertigo* isole Scottie dans sa solitude. Le baiser se termine sur un fond vert létal qui est le versant macabre du bleu océanique illusoire décorant le baiser romantique sur les rochers. Comme dans le fond noir que traverse Scottie dans son rêve, le devenir de la transparence est son abolition dans le néant, le monde entier dévoré par le fantasme.

ATELIER 4

Hitchcock a toujours apprécié les trucages cinématographiques. On pourra identifier ceux qui servent à la représentation des images mentales de Scottie. Dès la séquence 1, l'image est déformée par l'emploi simultané du travelling arrière et du zoom avant pour signifier le vertige ; image déformée encore par l'adjonction de filtres colorés et le recours au dessin animé dans la séquence du cauchemar, et par l'emploi de filtres à brouillard lors de la filature (dans la séquence 12, le jeu avec les filtres varie d'un plan à l'autre). La surimpression fonctionne à deux reprises (lorsque Scottie voit le visage de Madeleine se superposer au tableau de Carlotta, et quand le bijou de Carlotta se superpose à celui de Judy) comme le signal du passage à l'intériorité. Fondus enchaînés et au noir ne sont plus de simples effets de transition : les fondus enchaînés (quand Scottie suit Madeleine en voiture) font pénétrer le personnage dans une autre dimension du temps, les fondus au noir rythment la descente de Scottie dans les ténèbres de la folie.

PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE

Vertigo peut être considéré comme un film noir : c'est bien ainsi que la bande-annonce le présente et qu'il a été reçu à sa sortie par les spectateurs et la majorité des critiques. Cet ancrage générique ne pouvait évidemment que décevoir : la machination est trop invraisemblable, le détective trop aveuglé, le dénouement trop sombre et donc fondamentalement décevant. Étudions le personnage de la femme fatale pour mesurer la distorsion que *Vertigo* fait subir au genre du film noir.

La première caractéristique de la femme fatale est, bien sûr, sa beauté : beauté spectaculaire qui, avant d'être celle d'un personnage, est celle de la star (Rita Hayworth dans *La Dame de Shanghai* ou *Gilda*, Gene Tierney dans *Laura*, Lauren Bacall dans *Le Grand Sommeil*), dont le spectateur attend la première apparition. L'apparition de Madeleine dans *Vertigo* est un grand moment de spectacle qui convoque toutes les puissances du dispositif cinématographique (voir l'analyse de séquence).

Sa deuxième caractéristique est la fatalité dont le personnage est victime et qui lance le récit. La fatalité s'attache à la beauté féminine comme sa conséquence, et le moyen d'y échapper par l'intervention d'un homme fasciné. La première partie de *Vertigo* multiplie les signes du tragique à travers les décors (cimetière, églises, décors écrasants comme le Golden Gate Bridge ou les séquoias), les costumes (noir, blanc, gris), la lumière (la montée de l'obscurité dans la boutique de Pop Leibel), les angles de caméra : des plongées remarquables ponctuent les séquences 7 (visite au musée), 18 (alors même que Scottie rassure) et 20.

La femme fatale est enfin une ingénue. Un des enjeux du film noir est de le révéler sous l'image provocante et dangereuse de la beauté. Pour sauver une femme fatale, il suffira d'en faire une femme amoureuse — d'où le scandale provoqué à la fin de *La Dame de Shanghai* par la mort de Rita Hayworth. Madeleine apparaît aussi dans *Vertigo* sous les traits de l'ingénue : la deuxième partie de la séquence 13 en construit l'image, par le montage, le cadrage, et surtout le dialogue. L'apparition nocturne de Madeleine chez Scottie manifeste sa soumission à l'égard du héros (séquence 18).



Ainsi, *Vertigo* opère pendant un peu plus d'une heure une véritable décomposition analytique du personnage de la femme fatale qui ne prend son sens que dans la deuxième partie du film, avec l'apparition de Judy. La conversation dans la chambre d'hôtel révèle que Judy n'a aucun trait de la femme fatale : Judy n'est plus innocente, a un métier qui encourage peu la fatalité, et un maquillage vulgaire. Et pourtant Judy est bien Madeleine. La femme fatale n'est donc qu'un fantôme masculin. Sa beauté est une affaire d'hommes, et d'argent. La menace qui pèse sur elle est un moyen pour l'homme de se donner de lui-même une image héroïque (Scottie, depuis la séquence 2, en a bien besoin). Enfin, Scottie ne fait aucun cas de l'amour de Midge et de Judy, tant que cet amour ne se présente pas comme une soumission. Il est tentant de rapprocher l'histoire de *Vertigo* des mécanismes producteurs des stars féminines à Hollywood, Kim Novak elle-même y invite (voir son interview dans le bonus du DVD). Car *Vertigo* révèle que la beauté de la femme fatale n'est qu'un artifice cinématographique ; le destin cruel qui la menace, une invention ; et son amour, sa soumission à la violence du fantasme. En cela, le dénouement de *Vertigo* est bel et bien déceptif : car l'amour d'un homme pour une femme n'y apparaît que comme une illusion à laquelle seul le cinéma, jusqu'ici, pouvait nous faire croire.

Voir l'analyse de Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*, CNRS Editions, 2001, dont cette page s'inspire.

LECTURE CRITIQUE

Extrait :

« L'hélice et l'idée »,

Eric Rohmer, *Cahiers du cinéma* n°93, mars 1959, pp.48-50

« (...) *Vertigo* m'apparaît donc comme le troisième volet d'un triptyque dont les deux premiers étaient constitués par *Fenêtre sur cour* et *L'Homme qui en savait trop*. En chacun d'eux les héros sont victimes d'une paralysie relative au déplacement dans un certain milieu. (...) Le milieu, cette fois-ci, est constitué par le temps, mais non plus celui du pressentiment, orienté vers l'avenir. Dirigé au contraire vers le passé : le temps de la réminiscence. (...) *Vertigo* est donc une sorte de parabole de la connaissance. (...) Le détective fasciné dès le début par le passé (...) sera continuellement renvoyé d'une apparence à une apparence : amoureux non d'une femme, mais de l'idée d'une femme.

(...) Ici, la figure – le générique de Saul Bass nous la dessine – est celle de la spirale ou plus exactement de l'hélicoïde. Droite et cercle se marient par le truchement d'une troisième dimension : la profondeur. A proprement parler, nous ne trouverons que deux spirales matériellement figurées dans tout le film, celle de la mèche descendante sur la nuque de Madeleine, (...) puis celle de l'escalier montant à la tour. Pour le reste, l'hélice sera idéale, suggérée par son cylindre de révolution, représenté, lui, soit par le champ de vision de Stewart qui suit Novak en automobile, soit par la voûte des arbres au-dessus de la route, soit par le tronc des séquoias, soit par ce corridor que mentionne Madeleine (...).

Poésie et géométrie loin de se briser voguent de conserve (...). Idées et formes suivent la même route, et c'est parce que la forme est pure, belle, rigoureuse (...) qu'on peut dire que les films d'Hitchcock, et *Vertigo* au premier chef, ont pour objets – outre ceux dont ils savent captiver nos sens – les Idées, au sens noble, platonicien, du terme. »

Même si la critique américaine a été froide, pour la première fois la presse française défend massivement un nouveau film d'Hitchcock. Dans le texte le plus important paru à l'époque, Eric Rohmer développe l'idée d'un Hitchcock platonicien.

V*ertigo* est d'abord rattaché à un triptyque sur la paralysie ; manière d'illustrer une nouvelle fois « la politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*, qui cherche à démontrer la cohérence de l'œuvre d'un cinéaste. La nouveauté de *Vertigo* est que la paralysie face à un avenir incertain (le nœud même du suspense) devient une paralysie face au passé. Que signifie ce « temps de la réminiscence » ?

En employant ce terme, Rohmer introduit une notion platonicienne. Selon Platon, les hommes n'ont accès qu'aux apparences, mais souffrent de la réminiscence du Royaume des Idées où ils avaient accès à la réalité du monde. Rohmer fait donc de *Vertigo* une « parabole de la connaissance ». Dans sa quête, Scottie est renvoyé d'apparence en apparence, parce qu'il est amoureux au bout du compte d'une « idée » de femme. Par un raccourci, Rohmer mêle ici le réalisme platonicien, pour lequel les Idées existent réellement hors du monde des simulacres, et le fantasme hitchcockien, pour lequel l'idée existe seulement dans la tête de Scottie.

Passant d'une analyse métaphysique à une analyse esthétique, Rohmer en vient à la deuxième notion-clé. Il remarque la prégnance d'une « figure-mère » (selon le terme employé avec Claude Chabrol dans leur *Hitchcock* (1957)) : moins la spirale, comme beaucoup le diront par la suite, que l'hélice. Mais là encore, il s'agit de montrer que « *l'hélice est idéale* », à savoir que l'hélice n'apparaît à l'écran que deux fois, mais qu'elle est présente comme matrice ou comme idée dans de nombreux motifs du film. L'analyse métaphysique rejoint alors l'analyse esthétique.

La conclusion met en valeur ce mariage. La « forme », qui captive les sens, et « l'idée », invisible et inaccessible, se marient harmonieusement. La géométrie n'empêche pas la poésie, puisque rigueur et beauté vont de concert. Ce goût de l'harmonie révèle chez Rohmer la marque de l'esthétique classique.

Obsession pour *Vertigo*

En 1975, deux futurs représentants du nouvel Hollywood, Brian De Palma (réalisateur des films indépendants *Sœurs de sang* (1972) et *Phantom of the Paradise* (1974)) et Paul Schrader (scénariste de *Taxi driver* (1976) et futur réalisateur de *La Félina* (1982)) sortent émerveillés d'une projection en Vistavision de *Vertigo*. En quelques heures, ils couchent sur le papier une variation autour de ce modèle magistral, qu'ils appellent « *Déjà vu* ». Paul Schrader en écrit le scénario complet, De Palma le tourne sous le titre d'*Obsession* et en confie la musique au compositeur de *Vertigo*, Bernard Herrmann.

La variation est fidèle et complexe. En 1959 (l'année de sortie de *Vertigo*), à la Nouvelle-Orléans, Courtland fête ses dix ans de mariage lorsque sa femme et sa fille, Amy, sont enlevées. Il prévient la police qui prend en chasse les kidnappeurs mais un accident de voiture les tue toutes les deux. Seize ans plus tard, il s'accuse toujours de leur mort. Il rencontre à Florence le sosie parfait de sa femme (jouée par la même actrice, Geneviève Bujold). Il rentre avec elle à la Nouvelle-Orléans, mais elle est kidnappée dans les mêmes conditions. Il s'avère alors que les deux kidnappings sont des coups montés par l'associé de Courtland. Sandra est en réalité Amy : elle a échappé à l'accident et a vécu dans l'idée de se venger de son père qu'elle accuse de la mort de sa mère. Courtland apprend la vérité au dernier plan dans un sentiment mêlé de bonheur (il retrouve sa fille) et d'effroi (il est amoureux d'elle).

On reconnaît la trame de *Vertigo*. Un homme mélancolique, qui se tient responsable du décès de la femme qu'il aime, tombe amoureux d'un sosie de celle-ci, qui est en réalité le complice d'une machination ourdie par un tiers. Dans *Obsession*, la passivité de cet obsessionnel est redoublée : il est manipulé une seconde fois par son partenaire machiavélique au lieu de se transformer à son tour en Pygmalion manipulateur. Si l'on excepte une scène où il décrit la démarche « glissante » d'Elizabeth (hommage raffiné à l'élégance de Kim Novak), il ne prétend pas transformer Sandra. Son seul fantasme est de coucher avec elle. Dans un rêve où il imagine sa nuit de noces, il lui confie : « *J'ai attendu ce moment si longtemps.* » Le cœur du film est donc l'inceste, ou la possibilité de l'inceste, puisque le père ne passe pas à l'acte.

Sur le plan de la mise en scène, De Palma marque franchement sa différence, usant d'une très grande profondeur de champ et de constants mouvements de caméra, qui le rapprocheraient davantage d'Orson Welles. Il introduit aussi des choix plus modernes : ainsi l'apparition de Sandra filmée au ralenti face au regard de Courtland cadré en très gros plan. Mais le cinéaste n'en reste pas moins fidèle aux motifs visuels de *Vertigo*. La reprise la plus littérale est la scène de filature où Courtland suit Sandra dans les ruelles nocturnes de Florence. Les reprises sont le plus souvent exagérées comme par anamorphose : la tombe de Madeleine devient un immense mausolée ; les filtres vaporeux qui entourent Madeleine plongent

tout le film dans une atmosphère onirique ; et au dernier plan, le travelling circulaire du baiser à l'hôtel Empire se trouve démultiplié (six tours !) et accéléré comme un tourbillon vertigineux autour du couple incestueux. Le motif du tableau enfin est l'occasion d'une mise en rapport avec un autre film d'Hitchcock. Amy retrouve la demeure familiale et devient obsédée par le portrait de sa mère, comme dans *Rebecca* (1940), où une jeune épouse tombe sous le charme de la femme défunte de son mari.

La séquence la plus célèbre demeure la mise en abîme où les scénaristes révèlent le rapport du film à son modèle. Sandra travaille à la conservation d'une fresque de Bernardo Daddi (« *daddy ?* ») : elle se demande s'il vaut mieux conserver la fresque ou mettre à jour celle qu'on a découverte en dessous. C'est toute l'ambiguïté d'*Obsession*, palimpseste qui laisse entrevoir son modèle mais le recouvre si parfaitement qu'il forme une œuvre singulière et affranchie.

PASSAGES DU CINÉMA

Un pont entre art et cinéma

Au cœur du recyclage récent du cinéma par l'art contemporain, *Vertigo* occupe une place privilégiée. Peut-être parce que les artistes se retrouvent face à au film comme Scottie face à Madeleine, à la fois comme des détectives en quête de nouveaux indices et comme des amoureux transis fascinés par la force d'une image. Associant ainsi une démarche intellectuelle analytique à un hommage ému, beaucoup d'artistes tentent comme Scottie de reconstituer leurs scènes fétiches. Parmi celles-ci, celle du Golden Gate Bridge a fait l'objet de trois reprises remarquables.

Dans *The Bridge* (1984), l'artiste anglais Victor Burgin réalise une installation de six photographies en noir-et-blanc qui lient dans un même destin deux sœurs de souffrance : la Madeleine « noyée » d'Hitchcock et l'Ophélie du peintre préraphaélite Millais. On y voit une blonde hitchcockienne posée sur une eau de papier cellophane entourée de fleurs, ou bien couchée sur un matelas devant une photo du Golden Gate, les mains en offrande vers le ciel. C'est d'abord un hommage funèbre à Madeleine, déposée sur le matelas comme sur un socle, cernée de fleurs comme d'une couronne mortuaire et soustraite aux fastes somptueux pour être rendue aux couleurs du deuil, le noir et le blanc. Cet hommage se double d'une interprétation analytique qui révèle l'influence de la peinture symboliste et la filiation exacte entre Madeleine qui saute son bouquet à la main et l'iconographie fin-de-siècle d'Ophélie noyée, entourée de nénuphars.

Cette comparaison entre art et cinéma fut prolongée au sein de l'exposition « Hitchcock et l'art » au Centre Pompidou (2004). Les commissaires Guy Cogeval et Dominique Païni ont accroché des artistes modernes en regard des images d'Hitchcock afin de désigner une communauté de préoccupations ou une influence directe. Geste de commissaires, non d'artistes, qui permet ainsi d'accoler au Golden Gate deux tableaux symbolistes belges, qui présentent de manière troublante une femme rousse noyée devant un pont : *La morte* de Willy Schlobach (1890) et *Bruges-la-morte* de Fernand Khnopff (1892), inspiré du roman du même nom de Georges Rodenbach (1892) qui raconte l'histoire d'un veuf inconsolé amoureux du sosie de sa femme... L'exposition a ainsi permis de replacer le film d'Hitchcock dans un contexte culturel et d'enrichir la perception parfois trop cinéophile que l'on peut en avoir.

A l'inverse de ce travail cumulatif d'interprétation, l'artiste Cindy Bernard, dans



DR

Victor BURGIN, *The Bridge*, 1983/84, extrait. 12 photographies noir et blanc et 4 textes sur papier accompagnés d'un texte de présentation général. Collection Frac Haute-Normandie.

Ask the dust (1990), opère un geste soustractif et mélancolique. Elle prend puis expose vingt et une photographies de lieux déserts évoquant des classiques du cinéma (*La Mort aux trousses*, *Easy Rider*, etc.). La photo dédiée à *Vertigo* présente le Golden Gate, cadré depuis le point de vue de Scottie regardant Madeleine effeuiller son bouquet. L'image est vide, Madeleine n'est plus là, mais demeure malgré tout, comme un charme, le mystère de la scène. La brume qui envahit le haut de l'image rappelle les filtres vaporeux du chef opérateur Robert Burks et le premier plan se détache du second comme dans l'utilisation des transparences par Hitchcock (cf. « Point technique »). Le vide et le silence enclenchent même un embryon de fiction : seraient-il le signe d'une disparition ? Si Madeleine est absente, peut-être a-t-elle déjà sauté ? Même si cette photo a été prise trente ans plus tard, elle reste si empreinte du parfum de Madeleine qu'on pourrait la prendre pour un photogramme coupé du film d'Hitchcock.

Entre l'analyse comparative et la visite des lieux du tournage, le vertige particulier de *Vertigo* est donc d'évoquer et d'appeler d'incessants avatars. Ceux-ci néanmoins n'occulent en rien les vestiges du film ; ils ne font qu'aiguiser le mystère de leur empreinte.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Livres sur Alfred Hitchcock

- Claude Chabrol, Eric Rohmer, *Hitchcock*, Editions Universitaires, 1957, Ramsay, 1993.

Petit livre de combat publié avant la sortie de *Vertigo* et destiné à imposer Hitchcock comme un auteur à part entière.

- Jean Douchet, *Hitchcock*, L'Herne, 1967, Cahiers du cinéma, 1999.

Contient une analyse du « suspense ésotérique » de *Vertigo* et du trajet occulte de Scottie-Lucifer sur la voie de la connaissance.

- Bill Krohn, *Alfred Hitchcock au travail*, Cahiers du cinéma, 1999. Détaille les différentes versions du scénario.

- Dominique Païni, Guy Cogeval, *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales*, Mazzotta, 2001.

Catalogue de l'exposition « Hitchcock et l'Art » au Centre Pompidou. Précédé d'articles, parmi lesquels « Les égarements du regard (à propos des transparences chez Hitchcock) » de Dominique Païni et « Hitchcock : portraits de femm » de Jean Louis Schefer.

- Tania Modleski, *Hitchcock et la théorie féministe. Les Femmes qui en savaient trop*, L'Harmattan, 2002. Traduction d'un ouvrage important de la théorie féministe américaine (1988). Le chapitre sur *Vertigo* s'intéresse à la déconstruction de l'identité masculine et à l'identification de Scottie à la figure de Madeleine.

- François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Ramsay, 1983.

Entretien fleuve indispensable entre François Truffaut et Alfred Hitchcock.

- Donald Spoto, *La Vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Ramsay, 1989.

Biographie qui accorde une large part à la genèse des films.

- Slavoj Žižek, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais osé le demander à Hitchcock*, Navarin, 1988.

Les concepts lacaniens illustrés par les films d'Hitchcock. Le chapitre consacré à *Vertigo* s'intéresse à la « sublimation » et à « la chute de l'objet ».

Livres et articles sur Vertigo

- Serge Daney, « Vertigo », dans *Ciné-journal*, Cahiers du cinéma, 1986.

Critique du film pour *Libération*. *Vertigo* n'est pas le film le plus parfait d'Hitchcock, mais le plus « émouvant ». Ici, le suspense est émouvant parce que la solution est donnée au milieu de l'intrigue ; les acteurs sont bouleversants jusque dans leur maladresse, qui redouble celle des personnages – le trac de Kim Novak, James Stewart vieillissant, « un peu robot, un peu zombi ».

- Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, CNRS Editions, 2001. Il s'agit de « débusquer les lois d'Hollywood sous le vernis de San Francisco ». *Vertigo* est l'expression inédite des rapports de force réels à Hollywood.

- Dominique Païni, « Le portrait », dans *Le Cinéma, un art moderne*, Cahiers du cinéma, 1997.

La mise en scène d'Hitchcock comme une « mise en portrait ».

- Eric Rohmer, « L'hélice et l'idée », *Cahiers du cinéma* n°93, mars 1959 (cf. « Lecture critique »).

- Patrice Rollet, « Contretemps », dans *Passages à vide*, POL Trafic, 2002.

Analyse de l'apparition de Madeleine chez Ernie's, dans une « parenthèse de temps ».

- Jean Louis Schefer, « Vertigo, vert tilleul », *Images mobiles*, POL, 1999.

Description des phénomènes de teintes, de couleurs et d'illusions produits par le voyage d'un portrait de femme (Madeleine).

- *Vertigo's*, supplément aux *Inrockuptibles* n°94, 1997.

Entretien avec Kim Novak, et visite de San Francisco trente ans après par Frédéric Bonnaud.

Ouvrages littéraires

- Ambrose Bierce, « Histoire de fou », dans *Contes noirs*, Rivages, 1991.

Où il est question de mélancolie, de chute et de la mission Dolorès. Bierce (1842-1913), écrivain de San Francisco, a eu une influence certaine sur Samuel Taylor, scénariste de *Vertigo*.

- Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *D'entre les morts*, Denoël, 1958, réédité sous le titre *Sueurs froides*, Gallimard, Folio, 1992. Le roman dont est adapté *Vertigo*.

- Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Babel, 1986. Roman symboliste (1892) qui entretient une parenté avec *Vertigo*, pour son personnage mélancolique essayant de faire revivre une morte.

Sur James Stewart

- Jonathan Coe, *James Stewart. Une biographie de l'Amérique*, Cahiers du cinéma, 2004.

- Luc Moulet, *Politique des acteurs*, Cahiers du cinéma, 1993.

Analyse précise du jeu de James Stewart, « l'homme de mains. »

EN LIGNE

www.faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/stills-vertigo/changes.html. Photos des plans coupés : en particulier Kim Novak de face chez Ernie's et la séquence finale où Scottie de retour chez Midge après la mort de Judy se poste devant la fenêtre en silence.

www.saulbass.net. Site consacré à Saul Bass, qui a notamment conçu les génériques de *Vertigo*, *La Mort aux trousses* et *Psychose*.

www.screentalk.biz/hitchcock.html. Scénario de *Vertigo* (écrit par Alec Coppel et Samuel Taylor) intégralement en ligne.

www.sound2cb.com. Site de l'artiste Cindy Bernard.

www.operacity.jp/en/ag/exh19.html. Textes et photos à propos de l'exposition « *Notorious : Alfred Hitchcock and contemporary art* » (1999) reprise à Tokyo en 2001.

www.sensesofcinema.com/contents/00/6/time.html. Article de John Conomos « The vertigo of time » sur *Vertigo* et l'art.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau.



COORDINATION ÉDITORIALE ET CONCEPTION GRAPHIQUE
Antoine Thirion.



RÉDACTEUR DU DOSSIER
Stéphane Delorme est rédacteur aux Cahiers du cinéma, et co-fondateur de la revue *Balthazar*.



RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE
Laurent Canérot enseigne les lettres et le cinéma au lycée L'Essouriau des Ulis. Ancien élève de l'ENS et agrégé de Lettres Modernes, il est titulaire d'un DEA de Cinéma-Audiovisuel.

