



HAL
open science

**ADAPTER EN CONTRECHAMP. Bertrand Bonello
lecteur de Sueurs froides (D'entre les morts) et
spectateur de Vertigo**

Marie Kondrat

► **To cite this version:**

Marie Kondrat. ADAPTER EN CONTRECHAMP. Bertrand Bonello lecteur de Sueurs froides (D'entre les morts) et spectateur de Vertigo. Intercâmbio : Revue d'Études Françaises=French Studies Journal, 2020. hal-03481748

HAL Id: hal-03481748

<https://hal.science/hal-03481748>

Submitted on 15 Dec 2021

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

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

ADAPTER EN CONTRECHAMP

Bertrand Bonello lecteur de *Sueurs froides (D'entre les morts)* et spectateur de *Vertigo*

Marie KONDRAT

Un. Paris 3 Sorbonne Nouvelle, CERC - EA 172 / Un. de Genève
marie.kondrat@sorbonne-nouvelle.fr

Résumé : À l'origine du célèbre film d'Alfred Hitchcock, *Vertigo*, se trouve un roman policier signé Boileau-Narcejac, *Sueurs froides : D'entre les morts*, et dont l'intrigue se déroule en France durant l'Occupation. En reprenant certains éléments du roman, Bertrand Bonello propose, avec *Madeleine d'entre les morts*, de revisiter le film pour examiner conjointement les mécanismes de représentation cinématographique et littéraire. De Hitchcock à Bonello, la critique du regard semble constituer le moteur de l'adaptation, qui se concrétise avec des opérations d'intensification, de réécriture et de déplacement. En analysant l'engrenage intermédial qui en résulte, l'article éclaire les causes du *retour* au mode d'expression verbal et les motifs du *détour* par le dispositif visuel, tels qu'ils constituent la pratique d'adaptation de Bonello.

Mots-clés : adaptation, Bertrand Bonello, regard, réécriture, *Vertigo*

Abstract: Alfred Hitchcock's famous film, *Vertigo*, originates from a detective novel written by Boileau-Narcejac, entitled *From Among the Dead*, the plot of which takes place in France during the Occupation. By taking up some elements of the novel, Bertrand Bonello intends, with *Madeleine From Among the Dead*, to revisit the film in order to examine the mechanisms of both cinematographic and literary representation. Critiques of the gaze have driven the adaptation process, from Hitchcock to Bonello, realized by such operations as intensification, rewriting and transfer. By analyzing this intermedial gear, this article sheds light on the causes of *return* to verbal expression and the reasons of *detour* through visual device in Bonello's practice of adaptation.

Keywords: adaptation, Bertrand Bonello, gaze, rewriting, *Vertigo*

À l'origine du célèbre film d'Alfred Hitchcock, *Vertigo*, il y a bien un texte littéraire d'expression française : un roman policier écrit par Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *D'entre les morts*, paru en 1954, puis réédité sous le titre *Sueurs froides*. Lorsque Bertrand Bonello propose une « variation » (Bonello, 2014b: 133) du film, il reprend certains éléments du texte original, notamment les prénoms de personnages, tout en portant une attention particulière aux mécanismes propres au dispositif cinématographique. En 2014, le projet intitulé *Madeleine d'entre les morts* a vu le jour sous trois formes différentes : un court métrage muet projeté lors d'une exposition au Centre Pompidou, une création radiophonique diffusée sur *France Culture* et un scénario publié dans un recueil de projets cinématographiques inaboutis, *Films fantômes*, actuellement épuisé. De l'écran à l'écriture — et plus précisément au texte enregistré et au texte publié — Bonello déplace radicalement le point de vue narratif dominant dans le film de Hitchcock. D'une part, l'adaptation de Bonello donne à interroger les limites proprement sémiotiques d'une telle écriture « en contrechamp » ; d'autre part, et surtout, elle met en lumière la manière spécifique dont chaque médium, écrit et visuel, prend en charge la question du regard.

Du roman au film : adapter pour intensifier

Aujourd'hui méconnu, le roman de Boileau-Narcejac avait fait date dans l'histoire du genre policier, tout comme leurs autres textes qui avaient inspiré de nombreux films, comme *Maléfices* adapté au cinéma par Henri Decoin, ou *Celle qui n'était plus*, qui a été réédité sous le titre *Les Diaboliques* après la sortie de l'adaptation réalisée par Henri-Georges Clouzot (Boileau, Narcejac, 2016). De même, la plupart des films de Hitchcock sont basés sur des textes littéraires, comme par exemple *Rebecca* adapté du roman éponyme de Daphné du Maurier ou *Fenêtre sur cour* réalisé d'après une nouvelle de William Irish. Par ailleurs, Hitchcock avait déjà manifesté son intérêt pour l'œuvre de Boileau-Narcejac avant d'acheter les droits de *D'entre les morts* pour l'écriture du scénario de *Vertigo* (Belton, 2017: 40). Dans ses entretiens avec le réalisateur, François Truffaut lui soumet une hypothèse sur l'intention préalable de Boileau-Narcejac d'écrire un roman destiné à être adapté par Hitchcock, ce que celui-ci réfute (Truffaut, 1985: 243). Il n'empêche que *Vertigo* s'inscrive à plus d'un titre dans une tradition adaptative parmi les mieux établies, celle de la littérature à l'écran.

L'histoire du roman, qui se déroule à Paris durant l'Occupation au début des années 1940, est transposée par Hitchcock à San Francisco et ses environs. La plupart des lieux clés de l'intrigue et des événements qui y sont associés trouvent ainsi leurs équivalents dans le décor californien : la scène de la noyade sous le pont, la chambre d'hôtel où Madeleine fait semblant de rendre hommage à son ancêtre, sans oublier la tour du monastère avec son escalier vertigineux. Les noms de protagonistes ont été également anglicisés dans le film : Paul Gévigne devient Gavin Elster, Roger Flavières devient John Ferguson ou Scottie, Renée Soulange devient Judy Barton. Seul le prénom de Madeleine ne change pas. Le personnage du psychiatre qui suit Flavières dans le roman, est transformé en celui de Marjorie Wood, amie de Scottie dans le film : c'est à elle qu'il confie régulièrement ses phobies, mais sans dévoiler autant de détails que lors des consultations médicales. Du roman au film, l'opération de l'adaptation ne se limite pas à une « traduction intersémiotique » (Jakobson, 1963: 79) de l'œuvre, mais se déroule aussi comme une série de modifications orientées vers ce nouvel environnement spatio-temporel.

À ceci s'ajoute un travail d'intensification de l'intrigue mené par le maître du suspense : les spectateur·trices de *Vertigo* apprennent l'implication de Judy dans le meurtre de Madeleine plus tôt que ne le découvrent les lecteur·trices de Boileau-Narcejac. Dans les pages consacrées à l'adaptation, Umberto Eco souligne le caractère inévitable de telles modifications, dans la mesure où « la transmutation de la matière ajoute des signifiés » (Eco, 2007: 385). Or, dans le cas de *Vertigo* c'est tout le dispositif qui se trouve transformé lors du passage du récit écrit au récit filmique. Ce qui semblait être une simple surprise dans le roman devient, dans le film, un véritable suspense, un état de tension dû à l'attente et au désir des spectateur·trices d'en savoir plus. Par conséquent, la charge dramatique du dénouement final se trouve elle aussi intensifiée, d'autant plus que Hitchcock en modifie le lieu et la méthode. Dans le roman, Flavières étrangle Renée dans leur chambre d'hôtel, tandis que dans le film les deux personnages se rendent à la tour du monastère, soit sur le lieu de la « première » (aux yeux de Scottie) mort de Madeleine. Judy y fait une chute accidentelle du clocher : c'est la « seconde » mort de Madeleine.

Le passage de la narration écrite à la narration cinématographique — elle, plus proche du récit scénique, d'où le terme de « monstration » employé par certains

théoriciens (Gaudreault, 1999) — induit également un changement dans la réception du récit. Dans le film, les événements sont représentés aussi bien par les moyens verbaux que par les moyens visuels, mais la plupart sont montrés du point de vue du personnage de James Stewart, avec des plans subjectifs. C'est ainsi qu'un des socles narratifs du roman s'accroît encore plus dans le film : il s'agit de la narration en focalisation interne de Flavières, utilisée dans les scènes où il surveille Madeleine d'un regard voyeuriste, quand il culpabilise et dans d'autres moments d'introspection. Par exemple, l'une des premières apparitions de Madeleine (dans le chapitre II de *Sueurs froides*) est reliée à l'ancienne aspiration artistique de Flavières, ce qui en fait un personnage d'autant plus actif, un sujet à part entière :

Et soudain, elle parut sur le trottoir. Flavières abandonna son journal, traversa l'avenue. Elle portait un tailleur gris, très pincé à la taille, et tenait sous son bras un sac noir. Elle regarda autour d'elle, achevant d'enfiler un gant. Une mousse de dentelle tremblait sur sa gorge. Son front et ses yeux se dérobaient sous une courte voilette qui la masquait gracieusement, et il songea : la femme au loup. Il aurait aimé peindre cette mince silhouette que le soleil cernait d'un trait brillant, sur un fond très pâle de maisons rococo. Il avait manié le pinceau, lui aussi, autrefois. (Boileau, Narcejac, 2016)

La caméra subjective fait ressortir encore plus la prééminence de Scottie même si, comme je le montrerai dans la suite, ce procédé participe tantôt de l'identification spectatorielle avec le regard du personnage, tantôt au contraire de la prise de distance critique, mettant en avant l'ambivalence foncière du regard dans *Vertigo*. Dans le cadre de l'approche intermédiaire de ce film, la question du point de vue est d'autant plus importante que, d'une part, elle a déjà fait objet d'un commentaire centré sur le médium cinématographique autour de la notion de *male gaze* et, d'autre part, elle a servi de point pivot à la réécriture du film proposée par Bonello, son œuvre étant étendue sur plusieurs médias y compris cinématographique. Avant d'examiner le déplacement du point de vue opéré par Bonello dans son adaptation de *Vertigo*, il faudrait donc s'attarder d'abord sur le rôle du regard dans la mise en scène hitchcockienne.

***Vertigo* : la critique du regard**

Comme la plupart des films de Hitchcock, *Vertigo* repose sur une composition visuelle scrupuleuse et une pluralité de niveaux interprétatifs phénoménale. Éric Rohmer en parlait en termes de film « de construction » en raison de l'abondance de motifs d'architecture et d'environnement urbain, et surtout du ressort de l'action constitué « par un processus abstrait, mécanique, artificiel, extérieur » (Rohmer, 1989: 267-268). La forme géométrique de l'hélicoïde — dessinée dans le générique, puis matériellement incarnée dans la boucle des cheveux de Kim Novak, tout comme dans plusieurs éléments du décor — participe directement de la densité de la mise en scène. « Poésie et géométrie, loin de se briser, voguent de conserve », conclut Rohmer (*idem*: 272). Gilles Deleuze observe ce même caractère très travaillé de l'esthétique hitchcockienne au niveau du cadrage : « le cadre opère un 'enfermement de toutes les composantes' [en donnant lieu à un] système clos, même très refermé » (Deleuze, 1996: 28). La figure de la spirale cristallise ainsi l'ensemble des traits hermétiques du film, puisque ce motif fait figurer un mouvement discipliné autour d'une ligne droite, et qui se déploie à l'infini sans laisser, à première vue, aucune ouverture.

Dans un système visuel et narratif aussi clos, il paraît logique que le point de vue du personnage de Scottie ait pu être interprété comme parfaitement implacable et dominateur. Dans son essai consacré au concept de *male gaze*, Laura Mulvey prend *Vertigo* comme un cas paradigmatique pour illustrer sa thèse sur la prédominance du regard masculin au cinéma :

Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir éprouvé à regarder s'est trouvé divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard masculin, déterminant, projette ses fantasmes sur la figure féminine, laquelle est façonnée en conséquence. (Mulvey, 2017)

Le concept de *male gaze* sert donc à dénoncer l'exhibition du corps féminin en tant qu'objet du regard, tout comme il vise à remettre en cause le dispositif qui dicte la manière dont ce corps devrait être regardé par le spectateur ou la spectatrice, quel que soit son sexe. Mulvey décrit ainsi le personnage de Scottie comme possédant « tous les

attributs du surmoi patriarcal » (*ibidem*)¹.

Néanmoins, la critique reconnaît aussi un paradoxe dans l'approche hitchcockienne du regard : cherchant à faire coïncider le point de vue du personnage avec celui du spectateur ou de la spectatrice, le réalisateur aurait voulu montrer la face perversie d'une telle identification, amenant « les spectateurs à adopter sans réserve la position [du héros], leur faisant partager son regard anxieux » (Mulvey, 2017). L'analyse de Mulvey s'arrête cependant au constat de cet étonnement éprouvé par le spectateur·trice face à « l'ambiguïté morale » (*ibidem*) de son propre regard, sans que cette observation ne soit approfondie davantage². Pourtant, il suffirait de se tourner vers le personnage de Kim Novak pour comprendre qu'il n'est pas destiné à nous entraîner dans le processus d'identification, et encore moins de pulsion scopophile. De ce fait, Madeleine/Judy échappe aux fonctions traditionnellement accordées au personnage féminin hollywoodien telles qu'elles sont énumérées par Mulvey : capter le regard et jouer avec lui pour signifier le désir masculin (*ibidem*). Sans être dépourvu d'érotisme, le personnage de Kim Novak ne gèle pas l'action : il est aussi porteur de nouveaux tournants dans l'intrigue du film, alors même que celle-ci concerne en majeure partie le personnage de James Stewart et sa fascination fétichiste pour la figure féminine. Dans *Vertigo*, deux moments au moins peuvent témoigner de l'intention de Hitchcock de déstabiliser le regard spectatorial : un flash-back du point de vue de Judy une demi-heure avant la fin du film et un regard-caméra de Kim Novak dans la scène de l'achat de vêtements. Certes, Madeleine/Judy reste l'objet dans les mains tantôt d'un homme tantôt de l'autre, et jamais une instance narrative à part entière, mais classer *Vertigo* du côté du *male gaze* serait réduire cette ambivalence du statut du personnage féminin, entre moteur de l'intrigue et voix silencieuse.

¹ Il faut rappeler que l'essai de Mulvey, dont le titre original est « Visual pleasure and narrative cinema », a été publié pour la première fois en 1975, dans une revue britannique *Screen*, n° 16, soit en plein Mouvement de libération des femmes. Pour cette raison, Teresa Castro, dans son introduction à la traduction française de l'essai, appelle à le lire aussi comme « un produit de son temps », en tenant compte du contexte militant de son écriture (Castro, 2017).

² Sur ce point, voir l'article « A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and *Vertigo* » qui met justement en relief les inachèvements dans la démonstration de Mulvey (Keane, 2009).



Illustration 1. Kim Novak dans Vertigo. Le regard-caméra est devenu un procédé emblématique de la remise en cause de l'illusion réaliste et un moyen de transgression des conventions du cinéma hollywoodien.

On devrait, au contraire, reconnaître que le film de Hitchcock propose une critique du regard à l'intérieur de lui-même, tout en engageant les spectateur·trices. En outre, *Vertigo* révèle l'ambivalence en question déjà présente, de façon implicite, dans le roman de Boileau-Narcejac, comme par exemple dans la scène où Flavières observe Madeleine devant la tombe de son arrière-grand-mère, Pauline Lagerlac :

Le visage de Madeleine ne manifestait ni exaltation ni égarement. Il avait, au contraire, une apparence reposée, paisible, heureuse. À quoi pensait-elle ? (...) De nouveau, elle ressemblait à un portrait, à l'une de ces femmes que le génie d'un artiste a immortalisées. Elle était toute retirée en elle-même, figée dans quelque contemplation intérieure. Le mot d'extase se présenta à l'esprit de Flavières. Était-ce là l'espèce de crise dont avait parlé Gévigne ? Madeleine était-elle atteinte du délire mystique ? (Boileau, Narcejac, 2016)

Ce passage témoigne lui aussi, comme les scènes du film précédemment évoquées, d'une attention — certes exceptionnelle — portée au personnage féminin, à cette différence près que dans le roman cette attention est restreinte au foyer narratif de Flavières, soit au partage binaire être sujet du regard et objet du regard. Dans ces conditions, on peut admettre que la critique du regard élaborée par Hitchcock concerne

aussi bien de la représentation cinématographique que de la représentation littéraire. Avec *Madeleine d'entre les morts*, Bonello ne ferait donc que prolonger l'entreprise de la déstabilisation du point de vue, déjà entamée par Hitchcock dans son adaptation de Boileau-Narcejac.

L'adaptation, ou les doubles de doubles

« C'est toi qui dois savoir ce qu'elle est devenue », lance Gévigne à Flavières lors d'une rencontre qui suit la « première » mort de Madeleine (Boileau, Narcejac, 2016). « Qu'est-elle devenue ? » c'est le titre d'un chapitre qui précède immédiatement le texte « *Madeleine d'entre les morts. Variation sur Vertigo* » dans le recueil *Films fantômes*, tout comme la phrase « À quoi pensait-elle ? » (tirée de l'extrait cité ci-dessus) qui figure dans le corps du même chapitre (Bonello, 2014b: 131). Sans qu'on puisse confirmer s'il s'agit d'une citation directe ou d'une référence intertextuelle libre, la réécriture de Bonello manifeste clairement une attention particulière au personnage de Madeleine qui se traduit ici par sa transformation en une instance narrative autonome. Pour analyser cette « variation » sur *Vertigo*, il me paraît crucial de distinguer un élément qui la déclenche et un élément qui la constitue, les deux étant présents aussi bien dans le roman de Boileau-Narcejac que dans le film de Hitchcock : le motif du double d'une part et la question du point de vue d'autre part. Leur considération conjointe me permettra d'identifier les rouages précis de l'adaptation de Bonello, y compris son idée de revenir au système sémiotique verbal mais en passant d'abord par celui visuel (du film), puis en multipliant son texte sur des supports distincts (enregistrement sonore et scénario imprimé).

Le motif du double était déjà au centre des tourments de Flavières dans la seconde partie du roman de Boileau-Narcejac, comme en témoignent les extraits suivants (dans l'ordre de l'apparition dans le texte) :

Ce n'était pas un sosie.

(...)

C'était une autre Madeleine, mais c'était bien la même Madeleine. La même !

(...)

Il avait créé une sorte de monstre, qui n'était ni Madeleine ni Renée.

(...)

Renée était Madeleine, et pourtant Madeleine n'était pas tout à fait Renée.

(...)

Oui, je l'aime toujours. Toi aussi, je t'aime... et c'est le même amour.

(...)

Renée... Madeleine... Pauline... À quoi bon l'interroger encore ? (Boileau, Narcejac, 2016)

Chez Hitchcock, le motif du double signalé par le mouvement de la spirale, atteint son apogée avec les métamorphoses du personnage de Kim Novak, tels les *doubles de doubles* (Burdeau, 2014: 298). Comme le note Rohmer dans son article sur *Vertigo*, le personnage féminin est « renvoyé d'une apparence à une apparence », pendant que Scottie est « amoureux non d'une femme, mais de l'idée d'une femme » (Rohmer, 1989: 269). Il est vrai que Judy ne cesse d'endosser les rôles d'une copie tout au long du film : d'abord une copie de Madeleine conçue par Gavin, supposée d'imiter son arrière-grand-mère Carlotta, puis une copie de Madeleine selon l'imagination de Scottie, lorsqu'il cherche à ramener « d'entre les morts » la femme qu'il croyait aimer en essayant de transformer Judy. Dans le cadre de son adaptation, Bonello s'approprie aussi ce motif :

Cette femme qui est aimée uniquement lorsqu'elle est une autre, horreur absolue, film d'horreur absolu, film sur le double qui ne donne qu'une envie, *en faire un double*, ni *remake*, ni *spin off*, *sequel* ou *prequel*, simplement un faux jumeau, un simple changement de point de vue, un film *sampling*, qui reprendrait certaines scènes dans un autre axe et puis qui, au lieu de suivre l'homme, suivrait la femme, du tragique à l'implacable, de la copie à l'original, de l'image à la chair, la chair de Madeleine (...). (Bonello, 2014b: 132)

Le motif du double — tout aussi transversal et tout aussi fondamental que les motifs hitchcockiens de la spirale et du vertige — encourage donc à lui seul la reprise du film³. Il donne à penser l'adaptation comme une forme de répétition et de changement, pour reprendre la formule de Linda Hutcheon : « With adaptations, we seem to desire the

³ Par ailleurs, *Vertigo* avait déjà fait objet d'une adaptation très libre par W. G. Sebald dans son roman *Vertigo* (1990), où l'écrivain s'inspirait du mécanisme visuel de la spirale du film, présente notamment dans plan subjectif du vertige de Scottie pris en travelling compensé, pour créer une instance narrative dédoublée (Kilbourn, 2014).

repetition as much as the change » / « Avec l'adaptation, nous désirons autant la répétition que le changement » (Hutcheon, 2006: 9, ma traduction). Pour la théoricienne, l'adaptation constitue de ce fait une réponse au besoin anthropologique fondamental de concilier la répétition et le changement, la familiarité et la nouveauté (*idem*: 114). Bonello s'exprime à ce sujet avec des mots identiques, en citant d'abord Gilles Deleuze, « répéter, c'est faire exister à nouveau », puis Brian Eno, « la répétition est une forme de changement » (Bonello, 2014b: 132). L'alliance de la répétition et du changement constitue un modèle pertinent pour décrire le rapport entre le roman de Boileau-Narcejac et le film de Hitchcock, mais aussi le rapport entre le film de Hitchcock et le projet *Madeleine d'entre les morts*, ainsi que les liens entre les trois versions de celui-ci.



Illustration 2. *Madeleine d'entre les morts* dans sa version de court-métrage propose à la fois son propre making of et un remake de *Vertigo* de Hitchcock

Car *Madeleine d'entre les morts* est, d'abord, un film muet en couleur de 19 minutes, avec Isild Le Besco et Alex Descas, qui faisait partie d'une installation *Films fantômes* dans le cadre de l'exposition *Bertrand Bonello, Résonances* au Centre Georges Pompidou en automne 2014⁴. La projection en boucle de ce court métrage avait pour

⁴ Extrait de la présentation du film dans la brochure de l'exposition : « *Par amour, Renée accepte par deux fois de se faire transformer pour les désirs de deux hommes. Pour l'un, elle participe à une*

bande son des extraits des *Ateliers de la création radiophonique*, la deuxième version de cette œuvre⁵. Enfin, une version imprimée a été publiée sous forme de scénario dans un recueil *Films fantômes*, avec d'autres projets de films de Bonello dont ceux qui n'avaient pas abouti à des formes audio-visuelles.

Ce texte, intitulé « *Madeleine d'entre les morts. Variation sur Vertigo* », représente pour Bonello un film « fantasmé, écrit, travaillé, rêvé jusqu'à l'épuisement », puis remanié régulièrement « en attendant un tournage qui ne viendra pas » (Bonello, 2014b: 7-8), soit un « film fantôme »⁶. Or cette issue n'est pas tant due à une contrainte matérielle qu'à un choix auctorial assumé : comme le souligne Jean-Louis Jeannelle, « on peut voir un signe fort dans le fait qu'un réalisateur au sommet de son activité comme Bertrand Bonello choisisse de livrer au public des projets longtemps caressés, alors même que l'aboutissement de ces projets était encore possible » (Jeannelle, 2014a). De son côté, le réalisateur motive ce geste par le besoin de préserver la multiplicité des possibles de l'écriture : « [L]es films fantômes sont évidemment les plus beaux parce qu'ils ne sont pas ratés » (Bonello, 2014b: 9). Cette triple variation sur *Vertigo* nous rappelle par ailleurs que le film fantôme peut se matérialiser dans d'autres systèmes sémiotiques que celui dont relève l'œuvre réalisée, à la différence du texte fantôme qui désigne avant tout une autre version textuelle d'une œuvre existante⁷.

machination meurtrière ; pour l'autre, elle satisfait une obsession malade. Elle mourra de n'être jamais aimée pour elle-même./Voici une autre manière de raconter Vertigo. Le raconter non pas du point de vue de Scottie mais de celui de René/Madeleine. Il s'agissait dans ce film de l'incarner, de lui donner sa vie propre, de montrer, de l'intérieur, ce que c'est que d'être une femme utilisée comme une image, une femme que l'on fait mourir, que l'on fait ressusciter, et que l'on fait mourir à nouveau. C'était un film totalement différent de Vertigo, un film que l'on aurait arraché à Scottie pour le rendre à Madeleine ; quelque chose que l'on ferait comme un geste d'amour, pour qu'enfin existe pleinement ce magnifique personnage de femme. » (Bonello, 2014a: 7)

⁵ « Les films fantômes de Bertrand Bonello - 2^{ème} épisode - Madeleine d'entre les morts », avec Bertrand Bonello, Clotilde Hesme et Mathieu Amalric, *Ateliers de la création radiophonique*, prod. Florence Colombani, réal. Céline Ters, *France Culture*. <URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/atelier-de-la-creation-14-15/acr-les-films-fantomes-de-bertrand-bonello-2eme-episode>> [consulté le 9/XI/ 2020].

⁶ Dans ses travaux consacrés aux films « inadvenus », faute de réalisation ou de diffusion, Jean-Louis Jeannelle met systématiquement en avant la spécificité matérielle de l'industrie cinématographique qui représente à elle seule une condition non négligeable de la réussite d'un projet. L'exigence élevée du cinéma en termes de coût de production fait que l'« inadvenue » peut être considérée comme « un phénomène structurel, constitutif de l'identité même de cet art » (Jeannelle, 2014b).

⁷ La notion de « texte fantôme » a pour origine une réflexion de Julien Gracq sur « les fantômes de livres » (Gracq, 1967: 27), invitant à reconnaître qu'à chaque fois qu'un écrivain faisait tel ou tel choix, une autre version du même texte a dû être rejetée. Tout texte qui nous est parvenu doit donc son existence

La propension du film fantôme à s'incarner par fragments dans des supports multiples s'avère donc directement corrélée à l'aspiration de Bonello à revisiter le dispositif hitchcockien du regard. En effet, si le court métrage, dépourvu de bande son originale (dans l'exposition, il était accompagné de la création radiophonique), reste dans le domaine visuel et l'enregistrement sonore dans le domaine audio, ils forment ensemble le mode d'expression habituel de Bonello-cinéaste. Mais contrairement au texte publié, ces deux versions sont plus éphémères car diffusées dans les cadres limités de l'exposition et de l'émission radio, respectivement. Certes, la version du scénario publié garde un lien générique avec le domaine audio-visuel ; néanmoins, cette situation intermédiaire reste flottante même dans la version écrite, car la restriction au langage verbal et au support papier marque un refus du langage visuel et constitue un choix fort de la part du cinéaste. C'est donc à la fois pour son aspect définitif et sa forme écrite que j'ai retenu la version scénariste de *Madeleine d'entre le mort* pour analyser les mécanismes du déplacement du point de vue dans l'adaptation de Bonello.

Champ-contrechamp : déplacer le point de vue

Le texte de « *Madeleine d'entre les morts. Variation sur Vertigo* » se veut un « contrechamp », paradoxalement, non visuel de *Vertigo*. Il prend comme point de départ le dialogue de la dernière scène du film, dans laquelle Scottie interroge Judy sur l'élaboration du plan de Gavin. Écrit en forme de scénario, ce texte reconstitue donc le projet de Paul (Gévigne dans le roman, Gavin dans le film) souhaitant se débarrasser de sa femme à l'aide de sa maîtresse, Renée, et de présenter le meurtre comme un suicide. Les dialogues de « *Madeleine d'entre les morts...* » correspondent soit aux rendez-vous entre Renée et Paul, soit aux répétitions de Renée de son rôle de Madeleine sous la supervision autoritaire de Paul. Bonello n'adapte donc pas, à proprement parler, des éléments présents dans le film de Hitchcock, mais il en propose une réécriture à partir des éléments absents, exclus ou peu développés. Par ailleurs, dans le roman de Boileau-Narcejac, le récit n'est jamais présenté en focalisation interne de Renée, mais du point

à un texte non réalisé, un texte fantôme. Ces incitations de Gracq à pluraliser le texte ont connu une postérité notable avec les travaux de Michel Charles, en particulier ses prolongements méthodologiques vers la notion de « texte possible ». Cette approche appelle à considérer conjointement les « possibles de l'écriture » et les « possibles de la lecture » (Charles, 1995: 108), pour penser les textes absents comme un lieu de rencontre entre le projet de l'écrivain·e et l'activité du lecteur·trice, un lieu virtuel mais descriptible.

de vue du narrateur omniscient et, parfois, du point de vue de Flavières. C'est ainsi que Bonello fait ressortir — indirectement, par l'intermédiaire du film de Hitchcock — les impensés dans la matrice du texte original, en imaginant d'autres possibles d'écriture. En ce sens, Bonello s'empare pleinement du concept de « fantôme », car pour lui adapter revient à reconnaître les lacunes du film existant (et, rétroactivement, du roman) et de valoriser son instabilité, en créant une nouvelle œuvre qui en dérive. La réécriture se présente dans cette perspective comme une opération d'autant plus légitime qu'elle échappe à la dichotomie de l'original et de la copie, et concrétise l'idée de l'arbitraire qui est au fondement de la théorie des textes possibles. Ce geste de réécriture nous indique, par ailleurs, que tout adaptateur-créateur était d'abord lecteur ou spectateur, et inversement, que toute interprétation est déjà une forme de réécriture, entre réception et créativité.

Dans son texte, Bonello reprend volontairement certains dialogues de *Vertigo* pour les compléter : les citations directes y sont en italique, à l'exception de celles qui sont « tellement déplacées de leur contexte original qu'elles appartiennent totalement à ce film [fantôme nouveau] » (Bonello, 2014b: 136). L'auteur précise également que certaines scènes originales de son texte intègrent des répliques de *Vertigo*, et inversement : les scènes reprises du film peuvent contenir « une phrase originale, un plan de plus, qui la fait relire différemment, et qui nous fera ressentir le trajet émotionnel de Madeleine » (*ibidem*). Les variations typographiques entre le gras, l'italique et les majuscules permettent de marquer des éléments à statut ou à origine différents. Enfin, les points de contact entre les deux œuvres sont signalés par les titres des chapitres et parfois commentés par l'auteur en notes de bas de page. Par exemple :

III Le trajet de Madeleine - 1⁴

(...)

4. Ici, le trajet que Madeleine fait dans *Vertigo* est intégralement repris, mais nous ne sommes plus dans la vision de Scottie. Nous sommes collés à elle. Lorsque dans *Vertigo*, Scottie la perdait des yeux, on lui invente ici le parcours manquant, qu'il soit émotionnel ou actif. (*idem*: 168)

Cet aller-retour vers les scènes et les répliques de *Vertigo*, et à travers le point de vue de Renée, s'apparente à la technique cinématographique du champ-contrechamp, le terme

de « contrechamp » étant employé par Bonello lui-même pour qualifier sa démarche. L'auteur se souvient ainsi du moment de la conception de son projet : « Un film qui m'a obsédé au point de vouloir en faire son contrechamp. Plus on le voit, plus cette spirale infinie rend fou, comme le regard que Stewart jette sur Novak lorsqu'elle sort de la salle de bain, comme la partition de Herrmann » (Bonello, 2014a: 12).

Dans le vocabulaire cinématographique, le contrechamp désigne « une figure de découpage qui suppose une alternance avec un premier plan alors nommé 'champ'. Le point de vue adopté pour le contrechamp provient (imaginativement) du champ précédent, et la suite de ces deux plans prend le nom de 'champ-contrechamp' » (Aumont, Marie, 2016: 63). Selon Marie-José Mondzain, cette relation n'est pas dépourvue de tension : la philosophe y entrevoit un « écart infranchissable qui sépare deux sites inconciliables et qui partagent un même espace » (Mondzain, 2018: 337). Pensé comme une portion du montage, le contrechamp correspond également à un élément structurel du film, inscrit dans ses interstices sensorielles et narratives, soit ce lieu de porosité où l'opération de réécriture devient concevable et sa réalisation possible.

Qu'en est-il alors du *contrechamp écrit* du film, tel qu'il est revendiqué par Bonello ? S'agit-il d'une métaphore permettant de spécifier le type de l'adaptation en question, ou d'un principe formel qui guide en amont le processus de la création ? Le changement de perspective opéré par Bonello nous fait comprendre que l'exclusion ou l'inclusion du personnage concernent avant tout l'intégration, ou non, de son point de vue dans la structure narrative. Inversement, le personnage exclu n'est pas celui qui est simplement marginalisé ou manipulé au sein de l'intrigue, mais celui dont le point de vue se trouve toujours hors-champ, soit à l'extérieur de la dynamique du champ-contrechamp. Modifier le point de vue narratif représente aussi un moyen radical, bien qu'indirect et peu imposant, de déplacer les leviers mêmes de la représentation cinématographique.

L'idée de refaire les scènes en version écrite, en dehors du support visuel, apparaît comme un parti pris d'autant plus fort de la part d'un cinéaste : ce choix laisse admettre une certaine priorité accordée à l'écriture, comme si la critique du regard ne pouvait être menée qu'aux moyens de la parole. En plus de poser un obstacle matériel à la scopophilie et à l'identification par le biais de la vue, le médium écrit permet de

réaffirmer que l'effacement d'un regard n'entraîne pas nécessairement la prédominance d'un autre, et contourner ainsi les écueils du révisionnisme de l'histoire du cinéma à travers le prisme du genre. Le texte de Bonello, tout en étant fondé sur l'idée du double et sur le principe formel de la réécriture, n'est ni redondant par rapport à *Vertigo*, ni parasitant pour l'interprétation. Au contraire, il permet d'apprécier ce *pluriel*⁸ dont le film était fait, y compris le pluriel de sa genèse intermédiaire.

Références bibliographiques

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel (2016). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e éd. Malakoff: A. Colin.
- BARTHES, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- BELTON, Robert J. (2017). *Alfred Hitchcock's Vertigo and the Hermeneutic Spiral-Springer*. Cham: Springer International Publishing.
- BOILEAU Pierre, NARCEJAC, Thomas (2016). *Sueurs froides (D'entre les morts)*, édition électronique. Paris: Gallimard.
- BONELLO, Bertrand (2014a). *Brochure de l'exposition « Bertrand Bonello. Résonances. 19 septembre - 26 octobre 2014 »*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- BONELLO, Bertrand (2014b). *Films fantômes*. Paris: Les Prairies ordinaires.
- BURDEAU, Emmanuel (2014). « Bonello est là », *Films fantômes*. Paris: Les Prairies ordinaires, pp. 296-311.
- CASTRO, Teresa (2017). « Introduction », *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, édition électronique. Paris: Mimésis.
- CHARLES, Michel (1995). *Introduction à l'étude des textes*. Paris: Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1996). *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- ECO, Umberto (2007). *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: B. Grasset.
- GAUDREAULT, André (1999). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: A. Colin.
- GRACQ, Julien (1967). *Lettrines*. Paris: J. Corti.
- JAKOBSON, Roman (1963). « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. Paris: Éditions de Minuit, pp. 78-86.
- JEANNELLE, Jean-Louis (2014a). « Pour une histoire du cinéma au négatif », *Acta fabula*,

⁸ J'emprunte ce terme à Roland Barthes : « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait » (Barthes, 1970: 11).

vol. 15, n° 9, « La bibliothèque des textes fantômes ». <URL : <https://www.fabula.org/revue/document8964.php>> [consulté le 9/XI/2020].

JEANNELLE, Jean-Louis (2014b). « ‘Toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits’ : modalités de l’inadvenue au cinéma / ‘All the stories of films which were never made’: modalities of non-happening in cinema », *Fabula-LhT*, n° 13, « La Bibliothèque des textes fantômes ». <URL : <https://www.fabula.org/lht/index.php?id=1422>> [consulté le 9/XI/2020].

HUTCHEON, Linda (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

KEANE, Marian E. (2009). « A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and *Vertigo* », Marshall Deutelbaum, Leland Poague ed., *A Hitchcock Reader*. Malden: Wiley Blackwell, pp. 234-249.

KILBOURN, Russell (2014). « The Second Look, the Second Death. W. G. Sebald’s Orphic Adaptation of Hitchcock’s *Vertigo* », Mark Osteen ed. *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*. Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 227-243.

MONDZAIN, Marie-José (2018). « L’image *zonarde* ou la liberté clandestine » (postface inédite), *Le Commerce des regards*. Paris: Seuil, pp. 319-338.

MULVEY, Laura (2017). « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, édition électronique, traduit de l’anglais par Florent Lahache et Marlène Monteiro. Paris: Mimésis.

ROHMER, Éric (1989). « Alfred Hitchcock. *Vertigo*. *Sueurs froides* », *Le Goût de la beauté*. Paris: Flammarion, pp. 266-273.

TRUFFAUT, François (1985). *Hitchcock*, revised edition, with the collaboration of Helen G. Scott. New York: Simon & Schuster.