



HAL
open science

Vertigo (1958) ou le film noir revisité par Alfred Hitchcock

Julie Michot

► **To cite this version:**

Julie Michot. Vertigo (1958) ou le film noir revisité par Alfred Hitchcock. Brémard, Bénédicte; Michot, Julie; Rolland, Marc; Vettters, Carl. L'écran-palimpseste, 12, Shaker Verlag GmbH, pp.17-30, 2011, Les Cahiers du Littoral, 9783832297589. hal-03868131

HAL Id: hal-03868131

<https://hal.science/hal-03868131v1>

Submitted on 10 Feb 2024

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.

***Vertigo* (1958) ou le film noir revisité par Alfred Hitchcock¹**

Julie Michot

Université du Littoral-Côte d'Opale

L'intertextualité abonde dans *Vertigo*², ne serait-ce que sous forme de clins d'œil d'Hitchcock à lui-même. En effet, certaines scènes du film peuvent être mises en parallèle avec des œuvres antérieures du réalisateur. Par ailleurs, d'autres annoncent certains plans ou effets visuels de longs métrages à venir.

Lorsque Judy, métamorphosée à nouveau en Madeleine, sort de la salle de bains et que nous la voyons en caméra subjective à travers les yeux de Scottie, elle est une réminiscence de l'apparition du locataire dans *The Lodger*, en 1926 – la couleur en plus. Quant à Scottie, juste après la séquence d'ouverture du film et son accident, nous le découvrons dans la même situation que Jeff dans la première scène de *Fenêtre sur Cour* (1954) – le parallèle étant d'autant plus flagrant que ces deux personnages sont interprétés par James Stewart : Scottie est assis dans un fauteuil, dit porter un corset handicapant et est contraint de se déplacer avec une canne ; Jeff est en fauteuil roulant avec une jambe plâtrée. Et tous deux sont en convalescence parce qu'ils se sont blessés dans l'exercice de leur métier. Enfin, les persiennes de l'appartement de Midge, qui servent de toile de fond aux plans sur Scottie lorsqu'il teste son vertige en montant sur une chaise escabeau, sont également identiques à celles de l'appartement de Jeff, qui se lèvent lors du générique pour nous faire découvrir la cour.

La métamorphose de Judy en Madeleine orchestrée par Scottie (et notamment la décoloration de ses cheveux) fait penser à Marnie, la voleuse qui change d'apparence physique et de nom pour brouiller les pistes dans *Pas de Printemps pour Marnie* (1964). Enfin, des éléments-clés de *Psychose* (1960) se trouvent déjà dans *Vertigo* : lorsque Scottie la retrouve, Judy fait ses valises sur un coup de tête, comme Marion ; l'architecture gothique de l'hôtel Mc Kittrick annonce celle de la maison de Norman Bates, à l'entrée et à l'escalier semblables ; et surtout, l'effet obtenu par les cartons du générique – la spirale qui se confond avec un œil – est très proche du célèbre fondu enchaîné de l'épilogue de la scène de la douche, qui débute sur le trou d'évacuation de la baignoire et se termine sur l'œil resté ouvert de Marion.

De manière peut-être moins évidente, *Vertigo* offre également de nombreuses réminiscences

¹ Je remercie vivement Carl Veters sans qui cet article n'existerait pas.

² Le résumé du film figure en annexe.

du film noir. C'est même sans doute l'une des œuvres d'Hitchcock qui répond le mieux aux critères, le suspense se mariant par ailleurs très bien au style. Il n'est pourtant pas si simple de considérer ce film comme un palimpseste du film noir : d'abord, il a été tourné en couleurs, et ensuite, il est sorti en 1958, à une époque où le courant noir classique s'essouffait. Comment l'œuvre se situe-t-elle par rapport au genre ?

Cet article s'attache à mettre en relief le côté traditionnel de *Vertigo* en tant que film noir, ainsi que son originalité.

1) Thématiques et personnages

Même si Hitchcock n'est pas souvent envisagé comme un réalisateur de films noirs, il est l'auteur de films que l'on peut considérer comme appartenant au genre par leur scénario ou leur esthétique (la liste n'est pas exhaustive) : *L'Ombre d'un Doute* (1943), *Le Procès Paradine* (1947), *L'Inconnu du Nord-Express* (1951), *Le Faux Coupable* (1957). Dans ces films d'Hitchcock, les personnages sont bien souvent rattrapés par un destin tragique, comme Scottie qui tombe dans le piège qu'on lui tend sans se douter une seconde qu'il est manipulé de toutes parts, à l'image de ce que l'on observe dans de nombreux films noirs classiques.

Dans un ouvrage de référence sur le film noir américain, celui de François Guérif, on trouve, en conclusion, les lignes suivantes : « Interrogé récemment sur le film noir, l'écrivain James Ellroy, grand connaisseur du genre, citait *Vertigo* d'Alfred Hitchcock comme le meilleur d'entre tous. Il ajoutait que ce film n'était généralement pas perçu comme un film noir, mais qu'il en remplissait les conditions : une histoire d'obsession, parlant de corruption amoureuse, morale et politique. "Chacun a son idée du noir", concluait-il ». ³ Tout dépend en effet de la définition que l'on donne au genre (et elle est pour le moins fluctuante). Mais malgré cette abondance de descriptions, il subsiste des constantes.

Les lieux typiques du film noir évoquent le confinement. Si *Vertigo* ne se passe pas dans les bas-fonds ou dans le milieu de la pègre, et si son intrigue se déroule parfois dans des endroits ouverts et très vastes, comme San Francisco et sa baie, les mouvements de caméra, eux, traduisent bien l'enfermement psychologique dont sont victimes les personnages, dans la plus pure tradition du genre noir, comme lorsque l'appareil tourne autour du couple dans la chambre d'hôtel, au moment où Judy est redevenue Madeleine ; c'est le début de la fin car elle s'est démasquée, elle a cédé à Scottie en acceptant la transformation totale, et le travelling circulaire fait écho à ce piège qui se referme, au fait qu'il n'y a plus d'issue.

³ GUÉRIF François, *Le film noir américain*, Paris, Denoël, 1999, p. 359.

Le crime est également une constante du film noir. L'aspect particulièrement original de *Vertigo* en la matière réside dans le fait que l'on n'identifie pas le meurtre comme tel, du moins au départ, puisqu'il s'agit d'un meurtre maquillé en suicide. Lorsque Scottie découvre la vérité, dans les dernières minutes du film, il veut reconstituer la scène pour tenter de refermer les blessures du passé, et c'est ce qui provoque la véritable chute dans le vide de la femme qu'il aime. Le personnage féminin « meurt [donc] deux fois », en quelque sorte, ce qui n'est vraiment pas courant, même au cinéma. C'est le sens des titres belge flamand⁴, néerlandais⁵, italien⁶ et portugais⁷ utilisés à l'époque de la sortie de *Vertigo* : les affiches nous expliquent que nous allons voir à l'écran une femme qui a eu deux vies. D'ailleurs, le roman de Boileau et Narcejac⁸ dont est tiré le film s'intitule *D'entre les Morts*, et c'est la traduction littérale de ce titre⁹ qui a été choisie pour l'exploitation du film en Espagne.

Lorsque la jeune femme fait sa chute mortelle, le spectateur peut avoir l'impression qu'il s'agit là d'une punition divine inévitable, notamment du fait de l'apparition, autant effrayante que symbolique, de la religieuse. En outre, le personnage masculin a un côté innocent, il est souvent dépassé par les événements, et il a été victime d'une machination. Mais il faut se méfier des symboles trop clairs ; Scottie, en effet, est sans doute, consciemment ou pas, un criminel lui aussi car il entraîne Judy avec violence vers le haut du clocher ; il ne la pousse pas dans le vide à proprement parler et n'a pas de sang sur les mains, mais il a une part de responsabilité incontestable dans sa mort. Dans le livre dont est tiré le film, son personnage étrangle d'ailleurs Judy.

Par conséquent, Scottie, que l'on croyait « blanc » et pur, est en fait plus « noir » qu'il n'y paraît. Tout comme la jeune femme, chez qui cette caractéristique est évidente, il a une dualité, moins visible au premier abord. En tout cas, si Scottie est un personnage complexe, ce n'est pas un détective véreux comme ceux que l'on rencontre souvent dans les films noirs classiques hollywoodiens.

À l'aspect criminel s'ajoute l'aspect psychologique (à plus ou moins forte dose dans les films noirs traditionnels) : dans *Vertigo*, le « héros » pense beaucoup plus qu'il n'agit. Il est torturé, souvent perdu dans ses pensées lorsqu'il ne s'abandonne pas à une mélancolie profonde, se retrouvant ainsi coupé du monde et de ceux qui l'aiment pour lui-même comme Midge.

Pourquoi est-il si torturé ? Dans un premier temps, Scottie n'arrive pas à se libérer de son

⁴ *Zij die tweemaal leefde.*

⁵ *De vrouw die tweemaal leefde.*

⁶ *La donna che visse due volte.*

⁷ *A mulher que viveu duas vezes.*

⁸ Ces deux auteurs français ont également écrit le roman dont avait été tiré le film *Les Diaboliques* de Henri-Georges Clouzot, en 1955, et qu'Hitchcock aurait bien voulu adapter s'il avait pu en obtenir les droits.

⁹ *De entre los muertos.*

sentiment de culpabilité (un policier a fait une chute mortelle en tentant de le sauver, puis son vertige ne lui a pas permis de monter jusqu'en haut de la tour pour empêcher Madeleine de sauter, croit-il).

Lorsqu'il parvient à se débarrasser de cette culpabilité et donc de son acrophobie, c'est au prix d'une profonde solitude car il est celui du couple qui ne va pas mourir. L'issue est négative pour tous deux mais Scottie ne sera pas libéré par une chute et devra continuer à vivre avec le poids du passé et la souffrance car cette fois, la belle blonde est bien morte. Il s'agit justement là d'une constante du film noir : l'homme détruit qui doit pourtant continuer à vivre. C'est une punition suprême, pire que la mort, et c'est ce qui attend le personnage de Chris dans *La Rue Rouge* (Fritz Lang, 1945).

Scottie n'est peut-être pas un flic corrompu, mais Judy/Madeleine, elle, pourrait être considérée comme une femme fatale manipulatrice : elle est belle, ensorcelante et c'est bien par elle que le malheur arrive. Elle prend le personnage masculin dans ses filets, à l'image de Kathie dans *La Griffes du Passé / Pendez-moi haut et court* (Jacques Tourneur, 1947) : dans ce film, ce sont des filets de pêche qui forment la toile de fond du premier baiser du couple, ce qui n'est sans doute pas un hasard et montre de manière particulièrement explicite l'emprise d'une femme diabolique, araignée qui tisse patiemment une toile autour de sa victime masculine.

Mais une des autres originalités de *Vertigo* réside dans le fait que sa femme fatale n'en est peut-être pas réellement une et qu'elle a très vite de vrais scrupules – de plus, elle est sincèrement amoureuse de Scottie, ce qui veut dire qu'il est douloureux pour elle de lui mentir. Aux trois quarts du film, Judy, en écrivant sa lettre, avoue ses fautes et ses faiblesses. Il y a donc un basculement : alors que dans la première partie du film, on voyait les choses du point de vue de Scottie, victime de Madeleine, dans la seconde partie du film, on voit les choses du point de vue de Judy, victime de son amour pour Scottie – même si elle l'aime, elle l'a trahi et elle va le payer.¹⁰

2) Couples diaboliques

Le film noir a justement coutume de s'intéresser aux victimes mais ici, le rôle de la victime n'est pas associé à un seul personnage et glisse de Scottie à Judy. Hitchcock inverse donc les rôles traditionnels dévolus aux personnages-types du film noir. Pourquoi Judy met-elle le collier à son

¹⁰ Dans le roman dont est tiré le film, le lecteur n'est au courant que Judy a joué le rôle de Madeleine qu'à la fin, en même temps que celui dont elle s'est jouée, le héros. Hitchcock a choisi au contraire de donner au public une longueur d'avance sur Scottie car révéler la supercherie dans la dernière scène lui semblait n'avoir aucun intérêt. Cela aurait simplement créé un effet de surprise, alors qu'Hitchcock privilégiait le suspense. Grâce à ce choix, le spectateur partage l'angoisse de la jeune femme et se demande quelle va être la réaction de Scottie quand il apprendra la vérité à son tour. (Voir TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut, Édition définitive*, Paris, Gallimard, [1993] 1997, pp. 206-207.)

cou sinon pour se punir, se condamner elle-même ? Cet acte est suicidaire car il est évident que le pendentif (par sa taille et son aspect unique et ancien) ne peut échapper à l'œil de Scottie et va provoquer la perte définitive de celle qui le porte. À propos du film noir et de son personnage féminin phare, Borde et Chaumeton écrivent : « La femme fatale l'est aussi pour elle-même » et est « victime de [son propre piège] ». ¹¹

Cependant, on pourrait penser également que Judy ne met pas ce bijou pour « s'autodétruire » mais qu'elle souhaite plutôt s'identifier complètement à Madeleine et que, dans sa grande naïveté, elle s'imagine que Scottie va pouvoir l'aimer comme avant, sans se poser de questions.

Pourtant, la bataille est perdue d'avance parce que Judy est l'opposé de Madeleine et surtout parce que Madeleine est un personnage fictif qui ne sera jamais aussi beau que dans l'imagination de Scottie. Aussi toute rédemption sera-t-elle impossible pour Judy, comme pour toutes les femmes fatales que l'on croise dans les films noirs. ¹² Sur l'affiche américaine d'*Assurance sur la Mort* (Billy Wilder, 1944), on peut lire la phrase : « You can't kiss away a murder », que l'on pourrait traduire par : « On ne peut pas effacer un meurtre par un simple baiser ». Cet avertissement vaut pour Judy car son amour ne sera pas suffisant pour faire oublier à Scottie qu'elle a fait de lui l'instrument d'un meurtre prémédité.

Dans le film noir, les limites entre le bien et le mal sont loin d'être nettes. Bourreaux et victimes se confondent. C'est bien l'impression que l'on ressent en visionnant *Vertigo* mais aussi, par exemple, *Assurance sur la Mort*. Scottie est à la fois bourreau et victime, mais c'est surtout le cas de Judy, qui est un pion sur l'échiquier d'Elster, son amant : elle est l'appât qui assure que Scottie, l'autre pion, se trouvera à mi-hauteur du clocher au moment choisi par Elster, afin que le faux suicide orchestré par ce dernier soit parfait.

Borde et Chaumeton expliquent aussi que le film noir « [désoriente] le [public] » qui souffre ainsi d'un « sentiment d'angoisse [et] d'insécurité ». ¹³ Comme souvent, Hitchcock manipule ses spectateurs autant que le personnage principal, au moins jusqu'à l'épisode de la lettre que Judy écrit mais qu'elle n'enverra jamais. Alors que le public a découvert la vérité, le personnage masculin continue à être le pantin de cette femme.

C'est ainsi que l'argent et le sexe, thèmes centraux du film noir, se retrouvent en filigrane dans *Vertigo*. Judy doit se contenter d'un peu d'argent et de quelques bijoux pour sa participation au

¹¹ BORDE Raymond et CHAUMETON Étienne, *Panorama du film noir américain (1941-1943)*, Paris, Flammarion, 1988, p. 20.

¹² Il suffit de penser au personnage féminin du film emblématique de John Huston, *Le Faucon Maltais* (1941) : le dernier plan de son visage, derrière la grille de l'ascenseur, préfigure les barreaux de la cellule qui l'attend ; cet ascenseur pourrait même la conduire tout droit à l'échafaud.

¹³ *Op. cit.*, pp. 23 ; 24.

meurtre alors qu'elle attendait beaucoup plus ; non pas plus d'argent, mais plus de reconnaissance car elle pensait pouvoir devenir la femme légitime d'Elster, pouvoir vraiment prendre la place de Madeleine et vivre cette nouvelle vie au grand jour.

Les femmes fatales d'*Assurance sur la Mort* ou *La Griffes du Passé*, elles, ne pensent guère qu'à l'argent ; de la même manière, dans *La Rue Rouge*, Kitty ne cesse de réclamer des sommes importantes à Chris, alors qu'il paie déjà le loyer exorbitant de l'appartement luxueux qu'elle occupe. Judy, au contraire, n'est pas matérialiste et voudrait simplement être aimée.

Elster, quant à lui, parvient à se débarrasser du même coup de sa femme et de sa maîtresse. Dans *Vertigo* – élément très original –, c'est le mari qui est arriviste, en quelque sorte, et on peut le comparer à l'un des personnages masculins du film noir américain *Le Roman de Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945).¹⁴

Évidemment, comme dans la plupart des films noirs, un triangle sexuel apparaît, ou même deux. Le premier est celui formé par Elster, Madeleine/Judy et Scottie (ce serait même un carré), et le second concerne Madeleine, Scottie et Midge. Dans le premier cas, les dés sont pipés car Scottie ne sait pas qu'il ne s'agit pas de la « vraie » Madeleine. Dans le second, la bataille est perdue d'avance pour Midge, trop peu vénéneuse, trop ancrée dans la réalité, trop transparente et prévisible ; pas assez femme fatale, en somme. Le personnage de Madeleine, noir, tourmenté et donc mystérieux et fragile, est un défi pour Scottie ; la sauver serait pour lui un moyen de se débarrasser de sa culpabilité mais aussi de gagner son amour. Il est bien plus attiré par l'image sexuelle véhiculée par Madeleine que par le côté maternel à l'excès de Midge (côté maternel qu'il lui reproche d'ailleurs sans ménagement).

À ce propos, l'érotisme présent dans *Vertigo* est de même nature que celui des films noirs classiques. À la fin des années 50, il était encore difficile de développer le côté sexuel de manière explicite à l'écran à cause de la censure – et cela ne dérangeait pas Hitchcock, au contraire, puisqu'il préférait suggérer les choses. Kim Novak interprète une femme froide et inaccessible, comme beaucoup d'héroïnes de films noirs ainsi que comme nombre de blondes hitchcockiennes que l'on ne voit jamais nues ou faisant l'amour. Pourtant, l'ellipse entre le sauvetage de la noyade et le réveil de Madeleine a un côté suggestif très fort puisque sans que des mots ou des images soient utilisés, le spectateur et l'héroïne savent que Scottie l'a déshabillée avant de la glisser dans ses draps alors qu'elle était inconsciente. Il y a bien là ce que Borde et Chaumeton appellent l'« érotisme "noir" ». ¹⁵ Mais de manière bien plus subtile, c'est sans doute lorsque Judy accepte de régler le dernier détail de sa métamorphose, le chignon, qu'elle se met véritablement à nu, même si,

¹⁴ Voir l'article de Carl VETTERS dans ce même volume et son allusion à un « homme fatal ».

¹⁵ *Op. cit.*, p. 20.

dans cette scène, elle porte un tailleur strict.¹⁶

3) Fétichisme et désillusions

Bien que Judy se livre à Scottie, le héros, lui, étreint plus souvent un fantôme qu'une vraie femme, et il vit dans ses rêves et ses fantasmes. Lorsqu'il voit pour la première fois Madeleine (Judy jouant un rôle de composition, en fait), il est comme hypnotisé ; son attente, au bar, rappelle celle de Robert Mitchum dans *La Griffes du Passé*. Dans plusieurs des scènes se déroulant à son hôtel, Kim Novak a une apparence spectrale, créée notamment par un filtre et une lumière verte.¹⁷ Par cet effet, elle semble revenir d'outre-tombe. Cela tend à prouver que même lorsque Scottie réussit à faire de Judy une nouvelle Madeleine, cette femme reste irréelle et qu'il ne pourra jamais la posséder.

Scottie est un être faible, ce n'est pas un surhomme puisque la séquence d'ouverture du film met d'emblée en relief ses performances physiques très limitées. Il a du mal à trouver sa place dans la société ; le film noir a connu son âge d'or dans les années 40 et 50 et correspond à une période de doutes, d'insécurité mondiale (avec la guerre de 39-45 puis la guerre froide) et de désillusions. Au début du film, Scottie démissionne de la police pour devenir détective privé ; d'un point de vue social, il est en marge. Pour couronner le tout, il est également particulièrement affaibli d'un point de vue psychologique.

De la même manière, il n'est pas celui à qui aucune femme ne résiste, bien au contraire, puisque son amour pour Madeleine/Judy n'empêche pas cette dernière d'aller jusqu'au bout de la machination montée par Elster. Scottie, en fait, est loin d'être un héros. C'est un antihéros masochiste renfermé sur lui-même, prisonnier du passé, un peu comme Madeleine prétend l'être de son ancêtre Carlotta. À nouveau, il rappelle à cet égard le personnage interprété par Mitchum dans *La Griffes du Passé*, film au titre français évocateur¹⁸.

Borde et Chaumeton écrivent, à propos du personnage masculin principal des films noirs, qu'il s'agit en principe d'un héros contradictoire : « C'est souvent un homme déjà mûr, presque vieux, pas très beau. (...) C'est aussi une victime (...) [et], assez fréquemment, un personnage masochiste, bourreau de lui-même, artisan de ses propres tribulations, qui s'enferme dans les situations périlleuses, non pas tellement par souci de justice ou par cupidité que par une sorte de curiosité morbide ». ¹⁹ Cette remarque est d'autant plus frappante qu'elle a été écrite en 1955, donc

¹⁶ Voir les explications d'Alfred Hitchcock à ce propos (TRUFFAUT François, *op. cit.*, p. 208).

¹⁷ Voir SPOTO Donald, *L'art d'Alfred Hitchcock : Hitchcock, 50 ans de films*, Paris, Edilig, [1976] 1986, p. 226.

¹⁸ Le titre anglais original, *Out of the Past*, l'est d'ailleurs aussi.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 19-20.

avant le tournage de *Vertigo*, et qu'elle correspond parfaitement à Scottie.

La soif de justice et le désir de voir triompher le bien et la vérité s'estompent en effet fortement dans cette œuvre alors que dans beaucoup d'autres films d'Hitchcock, ils en sont une caractéristique évidente, voire le moteur. Scottie, ici, s'empresse auprès d'une femme par pur égoïsme et cultive ses problèmes, son obsession ou son fétichisme pour elle. Quant à la « curiosité morbide », elle s'applique tout à fait à ce personnage qui veut recréer l'image d'une femme morte en prenant Judy comme « mannequin » (ce qui est particulièrement malsain) et en la modelant sans s'occuper de son âme ni de savoir ce qu'elle ressent et ce qu'elle souhaite ; Judy n'a ainsi d'intérêt à ses yeux que parce qu'elle pourrait faire revivre Madeleine. Scottie, incapable de vivre dans le présent, n'aime cette femme bien vivante qu'à travers celle qui n'est plus – un peu comme Madeleine la névrosée ou même la « possédée » se voyait comme la réincarnation de Carlotta.

Le vertige de Scottie, enfin, est utilisé par Elster et « cultivé », en quelque sorte, par Madeleine qui précipite le héros dans sa « chute » dépressive. Le motif de la spirale, présent dès les premières secondes du film, est l'élément graphique récurrent de *Vertigo*,²⁰ et il est repris par la forme du chignon de Madeleine et de Carlotta sur son portrait. C'est un tourbillon infernal qui semble emporter le héros sans qu'il puisse opposer la moindre résistance, et qui montre que, dans les films noirs, on n'échappe pas à son destin.

Dans *Vertigo*, Hitchcock conserve ses thèmes de prédilection mais détourne aussi les caractéristiques du genre noir à son avantage pour livrer une intrigue oppressante, à la fois œuvre noire et inclassable, et l'un de ses plus grands films. La femme fatale que l'on suit dans la première moitié du film n'existe pas. C'est une chimère, un produit de l'imagination d'Elster, relayé par l'imagination de Scottie, et il y a mise en abyme puisque, comme Kitty qui se dit actrice et a l'occasion de jouer la comédie à Chris (dans *La Rue Rouge*), Kim Novak joue le rôle de Judy qui elle-même joue le rôle de Madeleine, ce que le spectateur ignore même dans un premier temps.

L'intrigue, par ailleurs, va au-delà du côté réaliste des films noirs traditionnels (comme *Le Faux Coupable*, inspiré d'un fait divers réel et qui baigne dans l'univers carcéral). L'histoire, au lieu d'être ancrée dans la réalité, a même un côté surnaturel, et on n'est pas dans un récit de gangsters mais dans une véritable intrigue psychologique. Contrairement à ce qui se passe dans *Le Faux Coupable*, pour reprendre l'exemple de ce film, c'est Scottie qui bâtit autour de lui les murs de sa propre prison (ce qui cadre tout à fait avec le côté masochiste de cet antihéros).

²⁰ On trouve cette spirale envoûtante en bonne place sur les affiches du film ainsi que dans le générique d'ouverture conçu par Saul Bass (qui sera également l'auteur du générique de *La Mort aux Trousses* en 1959 et de *Psychose* en 1960).

Puisque Madeleine n'existe pas, la dimension onirique du film prend tout son sens et explique l'utilisation des couleurs dans la mise en scène, et les halos de lumière, parfois rouge ou verte, dans lesquels baigne souvent l'héroïne lorsqu'elle « est » Madeleine. Et quand Judy apparaît de profil et en contre-jour, seul Scottie ne comprend pas que cette femme a une face cachée.

En 1958, date de la sortie de *Vertigo* aux États-Unis et en France, le film noir appartenait déjà presque au passé. Certains voient ainsi cette œuvre comme un film de transition vers ce qu'on appelle le « néo-noir ». « Le courant néo-noir renouvelle complètement le genre en transgressant les règles du jeu. »²¹ Peut-être le néo-noir est-il plus sombre encore ? Dans le film noir classique, les coupables sont généralement punis, les innocents ne paient pas pour eux, et justice est faite à la fin de l'histoire, d'une manière ou d'une autre. Dans ce nouveau courant, « cette dimension "morale" est souvent abandonnée »²² et en effet, la fin de *Vertigo* met l'accent sur la situation personnelle du héros, mais on n'assiste pas par exemple à l'arrestation d'Elster alors que Scottie l'a bel et bien démasqué. « Hitchcock dut [tout de même] tourner une fin plus "morale" à destination de certains pays européens qui n'acceptaient pas qu'un assassin reste impuni. Au cours de cette courte scène, (...) Midge (...), la meilleure amie de Scottie, entend à la radio qu'Elster a été repéré, entre la Suisse et la France, et va bientôt être extradé vers les États-Unis. »²³

La fin que nous connaissons a beaucoup plus de force, est sujette à interprétation et reste profondément pessimiste, conformément au genre noir, classique ou non. Scottie n'est pas délivré par la mort, mais peut-être le souhaiterait-il ; dans le dernier plan, il semble au bord de la folie ou, plus concrètement, au bord du suicide. Sauter lui permettrait de guérir et de s'unir enfin à Madeleine dans la mort. D'ailleurs, la position de ses bras rappelle la silhouette de son corps qui chute dans la tombe béante de Carlotta puis sur le toit de l'église lors de la séquence du rêve.

Scottie vient avec violence de causer la perte de Judy, ce qui est très typique d'un film noir où la femme fatale est tuée à la fin par celui qui l'aimait. On sait qu'Hitchcock avait tendance à filmer ses scènes d'amour comme des scènes de meurtre et ses scènes de meurtre comme des scènes d'amour²⁴, ce qui est très visible dans *Vertigo*, film dans lequel la passion et la haine se rejoignent souvent. Si Scottie choisit de plonger dans le vide, ce sera sans doute son ultime acte d'amour envers Madeleine.

²¹ VETTERS Carl, « L'impossible rédemption : essai de définition du film noir », in BRÉMARD Bénédicte et ROLLAND Marc, dir., *De l'âge d'or aux regrets*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 445.

²² *Ibid.*

²³ BOURDON Laurent, *Dictionnaire Hitchcock*, [s. l.], Larousse, 2007, p. 232.

²⁴ Pour une illustration en images de cette idée, voir PAÏNI Dominique et COGEVAL Guy, dir., *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*, Milan, Centre Pompidou / Mazzotta, 2000, pp. 306-307.

Annexe : résumé du film

Lors d'une course-poursuite sur les toits de San Francisco, Scottie Ferguson (James Stewart) se retrouve suspendu dans le vide, accroché à une gouttière. En tentant de le sauver, un collègue policier fait une chute mortelle sous ses yeux. Nous retrouvons Scottie convalescent, conversant avec son amie Midge, à laquelle il a été autrefois fiancé. Il a démissionné de la police et souffre à présent d'acrophobie. C'est alors qu'un ancien ami d'université le contacte : Gavin Elster est à la tête d'une importante entreprise de chantiers navals grâce à son mariage, mais justement, sa femme Madeleine (Kim Novak) l'inquiète et il demande à Scottie de jouer au détective privé.

Scottie se met à suivre Madeleine et découvre un comportement de plus en plus troublant : la jeune femme semble obsédée par son ancêtre au destin tragique, Carlotta, dont elle va tous les jours contempler le portrait au musée, allant jusqu'à adopter sa coiffure et ses accessoires. Elle fréquente également les lieux où Carlotta a vécu. Un jour où elle tente de se suicider en sautant dans la baie de San Francisco, Scottie la sauve de la noyade, ce qui lui permet de faire sa connaissance. La jeune femme énigmatique semble n'avoir aucun souvenir de tout ce qu'elle a fait. Dès le lendemain, à l'occasion d'une promenade, Scottie réalise à quel point Madeleine a peur de devenir folle et de mourir. Il lui promet de l'aider et ils échangent leur premier baiser.

Par la suite, Madeleine parle à Scottie de ses cauchemars et d'un lieu qui l'obsède. Scottie l'identifie comme une vieille mission espagnole qui se trouve non loin de San Francisco ; il y conduit la jeune femme pour lui montrer que cet endroit est bien réel et n'a rien d'effrayant. Sur place, Madeleine court vers l'église et monte l'escalier vertigineux qui mène au sommet du clocher. Incapable de la suivre jusqu'en haut à cause de sa peur du vide, Scottie, impuissant, l'entend crier et voit chuter son corps. Au procès, il est reconnu non coupable de sa mort. Elster dit à Scottie ne pas lui en vouloir, et quitte la ville.

Traumatisé par ce drame, ne parvenant pas à se remettre de la disparition de Madeleine, Scottie se met lui aussi à faire des cauchemars, sombre dans une profonde mélancolie et est hospitalisé. Lorsqu'il sort de l'hôpital, il n'est pas guéri de son amour pour la disparue et continue à aller là où elle avait l'habitude de se rendre ; il croit même l'y voir à plusieurs reprises, jusqu'au jour où il croise une jeune femme qui lui ressemble beaucoup, même si son style, ses manières et son mode de vie sont très différents. Il la suit jusqu'à son hôtel et insiste pour faire sa connaissance. Cette jeune femme, c'est Judy Barton. D'abord méfiante, elle finit par accepter de dîner avec Scottie. Mais lorsque ce dernier quitte sa chambre, le spectateur apprend, grâce à un monologue intérieur de Judy, qu'elle était la maîtresse d'Elster et qu'elle a tenu le rôle de Madeleine pour faire croire à la thèse du suicide. La vraie Madeleine était déjà morte quand Judy est arrivée en haut de la

tour ; elle portait les mêmes vêtements et la même coiffure qu'elle, et c'est Judy qui a crié quand Elster a précipité sa femme dans le vide. Mais Elster, une fois son but atteint (s'emparer de la fortune de sa femme), a abandonné Judy, sachant qu'elle ne pourrait rien révéler de compromettant puisqu'elle était liée au meurtre.

Judy vit avec le poids de cette culpabilité et vient de prendre le risque de revoir Scottie uniquement parce qu'elle est faible et a « commis l'erreur » de tomber amoureuse de lui. Elle ne peut se résoudre à lui apprendre la vérité, de peur qu'il ne se détourne d'elle. Mais au fur et à mesure de leurs rendez-vous, elle se rend compte que Scottie cherche Madeleine partout et qu'il ne s'intéresse pas véritablement à elle. Pourtant, si elle accepte de s'habiller et de se coiffer exactement comme Madeleine, il pourra l'aimer. Avec du mal, Judy finit par céder.

Lorsqu'elle redevient Madeleine, Scottie ne se pose aucune question et l'étreint. Les voici tous deux heureux. Mais ce bonheur sera bien éphémère. Pour sortir ce soir-là, Judy met à son cou un pendentif ayant appartenu à Carlotta, qu'Elster lui avait donné. Scottie le reconnaît et comprend soudain toute la machination. Il emmène alors Judy à la mission. La jeune femme est de plus en plus effrayée. Scottie lui explique qu'il veut avoir une seconde chance et qu'il veut essayer d'exorciser le passé en tentant de monter jusqu'en haut du clocher avec elle. Judy résiste et se débat, mais Scottie se montre déterminé et violent et lui apprend, alors qu'ils approchent des dernières marches, qu'il a tout compris. Il est ivre de colère et se rend compte soudain que le choc a fait disparaître son vertige. Le sommet du clocher ouvre sur le vide. Judy tente de se faire pardonner et dit à Scottie qu'elle l'aime plus que tout. Mais il lui répond qu'il est trop tard et que rien ne pourra lui rendre Madeleine. Judy, dos au vide, continue à le supplier et l'embrasse. Face à elle, une nonne sort de la pénombre. Judy, épouvantée, a un mouvement de recul et fait une chute mortelle. Scottie reste seul, désespéré, hagard, à regarder en bas ; un pas de plus et il pourrait tomber lui aussi. Fondu au noir.