

Logique et Sublimité : Dupuy et *Vertigo* de Hitchcock

Robert Doran

(Université de Rochester, USA)

Je me propose d'étudier le film *Vertigo* d'Hitchcock à la lumière de l'interprétation que Jean-Pierre Dupuy en a donnée dans un essai récent, intitulé « Variations sur *Vertigo* ». ¹ Selon Dupuy, ce film résume toute sa pensée :

Mes travaux les plus abstraits, mes recherches les plus absconses, sont tissés, je le sais maintenant, dans la trame inexorable de son intrigue. L'autoréférence, l'auto-transcendance, le temps circulaire, cette figure étrange de l'auto-extériorisation par laquelle l'intérieur d'un système se projette à l'extérieur de lui-même, la catastrophe qui révèle le sens des événements qui la précèdent, tous ces thèmes et bien d'autres qui constituent mes obsessions, c'est clairement *Vertigo* qui me les a inoculés. C'est donc moins une interprétation de *Vertigo* que je vous propose qu'une interprétation de mes propres travaux à la lumière de *Vertigo*. ²

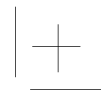
Dans ces conditions, ma propre analyse tentera de poursuivre et développer les réflexions de Dupuy sur le film d'Hitchcock.

Il faut bien voir que pour lui, *Vertigo* n'est pas seulement un chef d'œuvre dont il apprécia tout de suite les qualités

¹ Cet essai est repris dans Jean-Pierre Dupuy, *La marque du sacré* (Paris, Carnets Nord, 2009), paru en même temps que les actes du colloque de Cerisy consacré à l'œuvre de Dupuy.

² *Ibid*, p. 258.





intellectuelles et esthétiques, mais tout d'abord l'occasion d'une expérience existentielle, d'un bouleversement de tout son être, l'origine d'une obsession du même ordre que celle que nous trouvons dans le film. Comme il le dit lui-même :

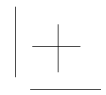
J'avais dix-sept ans et je tombai follement amoureux de Madeleine. Ce fut le coup de foudre. La première fois, je restai collé à mon fauteuil trois séances de suite, comme on pouvait le faire alors sans avoir à ressortir de la salle pour payer de nouveau. Je retournai assouvir ma passion une dizaine de fois les trois semaines suivantes. Dans les cinquante ans qui suivirent, je retrouvai Madeleine une trentaine de fois peut-être³.

Ces lignes présentent bien une des problématiques du film : Dupuy est tombé amoureux de Madeleine et non pas de Judy, exactement comme le personnage principal masculin, Scottie, joué par Jimmy Stewart. Rappelons que, dans le film, le détective John Ferguson dit « Scottie » (Stewart), souffrant de vertige, est tenu pour responsable de la mort de l'un de ses collègues. Après avoir perdu son poste de détective, il retrouve un de ses anciens amis, Gavin Elster, qui lui propose de prendre en filature sa ravissante épouse, Madeleine (Kim Novak), qu'il croit possédée par l'esprit de sa grand-mère, Carlotta Valdez. Scottie tombe aussitôt amoureux de la jeune femme et, n'ayant pu empêcher son suicide, il devient obsédé par sa mémoire, au point de vouloir la faire revivre dans le personnage de Judy (Kim Novak), l'ancienne amante et complice d'Elster.

Le film nous invite à tomber dans le même piège que Scottie, ce qui nous mène à la question suivante : quel est

³ *Ibid.*, p. 268.



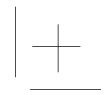


le statut de notre désir pour Madeleine si ce même désir est dévalorisé par Judy ? Puisqu'il s'agit d'un rapport d'identité (il s'agit de la même femme) et non pas de ressemblance, on ne peut pas parler de Madeleine sans parler de Judy et vice-versa. Mais le désir se dirige vers l'une et pas vers l'autre. Si l'on a aimé Madeleine pourquoi ne peut-on pas considérer Judy comme digne d'être aimée ? La présence de Judy met en question notre désir pour Madeleine.

Ce schéma est compliqué par le jeu temporel dont parle Dupuy, dans son essai sur *Vertigo*, et qu'il nomme le « temps du projet » ; cependant, dans le film, il s'agit d'un temps projeté qui ne se boucle pas et qui aurait alors non pas la forme d'un cercle mais d'une spirale, qui est la figure principale du film. Dupuy appelle cette temporalité vertigineuse le « temps de la catastrophe ». « La mort de Madeleine, écrit-il, est en un sens la métonymie de la disparition de l'humanité. Je sais maintenant que, pour moi, ce fut l'inverse : si j'en suis venu à travailler sur un objet aussi singulier, c'est que la disparition de l'humanité m'est apparue comme la métonymie de la mort de Madeleine ».

Il faut préciser que cette temporalité est celle de la perspective de Scottie et jusqu'à un certain point celle du spectateur qui regarde le film pour la première fois. Pour Scottie, donc, Madeleine existe jusqu'à ce qu'il découvre qu'elle est Judy, et à partir de ce moment, non seulement Madeleine n'existe plus, mais elle n'aura jamais existé en tant que telle. Je vais tacher donc de tracer comment Dupuy met en parallèle cette temporalité paradoxale et la question de l'amour obsessionnel.





Identité et ressemblance

Qu'aime-t-on chez Madeleine ? Sa sublimité. Que reproche-t-on à Judy ? Sa banalité ou même sa vulgarité. Madeleine est unique ; les Judy courent les rues. Et, de fait, Scottie rencontre Judy dans la rue. Madeleine est tout ce que Judy n'est pas : élégante, noble, mystérieuse, inaccessible. On peut dire également, sans être trop paradoxal, que Madeleine est plus belle que Judy, car la beauté tient aussi de la façon de se mouvoir, de se tenir, de parler, etc. C'est comme s'il s'agissait de deux femmes non seulement différentes mais complètement opposées l'une à l'autre et sous tous les aspects sauf un : c'est la même femme ! La seule chose qu'elles partagent est leur être, et c'est cet être qui semble si peu important dans le film, car, redisons-le avec Dupuy, Madeleine n'aura jamais existé au moment où l'on découvre qu'elle est Judy. Cependant, on ne peut pas dire non plus que Scottie ait embrassé un fantôme (comme le dira Midge pour se moquer de Scottie) ; il a embrassé un être en chair et en os, la même qu'il embrassera plus tard sous le nom de Judy.

Or cette opposition entre Madeleine et Judy est préfigurée par le contraste, bien net, entre Midge et Madeleine dans la première partie du film, un contraste renforcé par le fait que les deux noms commencent par la même lettre. Le scénariste du film a déclaré qu'il avait ajouté le personnage de Midge pour bien ancrer l'histoire dans la réalité, par rapport à la fantaisie qui entoure la sublime Madeleine. Les mêmes sentiments de jalousie, de dévalorisation de soi, de manque d'amour que nous



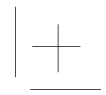


trouvons chez Midge vont se retrouver sous une forme paradoxale chez Judy. Comme le souligne le philosophe Noël Carroll : « De manière ironique Judy devient sa propre rivale en séduisant Scottie si parfaitement dans le rôle de Madeleine ».⁴ Comment peut-elle être sa propre rivale ? Comment peut-elle être jalouse d'une image qu'elle a elle-même produite ? Comment peut-elle être envieuse de la beauté de cette femme qui a le même visage, les mêmes jambes, les mêmes yeux, le même âge (ou comme dit Dupuy, sans doute plus connaisseur que moi, les mêmes « lèvres pulpeuses », les mêmes « hanches généreuses ») ? Judy ne peut pas être jalouse de la vraie femme d'Elster que Madeleine/Judy incarne, car Scottie ne l'a jamais rencontrée. Non, Judy est paradoxalement mais vraisemblablement jalouse d'elle-même.

Le problème s'imposant à Judy n'est pas du même ordre que celui s'imposant à Scottie, car Judy sait qu'il y a une relation d'identité entre elle-même et la Madeleine qu'elle a jouée, tandis que Scottie pense qu'il n'y a qu'une relation de ressemblance — jusqu'au moment fatal où il aperçoit le collier de Carlotta. Madeleine existe pour Judy comme s'il s'agissait d'une autre femme. Comme elle le dit à maintes reprises, elle veut que Scottie l'aime pour celle qu'elle est vraiment. Dans la lettre qu'elle écrit et déchire aussitôt, elle dit : « Je veux que tu m'aimes comme je suis ». Judy a peur que Scottie ne découvre que la sublime Madeleine, qu'il a tant aimée, ne soit rien d'autre que la simple personne qu'il a devant lui. C'est pour cette raison qu'elle déchire sa lettre, plus que pour cacher sa culpabilité.

⁴ Noël Carroll, « *Vertigo* and the Pathologies of Romantic Love », *Hitchcock and Philosophy*, sous la direction de David Baggett et William Drumin (Chicago and La Salle, IL : Open Court, 2007).





Elle décide de faire une expérience : elle veut savoir si l'amour est possible entre Judy et Scottie comme il était possible entre Madeleine et Scottie. Elle fera mieux que sa rivale, pense-t-elle, car elle pourra se donner réellement et complètement à Scottie cette fois-ci. Or, c'est exactement ce dont Scottie ne veut pas ! Il ne voit en elle que la face quotidienne et accessible de la personne sublime et inaccessible qu'il a perdue et dont il est obsédé. L'écart que Scottie voit entre Madeleine et Judy est pour lui une garantie d'inaccessibilité qui nourrit son obsession. Lorsque cet écart est brisé, Scottie est guéri de son obsession, car il ne peut pas plus aimer Judy qu'il ne peut aimer Midge.

Comme dans les contes fantastiques, Scottie, semble avoir réussi à ressusciter une morte, parce qu'il s'agit de la même femme. Paradoxalement, c'est parce que c'est la même femme que sa tentative ne marche pas ! Sa réussite est son échec, car s'il n'y avait eu que ressemblance entre Judy et Madeleine, Scottie serait content de vivre dans le passé, et d'aimer Madeleine à travers Judy. Il veut que Judy joue le rôle de Madeleine bien qu'il ne sache pas encore que Madeleine n'était qu'un personnage bien joué. Scottie veut que Judy *devienne* Madeleine, mais il ne veut pas qu'elle *soit* Madeleine, où plus précisément il ne veut pas qu'elle ait été Madeleine — ce qui est doublement paradoxal, car, d'un côté, il veut faire revivre cette femme, mais la faire réellement revivre serait de la perdre encore une fois, c'est-à-dire ce serait se rendre compte que tout était illusion. Il fallait que Madeleine meure pour sacraliser la passion de Scottie. Et il fallait qu'elle revienne pour désacraliser cette même passion, car en revenant elle se rend au néant ; elle ne vivra plus dans les souvenirs de





Scottie car elle n'aura jamais existé. Qu'il le veuille ou non, Scottie est guéri de son obsession à la fin du film, car elle est tout simplement privée de son objet. En se rendant compte que Madeleine n'a jamais existé en tant que telle, il s'oblige à vivre dans le présent et à renoncer au passé qui n'était qu'un simulacre.

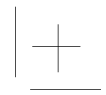
L'amour et le mimétisme

Dupuy décrit deux types d'amour dans son essai : celui qui relève du désir mimétique, tel qu'il a été exposé par R. Girard,⁵ et une conception qu'il doit à Monique Canto-Sperber.

Comme il en fait la remarque, le mimétisme est partout présent dans *Vertigo*. Scottie veut posséder Madeleine qui est doublement possédée par Elster et par Carlotta. Ici le sens religieux du mot « possession » se confond avec le sens sentimental (comme le mot « inspiration », *enthousiasmos* en grec, qui voulait dire à l'origine « possédé des dieux » et qui a, dans le monde moderne, un analogue séculaire). Tout au long du film, on trouve non pas une opposition, mais une continuité, entre le sacré et le profane : la sacralisation du profane et la profanation du sacré. Judy veut posséder Scottie qui est possédé par Madeleine. Judy imite sa propre image ; elle veut être aimée comme

⁵ Cette conception du désir, dite parfois « triangulaire » signifie qu'on désire un objet ou une personne non pas pour ses qualités intrinsèques mais en imitant le désir d'un tiers qui sert de modèle et qui, sous certaines conditions, peut devenir un-rival. Voir ces deux livres de René Girard : *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris, 1961) et *Mimesis and Theory : Essays on Literature and Criticism*, sous la direction de Robert Doran (Stanford, CA : Stanford University Press, 2008).





Madeleine a été aimée mais en tant que Judy. Scottie imite le désir supposé d'Elster et de Madeleine elle-même. On peut également parler d'une chaîne de désir non réciproque, à la Racine : Judy désire Scottie qui désire Madeleine qui désire Carlotta, sauf que bien sûr Judy et Madeleine sont la « même » personne. Cependant le mimétisme le plus flagrant et le plus destructeur est celui du désir de Scottie de recréer Madeleine en la personne de Judy. Celui-ci est doublement mimétique, car il va découvrir que son imitation n'est qu'une imitation de l'imitation qu'avait réalisée Elster pour le tromper, sauf qu'Elster avait mieux réussi. Comme dit Scottie: « You played his wife so well, Judy! He made you over didn't he? Just as I've done. But better! » Dupuy commente :

L'envie, cette passion destructrice, toute l'envie du monde se trouve condensée dans ce « but better! ». La « Madeleine » que Scottie a faite est seulement une copie médiocre, une pâle contrefaçon de la Madeleine réussie par Elster, qui n'est elle-même qu'une contrefaçon de la seule *real wife*, Madeleine Elster. La Madeleine de Scottie n'est qu'une copie de copie, c'est-à-dire un simulacre, de l'objet réel, lequel n'a aucun intérêt sinon la fortune qu'il rapporte par son suicide présumé. On ne saurait dire avec plus de force et d'ironie dévastatrice l'inanité du désir⁶.

Je vais radicaliser ce propos de Dupuy, à savoir que la Madeleine de Scottie (celle qu'il a créée de ses propres mains) est une « copie de copie », une copie de la Madeleine d'Elster qui est une copie de Madeleine Elster. Je dirai qu'il n'est pas nécessaire que Madeleine soit vraiment une copie de la « vraie femme » d'Elster (qui

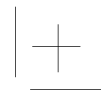
⁶ Dupuy, *op. cit.*, p. 272-273.





n'apparaît pas d'ailleurs dans le film, sauf comme la morte qu'Elster jette de la tour). La relation entre la Madeleine créée par Scottie et la Madeleine créée par Elster n'est pas du même ordre que la relation entre la Madeleine créée par Elster et Madeleine Elster. Il est loin d'être certain que si Scottie avait rencontré la vraie femme d'Elster, il serait tout naturellement tombé amoureux d'elle. Non, la fausse Madeleine n'a pas besoin de ressembler à qui que ce soit ; il suffit qu'elle joue le rôle de cette femme, qu'elle soit riche et désœuvrée, qu'elle ait un certain rapport à sa famille, etc. Ce qui est primordial est qu'elle corresponde au type de femme dont Scottie tomberait amoureux facilement, c'est-à-dire, il faut qu'elle soit une femme sublime, qui tient de l'idéal. Il est plus important pour le complot d'Elster que sa Madeleine soit désirable qu'elle ressemble trait pour trait à une femme inconnue. Bien entendu, Elster la rend désirable en l'entourant du mimétisme le plus extraordinaire, mais il accomplit d'autant mieux ce but qu'il lui donne les qualités que Scottie recherche dans une femme — et que, en tant que vieil ami, Elster est bien placé pour connaître. Judy sert donc de matière brute. On peut dire que le schéma proposé par le film d'Hitchcock est véritablement platonicien : la Madeleine de Scottie est une copie de la Madeleine d'Elster qui est une copie d'une femme idéale qui n'a pas de réalité concrète et qui ne peut pas en avoir. Elle est justement hors du monde, pure Idée, transcendante. Cette sublimité est ce qui fait l'essence du mythe de l'amour romantique.





Les instants sublimes

Dans sa mise en scène esthétique de ce mythe de l'amour romantique, c'est Hitchcock plus qu'Elster qui nous manipule. Elster a pu enseigner à Judy comment se comporter, comment parler, pour devenir une femme sublime, mais c'est Hitchcock qui nous construit les figures inoubliables de cette sublimité par sa mise en scène cinématographique.

Il a y trois moments où Madeleine/Judy franchit un seuil physique qui représente également un seuil émotionnel, spirituel et même, en dernière instance, métaphysique. Ce sont trois moments d'éveil amoureux éprouvés par Scottie, dont les deux premiers sont la préfiguration du troisième, qui est l'apogée esthétique du film. Franchir un seuil veut dire passer d'un monde à un autre, d'une temporalité à une autre ; c'est un moment de dépassement, de sublimité. En effet, l'étymologie du mot même de *sub-lime* veut dire « en dessous du *limis* », en dessous de la limite ou du seuil qui sépare le monde humain de la sphère des dieux.

La première occasion de cette mise-en-scène du seuil est chez Ernie's, où Scottie voit Madeleine pour la première fois. Il s'agit de la naissance du désir de Scottie pour Madeleine. Madeleine, assise avec Elster à une table, est habillée en vert. Les murs d'Ernie's sont ornés de rouge. Cette oscillation entre le vert et le rouge, entre le vert qui signifie la vie et le rouge qui signifie la mort, sera présente tout au long du film. Scottie est assis au bar, dans une salle contiguë au restaurant, d'où il entrevoit Madeleine. Soudain Madeleine et Elster se lèvent pour partir. Au moment où Madeleine atteint le seuil entre les





deux salles, Scottie se retourne et la voit, ou du moins donne au spectateur l'impression de la voir, car on suppose que le regard du spectateur/caméra et celui de Scottie se rejoignent. La musique s'amplifie et Madeleine est montrée de profil. C'est l'être sublime. Le gros plan sur le profil suggère déjà un regard de fascination et d'obsession que les spectateurs partageront avec Scottie.

Le second instant où Madeleine traverse un seuil dans la vie de Scottie est dans l'appartement de celui-ci, après sa fausse tentative de suicide dans la baie de San Francisco. Madeleine, qui avait été déshabillée et mise au lit par Scottie, ouvre la porte qui sépare la chambre à coucher du salon et se tient debout sur le seuil. Scottie se retourne et est témoin d'une nouvelle vision sublime : Madeleine s'avançant lentement vers lui comme si elle entrait précisément dans sa propre vie. Elle n'appartient plus à Elster. Elle n'est plus l'objet du voyeur, mais un sujet dont le regard répond à celui de Scottie. Cette fois-ci, Madeleine est habillée en rouge (elle porte une robe de chambre rouge) et Scottie porte du vert. Le rouge rappelle la mort dont elle vient juste de toucher le seuil dans sa tentative de suicide ; le vert signifie la réussite de Scottie à sauver la vie de quelqu'un, la seule fois dans le film où il arrive à sauver une personne dont il se sent responsable (bien que ce « sauvetage » se révèle fictif, lorsque Judy avoue, à la fin du film, qu'elle savait très bien nager). Madeleine incarne cette tension entre la vie et la mort qui va finir par obséder Scottie à tel point qu'il tentera de franchir ce seuil lui-même. Madeleine est associée aux images élémentaires du feu (devant la cheminée du salon de Scottie) et de l'eau (de la baie où elle a plongé) qui sont aussi des images ambivalentes qui illustrent cette





oscillation entre la vie et la mort, car ces éléments naturels détruisent autant qu'ils donnent la vie.⁷

Le troisième seuil sublime constitue, comme nous l'avons dit, l'apogée du film. Ce moment est bien préfiguré par les deux moments que je viens de décrire. Judy est complètement remodelée en Madeleine. Il manque un dernier détail — sa coiffure. Scottie lui implore de faire ce dernier changement qui va entraîner cette transformation magique en Madeleine. Elle rentre dans la salle de bain. La musique s'amplifie progressivement pour augmenter la tension. La porte est éclairée d'une lumière verte provenant du panneau néon devant la fenêtre de l'appartement. La mise en scène reproduit presque exactement la scène dans l'appartement de Scottie que nous venons d'évoquer, sauf que l'intensité est bien supérieure. Toute illuminée de vert, par une lentille de caméra teintée, Judy franchit le seuil de la mort pour se ressusciter en Madeleine. C'est la troisième et dernière fois qu'elle fait ce geste. Lors de cet instant sublime accompagné d'une musique somptueusement romantique, Scottie peut à peine croire qu'il a réussi à faire revenir Madeleine de la mort. La ressemblance est mystérieuse, « uncanny » comme dit le mot anglais. Pendant qu'ils s'embrassent, et il faut ajouter que Scottie a l'impression d'embrasser Madeleine à travers Judy, la caméra fait un tour de 360 degrés autour du couple, et par les effets spéciaux on est placé dans la position subjective de Scottie qui ressent tout le poids du passé.

⁷ Quatre ans plus tard, François Truffaut, grand admirateur d'Hitchcock, se servira dans *Jules et Jim* (1962) de ces mêmes éléments naturels, qui seront associés à la femme fatale du film, jouée par Jeanne Moreau, qui se jette aussi dans l'eau et qui se brûle en mettant le feu à ses anciennes lettres d'amour.





L'amour contingent ou l'amour véritable

Néanmoins, Judy se comporte toujours comme Judy. Si elle a accepté de se transformer en Madeleine quant à l'apparence physique, elle maintient son identité de Judy. Scottie en a changé la forme, et non le fond. Elster, lui, en avait aussi changé le fond, d'où sa supériorité. Est-ce que la tentative de Scottie nous enseigne alors quelque chose sur notre conception de l'amour, où bien est-ce qu'il s'agit ici d'une simple « pathologie » dont on peut facilement se défaire ? Noël Carroll commente :

En le voyant vouloir refaire Judy à l'image de Madeleine, le spectateur ressent que ce que fait Scottie est profondément erroné. Car, cela revient à dénier l'unicité et de la particularité de la bien aimée. Un amant n'est pas un type. C'est pourquoi son bien aimé est strictement irremplaçable.⁸

Cette analyse rejoint celle de Dupuy lorsqu'il raconte l'histoire d'un patient du psychanalyste Viktor Frankl, qui venait de sortir d'un camp de concentration. L'histoire se passe en 1945 à Vienne :

Nombre d'histoires horribles eurent pour cadre les camps d'extermination. Un homme et sa femme avaient été détenus dans des camps séparés et ils se retrouvèrent à Vienne, miraculeusement réunis. Leur bonheur ne dura pas plus de six mois. La femme mourut d'une maladie contractée au camp. L'homme s'effondra moralement. Son désespoir était total. Aucun de ses amis ne réussit à l'en sortir, pas même avec des remarques du genre : « pense donc que ta femme aurait pu décéder *avant* même que vous vous retrouviez ! » Finalement, on

⁸ Carroll, *op. cit.*, p. 110.





persuada cet homme de consulter Viktor Frankl, connu pour le réconfort qu'il apportait aux rescapés de la catastrophe.

L'homme et Frankl se virent plusieurs fois, conversèrent pendant des heures et, finalement, un jour, Frankl s'adressa à l'homme en ces termes: 'Imaginons que Dieu me donne le pouvoir de créer une femme exactement comme la vôtre: elle se souviendrait de chacune de vos conversations, elle n'aurait oublié aucune de vos plaisanteries, pas un détail dont elle n'ait gardé le souvenir. Vous ne pourriez absolument pas distinguer cette femme de celle que vous avez perdue. Est-ce que vous voudriez que je la fasse sortir du néant?' » L'homme resta silencieux un moment, puis il se leva et dit: 'Non, merci, docteur!' Ils se serrèrent la main, l'homme partit et commença une nouvelle vie. » [...]

Lorsqu'on aime un être, on n'aime pas une liste de caractéristiques, fussent-elles si exhaustives qu'elles fussent à distinguer l'être en question de tous les autres. La contrefaçon la plus parfaite laisse encore échapper quelque chose, et c'est ce quelque chose qui est l'essence de l'amour, ce pauvre mot qui dit tout et n'explique rien.

Le patient de Viktor Frankl a soudainement compris que l'amour qui le liait à sa femme était unique, irremplaçable, et que par là même il échappait au temps linéaire, au temps tenu pour un réceptacle des événements qui y surgissent. Si Scottie avait aimé Madeleine comme elle l'a aimé, jamais il n'aurait cherché à la faire surgir du néant qu'en vérité elle n'a jamais quitté⁹.

Selon ce modèle, l'amour de Scottie serait superficiel, car il nie l'unicité de la personne qu'il a aimée. En soi,

⁹ Dupuy, *op.cit.*, p. 278-280.





cette analyse est juste. Cependant, je pense qu'en fin de compte *Vertigo* y échappe, car Dupuy parle d'une logique de la ressemblance et non pas de l'identité. Il ne s'agit pas d'une femme « exactement comme la vôtre » ; il s'agit de la même femme. Je vais prendre un autre exemple pour éclairer la situation.

Imaginons qu'un homme marié à un agent secret découvre un beau jour que son mariage est faux, qu'il a été la dupe d'une femme qui s'est servie de lui pour cacher son identité aux autorités. Il l'a aimée, mais ne peut plus l'aimer, maintenant qu'il sait qu'elle n'était pas la femme qu'il pensait connaître. Or, sa femme lui dit que tout n'était pas faux, que finalement elle l'avait vraiment aimé à travers son déguisement — comme Judy dans son rôle de Madeleine. C'est justement ce que Judy explique à Scottie lorsqu'elle dit : « it wasn't supposed to be this way », c'est-à-dire qu'elle n'était pas censée tomber réellement amoureuse de lui, qu'elle était sortie de son rôle et qu'elle l'avait aimé véritablement.

À ce propos, je vais citer quelques lignes du dialogue, les mêmes que commente Dupuy dans son essai :

Madeleine: You believe that I love you?

Scottie: Yes

Madeleine: And if you lose me, you'll know that I loved you and wanted to go on loving you.

Scottie: I won't lose you¹⁰.

Il est évident que pour nous, les spectateurs qui ont déjà vu le film, c'est Judy qui parle à travers Madeleine. Cependant il convient parfaitement au rôle de Madeleine de dire cela à ce moment exact, car il provoque l'effet voulu par Elster (Scottie croit qu'elle va se suicider et il va

¹⁰ *Ibid.*, p. 260.





la suivre). Dupuy commente : « Ce ‘je’ ne peut se référer à Judy, que Scottie ne connaît pas. Il ne peut se référer qu’à Madeleine, mais celle qui prononce ces paroles sait qu’elle n’est pas Madeleine, de même que l’actrice qui incarne Phèdre sait qu’elle n’est pas Phèdre ». Cependant si l’actrice est réellement amoureuse de l’acteur qui joue Hyppolite, on peut dire que la fiction et la réalité coïncident, que la fiction dans la fiction contient une vérité qui coexiste avec la fiction à ce deuxième niveau.

C’est ce qui se passe dans *Vertigo*, sauf que la réciprocité fait défaut. Judy déclare réellement son amour en jouant le rôle de Madeleine, mais Scottie ne peut pas le comprendre. Scottie déclare réellement son amour à Madeleine, mais Judy sait très bien que cette déclaration n’est pas destinée à elle. On a affaire ici à une réciprocité et à une non réciprocité simultanées : la réciprocité physique (le baiser, qui est tout à fait sincère) et la non réciprocité sentimentale, que je viens de décrire. Ces deux identités peuvent exister en même temps, pourvu qu’il y ait une séparation épistémique. Une fois que Scottie connaît la vérité, et que Judy sait que Scottie connaît la vérité, nous nous trouvons face à un nouveau problème.

Qui Scottie embrasse-t-il en haut de la tour à la fin du film? Suivant la logique de J-P Dupuy, ce ne peut être ni Judy ni Madeleine. Ce ne peut pas être Judy car, comme remarque Dupuy, Scottie se fiche complètement d’elle. Ce ne peut pas être Madeleine, puisque Scottie sait que Madeleine n’a jamais réellement existé en tant que telle. Il faut donc revenir au film pour trouver la réponse.

Il faudrait noter que, dans cette dernière scène Scottie, en s’adressant à cet être qu’on ne saurait nommer, oscille





entre les noms de Madeleine et de Judy. Il est clair qu'il voit Madeleine en Judy et Judy en Madeleine et qu'il n'arrive plus à séparer ces deux identités. Judy/Madeleine n'est donc pas un être avec deux identités, c'est désormais un être double. Le baiser de Scottie est donc une invitation à la folie. Car, ce que Scottie oblige Judy à faire est d'incorporer sa rivale Madeleine dans son être, de l'obliger de vivre avec sa rivale jusqu'à la fin de ses jours. C'est donc Judy aussi qui n'existe plus en tant que telle. Elle est réellement possédée par Madeleine, comme Madeleine était possédée par Carlotta. Il n'y aura donc plus de seuil à franchir, car le seuil a été définitivement brisé. En se jetant de la tour, Judy se débarrasse, une fois pour toutes, de cette rivale terrible que la passion de Scottie avait fait naître.

