

Faculté de philosophie, arts et lettres

***Bruges-la-Morte* de Georges
Rodenbach et *Vertigo* d'Alfred
Hitchcock**

Étude comparative de deux œuvres intermédiales

Auteur : Lena LECOCQ
Promoteur : Pierre PIRET
Année académique 2019-2020
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité didactique

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Monsieur Pierre Piret, pour la confiance qu'il m'a accordée et pour l'intérêt qu'il a porté à mon sujet dès le départ. Ses conseils experts et avisés, ses relectures attentives et ses retours constructifs m'ont permis de m'améliorer tout au long de mes travaux de recherche et de rédaction. Je lui suis extrêmement reconnaissante pour sa bienveillance, son humanité et ses encouragements qui m'ont donné la force de persévérer dans l'entreprise ardue que constitue un mémoire.

J'aimerais remercier tous mes professeurs de bachelier et de master, mais aussi de français du secondaire, pour leurs enseignements et leurs savoirs transmis. Un merci tout particulier à Monsieur Laurent Van Eynde de m'avoir initiée aux rapports passionnants entre la philosophie, l'art et la littérature, ainsi qu'au cinéma d'Alfred Hitchcock. C'est d'ailleurs un de ses cours qui a inspiré le sujet de ce mémoire et donné lieu à des échanges enthousiastes à son propos. Je souhaite aussi remercier Madame Nathalie Gillain de m'avoir fait (re)découvrir *Bruges-la-Morte* ainsi que les liens entre la littérature et la photographie.

Je remercie également ma famille qui m'a soutenue et encouragée durant tout mon parcours universitaire. Merci à mon papa de m'avoir transmis sa passion pour le cinéma, et d'avoir partagé la mienne pour la littérature française. Je ne le remercierai jamais assez pour le temps qu'il a consacré à relire tous mes travaux depuis mon bachelier, ce mémoire n'ayant pas fait exception à la règle. Merci à ma maman de m'avoir transmis sa force, son courage et sa détermination, des qualités qui m'ont beaucoup servi lorsque les choses me paraissaient insurmontables. Merci à mon amoureux, Martin, dont la présence et le réconfort ont été très précieux pendant cette période.

Un grand merci à Melanie Castermans pour son soutien moral et intellectuel durant ce master à Louvain-la-Neuve. D'ancienne cokotteuse, elle est devenue une véritable amie. Je n'oublierai jamais nos danses de la joie au kot ainsi que nos plats réconfortants le soir. Merci également à tous mes amis, en particulier Alexandra Lahaut, Louise Gatot, Antoine Anseau et Pierre-Olivier Pire, pour les larmes et, surtout, les fous rires partagés ensemble.

Only one is a wanderer. Two together are always going somewhere. Alfred Hitchcock

Avertissement

Nous tenons à informer le lecteur de certains choix effectués pour l'élaboration de ce travail. Tout d'abord, nous l'avons rédigé en appliquant les recommandations orthographiques de 1990. Les citations d'auteurs ayant employé l'ancienne orthographe ne seront néanmoins pas modifiées pour rester fidèle au texte original.

Ensuite, l'analyse d'une œuvre cinématographique requiert un système de citations différent de celui d'une œuvre littéraire. Nous avons donc dû réfléchir à la méthode de retranscription des dialogues ainsi qu'à l'illustration de nos propos. Pour ce qui est des dialogues, nous avons décidé de retranscrire les sous-titres français tels que présents sur le support DVD¹ utilisé pour le visionnage du film. Concernant les captures d'écran, nous avons fait le choix de les placer en annexe et non dans le corps du texte, pour des soucis de lisibilité et de fluidité. Par ailleurs, les titres des films de Hitchcock cités dans ce mémoire seront les titres originaux en anglais.

Enfin, le prénom du héros de *Bruges-la-Morte* et le nom du réalisateur de *Vertigo* commencent tous deux par un *h*, ce qui nous a amené à nous interroger sur leur élision : les yeux de Hugues ou les yeux d'Hugues ? La caméra de Hitchcock ou la caméra d'Hitchcock ? Les deux usages ont été rencontrés dans les sources consultées. Pour trancher, il faut tenir compte du fait qu'il s'agit de deux noms propres germaniques commençant par un *h* aspiré. Selon *Le bon usage*², les noms de personnes comprenant un *h* aspiré et venant d'un pays de langue germanique, comme c'est le cas pour Hitchcock, forment généralement une disjonction, c'est-à-dire que ni l'élision, ni la liaison ne peuvent s'effectuer. Nous appliquerons donc la disjonction pour « Hitchcock ». Concernant les noms de personnes d'origine germanique mais intégrés au système linguistique français, comme Hugues, *Le bon usage* indique qu'ils admettent les deux traitements. Nous avons décidé d'appliquer la disjonction pour Hugues, d'une part pour nous calquer sur ce qui est admis pour Hitchcock, et, d'autre part, pour suivre la forme privilégiée dans l'édition Flammarion de *Bruges-la-Morte*³. Néanmoins, pour rester fidèle aux citations, l'usage des auteurs y sera maintenu.

¹ HITCHCOCK A., *Sueurs froides* [DVD vidéo], France, Universal Pictures, 2017. (124 minutes) Les timecodes indiqués dans ce mémoire correspondent à la version originale 5.1 sous-titrée « français » de ce disque.

² GREVISSE M. et GOOSSE A., *Le bon usage*, 15^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 57-59, §48, b.

³ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998 [1892].

Table des matières

Remerciements.....	3
Avertissement.....	5
Table des matières	6
Introduction	9
De <i>Bruges-la-Morte</i> à <i>Vertigo</i>, une filiation indirecte ?	13
Chapitre 1. L'approche intermédiaire	15
1. L'intermédialité : jalons historiques et spécificités	15
1.1. L'intermédialité : un concept nouveau pour une réalité ancienne.....	16
1.2. Les deux périodes de l'intermédialité.....	17
2. La dynamique du média et le milieu intermédiaire : la figure du pont	19
3. De l'intertextualité à l'intermédialité : d'un paradigme à l'autre	22
Conclusion.....	24
Chapitre 2. Le modèle et la copie : le média sculptural	25
1. Le média sculptural : le façonnement de la femme	25
1.1. Hugues et Scottie : deux pygmalions	25
1.2. Spécificité dans <i>Vertigo</i> : Hitchcock comme réalisateur « pygmalion ».....	27
1.3. Un point de rencontre important : l'habillement du modèle	29
1.3.1. <i>Bruges-la-Morte</i> : l'altération du fantasme.....	29
1.3.2. <i>Vertigo</i> : le désir de possession sexuelle.....	31
2. La (re)création : le modèle et la copie.....	34
2.1. Walter Benjamin, <i>L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique</i>	35
2.2. <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>Vertigo</i> : reproduire l'original.....	38
2.2.1. <i>Bruges-la-Morte</i> : retrouver l'unicité.....	38
2.2.2. <i>Vertigo</i> : répéter la copie.....	41
Conclusion.....	44
Chapitre 3. L'image : les médias pictural, photographique et cinématographique.....	45
1. Le média pictural : picturalisation de la photographie et du cinéma.....	45
1.1. La figure d'Ophélie et l'iconographie préraphaélite	46
1.2. <i>Bruges-la-Morte</i> : de la peinture à la photographie.....	49
1.3. <i>Vertigo</i> : du tableau à l'écran	53
2. Les médias photographique et cinématographique.....	59

2.1. La photographie dans <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>Vertigo</i> : la fixation de l'image et l'arrêt du mouvement.....	59
2.2. Le cinéma : le spectacle et l'écran.....	62
2.2.1. <i>Vertigo</i> : une réflexion sur le spectateur et le cinéma.....	62
2.2.2. <i>Bruges-la-Morte</i> : de la fenêtre à l'écran.....	64
Conclusion.....	66
Chapitre 4. La ville et l'espace : le média architectural	68
1. Les rapports de la littérature et du cinéma avec l'architecture	68
1.1. Les relations entre la littérature et l'architecture.....	69
1.2. Les relations entre le cinéma et l'architecture.....	71
2. La mobilisation de l'architecture dans <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>Vertigo</i>	73
2.1. Bruges et San Francisco : deux villes, deux états d'âme.....	74
2.1.1. <i>Bruges</i> : ville morte, ville miroir.....	74
2.1.2. <i>San Francisco</i> : ville vertigineuse.....	77
2.2. L'horizontalité et la verticalité.....	78
2.2.1. <i>Bruges</i> : la ville comme « surmoi ».....	79
2.2.2. <i>San Francisco</i> : la ville « spirale ».....	82
2.3. L'architecture religieuse et les lieux de culte.....	86
2.3.1. <i>Bruges-la-Morte</i> : une architecture qui sert la foi.....	86
2.3.2. <i>Vertigo</i> : une architecture qui sert le mensonge.....	89
Conclusion.....	91
Chapitre 5. Le fantasme et l'illusion : le média théâtral.....	93
1. Le fantasme : scénario et projection	93
1.1. Les affinités entre le fantasme et le théâtre : scène, cadre et vision.....	94
1.2. Projection, fantasme et fantôme dans <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>Vertigo</i>	96
2. La théâtralité du roman et du film.....	99
2.1. La vision et le cadre : entre théâtre et fantasme.....	102
2.1.1. <i>Bruges-la-Morte</i> : le voir et le spectacle.....	102
2.1.2. <i>Vertigo</i> : le cadrage et l'implication du public.....	104
2.2. Deux femmes en représentation.....	106
2.2.1. Jane : un univers théâtral.....	106
2.2.2. Madeleine-Judy : une mise en scène orchestrée par Elster.....	109
2.3. L'illusion : mensonges et faux-semblants.....	110
2.3.1. <i>Bruges-la-Morte</i> : l'amour-illusion.....	111
2.3.2. <i>Vertigo</i> : un jeu de dupes.....	113
Conclusion.....	116
Conclusion générale.....	117

Bibliographie.....	121
Annexes.....	132
Annexe 1 : Le profil de Madeleine au restaurant « Ernie's »	132
Annexe 2 : Scottie en position christique dans le dernier plan de <i>Vertigo</i>	132
Annexe 3 : L'iconographie ophélienne dans <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>Vertigo</i>	132
Annexe 4 : La similigravure du tableau <i>Le Petit Béguinage de Gand</i> (1886) de Louis Tytgadt dans <i>Bruges-la-Morte</i>	132
Annexe 5 : L'autoportrait de Midge Wood	132
Annexe 6 : L'inspecteur McPherson face au portrait de Laura dans le film éponyme d'Otto Preminger.....	132
Annexe 7 : Le cauchemar de Scottie	132
Annexe 8 : Madeleine-Judy sortant de la salle de bain de l'Empire Hotel.....	132
Annexe 9 : Plan en <i>split-screen</i> de Scottie regardant Madeleine dans le magasin de fleurs	133
Annexe 10 : Le profil de Madeleine à la fenêtre de l'hôtel McKittrick	133
Annexe 11 : Scottie en « funambule » dans l'appartement de Midge Wood	133
Annexe 12 : Le décor du bureau de Gavin Elster.....	133
Annexe 13 : La façade du musée de la Légion de San Francisco.....	133
Annexe 14 : La maquette de la cage d'escalier du clocher.....	133
Annexe 15 : Le regard à la caméra de Judy dans le magasin de robes.....	133
Annexe 16 : La salle du tribunal dans la mission espagnole	133

Introduction

Une soixantaine d'années séparent la publication du roman symboliste belge *Bruges-la-Morte* en 1892 et la sortie aux États-Unis du film *Vertigo*⁴ en 1958. Mobilisant chacune l'image, photographique pour l'une et cinématographique pour l'autre, ces deux œuvres présentent des ressemblances frappantes au point de se demander si Alfred Hitchcock ne serait pas inspiré du roman de Georges Rodenbach pour écrire le scénario de son film. En effet, tous deux dépeignent les déambulations de héros mélancoliques, Hugues Viane et Scottie qui, après la disparition de leur bien-aimée, errent dans une ville à leur image : Bruges, en tant que ville morte, reflète le deuil de Hugues et San Francisco, dont les rues montent et descendent, renvoie au vertige de Scottie. Au détour d'une rue, ils croisent une femme dont la ressemblance avec leur morte est saisissante. Dans *Bruges-la-Morte*, Hugues est frappé de stupeur : « Ah ! comme elle ressemblait à la morte ! »⁵ Il apprend vite qu'il s'agit d'une comédienne prénommée Jane Scott⁶ et entreprend de la faire coller le plus possible au souvenir de sa défunte. Or, la façon dont Hugues tente de recréer Jane à l'image de celle qu'il a perdue nous rappelle étrangement « les efforts que faisait James Stewart [l'interprète de Scottie] pour recréer une femme, à partir de l'image d'une morte »⁷, comme le confie Hitchcock dans ses entretiens avec François Truffaut.

Néanmoins, le scénario de Hitchcock est plus complexe puisque son héros, victime d'une supercherie, est en réalité face à une seule et même femme. Pris dans le piège d'un ancien ami qui cherchait à dissimuler le meurtre de sa femme, Scottie a été chargé de suivre Madeleine qui jouait l'épouse aux envies suicidaires. Tombé amoureux d'elle, il ne parvient cependant pas à la sauver de la mort en raison de son vertige (elle s'est effectivement jetée du haut d'un clocher). Il la pense donc morte, contrairement au spectateur qui, très vite après l'apparition de Judy, est mis au courant de la supercherie. Hitchcock privilégie le suspense plutôt que la surprise : « Quand la deuxième partie commence, lorsque Stewart a rencontré la fille brune, j'ai décidé de dévoiler tout de suite la vérité, mais seulement pour le spectateur : Judy n'est pas une fille qui ressemble à Madeleine, c'est Madeleine elle-même. »⁸

⁴ HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958.

⁵ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 79.

⁶ On ne peut nier la ressemblance avec le prénom « Scottie ».

⁷ TRUFFAUT F., *Hitchcock/ Truffaut*, édition définitive, avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Editions Ramsay, 1983, p. 206.

⁸ *Ibid.*, p. 206.

La ressemblance entre *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* a déjà été soulevée à plusieurs reprises. Elle est établie dans la dix-huitième note de l'édition Flammarion de *Bruges-la-Morte*, en lien avec le thème de « la réapparition (ou la réviviscence, la réincarnation) d'une femme que la mort arrache à celui qui l'aime [...] »⁹ La chaîne de télévision Arte a publié une capsule vidéo intitulée « Quand *Vertigo* croise *Bruges-la-Morte* »¹⁰ dans laquelle des séquences du film sont rattachées à des extraits du roman. On trouve également quelques analyses comparatives sur des blogs littéraires ou des sites web rédigées par des internautes ou des chroniqueurs. Les deux œuvres y sont souvent comparées à travers deux angles principaux : leur symbolique religieuse d'une part et leur esthétique symboliste de l'autre. C'est ce deuxième angle qu'a choisi Ana González Salvador¹¹ dans le seul article scientifique publié à ce sujet. Il convient de faire un bref résumé des similitudes pointées par l'auteure, vu qu'elles témoignent de la pertinence du rapprochement du roman de Rodenbach et du film de Hitchcock.

Tout d'abord, la symbolique religieuse est visible à travers le choix des lieux, des thèmes et du prénom de Madeleine dans *Vertigo*. De plus, la relation symboliste entre les œuvres et leur ville est centrale : Hitchcock et Rodenbach mettent en scène une ville fantasmagique liée aux états d'âme des personnages. Scottie et Hugues Viane se ressemblent d'ailleurs beaucoup par leur solitude, leur errance dans la ville et leur deuil. En outre, la femme n'échappe pas à la représentation symbolique et prend forme dans un univers centré sur la figure du veuf où le reflet et la réalité se confondent. Les deux œuvres traitent effectivement de la question typiquement « fin de siècle » de la fausse ressemblance, de la falsification et de la copie. De plus, elles ramènent le corps de la femme à un fantôme, un fantôme dont l'incarnation est la chevelure qui est l'élément fétiche autant dans le roman que dans le film. L'auteure pointe encore les jeux de miroirs, l'utilisation des couleurs et la reprise de motifs picturaux rappelant l'iconographie du mythe d'Ophélie. Elle conclut l'article en démontrant que les éléments symboliques sont souvent dépossédés de leur signification attendue dans *Vertigo*. C'est le cas, par exemple, de l'escalier de l'église qui n'est pas en spirale, mais en carré dans le film, ce qu'elle justifie comme suit :

⁹ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 278.

¹⁰ Arte, « Quand “Vertigo” croise “Bruges-la-Morte” », URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/060738-210-A/blow-up/> (consulté le 01/08/2020).

¹¹ GONZALEZ SALVADOR A., « De la ressemblance : Georges Rodenbach/ Alfred Hitchcock », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 105-118.

Si le lieu du vertige épouse la forme du carré – ou du rectangle – c'est qu'il ne faut pas chercher sa représentation ailleurs que dans l'écran même, là où, en somme, se construit l'illusion référentielle.¹²

Plusieurs éléments dans cette dernière phrase ont attiré notre attention, à savoir la représentation, l'écran et l'illusion référentielle. Ils mettent l'accent sur les supports (ici l'écran) ainsi que les médias mobilisés par l'œuvre pour transmettre le réel et ses effets. La notion de média est à comprendre au sens de « supports sémiotiques pour les œuvres artistiques »¹³. Or, *Bruges-la-Morte* mobilise également une série de médias, la photographie mais aussi la peinture, l'architecture ou le théâtre, que Hitchcock reprend au cinéma. Une des ouvertures suggérées par l'article de González Salvador est effectivement la façon dont un réseau d'images franchit le seuil du XX^e siècle pour s'incarner en des médias nouveaux, en l'occurrence le cinéma¹⁴. Cette réflexion nous amène à nous interroger sur la manière dont *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* rassemblent des dispositifs médiatiques ayant leurs propres effets. Nous nous éloignons donc de l'approche adoptée par González Salvador puisque, au lieu de prouver l'appartenance de ces deux œuvres à une esthétique particulière (ici symboliste), nous étudierons l'esthétique propre de chacune de ces œuvres à travers les médias qu'elles mobilisent. Dès lors, l'approche intermédiaire nous a paru évidente pour appréhender le roman symboliste et le film hitchcockien dans leur singularité. Elle permet également de poser un regard neuf sur ces deux classiques de la littérature et du cinéma largement étudiés.

L'intermédialité est une discipline récente étudiant la relation et les transferts entre les médias. Pensée en termes de médiation, l'approche intermédiaire sort de la logique de la représentation et s'attache à analyser la « construction des médiations dans les œuvres. »¹⁵ L'intermédialité impose l'éclatement des frontières disciplinaires : elle s'oppose au cloisonnement entre les disciplines et les arts, entre le sujet et l'objet et donc entre le fond et la forme¹⁶. De ce fait, elle a tout à fait sa place dans un mémoire en esthétique littéraire qui tente de dépasser cette opposition entre le fond et la forme pour étudier les significations dans le discours même.

¹² *Ibid.*, p. 113.

¹³ GUELTON B., « Introduction : repérer et jouer la fiction entre deux médias », dans GUELTON B. (dir.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 12.

¹⁴ BROGNIEZ L., « Le Monde de Rodenbach », *Textyles*, n° 19, 2001, pp. 133-135. [En ligne, consulté le 4/07/2020, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1139>]

¹⁵ DEOTTE J.-L., FROGER M., MARINIELLO S., *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 13.

¹⁶ MARINIELLO S., « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans VIEIRA C. et RIO NOVO I. (dir.), *Inter média. Littérature cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 11-30.

La problématique de ce mémoire traitera de la façon dont une thématique proche engendre différents effets intermédiaires au sein des œuvres. Il s'agira d'étudier comment les médias sont travaillés par les auteurs pour produire ces effets. Le but est également d'analyser comment la littérature et le cinéma intègrent ces médias à leur réalité, donnant lieu à des choix esthétiques singuliers. Comme l'explique Guelton, l'intermédialité étudie le « rapport entre plusieurs médias au sein d'une même œuvre »¹⁷ mais, plus qu'un simple assemblage de techniques, elle « se concentre avant tout sur les significations susceptibles d'émerger dans la rencontre entre des modes de signification possédant leurs propres caractéristiques. »¹⁸ Ce sont ces significations que nous analyserons dans les cinq chapitres de ce travail.

Le premier chapitre sera exclusivement théorique et examinera plus en profondeur le concept d'intermédialité dont nous avons posé les bases ci-dessus. Cette partie théorique servira de fil rouge pour les quatre chapitres suivants, dans lesquels seront abordés les médias mobilisés dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*. Le média sculptural, qui fera l'objet du second chapitre, sera l'occasion de nous interroger sur le statut de la création dans les deux œuvres. Pour ce faire, nous partirons de la figure de Pygmalion qui, en confondant le modèle et la copie, situera la création du côté de la reproductibilité technique telle que l'entend Walter Benjamin. L'image sera au cœur du troisième chapitre dans lequel nous nous pencherons sur les médias pictural, photographique et cinématographique. Nous y montrerons en quoi le picturalité des deux œuvres est d'essence photographique ou filmique, avant d'étudier les échanges entre photographie et cinéma en leur sein. Le média architectural sera traité dans le quatrième chapitre et nous permettra d'analyser comment Rodenbach et Hitchcock mobilisent la ville et son architecture pour donner diverses significations au récit. La ville met en scène des personnages tantôt acteurs, tantôt spectateurs, ce qui fera le lien avec le cinquième et dernier chapitre portant sur le média théâtral. Nous y aborderons les notions très théâtrales de fantasme, d'illusion et de vision parcourant les deux œuvres.

Enfin, avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous a semblé pertinent de rédiger une remarque préliminaire à propos d'une éventuelle filiation entre *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*. Hitchcock avait-il eu connaissance du roman de Rodenbach avant de réaliser son film ? Nous devons nous positionner par rapport à cette question, puisque la réponse orientera nos analyses et la ligne directrice de ce mémoire.

¹⁷ GUELTON B., *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

De *Bruges-la-Morte* à *Vertigo*, une filiation indirecte ?

Comparer *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* nécessite de nous interroger sur une potentielle parenté entre les deux œuvres. L'œuvre de Rodenbach a été traduite en anglais à partir de 1903, mais aucune source ne nous permet de prouver que Hitchcock avait lu l'ouvrage. Cependant, deux œuvres auraient pu faire le relai entre Hitchcock et Rodenbach, donnant lieu à deux hypothèses principales.

La première hypothèse, soutenue par Ana Gonzáles Salvador¹⁹, est que *Vertigo* aurait subi une influence de *Bruges-la-Morte* par l'intermédiaire du roman policier *D'entre les morts*²⁰ de Boileau-Narcejac. Les écrivains français l'avaient spécialement conçu pour Hitchcock après le succès des *Diaboliques*²¹ dont Paramount voulait racheter les droits. Les scénaristes de Hitchcock s'en sont alors inspirés pour écrire la trame du film. Selon Steven Jacobs²², *Bruges-la-Morte* a été mentionné comme source d'inspiration du roman de Boileau-Narcejac, mais nous n'avons rien trouvé qui puisse appuyer l'affirmation du chercheur. Néanmoins, nous pouvons supposer que les écrivains français avaient très certainement lu *Bruges-la-Morte* étant donné leur proximité linguistique et géographique avec ce roman. Certains éléments du roman policier laissent d'ailleurs suggérer une influence du texte de Rodenbach, comme l'a analysé le poète et chroniqueur belge Joël Goffin dans un texte intitulé « *Vertigo* : une lecture libre de *Bruges-la-Morte* »²³. Il observe que, au début du roman policier, Madeleine est comparée à un acteur allemand jouant le rôle de Jacob Boehme, dont la spiritualité a influencé l'univers de Rodenbach et de Maeterlinck. Le chroniqueur relève de nombreuses autres allusions au roman symboliste, comme l'évocation du *Figaro*, le journal qui a publié *Bruges-la-Morte* sous forme de feuilleton du 4 au 14 février 1892. Flavières, l'homologue de Scottie dans le roman policier, découvre Madeleine pour la première fois au théâtre, lieu où Hugues revoit Jane dans *Bruges-la-Morte*. Quand Madeleine meurt, le détective conserve en souvenir d'elle son briquet d'or, telle la chevelure dans le

¹⁹ GONZALEZ SALVADOR A., *op. cit.*

²⁰ BOILEAU-NARCEJAC, *Sueurs froides*, Paris, Gallimard, 2014 [1954]. (Coll. « Folio policier ») Pour des raisons commerciales, *D'entre les morts* fut réédité sous le titre *Sueurs froides*, à savoir la traduction française donnée au film hitchcockien.

²¹ *Les Diaboliques* (1955) est un film réalisté par Henri-Georges Clouzot, inspiré du roman *Celle qui n'était plus* (1952) de Boileau-Narcejac.

²² JACOBS S., *The Wrong House : The Architecture of Alfred Hitchcock*, Capelle aan den IJssel, 010 Publishers, 2007.

²³ GOFFIN J., « *Vertigo* : une lecture libre de *Bruges-la-Morte* », extrait du *Secret de Bruges-la-Morte*, URL : <https://bruges-la-morte.net/> (consulté le 28/07/2020).

roman de Rodenbach. De plus, la thématique religieuse est très prégnante dans le roman policier et la femme y est également associée à la ville, Paris. La fin est presque identique au roman symboliste, avec le dernier paragraphe séparé du texte par des pointillés. Ces ressemblances sont-elles le fruit du hasard, ou bien d'une véritable influence de *Bruges-la-Morte* sur *D'entre les morts* ? La question reste ouverte.

La seconde hypothèse, évoquée par Laurent Van Eynde²⁴, est que Hitchcock aurait eu connaissance de *Bruges-la-Morte* via son adaptation en opéra par le compositeur Wolfgang Korngold en 1920 sous le titre *Die tote Stadt*²⁵. Ce célèbre opéra sera d'ailleurs monté en octobre 2020 à la Monnaie à Bruxelles pour le centenaire de la création de l'œuvre²⁶. *Die tote Stadt* est souvent comparé à *Vertigo* dans la presse internationale ainsi que dans les brochures de spectacle. De plus, Hitchcock connaissait probablement le compositeur autrichien. En effet, en 1934, le cinéaste a réalisé une adaptation filmique²⁷ de l'opérette *Walzer aus Wien* dont les musiques de Johann Strauss ont été arrangées par Wolfgang Korngold lui-même. Korngold a également été compositeur à Hollywood pour Warner Bros. et y a peut-être croisé Hitchcock au début de sa période américaine.

Ces deux hypothèses se valent et mettent en évidence une filiation, au moins indirecte, entre *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*. Néanmoins, dans ce mémoire, nous partirons du principe que *Vertigo* n'a pas été influencé par le roman de Rodenbach et ce pour deux raisons. D'une part, nous n'avons pas suffisamment de sources ni de documentations pour affirmer de façon certaine cette parenté. D'autre part, ce n'était tout simplement pas le but de ce travail, qui se propose d'analyser la singularité des deux œuvres indépendamment d'une quelconque influence. L'intermédialité permet précisément de sortir d'une logique de l'adaptation, qui suppose un fond commun, pour voir comment un réseau d'images et de sens peut s'incarner dans de nouveaux médias.

²⁴ VAN EYNDE L., *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*. Cet ouvrage sera publié l'année prochaine. Nous remercions Monsieur Laurent Van Eynde de nous y avoir donné accès « en exclusivité ».

²⁵ KORNGOLD E. W., *Die tote Stadt*, interprété pour la première fois en public le 4 décembre 1920 à Hambourg, Allemagne.

²⁶ La Monnaie, *Die tote Stadt*, URL : <https://www.lamonnaie.be/fr/program/1604-die-tote-stadt> (consulté le 12/08/2020).

²⁷ HITCHCOCK A., *Waltzes from Vienna*, United Kingdom, Gaumont British, 1934.

Chapitre 1. L'approche intermédiale

*Dans la rencontre des arts, se joue l'avenir de l'Art lui-même.*²⁸

Patricia-Laure Thivat

Ce chapitre inaugural a pour but de poser les bases théoriques de ce mémoire. Un premier point dressera l'historique de l'intermédialité ainsi que son évolution dans le temps. Un deuxième point sera consacré à la notion de « média », dont nous mettrons en avant la fonction dynamique en nous appuyant sur la figure du pont de Heidegger. Enfin, un troisième point visera à différencier l'intermédialité de l'intertextualité, afin de mettre en lumière les changements de paradigme dont témoignent *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*. L'objectif de ce chapitre est également de démontrer la pertinence d'analyser les deux œuvres d'un point de vue intermédial.

Avant de commencer, précisons que la notion de « média » peut s'orthographier de deux façons. Certains théoriciens optent pour l'orthographe latine en employant *medium* au singulier, et *media* au pluriel. D'autres lui préfèrent son acception contemporaine en privilégiant le singulier *média* et le pluriel *médias*. Dans ce mémoire, nous avons décidé d'emprunter la seconde voie, par souci de facilité mais aussi pour privilégier la modernité, de la même façon que nous avons rédigé ce travail en suivant la nouvelle orthographe. Nous n'avons néanmoins pas modifié l'orthographe latine dans les citations des auteurs.

1. L'intermédialité : jalons historiques et spécificités

Dans ce premier point, nous dresserons un bref historique du concept d'intermédialité et mettrons en lumière les deux grandes périodes de la pensée intermédiale. Pour ce faire, nous nous appuyerons principalement sur un ouvrage de Jean-Marc Larrue consacré au théâtre et à l'intermédialité²⁹.

²⁸ THIVAT P.-L., « De la peinture au cinéma une histoire de magie », *Ligeia*, n°77-80, 2007/2, p. 76. [En ligne, consulté le 9/04/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2007-2-page-73.htm>]

²⁹ LARRUE J.-M. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

1.1. L'intermédialité : un concept nouveau pour une réalité ancienne

L'étude intermédiaire est une discipline très récente née en Allemagne et qui connaîtra un essor en Amérique du Nord, surtout au Québec, avant de s'étendre partout dans le monde. Elle est d'abord apparue chez les philosophes des médias, comme Ole Hansen-Löve, puis seulement dans le champ des études médiatiques avec Jürgen E. Müller, opérant un déplacement historique du champ des arts vers la théorie médiatique. C'est donc via les études médiatiques allemandes, les *Medienwissenschaften*, que l'intermédialité a connu une avancée théorique significative, notamment en mettant l'accent sur les relations entre les médias.

L'apparition des études intermédiales coïncide avec la révolution numérique et les progrès technologiques, mais les premiers intermédialistes situent son origine bien plus loin puisqu'ils considèrent les arts comme étant déjà des médias. De ce point de vue, l'intermédialité aurait existé bien avant le numérique :

[L]es premiers intermédialistes n'ont pas tardé à découvrir que la dynamique intermédiaire préexistait au numérique et que cette révolution a plutôt agi comme un révélateur de la réalité qu'ils vivaient, qu'on vivait. La fulgurance des changements produits par le numérique, dont nous sommes les témoins quotidiens, a en effet rendu apparents des phénomènes qui, sans cette accélération, ne seraient pas observables.³⁰

Il est donc tout à fait pertinent d'analyser des œuvres datant d'avant la révolution numérique d'un point de vue intermédiaire, le concept de média existant bien auparavant. Il y a toujours eu des effets de rencontre, plus ou moins forts, entre les différents arts (l'opéra en est un des plus beaux exemples). C'est la façon de penser ces rapports qui a changé avec l'intermédialité, et non les rapports en eux-mêmes. De plus, Larrue insiste sur la continuité entre les « anciens » et les « nouveaux » médias. Cette continuité entre les médias, chère aux intermédialistes, se résume par la phrase suivante : « un média porte en lui les traces de médias antérieurs et les graines de médias à venir. »³¹

Par ailleurs, il existe un lien entre le média et son époque. Plus encore, les médias « font époque » dans le sens où ils structurent l'histoire artistique et scientifique et produisent des effets sur la pensée du temps. L'intermédialité est effectivement liée à l'évolution

³⁰ LARRUE J.-M., « Introduction », dans LARRUE J.-M. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, pp. 13-14.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

constante des médias et aux changements que cette évolution introduit dans la société³². Par exemple, l'invention de l'imprimerie a introduit une évolution essentielle : celle de la reproduction technique de l'écriture. De même, la photographie et le cinéma ont mené à l'apparition de nouvelles catégories esthétiques dans les arts et la littérature, comme l'a notamment théorisé Walter Benjamin dans un célèbre essai³³. Jean-Louis Déotte, dans un ouvrage où il compare les notions d'appareil et d'intermédialité, souligne que « le rôle des arts est précisément d'objectiver, dans des "formes" qui font époque, une sensibilité commune qui relève de "dispositifs sémio-techniques" préalables à toute donnée. »³⁴ Néanmoins, Déotte insiste sur le fait que l'intermédialité, contrairement à l'étude des appareils, n'historicise pas les phénomènes culturels mais « elle a le souci du détail, de l'anicroche dans la trame configurante dont la trace (mot, photographie, trait, etc.) permet en retour une expérience de "désorientation" emblématique d'une nouvelle posture d'historien ou d'analyste. »³⁵ Cette nouvelle posture nécessite d'analyser les médiations dans les œuvres elles-mêmes.

1.2. Les deux périodes de l'intermédialité

Il convient de dégager deux grandes périodes de l'intermédialité – la période médiatique et la période postmédiatique – que nous résumerons ici sur la base de l'article de Jean-Marc Larrue sur les trente ans de la pensée intermédiaire³⁶. Si la première période est construite sur une vision traditionnelle du média, la seconde s'en dégage. Le passage d'une période à l'autre est dû à l'émancipation de l'intermédialité par rapport à la pensée poststructuraliste qui l'a faite émerger.

La première période médiatique est celle de la remédiation ; elle étudie la relation entre les médias, ces derniers étant vus en tant qu'ils « remédient » au réel. Ce modèle instauré par Bolter et Grusin met l'accent sur la production du média, à savoir ce qu'il produit et ce qui le produit. Néanmoins, en restant dans le paradigme du représentationnel, les deux chercheurs limitent le rôle du média à celui d'un passeur, d'un producteur de données. Cela

³² MARINIELLO S., *op. cit.*

³³ BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 7^e éd., Paris, Editions Allia, 2018 [1936].

³⁴ DEOTTE J.-L., FROGER M., MARINIELLO S., *op. cit.*, p. 10.

³⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

³⁶ LARRUE J.-M., « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans LARRUE J.-M. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, pp. 27-56.

les amène à parler d'immédiateté et de transparence du média, c'est-à-dire lorsque le média s'efface et devient imperceptible à l'utilisateur. On se situe donc dans une pensée de la représentation et de l'illusionnisme : la remédiation se fait « au nom du réel », pour reprendre la formulation de Bolter et Grusin. Néanmoins, nous avons vu qu'un média renvoie toujours à d'autres médias et n'est jamais tout à fait transparent. C'est pour cette raison que l'étude intermédiaire prend une autre direction à partir de 2005 où l'on passe de la représentation à la médiation.

La deuxième période médiatique est celle de l'intermédialité. Elle met en avant l'artificialité des médias, s'opposant ainsi à leur transparence. L'intermédialité conteste l'idée d'une pureté ou d'une essence spécifique des médias. Elle réagit également à la conception darwiniste de l'évolution des médias en montrant que leur évolution n'est pas toujours progressive. En effet, la réalité intermédiaire est aussi faite de résistances médiatiques ; on parle alors de « dé-remédiation », à savoir « lorsqu'un média résiste à l'intrusion d'une nouvelle technologie »³⁷. C'est le cas, par exemple, de la littérature et de la photographie. À ce propos, l'intégration des photographies lors de la publication en volume de *Bruges-la-Morte* a fait l'objet de malaise chez les critiques de l'époque, la photographie et le texte étant alors considérés comme deux modes d'expression antagonistes. Le média photographique était assimilé à une pure technique : il ne jouissait pas d'un statut artistique et était, de ce fait, rejeté par de nombreux écrivains³⁸.

Apparaissent également les notions d'hypermédialité et de transmédialité qui relèvent d'autres régimes d'interactions médiatiques. Larrue prend l'exemple de la convergence médiatique qui mêle et fusionne ce qui entre en elle. L'avènement du cinéma parlant illustre bien ce phénomène : « Le parlant résulte en effet de la convergence longtemps annoncée des technologies de reproduction du son et de l'image qui, jusque-là, s'étaient développées séparément. »³⁹ Remarquons que Hitchcock a connu le passage du cinéma muet au parlant. Ce passage a entraîné des bouleversements formels et esthétiques importants, en plus de mettre à mal une grande partie de la production cinématographique. Comme l'explique Laurent Van Eynde dans un ouvrage sur l'esthétique réflexive de Hitchcock, l'arrivée du

³⁷ *Ibid.*, p. 39.

³⁸ HENNINGER V., « Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans *Bruges-la-Morte* », *Romantisme*, n° 169, 2015/3, p. 113.

³⁹ LARRUE J.-M., « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », *op. cit.*, p. 42.

parlant « nous laisse à penser que le cinéma pourrait *être deux* dans son histoire, tant la faille qu'elle a introduite a divisé l'historicité de l'art du XX^e siècle en même temps que son inventivité formelle. »⁴⁰ Par ailleurs, c'est durant cette seconde période que l'on commence à mettre l'accent sur le rôle et la participation des usagers dans cette convergence des médias, ce qui aboutira à la notion de transmédialité, c'est-à-dire le fait que les médias sont « adaptables aux différentes technologies médiatiques présentes sur le marché. »⁴¹

Pour finir, la transmédialité met en cause la notion de « média » des premiers intermédialistes et nie par la même occasion la primauté technologique, ce qui conduira à la période postmédiate. Cette dernière est à la base de la pensée médiatique actuelle et se caractérise par « l'érosion des principes de déterminisme et de progrès et, plus encore, la fin de l'illusion des exclusivités médiatrices. »⁴² Dès lors, la définition du média devient de plus en plus instable et « la question de l'identité du média devient secondaire par rapport à son action et à sa situation dans les configurations transmédiales. »⁴³ La période postmédiate réfute donc toute essence du média, pour en revenir à son usage.

2. La dynamique du média et le milieu intermédiaire : la figure du pont

Pour ce second point, nous nous baserons sur un article de Silvestra Mariniello consacré à l'intermédialité en tant que concept polymorphe⁴⁴. La chercheuse y part de la notion de « média », l'élément central de la recherche intermédiaire. En effet, l'intermédialité a pour objets la relation entre les médias, la généalogie et l'histoire des médias, leurs effets sur la pensée du temps, le rôle de l'art dans leur construction ainsi que les phénomènes de transferts d'un média à un autre⁴⁵. La chercheuse tente alors de définir ce qu'est le média et part du postulat suivant : le média a trait à la fois au matériel (la substance) et à l'évènementiel (le mouvement). Selon elle, il y a une dynamique dans le média – la médiation – qu'elle explique à travers une métaphore qu'elle emprunte à Heidegger : la figure du pont. Cette métaphore est éclairante lorsqu'on sait que le pont est un élément central des deux œuvres

⁴⁰ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 12.

⁴¹ LARRUE J.-M., « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », *op. cit.*, p. 44.

⁴² *Ibid.*, p. 47.

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ MARINIELLO S., « L'intermédialité : un concept polymorphe », *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

étudiées dans ce mémoire. Dans *Bruges-la-Morte*, les ponts font partie intégrante des paysages de Bruges et sont représentés sur vingt-et-une des trente-cinq photographies du roman, en plus d'être évoqués dans le texte à plusieurs reprises. Dans *Vertigo*, le pont est également un motif central. La présence du Bay Bridge (l'un des ponts de San Francisco) est obsédante tout au long de la première séquence du film. Plus tard, un autre célèbre pont de la ville, le Golden Gate, apparaît à un moment-clé : lorsque Madeleine feint de se suicider une première fois en se jetant dans la baie de San Francisco. Cette coïncidence est purement anecdotique, mais il est tout de même intéressant que deux œuvres intermédiaires aient parmi leurs figures principales celle du pont.

Tâchons de comprendre en quoi cette figure du pont permet de mieux saisir les enjeux du milieu intermédial. Dans son essai intitulé *Bâtir habiter penser*, Heidegger explique que le pont « unit le fleuve, les rives et le pays dans un mutuel voisinage » et « rassemble autour du fleuve la terre comme région. »⁴⁶ Il précise ensuite le pouvoir transformateur du pont :

Le lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là, y a-t-il le long du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent être occupés par une chose ou une autre. Finalement, l'un d'entre eux devient un lieu et cela grâce au pont. Ainsi, ce n'est pas le pont qui, d'abord, prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu.⁴⁷

En commentant ces extraits de Heidegger, Mariniello met en avant la fonction dynamique du pont puisqu'il connecte, relie et crée des rives ainsi que des régions. Il transforme donc le monde et est de l'ordre de la rencontre, de l'événement et de la métamorphose. La chercheuse fait ensuite le lien entre le pont et la technique audiovisuelle :

La technique audiovisuelle est comme un pont, jetée entre nos sens (surtout évidemment la vue et l'ouïe) et le monde, sur le fleuve de l'expérience (sensorielle, cognitive et affective). [...] Comme le pont qui fait des endroits autour du fleuve en rives et rassemble le fleuve, les rives et le pays, la technique audiovisuelle fait de la vie un matériau cinématographique ou télévisé, et unit notre expérience, le monde et les différentes médiations en un mutuel voisinage. Ce qui compte, c'est ce qui se produit autour du pont, c'est le devenir de la région, le devenir cinéma de la vie, la rencontre du cinéma et de la vie, la rencontre de la médiation cinématographique avec d'autres médiations, à l'infini.⁴⁸

⁴⁶ HEIDEGGER M., « Bâtir habiter penser », dans HEIDEGGER M., *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 180. Cité par MARINIELLO S., *op. cit.*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 183. Cité par MARINIELLO S., *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸ MARINIELLO S., *op. cit.*, p.27.

Ces ponts entre les disciplines et les techniques sont au cœur de l'intermédialité. De plus, le pont est également une action créant des espaces qui n'existaient pas auparavant. C'est précisément sur ce point que Mariniello fait le rapprochement avec l'intermédialité :

Ce « lieu qui n'existe pas avant le pont » est la métaphore la plus éloquente, il me semble, du milieu intermédiaire qui est à la fois une technique, ce qu'elle met en relation, les « usages » qu'on en fait, l'espace-temps dans lequel elle s'inscrit, la mémoire d'autres techniques et d'autres lieux (le pont contient d'autres ponts parcourus, photographiés, filmés, peints, dessinés). Un médium en contient toujours d'autres, le milieu est nécessairement intermédiaire.⁴⁹

L'intermédialité, tout comme le pont, transforme un (mi)lieu en connectant plusieurs médias entre eux, créant ainsi de nouveaux réseaux de significations. En insistant sur la fonction dynamique du pont et non sur sa fonction matérielle en tant que création de l'homme, ce raisonnement permet de sortir de la vision instrumentaliste du média qui est aussi, et surtout, un événement. En effet, la photographie et le cinéma brouillent « les limites entre réel et imaginaire ainsi que les limites entre matériel et idéal et se donnent à penser en tant que formes de médiation plutôt qu'instruments de représentation du monde. »⁵⁰ Cette vision de la technique comme un événement plutôt qu'un instrument change totalement notre représentation des médias : l'écriture, la photographie ou encore le cinéma ne sont pas seulement des instruments de représentation de la réalité, mais créent une nouvelle médiation entre la réalité et l'imaginaire.

Comme nous l'avons vu, l'intermédialité présente de grands enjeux puisqu'elle permet de sortir d'une pensée de la représentation, pour aller vers une pensée de la médiation et de l'immanence. De plus, elle « reconnaît à la technique une dimension centrale et révèle sa présence là où elle était devenue invisible (l'écriture est une technique, ainsi que le cinéma, malgré leur transparence) [...] »⁵¹ En mettant l'accent sur la technique, l'intermédialité se distingue de l'intertextualité, ce qui nous amène au point suivant.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

3. De l'intertextualité à l'intermédialité : d'un paradigme à l'autre

Dans le premier point, nous avons vu que le média portait en lui la mémoire des médias antérieurs et la promesse de ceux à venir, ce qui constitue le principe essentiel de l'intermédialité. Or, cette « hérédité » rappelle un autre concept bien connu dans le champ des études littéraires, à savoir l'intertextualité. Bien que reliées, les notions d'intermédialité et d'intertextualité renvoient à des paradigmes distincts. Introduite par Julia Kristeva, l'intertextualité découle du dialogisme bakhtinien et part du principe suivant : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁵². En d'autres mots, le texte renvoie toujours à d'autres textes et se définit à partir du système littéraire précédent.

Comme l'explique Besson, l'intermédialité constituait au départ un moyen de contrer la trop grande place occupée par l'analyse du contenu des textes écrits. L'intermédialité partait donc d'une intention de renouveler les méthodes d'analyse dans les départements d'étude littéraire et visait à reformuler les enjeux de l'approche intertextuelle⁵³. Comme l'explique Mariniello, l'intermédialité se distingue de l'intertextualité puisqu'elle « porte l'analyse hors du champ linguistique et littéraire [...] et invite à penser la médiation, la technologie, la matière. »⁵⁴ Cette distinction nous amène à réfléchir sur les rapports entre le logos, les images et les sons. Au cours du XX^e siècle, le logos perd peu à peu son statut de médiateur universel dont il jouissait auparavant, ce qui mènera à la crise du langage. Or, l'intermédialité, loin de mettre le discours au second plan, permet de penser le discours et les images en termes de médiation. Dans le passage suivant, Mariniello montre en quoi le langage gagne à se laisser submerger par les images :

La photographie et le cinéma manifestent une autre présence, dont la notion d'une *agency* qui manipule un médium instrumental ne peut pas rendre compte ; cette autre présence exige, pour être comprise, qu'on sorte du langage en tant que médiateur universel, qu'on laisse le langage être envahi par les images, le discours être transformé par ce qui lui oppose une résistance [...].⁵⁵

⁵² KRISTEVA J., « Pour une sémiologie des paragrammes », dans *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 [1967], p. 85.

⁵³ BESSON R., *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*. 2014, p. 3.

⁵⁴ MARINIELLO S., *op. cit.*, p. 24.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

L'intermédialité résout donc en partie les tensions entre le logos et l'image puisqu'il s'agit d'un espace hybride où « le discours s'ouvre au visible et où la visualité devient discursive dans un mouvement qui perturbe la construction linguistique et philosophique qui les gardaient séparés. »⁵⁶ En ce sens, elle se distingue de l'intertextualité en se reconcentrant sur le média en tant que base matérielle où la lettre et l'image prennent forme. Ce faisant, elle permet également de sortir de l'opposition entre le fond et la forme, pour les penser ensemble. L'enjeu de l'intermédialité n'est donc pas de séparer les médias, mais bien de les penser ensemble, en termes de médiation :

Ce qui est en jeu ici ce n'est pas l'opposition binaire entre l'époque de la littéracie et l'époque de l'audiovisuel, mais la reconnaissance de l'insuffisance de la littéracie moderne (textuelle) face aux différentes pratiques sociales de la visualité humaine qui ont été apprivoisées, ignorées ou refoulées dans la culture de la littéracie et qui s'imposent à travers les échanges de plus en plus fréquents et intenses avec des cultures non scripturaires, à travers les médiations technologiques de ces échanges et le développement rapide des médias audiovisuels, spécialement le cinéma et la télévision.⁵⁷

Contrairement à l'intertextualité qui limite la recherche aux échanges entre cultures textuelles ou scripturaires, l'intermédialité élargit notre recherche aux médiations avec d'autres cultures médiatiques et visuelles. En d'autres mots, l'intermédialité permet le rapprochement dans ce mémoire entre une œuvre textuelle comme *Bruges-la-Morte* et une œuvre cinématographique comme *Vertigo*. De plus, comparer ces deux œuvres à partir de leur caractère intermédial est d'autant plus pertinent qu'elles sont représentatives des changements de paradigme à l'œuvre durant leur époque. En effet, Rodenbach et Hitchcock ont grandi et créé dans un contexte où le monde entrait dans une ère nouvelle, marquée par des progrès techniques et scientifiques exceptionnels ayant également touché les pratiques artistiques. En 1887, cinq ans avant la publication de *Bruges-la-Morte*, est inaugurée la Tour Eiffel, symbole de progrès et de technologie. Rodenbach connaît les débuts de la photographie et, tout comme ses contemporains, a dû se positionner par rapport à celle-ci dans son œuvre. Hitchcock naît en 1899, soit un an après le décès de Rodenbach, et hérite également de ce contexte nouveau. Le futur réalisateur grandit en même temps que le cinéma et en a connu les changements :

Alfred Hitchcock a un an lorsque l'Exposition universelle présente aux spectateurs émerveillés les dernières nouveautés de l'invention des frères Lumières : tandis que Raoul

⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

Grimoin-Sanson propose le cinéorama sur un écran géant de vingt mètres, la maison Berthou synchronise la projection avec les scènes jouées ou chantées. Et Méliès a déjà tourné plus de cinquante films.⁵⁸

Conclusion

Pour conclure, ce chapitre démontre à lui seul la pertinence de comparer *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* à partir de leur caractère intermédial. *Bruges-la-Morte*, en tant qu'œuvre symboliste, joue sur les correspondances et les médiations entre texte et image. En effet, *Bruges-la-Morte* est considéré comme étant le premier roman mêlant texte et photographies, bien que ces dernières aient été insérées après coup. Comme l'explique Véronique Henninger, « cet emprunt à la photographie semble rejoindre l'esthétique du roman symboliste qui tend à s'inspirer d'autres formes artistiques en vue d'un art total. »⁵⁹ Nous verrons d'ailleurs que la photographie est loin d'être le seul média mobilisé par le roman. De même, *Vertigo* gagne aussi à être analysé d'un point de vue intermédial. En effet, l'étude cinématographique est le berceau des études intermédiales. Le cinéma est une pratique intermédiaire par excellence : il se compose de plusieurs médias qui interagissent les uns avec les autres – musique, son, vidéo, image, mais aussi architecture, théâtre et peinture – ce qui en fait un hypermédia⁶⁰. La convergence médiatique qu'illustre le cinéma se rapproche également de l'idéal wagnérien de l'œuvre d'art totale⁶¹. De plus, la création mise en scène dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* est caractéristique des changements de paradigme introduits par les médias photographique et cinématographique mobilisés dans les deux œuvres. Le statut de cette création fera l'objet du chapitre suivant.

⁵⁸ ZIMMER J., *Alfred Hitchcock*, Paris, Editions J'ai lu, 1988, p. 16.

⁵⁹ HENNINGER V., *op. cit.*, p. 112.

⁶⁰ LARRUE J.-M., « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », *op. cit.*, pp. 27-56.

⁶¹ *Ibid.*

Chapitre 2. Le modèle et la copie : le média sculptural

*Il avait voulu éluder la Mort, en triompher et la narguer par le précieux artifice d'une ressemblance. La Mort, peut-être, se vengerait.*⁶²

Georges Rodenbach

Dans *Bruges-la-Morte* comme dans *Vertigo*, nous avons affaire à deux personnages qui modèlent une femme jusqu'à ce qu'elle devienne la copie conforme de la morte. Ce faisant, ils se posent en démiurges façonnant l'être parfait et vont jusqu'à défier la création elle-même. Mais peut-on parler de création, si celle-ci n'est que copie d'un modèle ? Que devient la création, à partir du moment où elle s'inscrit dans une série ? Nous tenterons de répondre à ces questions dans ce chapitre en repérant d'abord le média sculptural à l'œuvre dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*, à travers la figure de Pygmalion. Ensuite, nous nous intéresserons plus spécifiquement au statut de la création dans le roman et dans le film, en mobilisant l'essai de Walter Benjamin sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁶³. Notre objectif sera de montrer en quoi la création mise en scène dans ces œuvres rejoint le statut reproductible des médias photographique et cinématographique. L'intermédialité est effectivement liée à l'évolution constante des médias et aux changements que ces évolutions introduisent dans la société⁶⁴.

1. Le média sculptural : le façonnement de la femme

Avant tout, tentons de mettre en avant le média sculptural dans les deux œuvres en partant de la figure de Pygmalion, roi de Chypre et sculpteur réputé qui modèle dans de l'ivoire une femme idéale dont il va tomber amoureux.

1.1. Hugues et Scottie : deux pygmalions

Dans un article intitulé « Le fantasme de Pygmalion » sur lequel nous nous baserons principalement dans ce point, Sophie de Mijolla-Mellor explique à propos du modéleur qu'il peut « imaginer en pétrissant la glaise d'être un créateur *ex nihilo* comme Dieu-le-Père Lui-

⁶² RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 190.

⁶³ BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit.

⁶⁴ MARINIELLO S., op. cit.

même. »⁶⁵ Or, une des similitudes principales de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo* réside dans la manière dont les héros vont sculpter une femme selon un modèle idéal, incarné par une morte. Cela nous amène à réfléchir sur la relation entre le créateur et sa créature, entre le sculpteur et sa sculpture. Si l'on considère, comme les premiers intermédialistes, que les arts sont déjà des médias, la sculpture peut être comptée parmi les médias mobilisés par *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*. En effet, le média sculptural est très apparent dans les deux œuvres qui, nous le verrons, sont d'abord et avant tout une méditation esthétique sur la création et ses artifices.

Dans son article, Sophie de Mijolla-Mellor fait de Pygmalion une entité clinique et une figure mythique à part entière, à l'image d'Œdipe ou de Narcisse, qui traduirait selon elle « [l]e fantasme masculin de modeler à l'exacte mesure de son désir amoureux une jeune fille »⁶⁶. Elle va ensuite faire un lien entre « la relative banalité du fantasme d'emprise qu'illustre le mythe de Pygmalion et la folie du prédateur pédophile »⁶⁷ qu'elle analyse dans plusieurs textes, dont *Pygmalion* de Bernard Shaw et *Lolita* de Vladimir Nabokov. Dans notre analyse, nous exploiterons uniquement l'idée du fantasme d'emprise et de modelage. Ce fantasme d'emprise est très évident chez Alfred Hitchcock et proviendrait d'un désir d'appropriation, comme l'a notamment analysé Dominique Auzel : « Pygmalion, il aimait métamorphoser les actrices, en action, et par procuration. C'était pour lui le seul moyen de se les "approprier". »⁶⁸ Par ailleurs, dans les deux œuvres étudiées, le fantasme des héros est de sculpter une vivante à l'image d'une morte. Il y a donc une inversion par rapport au mythe puisqu'ici, il ne s'agit pas de sculpter une statue inerte à l'image d'une femme vivante, mais bien de sculpter une femme vivante à partir d'une morte. De plus, si la statue d'ivoire est rendue vivante dans le mythe, les deux femmes seront tuées à la fin de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo*.

Dans un ouvrage sur l'actrice et ses doubles⁶⁹, Sylvie Jouanny analyse les convergences entre *L'Eve future*⁷⁰ et *Bruges-la-Morte*, notamment à travers le motif de

⁶⁵ MIJOLLA-MELLOR de S., « Le fantasme de Pygmalion », *Topique*, n°104, 2008/3, p. 25. [En ligne, consulté le 11/02/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2008-3-page-7.htm>]

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸ AUZEL D., *Alfred Hitchcock*, Milan, Les essentiels de Milan, vol. 93, 1997, p. 25.

⁶⁹ JOUANNY S., *L'actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002.

⁷⁰ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM de A., *L'Eve future*, Paris, Flammarion, 1992 [1886].

Pygmalion et de la pierre. Si, dans les deux œuvres, on retrouve une « même idéalisation de la pierre au détriment du vivant » et une « même sacralisation de la création », dans *Bruges-la-morte*, une relation vient s'établir « entre la vie et la mort par l'intermédiaire de la pierre »⁷¹. L'auteure explique cette relation par le fait que, dans le roman, « la pierre et l'art de la sculpture s'affirment à la fois gage d'éternité et substitut idéal du vivant. »⁷² Hugues a effectivement ce désir d'abolir le temps et d'« éterniser son regret »⁷³ à travers Jane, qu'il cherche, littéralement, à *pétrifier*, comme nous le verrons plus loin dans ce point. Avant cela, examinons en quoi Hitchcock se met en scène à travers Scottie dans *Vertigo*.

1.2. Spécificité dans *Vertigo* : Hitchcock comme réalisateur « pygmalion »

Dans *Vertigo*, Scottie est un personnage « pygmalion », ce qui en fait le double de son réalisateur. En effet, la plupart des études sur Hitchcock empruntent la notion de « réalisateur pygmalion » pour qualifier le cinéaste. Zimmer insiste sur la ressemblance entre le réalisateur et son personnage : « [...] il est évident que Scottie (James Stewart), recréant de toutes pièces une femme disparue, habillant, maquillant une inconnue jusqu'à ce que son image soit la réplique exacte de la morte, est le double d'Hitchcock façonnant son modèle érotique. »⁷⁴ De même, pour Auzel, Hitchcock est « le pygmalion qui modèle l'actrice »⁷⁵, cherchant à créer « une femme imaginaire, parfaite, dont le héros est le créateur. »⁷⁶ Cela aura des répercussions sur ses pratiques puisque Hitchcock « façonnera lui-même certaines de ses actrices allant jusqu'à choisir, à leur place, costumes et accessoires »⁷⁷, ce qui lui vaudra de nombreuses critiques et la réputation d'un réalisateur qui traite ses acteurs comme du bétail. L'actrice Alida Valli, à propos de la mise en scène de Hitchcock dans *The Paradine Case*⁷⁸, a déclaré : « J'étais de l'argile entre ses mains »⁷⁹. Hitchcock avait effectivement beaucoup d'emprise sur ses acteurs qui n'avaient pas de liberté ni leur mot à dire lors des tournages. Cette obsession du contrôle se marque également dans la technique de préparation très méticuleuse utilisée par Hitchcock pour ses films : « découpage du scénario en plans numérotés, dessin de chacun des plans (le storyboard) avec au dos l'exacte description du

⁷¹ JOUANNY S., *op. cit.*, p. 357 (pour les trois extraits).

⁷² *Ibid.*, p. 357.

⁷³ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁴ ZIMMER J., *op. cit.*, pp. 96-97.

⁷⁵ AUZEL D., *op. cit.*, p. 43.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁸ HITCHCOCK A., *The Paradine Case*, United States, Selznick International Pictures, 1947.

⁷⁹ AUZEL D., *op. cit.*, p. 22.

décor et des accessoires.»⁸⁰ Les célèbres storyboards de Hitchcock seraient de véritables « films-avant-le-film » dans lesquels le cinéaste, avec un grand sens du visuel, pensait à chaque aspect du film afin d'éviter tout imprévu. Cependant, Bill Krohn relativise ces théories répandues à propos du caractère définitif de ces storyboards :

Le mythe des storyboards est le plus solide de tous les mythes concernant Hitchcock parce qu'il est le plus spectaculaire. Une planche de storyboard ou un croquis à côté d'une photo de film impriment puissamment dans l'esprit du lecteur une théorie platonicienne de la réalisation de film : comme une idée platonicienne, une image de storyboard préexiste à son incarnation dans la réalité – la photo ou son image agrandie sur l'écran ; d'où l'on infère facilement, contre tout bon sens et toute logique, qu'il en va de même pour le film dont elle est tirée.⁸¹

Les storyboards ne constituaient pas les plans définitifs du film, mais étaient un support pour le réalisateur et les décorateurs. De plus, il pouvait y avoir des changements : les storyboards n'étaient que des « suggestions » et subissaient des remaniements tout au long des films. Pour Krohn, l'image de Hitchcock comme contrôleur de ses films et de ses acteurs « est un mythe dont il a été, à l'origine, le premier promoteur ; mais ceux qui ont écrit sur lui l'ont beaucoup exagéré. »⁸² Dans ses entretiens avec Truffaut, Hitchcock alimente effectivement ce mythe. C'est le cas dans le passage suivant où le réalisateur se confie, non sans sarcasme, sur sa relation avec Kim Novak (l'interprète de Madeleine-Judy) lors du tournage de *Vertigo* :

Mlle Novak est arrivée sur le plateau la tête pleine d'idées que malheureusement il m'était impossible de partager. Je ne contrarie jamais un acteur au cours des prises de vues, afin de ne pas mêler les électriciens à cela. Je suis allé retrouver Mlle Novak dans sa loge et je lui ai expliqué quelles robes et quelles coiffures elle devait porter : celles que j'avais prévues depuis plusieurs mois. Je lui ai fait comprendre que l'histoire de notre film m'intéressait beaucoup moins que l'effet final, visuel, de l'acteur sur l'écran dans le film terminé.⁸³

Dans cette citation, Hitchcock explique que l'effet final sur l'écran l'intéresse plus que l'histoire elle-même. Le visuel a effectivement beaucoup plus d'importance que l'intrigue chez le cinéaste, pour qui l'image prime sur le contenu. Par ailleurs, le réalisateur évoque dans l'extrait la façon dont il a imposé les robes et les coiffures à Kim Novak. Or, une des

⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁸¹ KROHN B., *Alfred Hitchcock au travail*, traduit de l'américain par Simone Mouton di Giovanni, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 12.

⁸² *Ibid.*, p. 10.

⁸³ TRUFFAUT F., *op. cit.*, p. 210.

ressemblances les plus troublantes entre *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* se situe précisément dans la manière dont les deux personnages vont habiller et coiffer leur modèle.

1.3. Un point de rencontre important : l'habillement du modèle

La « customisation » de la femme se retrouve déjà dans l'histoire de Pygmalion telle que rapportée par Ovide dans le Livre X des *Métamorphoses*. En effet, Pygmalion, après avoir sculpté sa statue dans l'ivoire, va vouloir l'habiller et la parer comme une femme vivante, l'extrait suivant en témoigne : « Il [Pygmalion] orne son corps de vêtements, donne des bagues à ses doigts, donne de longs colliers à son cou, de légères perles à son oreille, des rubans à sa poitrine. »⁸⁴ L'habillement du modèle est donc un motif récurrent et participe aux désirs d'emprise et de possession propres au mythe de Pygmalion.

1.3.1. *Bruges-la-Morte* : l'altération du fantasme

Dans *Bruges-la-Morte*, cette volonté de contrôle commence avec les cheveux de Jane, qu'elle a un jour décidé de ne plus teindre en blond, ce qui a provoqué un grand trouble chez Hugues : « Ne change rien... c'est parce que tu es ainsi que je t'aime ! Ah ! tu ne sais pas, tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux... »⁸⁵ Il s'agit bien sûr de la teinte de cheveux de la morte, qu'il veut garder intacte. Nait ensuite l'idée de parer Jane d'une des robes de la morte, comme l'illustre l'extrait suivant :

L'amour, comme la foi, s'entretient par de petites pratiques. Or, un jour, une envie étrange lui traversa l'esprit, qui aussitôt le hanta jusqu'à l'accomplissement : voir Jane avec une de ces robes, habillée comme la morte l'avait été. Elle déjà si ressemblante, ajoutant à l'identité de son visage l'identité d'un de ces costumes qu'il avait vus naguère adaptés à une taille toute pareille. Ce serait plus encore sa femme revenue. Minute divine, celle où Jane s'avancerait vers lui ainsi parée, minute qui abolirait le temps et les réalités, qui lui donnerait l'oubli total !⁸⁶

Dans cet extrait, on comprend que la volonté du héros d'habiller Jane de la même robe que la morte traduit son désir d'abolir et d'oublier le temps, comme le montre encore ce passage : « Oh ! qu'elle y consente ! qu'elle revête une de ces robes, fût-ce une minute ! et

⁸⁴ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre X, « Les chants d'Orphée: Pygmalion », traduit du latin par Marie Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017.

⁸⁵ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 143.

cette minute, quand il la verra habillée comme l'ancienne, contiendra vraiment pour lui tout le paroxysme de la ressemblance et l'infini de l'oubli. »⁸⁷ Il s'agirait donc de sortir du temps réel qui, par définition, est évolutif et connaît la dégradation, pour être hors du temps. Nous avons effectivement vu précédemment que la sculpture permettait d'éterniser la matière en la pétrifiant. Néanmoins, l'habillement n'aura pas l'effet espéré dans *Bruges-la-Morte* puisque Jane ne va pas prendre au sérieux le « caprice » de Hugues :

Ahurie d'abord de ce caprice, Jane finit par juger drôle, elle-même, de se parer de ces défroques. Rieuse et gamine, elle ôta son peignoir et, les bras nus, ajustant la guimpe qui couvrait son corset, la refoulant ainsi que les dentelles de sa chemise, elle revêtit l'une des deux robes, qui était décolletée... [...] Et elle minaudait, se contorsionnait ; monta sur la table, en relevant ses jupes, pour se voir tout entière, riant toujours, la gorge secouée, un bout de la chemise mal fixée dépassant du corsage sur la chair nue, moins chaste qu'elle, et y apportant l'évidence des intimités du linge...⁸⁸

Jane redevient, aux yeux de Hugues, une vulgaire comédienne. La résurrection du temps passé échoue et laisse place aux faux-semblants, à l'hypocrisie et à la vulgarité, comme le montre encore l'extrait suivant :

Hugues se sentait un malaise d'âme grandissant ; il eut l'impression d'assister à une douloureuse mascarade. Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi. Il avait opéré encore, mais à rebours. Sans la ressemblance, Jane ne lui eût apparu que vulgaire. À cause de la ressemblance, elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe – l'impression qu'on éprouve, les jours de procession, quand le soir on rencontre celles ayant figuré la Vierge ou les Saintes Femmes, encore affublées du manteau, des pieuses tuniques, mais un peu ivres, tombées à un carnaval mystique, sous les réverbères dont les plaies saignent dans l'ombre.⁸⁹

Une comparaison est établie entre la fausse ressemblance de Jane à la morte, et la dépravation, la débauche des comédiennes qui incarnent des Saintes lors des processions. Une perversion du signe s'opère donc aux yeux de Hugues. De plus, cet extrait met en lumière la désillusion du personnage : lui qui croyait obtenir une ressemblance absolue, fait face à l'altération de son fantasme. En effet, l'incarnation vivante de son fantasme n'a fait que corrompre celui-ci. Sophie de Mijolla-Mellor évoque cette désillusion et cette altération du fantasme que risque Pygmalion en transformant la statue en une femme vivante :

⁸⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 148-149.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 149-150.

Car, au-delà de l'instant de révélation que peintres et sculpteurs ont tous souhaité retenir, que va devenir l'idéal une fois incarné, soumis aux vicissitudes de la vie, pour ne rien dire du fatal vieillissement ? Pygmalion ne pourra conserver sa passion dans son incandescence que s'il parvient à continuer de voir sa statue dans la jeune femme qui va partager sa vie. Gare à elle si elle prétend changer quoi que ce soit à son apparence car le propre de la statue est précisément de demeurer inaltérable...⁹⁰

Ces réflexions permettent de mieux comprendre la volonté de Hugues d'abolir la notion de temps pour être dans l'oubli total. De fait, il s'agirait d'une façon d'échapper à l'évolution et au vieillissement, propres à la vie. C'est pour cette raison qu'il cherche à « statufier » la femme, au sens propre comme au figuré puisqu'il s'agit à la fois de la figer, mais aussi de l'aduler. Néanmoins, il n'y parvient pas puisque Jane est vivante et donc changeante et altérable. C'est précisément ce que Hugues ne supporte pas et ce qui le conduira au pire. Christian Angelet explique effectivement que c'est dans la mort que les deux femmes ne feront plus qu'une : « La femme, la voici enfin rendue à son origine, parce que ramenée à un paraître dont l'être est aboli : un fantôme, un leurre, le mirage d'un manque idéal – une image... »⁹¹

1.3.2. *Vertigo* : le désir de possession sexuelle

À la lumière des analyses précédentes, tâchons de déchiffrer la séquence de création⁹², ou plutôt de re-création, dans *Vertigo*. Comme le précise Laurent Van Eynde, le spectateur sait qu'il s'agit d'une re-création, la vérité lui étant dévoilée rien qu'à lui, ce qui déplace son attention vers une question esthétique :

Qu'est-ce donc que Scottie est ainsi en train de faire ? Et quelle sera sa réaction lorsqu'il sera conscient que tout son effort de (re)création est manipulé, faussé ? Le spectateur se trouve ainsi pris dans une tension qui tient à sa perception d'une relation ambiguë, malsaine et manipulée entre image et réalité. Une ambiguïté esthétique affecte la position même de l'auteur qui vient à l'avant-plan tout au long de cette seconde partie.⁹³

Vertigo se présente comme une méditation sur la (re)création. En effet, les enjeux esthétiques de l'œuvre forment une mise en abyme sur le rapport de Hitchcock à la création. Il convient d'analyser plus en détail la séquence de « customisation » de Judy. Cette dernière

⁹⁰ MIJOLLA-MELLOR de S., *op. cit.*, p. 24.

⁹¹ ANGELET C., « *Bruges-la-Morte* comme carrefour intertextuel », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 144.

⁹² HITCHCOCK A., *Vertigo*, *op. cit.*, timecode : 1:42:02.

⁹³ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 107.

apparaît, dans la seconde partie du film, beaucoup plus vulgaire que Madeleine, comme le fait remarquer Truffaut à Hitchcock : « On ne voit pas tous les jours une actrice américaine aussi charnelle sur un écran. Quand on la retrouve dans la rue, en Judy, avec sa chevelure rousse, elle est très animale par son maquillage et probablement aussi parce que sous son chandail elle ne portait pas de soutien-gorge... »⁹⁴ Comme Jane, Judy n'a pas la chasteté ni la pureté de la morte. Scottie va donc vouloir façonner Judy sur le modèle de Madeleine. Il commence par l'emmener dans une boutique de vêtements, où un mannequin présente les différents tailleurs dont Scottie ne semble jamais satisfait, le dialogue suivant en témoigne :

Scottie : C'est pas ça du tout !

La vendeuse : Vous avez dit : gris !

Scottie : Je veux un tailleur gris, très net.

Judy : Mais celui-ci me plaisait.

Scottie : Non, il ne convient pas.

La vendeuse : Monsieur sait ce qu'il veut [...].⁹⁵

Ce dialogue met en lumière à la fois l'insatisfaction et le désir de Scottie. En effet, son désir ne sera pas comblé tant que la femme ne correspondra pas à l'objet de son fantasme, à savoir la morte. Judy le comprend, puisqu'elle lui dira : « Vous cherchez un de ses tailleurs ? Vous m'habiliez comme elle ? »⁹⁶ Précisons que toute cette scène est une préparation à la séquence érotique dans la chambre d'hôtel. Le moteur de cette re-création de Scottie est effectivement la satisfaction du désir de possession sexuelle. Dans ses entretiens avec Truffaut, Hitchcock insiste lui-même sur le fait que seul le désir sexuel guide cette séquence :

C'est la situation fondamentale du film. Tous les efforts de James Stewart pour recréer la femme, cinématographiquement, sont montrés comme s'il cherchait à la déshabiller au lieu de la vêtir. Et la scène que je ressentais le plus, c'est lorsque la fille est revenue après s'être fait teindre en blond. James Stewart n'est pas complètement satisfait parce qu'elle n'a pas relevé ses cheveux en chignon. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire qu'elle est presque nue devant lui mais se refuse encore à enlever sa petite culotte.⁹⁷

Le chignon, initialement associé au vertige, est également une symbolisation vaginale. De plus, cet extrait met encore une fois en lumière l'insatisfaction de Scottie, qui le poussera à aller de plus en plus loin dans le façonnement de son modèle érotique. En effet, la tenue n'a

⁹⁴ TRUFFAUT F., *op. cit.*, p. 210.

⁹⁵ HITCHCOCK A., *Vertigo*, *op. cit.*, timecode : 1:42:50 - 1:43:03.

⁹⁶ *Ibid.*, timecode : 1:43:33 - 1:43:37.

⁹⁷ TRUFFAUT F., *op. cit.*, p. 208.

pas suffi à opérer une ressemblance parfaite, il reste encore la coiffure et le maquillage. Judy se soumet aux exigences de Scottie car c'est la seule façon pour qu'il l'aime, c'est-à-dire à travers l'autre. Le dialogue suivant illustre l'emprise grandissante exercée par Scottie sur Judy :

Judy : Vous ne pouvez donc pas m'aimer comme je suis ? Au début, c'était merveilleux. Et puis, il y a eu ces robes. Eh bien, je les porterai, vos robes. Si, au moins, j'arrive à vous plaire.

Silence

Scottie : La couleur de vos cheveux...

Judy : Non !

Scottie : Qu'est-ce que ça peut vous faire ?

Judy : Si je vous laisse faire ce que vous voulez... vous m'aimerez ?

Scottie : Oui.

Judy : Alors, faites ! Moi, je ne compte plus.⁹⁸

Nous voyons comment Judy est prête à tous les sacrifices et à s'effacer en tant que personne pour être aimée par Scottie. La femme est donc un objet, que le créateur modèle comme de l'argile. De plus, Scottie ne l'aime pas pour ce qu'elle est mais pour ce qu'elle lui renvoie : c'est-à-dire l'image de la morte d'une part, et son statut de créateur tout puissant de l'autre. En effet, il y a quelque chose de très narcissique dans ce geste créateur, que Mijolla-Mellor décrit dans le passage suivant : « Le fantasme de Pygmalion tient au fait qu'il revendique d'opérer la transformation de l'informe de la matière en une perfection dont il est porteur. »⁹⁹ Néanmoins, la chercheuse explique que le créateur doit parfois faire face à la résistance du sujet, tout comme le sculpteur est confronté à la résistance de l'objet :

La résistance du matériau entre donc dans une relation dialectique avec le projet de l'artiste : elle lui répond en lui manifestant sa vie indépendante et le contraint à sortir de l'isolement d'un projet préconçu et de ce fait artificiel. On pourrait en dire autant de la relation entre l'analyste et l'analysant, et même probablement de toute relation duelle. Dans ce fantasme de rencontre avec l'imprévu du vivant, on est loin de l'image d'un informe absolument modelable au gré de la toute puissance de l'auteur.¹⁰⁰

Les héros de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo* sont effectivement confrontés à la résistance de leur créature : vivantes, elles ne seront jamais complètement modelables et ne correspondront jamais tout à fait à leur projet initial. Les héros font donc face à leur propre

⁹⁸ HITCHCOCK A., *Vertigo*, op. cit., timecode : 1:45:58 - 1:47:08.

⁹⁹ MIJOLLA-MELLOR de S., op. cit., p. 24.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

impuissance en tant que créateur. C'est très manifeste dans *Bruges-la-Morte* où Hugues est confronté à l'échec de la transformation de Jane, qu'il ne parviendra jamais à modeler entièrement. Dans *Vertigo*, Scottie semble y être parvenu, lors de la scène où Judy sort de la salle de bain en Madeleine¹⁰¹. Cette séquence, c'est cette « minute divine » dont rêvait tant Hugues, « minute qui abolirait le temps et les réalités »¹⁰². Dans *Vertigo*, cette scène dure d'ailleurs un peu plus d'une minute, moment durant lequel Scottie est transporté dans l'espace-temps et se retrouve dans les écuries de San Juan Bautista, où il avait jadis embrassé Madeleine¹⁰³. Néanmoins, la désillusion le ramènera rapidement à la réalité. En effet, lui aussi échouera dans sa création, puisqu'il réalisera que celle-ci n'est qu'une copie, ce qui nous amène au point suivant.

2. La (re)création : le modèle et la copie

Dans *Bruges-la-Morte* comme dans *Vertigo*, les deux personnages façonnent la femme à l'image de la morte. Cette dernière est donc elle-même un média, à travers lequel les personnages s'efforcent de créer. En effet, en transformant la femme à travers l'autre, ces personnages ne font que calquer l'image de la première sur la seconde. Dès lors, leur création n'est-elle pas seulement une copie de l'original ? En effet, avec Pygmalion, la copie prend la place de l'original, le faux prend la place du vrai, ce qui situe la création du côté de la reproductibilité, de la représentation et de la série. Cela peut expliquer la déception des personnages de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo* : il ne s'agit pas d'une création *ex nihilo*, mais bien d'une reproduction, d'une création à partir d'un modèle. Ces notions de copie, de reproductibilité et de série nous renvoient au célèbre essai de Walter Benjamin intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁰⁴ dans lequel il théorise le changement de paradigme qu'a introduit l'invention des médias photographique et cinématographique dans les arts. Un détour par cet essai nous semble nécessaire pour aborder le statut de la création dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* qui, nous l'avons vu, témoignent de ces changements de paradigme.

¹⁰¹ HITCHCOCK A., *Vertigo*, op. cit., timecode : 1:50:57.

¹⁰² RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 143.

¹⁰³ HITCHCOCK A., *Vertigo*, op. cit., timecode : 1:51:50.

¹⁰⁴ BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit.

2.1. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*

Dans cet essai, Benjamin tente de comprendre en quoi « la reproduction de l'œuvre d'art et l'art cinématographique – agissent en retour sur l'art dans sa forme traditionnelle »¹⁰⁵. Dans le cadre de notre analyse, nous nous pencherons principalement sur les cinq premiers chapitres où Benjamin expose l'essentiel de sa théorie. Il commence par préciser que l'œuvre d'art a toujours été reproductible manuellement, mais qu'il a fallu attendre l'invention de la photographie pour que l'image soit reproductible techniquement. En effet, tout comme l'invention de l'imprimerie a permis la reproduction technique de l'écriture, la photographie a rendu possible la reproduction technique de l'image. Le terme « technique » implique le fait de ne pas en passer par la main, comme le souligne le philosophe allemand dans le passage suivant :

Avec la photographie, la main fut pour la première fois délestée des plus importantes obligations artistiques inhérentes au procédé de la reproduction figurative, lesquelles furent désormais dévolues au seul œil visant dans l'objectif. En ce que l'œil saisit plus vite que la main ne dessine, le processus de la reproduction figurative fut si formidablement accéléré qu'il put tenir le rythme de la parole. L'opérateur de cinéma, en tournant la bobine dans le studio, fixe les images aussi vite que l'acteur parle.¹⁰⁶

Benjamin sous-entend que la photographie contient virtuellement le cinéma. Cela nous renvoie au fait qu'un média contient toujours d'autres médias, qu'il porte en lui les médias précédents et qu'il annonce ceux à venir.

Dans la suite de l'essai, Benjamin tente de théoriser le statut de la reproduction par rapport à l'original. Pour lui, la reproduction est déracinée du *hic et nunc* de l'œuvre d'art, à savoir son origine, l'« unicité de son existence au lieu où elle se trouve »¹⁰⁷. Le *hic et nunc* est ce qui détermine l'authenticité de l'œuvre, c'est-à-dire « tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique. »¹⁰⁸ Or, cette authenticité échappe à la reproductibilité technique, plus qu'à la reproductibilité manuelle, et ce pour deux raisons. D'une part, la reproduction technique est plus indépendante de l'original dans le sens où elle permet de mettre en avant certains détails de

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

l'original, à travers la lentille ou l'angle de prise de vue, qui ne sont pas visibles à l'œil humain. D'autre part, la reproductibilité place « le reflet de l'original dans des situations, qui seraient inaccessibles à l'original lui-même. »¹⁰⁹ En effet, le produit de la reproduction technique peut être déplacé, ce qui le détache de son origine et de la tradition. La reproduction se caractérise donc par une perte du rapport à la singularité pour entrer dans une logique de la série. En multipliant ses reproductions, l'œuvre « *remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse.* »¹¹⁰

Cela amène Benjamin à développer le concept d'*aura* qu'il définit comme étant « l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il. »¹¹¹ Or, la reproductibilité technique diminue l'*aura* de l'œuvre. Benjamin prête cet affaiblissement de l'*aura* aux masses dont le désir est de vaincre l'unicité et « de rendre l'objet possédable par une proximité toujours plus intime, dans une image, mieux, dans une illustration, dans sa reproduction. »¹¹² Cette reproduction se distingue par sa fugacité et son caractère répétitif, par opposition à la durée et l'unicité de l'œuvre d'art. L'unicité de l'œuvre, c'est-à-dire sa valeur singulière et authentique, est en lien avec sa fonction rituelle puis religieuse qui la caractérisait originellement. Or, la reproductibilité technique « émancipe, pour la première fois dans l'histoire, l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. »¹¹³ À partir de là, Benjamin dégage deux pôles dans la réception de l'œuvre d'art. Premièrement, la valeur culturelle qui, en lien avec la fonction rituelle, caractérise des œuvres dont l'existence compte plus que le fait d'être vues. Néanmoins, cette valeur culturelle disparaît avec l'invention des méthodes de reproduction technique où la possibilité pour l'œuvre d'art d'être exposée a augmenté de façon exponentielle. On assiste alors à un renversement des deux pôles et à l'apparition d'une deuxième valeur : la valeur d'exposition qui caractérise notamment la photographie et le cinéma et qui fait entrer l'art dans une logique de la consommation. La reproductibilité technique a donc fondamentalement changé le rapport que le spectateur entretient avec l'œuvre d'art.

Bruges-la-Morte et *Vertigo*, en tant qu'œuvres mobilisant les médias photographique et cinématographique, participent de ce changement de régime dans l'art. Dans *Bruges-la-*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 22. (En italique dans le texte)

¹¹¹ *Ibid.*, p. 25.

¹¹² *Ibid.*, p. 26.

¹¹³ *Ibid.*, p. 29.

Morte, l'insertion des photographies illustre bien la logique de la série caractéristique de la reproductibilité technique. En effet, les trente-cinq photographies du roman sont marquées par certaines récurrences qui créent des effets de sérialité et de répétition. Comme l'explique Henninger, la galerie de photographies du roman de Rodenbach se caractérise par la répétition d'une même combinaison iconique, à savoir « des paysages d'eau, de pierre et de ciel, parfois agrémentés d'arbres, d'où toute forme humaine est bannie. »¹¹⁴ Cette absence de forme humaine ramène définitivement les photographies de *Bruges-la-Morte* vers une valeur d'exposition. En effet, pour Benjamin, c'est dans le portrait que la valeur culturelle s'exprime une dernière fois : « Dans l'expression fugitive d'un visage humain, capté sur d'anciennes photographies, l'aura fait signe une dernière fois. [...] Mais dès que l'homme tend à disparaître de la photographie, la valeur d'exposition impose pour la première fois sa supériorité à la valeur culturelle. »¹¹⁵ Ici, la présence humaine est volontairement écartée des photographies de Bruges, à l'exception de deux photographies que nous analyserons dans le chapitre suivant.

Par ailleurs, le cinéma participe également à l'effacement du culturel devant l'exposition. En effet, la réalité machinique du cinéma exige qu'il soit un art de masse, ce qui favorise sa valeur expositive. De plus, l'image cinématographique est également traversée par la série puisque sa réalité est faite d'une multitude de parties et d'images assemblées entre elles par le montage. De ce fait, la performance de l'acteur n'a aucune unité mais est composée d'actions isolées, contrairement au théâtre où le comédien s'installe dans son rôle tout au long de la pièce. Van Eynde¹¹⁶ montre en quoi l'œuvre de Hitchcock investit le nouveau régime d'art cinématographique tout en l'interrogeant. En effet, la manière dont Hitchcock compose l'image cinématographique exemplifie cet art des séries et de la reproductibilité. Pour l'illustrer, Van Eynde prend l'exemple de l'icône de Madeleine de profil¹¹⁷ au restaurant « Ernie's » : « L'icône de profil est par essence une œuvre techniquement reproductible et elle incarne au mieux l'art qui a renoncé à l'aura. »¹¹⁸ Cette icône revient à plusieurs reprises dans le film, nous y reviendrons plus loin dans ce mémoire. Avant cela, voyons en quoi le statut reproductible des médias photographique et

¹¹⁴ HENNINGER V., *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁵ BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁶ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*

¹¹⁷ Voir annexe 1.

¹¹⁸ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 134.

cinématographique mobilisés par *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* nous permet d'éclaircir la création que ces œuvres mettent en scène à travers leurs personnages.

2.2. *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* : reproduire l'original

Nous l'avons dit, la création des deux personnages peut se penser en termes de reproductibilité étant donné que la femme qu'ils façonnent est en réalité la copie de l'originale, ce qui inscrit la création dans une logique de la répétition. Examinons comment cette logique s'incarne dans les œuvres étudiées.

2.2.1. *Bruges-la-Morte* : retrouver l'unicité

Dans *Bruges-la-Morte*, Hugues tente de reproduire en Jane l'unicité de la morte. Cette dernière incarne effectivement une valeur culturelle aux yeux de Hugues. Comme l'explique Benjamin, l'exigence culturelle implique que l'objet en question soit caché et fasse l'objet d'un rite, d'un recueillement. Or, dans *Bruges-la-Morte*, les souvenirs de la défunte sont conservés dans des pièces apparentées à des lieux de culte dans lesquels la servante, Barbe, ne peut s'introduire qu'en adoptant une posture de recueillement :

Il y avait, dans ces deux pièces, trop de trésors, trop de souvenirs d'Elle et de l'autrefois pour laisser la servante y circuler seule. Il désirait pouvoir la surveiller, suivre ses gestes, contrôler sa prudence, épier son respect. Il voulait manier lui-même, quand il les fallait déranger pour l'enlèvement des poussières, tel bibelot précieux, tels objets de la morte, un coussin, un écran qu'elle avait fait elle-même. Il semblait que ses doigts fussent partout dans ce mobilier intact et toujours pareil, sofas, divans, fauteuils où elle s'était assise, et qui conservaient pour ainsi dire la forme de son corps. Les rideaux gardaient les plis éternisés qu'elle leur avait donnés. Et dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût en frôler d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer son visage dormant au fond. Mais ce que Hugues voulait aussi surveiller et garder de tout heurt, ce sont les portraits de la pauvre morte, des portraits à ses différents âges [...] ; et puis surtout – un accident à cela lui aurait brisé toute l'âme – le trésor conservé de cette chevelure intégrale [...].¹¹⁹

Ce long extrait illustre dès le début du roman le culte que voue Hugues à l'Image de la morte, à ses empreintes et à ses objets qui sont présentés comme des reliques. C'est le cas de la chevelure qu'il « gardait [...] mieux qu'une relique »¹²⁰ et des portraits de la morte qu'il

¹¹⁹ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., pp. 57-61.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 169.

« baisait comme une patène ou comme des reliquaires »¹²¹. Nous l'avons vu, c'est dans le portrait que réside la valeur culturelle de la photographie, l'aura du sujet. La morte et ses souvenirs incarnent donc l'unicité au lieu où elle se trouve, « l'apparition unique d'un lointain »¹²², pour reprendre les mots de Benjamin. Par opposition à l'unicité et à l'éternité de la morte, Jane incarne dès le départ le mensonge, la fausseté et la répétition, ce qui est renforcé par son statut de comédienne. Jane apparaît comme le reflet de la morte, « son souvenir vivant », comme on peut le lire dans l'extrait suivant :

Maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'inconnue de l'autre soir qu'il revoyait ; elle était son souvenir vivant, précisé. Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante. Lorsqu'il allait, en de muettes dévotions, baiser la relique de la chevelure conservée ou s'attendrir devant quelque portrait, ce n'est plus avec la morte qu'il confrontait l'image, mais avec la vivante qui lui ressemblait. Mystérieuse identification de ces deux visages. [...] Hugues possédait maintenant de la disparue une vision toute nette et toute neuve. Il n'avait qu'à contempler en sa mémoire le vieux quai de l'autre jour, dans le soir qui tombe, et s'avançant vers lui une femme qui a la figure de la morte. Il n'avait plus besoin de regarder en arrière, loin, dans le recul des années ; il lui suffisait de songer au dernier ou au pénultième soir. C'était tout proche et tout simple maintenant. Son œil avait emmagasiné le cher visage une nouvelle fois ; la récente emprunte s'était fusionnée avec l'ancienne, se fortifiant l'une par l'autre, en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle.¹²³

Jane est donc avant tout une image, un écran sur lequel Hugues projette le reflet de la défunte. Ce processus peut être comparé à la photographie dont le propre est de calquer, d'emmagasiner une image sur une autre surface. En décalquant l'image de la morte sur la vivante, Hugues prétend ainsi abolir la distance entre l'original et son reflet : « Son amour d'autrefois qui semblait à jamais si loin et hors de l'atteinte, Jane le lui avait rendu ; il le retrouvait et le voyait en elle, comme on voit, dans l'eau, la lune décalquée, toute pareille. »¹²⁴ Pour rappel, Benjamin dit à propos de la reproductibilité technique qu'elle se traduit par le désir de vaincre l'unicité et « de rendre l'objet possédable par une proximité toujours plus intime, dans une image, mieux, dans une illustration, dans sa reproduction. »¹²⁵ Nous avons vu dans le point précédent que Hugues avait la volonté d'abolir le temps et les réalités à travers le façonnement de Jane. Son but serait de réduire la distance entre l'original

¹²¹ *Ibid.*, p. 141.

¹²² BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 25.

¹²³ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., pp. 81-85.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 137-138.

¹²⁵ BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 26.

et la copie, pour retrouver ce *hic et nunc* qui caractérise l'unicité de sa morte. Sa création est donc à comprendre comme une abolition de la distance qui le sépare de la défunte, mais aussi comme une répétition de l'origine. En effet, *Bruges-la-Morte* est fortement marqué par la répétition : répétition des photographies, répétition des trajets de Hugues dans la ville, mais aussi et surtout, répétition de la morte. Jérôme Thélot, dans un ouvrage sur les inventions littéraires de la photographie¹²⁶, livre une interprétation oedipienne de *Bruges-la-Morte* où Hugues chercherait, à travers Jane, à répéter la Mère fantasmée, elle-même incarnée par la Vierge :

Viane désire sa maîtresse sur le modèle de son désir de sa Morte, qu'il aura désirée sur le modèle du désir de la Mère, laquelle ne lui aura été connue que conforme au modèle de la Vierge. [...] La Vierge répétée par la Mère répétée par l'épouse répétée par la maîtresse est l'Image intacte de la religion des images, dont le zèle des habitants de Bruges, par contagion, obtient que Viane y sacrifie sans hérésie. L'Un répété règne ici partout identique à lui-même.¹²⁷

Cette répétition a donc pour but de retrouver l'origine. Néanmoins, ce n'est que dans la mort que Hugues parviendra à ramener Jane vers cette origine. Comme l'explique Bernadette Carrere dans un article où elle compare *Bruges-la-Morte* et *Mort à Venise* de Thomas Mann¹²⁸, c'est seulement lors de la mort de Jane que « le Même et l'autre, copie et modèle, ne forment plus qu'une seule et même image. »¹²⁹ Le passage suivant de *Bruges-la-Morte* est éclairant à cet égard :

Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre – unique visage de son amour. Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul.¹³⁰

Quoi qu'il en soit, Hugues ne sera pas parvenu à reproduire sa morte sur la femme vivante. En montrant l'échec de la reproduction, Rodenbach interroge les conditions mêmes de la représentation et de la mimésis. Dans un article, Marianne Bouchardon identifie deux démarches artistiques dans *Bruges-la-Morte* : « l'une, d'inspiration symboliste, qui trouve dans la poésie son expression la plus parfaite, l'autre, d'inspiration naturaliste, qui trouve

¹²⁶ THELOT J., *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹²⁸ MANN T., *Mort à Venise*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1912.

¹²⁹ CARRERE B., « Envoûtements et sortilèges de la ville morte au tournant du siècle : *Bruges-la-Morte* et *Mort à Venise* », *Littératures*, n°24, printemps 1991, p. 108. [En ligne, consulté le 11/02/2020, URL : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1991_num_24_1_1544]

¹³⁰ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 270.

dans la photographie sa réalisation la plus achevée. »¹³¹ Cette deuxième démarche concerne la reproduction à l'identique évoquée ici et doit être comprise à travers le modèle de la photographie qui est également un acte d'imitation :

Elle [cette démarche] vise à atteindre au « paroxysme de la ressemblance », c'est-à-dire qu'elle cherche à faire prendre la copie pour l'original, le faux pour le vrai. Une telle démarche, qui correspond à la conception réaliste ou naturaliste de la mimésis, trouve son accomplissement dans le genre romanesque. Toutefois, reprenant à son compte la condamnation platonicienne de l'imitation, Rodenbach applique à cette forme de représentation, synonyme d'altération et de dégradation, une axiologie négative. Jane Scott se situe du côté du faux, du mensonge, de l'artifice : actrice de profession, celle-ci se maquille le visage et se teint les cheveux, trompe son amant, dissimule « indifférence » et « trahison ».¹³²

Rodenbach insiste donc sur l'impossibilité d'obtenir une ressemblance parfaite, puisque celle-ci est traversée par le faux, le mensonge et la tromperie. Ce faisant, il conteste les présupposés du roman naturaliste et sa confiance en la reproduction à l'identique du monde par la littérature. Les photographies de *Bruges-la-Morte* mettent d'ailleurs en scène la problématique de la représentation puisque « la plupart d'entre elles donnent à voir à la fois une chose et son reflet dans l'eau ou son ombre sur le sol »¹³³. Ces clichés représentent un monde où l'objet et son reflet, l'original et sa copie se confondent.

2.2.2. *Vertigo* : répéter la copie

Dans *Vertigo*, la reproductibilité va encore plus loin puisque la femme est déjà elle-même une image. Comme l'explique Van Eynde, on pourrait croire que la création de Scottie se fait à partir de rien puisqu'il « se comporte pour ainsi dire comme un démiurge qui prétend donner un sens, et un sens univoque, à une matière première pour lui informe – matière sensible brute. »¹³⁴ Néanmoins, le « modelage démiurgique » de Scottie échoue puisqu'« il s'est caché à lui-même que Madeleine n'était déjà qu'une copie. »¹³⁵ En effet, à la fin du film, lorsque Scottie découvre le collier de Carlotta Valdes dans le miroir, il réalise qu'il n'était pas le premier à créer Madeleine, Elster l'avait déjà créée avant lui. Scottie le dira

¹³¹ BOUCHARDON M., « Mauvaise rencontre sur les chemins de la métaphore : Bruges-la-Morte de Rodenbach », dans BERRANGER M.-P. et BOUCHARRENC M. (dir.), *À la rencontre. Affinités et coups de foudre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, para. 1. [En ligne, consulté le 22/05/2020, URL : <http://books.openedition.org/pupo/2492>].

¹³² *Ibid.*, para. 6.

¹³³ *Ibid.*, para. 4.

¹³⁴ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 148.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 154.

d'ailleurs à la toute fin du film : « Vous m'aviez si bien dupé. Vous aviez si bien joué votre rôle ! Il vous avait modelée comme je l'ai fait, mais mieux ! Non seulement les robes, la coiffure, mais les attitudes, les manières... même ce regard perdu ! »¹³⁶ Rappelons qu'Elster a modelé Madeleine au début du film afin qu'elle joue son épouse possédée par une ancêtre. Il a donc devancé Scottie, dont la création n'était donc en réalité qu'une copie, comme l'explique Van Eynde dans le passage suivant :

La conscience de l'échec de sa démiurgie tient à cette brutale découverte qu'il ne peut créer en mobilisant seulement une matière brute et une idée pure. La « matière première » *jouait* déjà, elle était déjà une image créée, le reflet d'une femme qui ne traverse le champ qu'à l'état de cadavre.¹³⁷

Madeleine était déjà le reflet d'un autre reflet, comme dans un jeu de miroirs. Ce statut de reflet est renforcé par le fait que Scottie s'aperçoit du mensonge lorsqu'il regarde Judy dans le miroir : il y voit le reflet de Madeleine. Le miroir joue donc un rôle central dans le film et dans le basculement de l'intrigue. Nous verrons que c'est également le cas dans *Bruges-la-Morte*, où la ville entière est apparentée à un miroir. Par ailleurs, dans *Vertigo*, on observe un lien entre l'image de Madeleine et l'image cinématographique elle-même. En effet, Van Eynde démontre en quoi les deux images sont prises dans une logique de la série :

Comme tout réalisateur d'une image techniquement reproductible, Scottie s'inspire d'un modèle déjà vu et le reforme, le recrée. Pourtant, si le réalisateur hollywoodien classique, tel Alfred Hitchcock, joue ainsi de la série d'images se reflétant les unes les autres, Scottie, lui, prétend refléter l'original, par ignorance de la duplicité de Madeleine dans les deux premières parties de la narration. Sa prétention naïve au reflet de l'original le place comme à l'origine du cinéma – là où, pour la première fois, un corps en mouvement spectaculaire a été filmé, avant même que ne s'impose le règne de la série.¹³⁸

Scottie, à travers sa recreation, expérimente le propre du média cinématographique qui est d'être une image en mouvement, s'inscrivant dans une série. Tout comme le réalisateur, il ne fait que répéter l'origine, le modèle. La création de Scottie se place après celle de Gavin Elster, mais aussi et surtout après celle d'Alfred Hitchcock lui-même qui est le premier à avoir façonné Madeleine à l'écran. Hitchcock donne donc à voir la création comme répétition et ce jusqu'à son épuisement à la fin du film, ce qui rejoint l'hypothèse de Van Eynde dans un essai sur le retard de la création au cinéma¹³⁹. En effet, Scottie a le désir

¹³⁶ HITCHCOCK A., *Vertigo*, op. cit., timecode : 1:59:35 - 1:59:48.

¹³⁷ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, op. cit., pp. 154-155.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹³⁹ VAN EYNDE L., *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, op. cit.

d'abolir la distance entre l'original et la copie pour effacer la répétition. Comme dans *Bruges-la-Morte*, il ne parviendra à abolir cette distance et à retrouver l'origine que lorsque sa création lui échappera.

Tout cela explique la dernière séquence du film, où Scottie retourne avec Madeleine-Judy jusqu'en haut du clocher, au même endroit où Madeleine est « morte » pour la première fois. Van Eynde qualifie ce passage de « seconde chance » pour Scottie, puisqu'il s'agit d'une occasion pour que l'histoire se termine mieux que la première. En montant une deuxième fois les escaliers du clocher, Scottie veut accomplir l'acte qui ne lui aurait pas fait perdre Madeleine¹⁴⁰. Son mode de création est de creuser et en même temps de résorber l'écart entre l'original et la copie. En haut du clocher, la création et la recréation, Madeleine et Judy, se confondent sous les yeux des spectateurs. Comme l'explique encore Van Eynde, c'est à ce moment-là que Judy déclare son amour passé et présent à Scottie. L'écart entre la création et la recréation semble se réduire de plus en plus, jusqu'à ce que l'ombre d'une nonne apparaisse à l'écran. Si cette apparition est vue par certains chercheurs comme une intervention divine ou un *deus ex machina* « qui vient châtier la machination »¹⁴¹, d'autres y voient plutôt la manifestation d'un fantôme. C'est le cas de Bill Krohn pour qui la silhouette de la religieuse est le fantôme de la vraie Madeleine qui surprend Judy, ce qui provoque sa chute fatale. Cette interprétation est confortée par le fait que la voix de la religieuse est postsynchronisée avec la voix de Kim Novak, l'interprète de Madeleine-Judy¹⁴². Van Eynde voit également en la figure de la nonne une forme spectrale qui a hanté tout le film et dont la récurrence affirme que la création, en tant qu'elle est toujours dans l'après, n'est en fait qu'une recréation. Lorsque Madeleine tombe, Scottie se retrouve, comme au début du film, à regarder dans le vide, adoptant une position christique qui est ici synonyme de la souffrance et de la perte¹⁴³.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ MATTEI J.-F., « *Vertigo* et Platon, ou le vertige des apparences », *Études platoniciennes*, n°9, 2012, pp. 137-145, para. 13. [En ligne, consulté le 12/02/2020, URL : <https://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/279>]

¹⁴² KROHN B., *op. cit.*, p. 194.

¹⁴³ Voir annexe 2.

Conclusion

Pour conclure sur ce chapitre, nous voyons comment les deux œuvres retracent un itinéraire esthétique où les héros font l'épreuve des limites de la reproduction à l'identique. En tant que personnages « pygmalions », Hugues et Scottie prétendent sculpter la femme à partir du modèle d'une morte. Ce faisant, la copie prend la place de l'original. Leur création se pense donc comme abolition de l'écart entre l'original et la copie, abolition qui n'aura lieu que dans la mort. En outre, si la création dans *Bruges-la-Morte* se comprend à travers le média photographique dont le propre est de calquer l'original sur une autre surface, la création dans *Vertigo* est à déchiffrer à la lumière de l'image cinématographique, elle aussi prise dans une logique de la répétition. Maintenant que nous avons analysé en quoi les médias photographique et cinématographique influencent la création des personnages, nous nous pencherons sur les effets esthétiques engendrés par leur rencontre au sein des œuvres.

Chapitre 3. L'image : les médias pictural, photographique et cinématographique

*I can't read fiction without visualizing every scene. The result is it becomes a series of pictures rather than a book.*¹⁴⁴

Alfred Hitchcock

Si, dans le chapitre précédent, nous avons vu comment la création des personnages se comprend à travers le statut reproductible des médias photographique et cinématographique mobilisés par *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*, nous nous intéresserons dans ce chapitre aux spécificités esthétiques nées de la rencontre de ces médias avec la peinture. L'intermédialité étudie les relations entre les médias mais aussi les phénomènes de transfert d'un média à l'autre. Le transfert nécessite de s'interroger, dans une perspective diachronique, sur les modes de passages d'un matériau à un autre¹⁴⁵. *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* sont représentatifs des transferts entre les médias pictural, photographique et cinématographique. Dans un premier temps, nous analyserons en quoi la picturalité est d'essence photographique ou cinématographique dans les deux œuvres. Dans un second temps, nous nous intéresserons plus particulièrement au média photographique et à son action dans le roman et dans le film, à travers le processus de fixation de l'image. Nous montrerons également que Rodenbach et Hitchcock présentent leur personnage en position de spectateur, à travers les vitres et les fenêtres comparées à des écrans dans les œuvres. L'objectif est ici de mettre en avant la singularité des deux œuvres dans la façon dont elles intègrent des médias traditionnels et techniques en leur sein.

1. Le média pictural : picturalisation de la photographie et du cinéma

Bruges-la-Morte et *Vertigo* témoignent d'une tension entre l'image picturale d'un côté et les images photographique ou cinématographique de l'autre. De plus, une figure vient lier la picturalité du roman et du film et leur servir de fil rouge : celle d'Ophélie.

¹⁴⁴ Traduction personnelle : « Je suis incapable de lire une fiction sans visualiser chaque scène. Plutôt qu'un livre, le roman devient une suite d'images. »

¹⁴⁵ BESSON R., *op. cit.*, pp. 14-15.

1.1. La figure d'Ophélie et l'iconographie préraphaélite

S'il y a un lien entre la picturalité de *Bruges-la-Morte* et celle de *Vertigo*, il tient avant tout à l'iconographie préraphaélite très prégnante dans les deux œuvres, particulièrement à travers l'image d'Ophélie. Dans un article¹⁴⁶, Anne Cousseau retrace l'histoire et l'élaboration du mythe d'Ophélie qui, en s'émancipant du drame shakespearien, aura un destin littéraire et pictural très important durant la fin de siècle. En France, l'engouement pour le personnage apparaît durant la première moitié du XIX^e siècle et est lié à l'émergence du drame romantique qui a redécouvert et mis au goût du jour le théâtre de Shakespeare. Par la suite, les préraphaélites anglais, précurseurs de l'esthétique symboliste, ont libéré le personnage du texte shakespearien et ont fait d'Ophélie une sorte de représentation de l'idéal féminin au carrefour des traditions. C'est le peintre John Everett Millais qui, en 1852, a cristallisé l'iconographie du mythe à travers un tableau¹⁴⁷ représentant Ophélie allongée dans l'eau, entre le sommeil et la mort et tenant dans ses mains une guirlande de fleurs. Ce faisant, il introduit un motif original dans l'iconographie ophélienne, à savoir le moment de la noyade qui sera repris par ses successeurs. Ce tableau aura également des résonances dans l'iconographie des deux œuvres étudiées dans ce mémoire. C'est le cas du frontispice que Fernand Khnopff a réalisé pour *Bruges-la-Morte* et qui représente une femme allongée près de l'eau et entourée de plantes, avec un pont brugeois en arrière-plan¹⁴⁸. En outre, le thème de la noyade revient dans *Vertigo* au moment où Madeleine jette son bouquet de fleurs puis se jette elle-même dans la baie de San Francisco. Elle adopte d'ailleurs une position similaire à celle d'Ophélie dans le tableau de Millais¹⁴⁹. Dans un article sur le rapport de Hitchcock à la peinture¹⁵⁰, Dominique Sipièrè pointe le rapprochement entre certains films de Hitchcock et l'iconographie préraphaélite, en prenant notamment pour exemple Madeleine et Ophélie.

Par ailleurs, cette représentation esthétisée de la femme va avoir un impact sur la figure d'Ophélie elle-même, qui devient principalement une image, un média derrière lequel s'efface le récit. En effet, les préraphaélites ont fait de l'hypotexte du mythe un élément

¹⁴⁶ COUSSEAU A., « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001/1, pp. 81-104. [En ligne, consulté le 15/01/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm>]

¹⁴⁷ MILLAIS J. E., *Ophelia*, 1851-1852, huile sur toile, 76,2 x 111,8 cm, Londres, Tate Britain. Voir Annexe 3, point 1.

¹⁴⁸ KHNOPFF F., Frontispice pour *Bruges-la-Morte*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892. Voir annexe 3, point 2.

¹⁴⁹ Voir annexe 3, point 3.

¹⁵⁰ SIPIÈRÈ D., « Hitchcock et la peinture, mises au point et mises en garde : l'exégète avec l'eau du bain », *Ligeia*, n°77-80, 2007/2, pp. 212-222. [En ligne, consulté le 9/04/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2007-2-page-212.html>]

iconographique et non plus textuel. Ils ont, de cette manière, pétrifié le personnage, ce qui n'est pas sans conséquence pour le mythe, comme le signale Anne Cousseau : « La fixation par l'image semble condamner tout redéploiement historicisé du personnage : Ophélie sera picturale ou descriptive, ou ne sera pas. »¹⁵¹ Cela explique sans doute le succès qu'a rencontré la figure d'Ophélie dans des œuvres iconographiques et poétiques mobilisant des images, comme c'est le cas de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo*.

Le mythe d'Ophélie, en s'émancipant de son contexte shakespearien, a donc commencé à agir de lui-même. Les symbolistes et les écrivains de la fin de siècle vont alors s'approprier l'esthétique et l'iconographie ophéliennes. En effet, les préraphaélites ont introduit plusieurs motifs récurrents du mythe qui ont été repris puis déplacés par les symbolistes. Parmi ces motifs, on retrouve la folie, les fleurs ou encore l'eau, tous associés à la rêverie. L'univers aquatique est d'ailleurs très prégnant dans les deux œuvres. Dans *Bruges-la-Morte*, la figure d'Ophélie est convoquée à deux reprises, en lien avec l'eau, comme c'est le cas dans l'extrait suivant à propos de la morte : « Il l'avait mieux revue, mieux entendue ; retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons. »¹⁵² De même, dans le passage ci-après, un lien est établi entre l'âme du personnage, l'eau et la figure d'Ophélie : « Il semblait qu'une ombre s'allongeât des tours sur son âme ; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui ; qu'une voix chuchotante montât de l'eau – l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare. »¹⁵³ L'eau renvoie également à la mort, qui est le dernier élément du mythe retenu par les symbolistes.

En résumé, la figure d'Ophélie assure la mise en place d'un univers qui lie l'eau, le mystère, la femme sublimée et la mort. Le mythe véhicule un réseau d'images qui va se déployer dans les œuvres, par des effets de correspondances et des jeux d'analogies. C'est le cas dans *Bruges-la-Morte*, où la figure d'Ophélie peut servir de clé de lecture pour comprendre toute l'œuvre, comme le démontre Anne Cousseau dans le passage suivant :

La seule image d'Ophélie associe irréductiblement l'eau, la mort et la femme, et donne sans autre explication la clef de cette « équation mystérieuse » qui réunit Bruges et la Morte. Dans

¹⁵¹ COUSSEAU A., *op. cit.*, p. 83.

¹⁵² RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 69

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 70-71.

le même temps, la vision liminaire d'Ophélie annonce l'issue fatale du récit : le reflet l'emportera sur la réalité sensible et charnelle, la mort sera plus forte que la vie.¹⁵⁴

On voit donc comment la figure d'Ophélie permet de déchiffrer l'œuvre et d'orienter toute son action. Sylvie Jouanny insiste sur le fait que « l'œuvre entière est associée à la métaphore d'Ophélie, signe du reflet qui dépasse en vérité toute vision du réel. »¹⁵⁵ Cependant, elle ajoute que la figure d'Ophélie n'est pas seulement une métaphore ou une représentation culturelle, mais tient lieu d'une véritable esthétique dans le roman. C'est pourquoi on peut parler d'une « *ophélisation* d'une ville entière », pour reprendre les termes de Gaston Bachelard dans un essai intitulé *L'eau et les rêves*¹⁵⁶.

Cette esthétique ophélienne traverse également *Vertigo*, comme l'a notamment relevé James M. Vest¹⁵⁷ dans un article où il étudie les allusions à Ophélie mais aussi à Hamlet dans le film. Nous avons déjà cité les références picturales à Ophélie, à travers la scène de la noyade. L'eau, associée à la mort, est un motif récurrent chez Hitchcock et renvoie à l'idée du suicide dans *Vertigo*. Le motif de la femme et du végétal revient également à de nombreuses reprises. Nous pensons notamment à la scène très symbolique¹⁵⁸ où Madeleine se rend, par l'arrière d'un bâtiment vétuste, dans ce qui se révèle être un magasin de fleurs. Les couleurs éclatantes des fleurs entourant Madeleine contrastent avec la pénombre de la rue et du bâtiment par lequel elle est entrée, ce qui fait de cette séquence un moment fantasmatique et hors du temps¹⁵⁹. Elle y achète un bouquet de fleurs avec lequel elle ira se recueillir sur la tombe de Carlotta Valdes. On retrouve le même bouquet dans le tableau de l'aïeule¹⁶⁰ que Madeleine contemple au musée juste après la scène du cimetière. Ce tableau rappelle d'ailleurs l'iconographie préraphaélite : on y observe le motif de la femme tenant des fleurs, la nature en arrière-plan, un point d'eau ainsi qu'une utilisation particulière des couleurs. En résumé, les fleurs, le cimetière, l'eau renvoyant à la mort, la folie et la nature suicidaire de Madeleine-Carlotta sont autant d'éléments qui résonnent avec l'image d'Ophélie dans le film¹⁶¹.

¹⁵⁴ COUSSEAU A., *op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁵ JOUANNY S., *op. cit.*, p. 358.

¹⁵⁶ BACHELARD G., *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1993 [1942].

¹⁵⁷ VEST J. M., "Reflections of Ophelia (And of 'Hamlet') in Alfred Hitchcock's 'Vertigo.'" *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 22, n°1, spring 1989, pp. 1-9. [En ligne, consulté le 20/04/2020, URL : https://www.jstor.org/stable/1315269?read-now=1&refreqid=excelsior%3A18c465abb9024ba0328ff99798e6c2d6&seq=1#page_scan_tab_contents]

¹⁵⁸ HITCHCOCK A., *Vertigo, op. cit.*, timecode : 19:25.

¹⁵⁹ Voir Annexe 3, point 4.

¹⁶⁰ Voir Annexe 3, point 4.

¹⁶¹ VEST, J. M., *op. cit.*

Enfin, la figure d'Ophélie sous-tend non seulement le récit et les choix esthétiques des deux œuvres, mais nous pensons aussi qu'elle introduit un média pictural qui agit sur le réel transmis. Ophélie, en tant que figure iconique et symbolique, vient tel un média influencer la vision du réel dans les deux œuvres qui se présentent sous forme onirique et picturale. Dans le point suivant, nous examinerons comment ce média pictural se mêle aux médias photographique et cinématographique dans le roman de Rodenbach et le film de Hitchcock.

1.2. *Bruges-la-Morte* : de la peinture à la photographie

À ses débuts, la photographie fut un média concurrent de la peinture. Nous avons eu l'occasion de montrer avec Walter Benjamin que la photographie et le cinéma ont bouleversé les catégorisations classiques dans l'art, ce qui a abouti à une querelle entre peinture et photographie concernant la valeur artistique de leur production. Avec l'apparition de la photographie puis du cinéma, les peintres se sont vus concurrencés par une machine. En effet, l'intervention de la main dans le processus de création est remplacée par l'œil et le dispositif technique. De plus, la photographie vient bousculer les codes de la représentation étant donné que l'objectivité parfaite ne sera plus un critère esthétique. Il est donc intéressant de constater que *Bruges-la-Morte* vient réintroduire la peinture via un média technique.

La picturalité de *Bruges-la-Morte* a été mise en avant par plusieurs critiques, toujours en lien avec la peinture. Émile Verhaeren dit à propos de *Bruges-la-Morte* qu'il s'agit d'« une peinture attendrie et pieuse »¹⁶². Sylvie Jouanny insiste également sur l'univers pictural du roman qui, d'après elle, est introduit par la figure d'Ophélie et les références aux peintres flamands :

Au total, l'image d'Ophélie contribue à déréaliser le récit et ses personnages, à les symboliser à l'infini. Au-delà de l'image, Ophélie participe d'une esthétique qui donne de la réalité une vision onirique où reflets et formes sont plus vrais que le réel [...]. Ainsi la réalité se voit-elle supplantée par la vision subjective d'Hugues : onirique et picturale. N'est-ce pas souvent la référence à la peinture qui permet de saisir le réel, les Vierges de Primitifs, les prairies de Van Eyck, l'Agneau mystique de Gand ou la chasse de Sainte-Ursule ?¹⁶³

¹⁶² « Georges Rodenbach » par Emile Verhaeren, texte provenant de la *Revue encyclopédique*, le 28 janvier 1899. Cité par BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 17.

¹⁶³ JOUANNY S., *op. cit.*, p. 361.

La chercheuse ajoute que Bruges « représente la ville d'art par excellence : une ville-tableau » qui « rappelle à Hugues les chefs d'œuvre de la peinture flamande qui lui semblent en correspondance avec sa sensibilité, pour leur mysticisme, leur douceur, leur minutie. »¹⁶⁴ La ville prend effectivement la forme d'un univers spiritualisé où l'image et l'analogie semblent triompher sur la réalité. Mais n'est-ce pas plutôt les photographies qui permettent d'introduire ces effets, plus que les références textuelles à la peinture ? Véronique Henninger explique que l'univers pictural du roman est favorable à l'insertion des photographies :

Avec de fréquentes références aux tableaux des Primitifs flamands, prisés par le héros Hugues Viane, le récit de *Bruges-la-Morte* baigne dans un univers pictural, propice à l'insertion d'autres images, celles-ci de type photographique, qui stimulent l'imaginaire du destinataire et l'incitent à visualiser le récit.¹⁶⁵

Or, si l'évocation des peintres flamands reste purement textuelle, l'insertion des photographies dans le roman le ramène pleinement vers le pictural. D'après nous, la picturalisation de la ville se fait principalement par le biais des photographies, plus que par les arts traditionnels. De même, les photographies de *Bruges-la-Morte* sont les premiers vecteurs de l'*ophélisation* de la ville évoquée dans le point précédent. En effet, sur la plupart des clichés, la ville est « mirée dans l'eau », les pignons « décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe »¹⁶⁶. Ces eaux miroitantes représentées sur les photographies introduisent donc un univers où le reflet et l'analogie prennent le dessus sur la réalité.

Par ailleurs, les clichés de *Bruges-la-Morte* s'apparentent moins à des photographies qu'à des gravures ou des dessins, de par leur aspect très découpé et contrasté. Xavier Fontaine, dans un article où il analyse la photographie « non identifiée » de *Bruges-la-Morte*¹⁶⁷, démontre que cet effet est dû à la technique de similigravure employée pour reproduire ces photographies :

Ces contrastes marqués sont fonction de la technique même de la similigravure, où les demi-teintes ne résultent que d'un effet d'optique (plus les points de trame sont gros, plus la tonalité sera foncée). De tels contrastes prennent l'apparence d'un photomontage : ainsi, dans cette sélection d'images [...], on a l'impression d'une juxtaposition d'éléments plutôt que d'une

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 368.

¹⁶⁵ HENNINGER V., *op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁶ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁷ FONTAINE X., « La photographie non identifiée de Bruges-la-Morte. Tentative de percée d'un mystère, lui-même fonction de l'interprétation du lecteur », dans *Actes du colloque* « Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités », sous la dir. de LAVOIE V. ; EDWARDS P. ; MONTIER J-P. ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012. [En ligne, consulté le 11/04/2020, URL : http://phlit.org/press/wp-content/uploads/2013/05/Fontaine_La-photographie-non-identifie%CC%81e-de-Bruges-la-Morte.pdf]

scène d'ensemble. Les différents bâtiments semblent parfois avoir été découpés et collés pour être mis en perspective, ce qu'accentuent encore des retouches au niveau du ciel, uniformément gris et sur lequel ces constructions se détachent « anormalement » par la netteté de leurs contours.¹⁶⁸

Il est donc éclairant de constater que la technique est ici mobilisée pour donner un aspect pictural aux photographies. C'est d'autant plus intéressant qu'à cette époque est né le pictorialisme, à savoir une technique de « retouches manuelles intensives sur photographie »¹⁶⁹ permettant de leur donner l'aspect d'une peinture. Ce mouvement prétend calquer le média de la peinture sur la photographie, sans forcément rivaliser avec celui-ci. Le média photographique s'inspire ici d'un art traditionnel dont il était le rival. À cet égard, la dix-huitième photographie du roman se distingue des autres de par sa ressemblance encore plus forte avec la peinture, à tel point que le lecteur de l'époque a pu se demander s'il s'agissait d'une photographie d'une peinture ou simplement d'une photographie fortement retouchée¹⁷⁰. Précisons avec Fontaine que cette tension entre photographie et peinture était encore plus manifeste dans l'édition originale de 1892 de *Bruges-la-Morte*, la réédition de Flammarion ayant dissout cette tension par une reproduction plus « lissée » des photographies. Des recherches à partir de la base de données de la photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA) de Bruxelles ont permis de lever le mystère sur cette photographie « non identifiée » et de retrouver le tableau qui y est photographié, à savoir *Le Petit Béguinage de Gand* (1886) de Louis Tytgadt. Il s'agit donc bien d'une photographie d'une peinture, qui s'inscrit pleinement dans la reproductibilité technique telle que présentée par Benjamin, comme l'expose Fontaine dans le passage suivant :

Au-delà du sujet du tableau, l'idée de manque réside également au cœur du référent de la photo elle-même : en ce qu'elle montre une peinture, elle consiste en la représentation de ce qui, au départ, est déjà représentation, et implique en ce sens une mise à distance beaucoup plus importante du référent original. Mais en même temps, c'est dans ce manque que s'opère un retour à la vie : le lieu peint par Tytgadt est fréquenté, vivant. Ce tableau tranche avec les visions lugubres émanant de la majorité des similigravures, rentrant dans la catégorie des vues urbaines (ou d'architecture) et n'exhibant que des lieux déserts ou parcourus de silhouettes insignifiantes.¹⁷¹

Il est effectivement frappant qu'une des seules photographies représentant une présence humaine soit celle d'un tableau, comme si l'essence même de la photographie ne

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 4-5.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷⁰ Voir annexe 4.

¹⁷¹ FONTAINE X., *op. cit.*, p. 12.

pouvait rendre compte de cette présence. Nous verrons dans le point suivant en quoi le média photographique est associé à la mort. Comme l'explique Fontaine, « [s]i Rodenbach associe la mort à la photographie, il n'en est rien pour la peinture (même si elle nous est transmise par une photographie) ». D'ailleurs, la seule autre photographie du roman représentant des sujets vivants est également celle d'une peinture, plus précisément des panneaux de Memling sur la chasse de sainte Ursule¹⁷². Notons que cette photographie est l'une des seules du roman qui coïncide de manière exacte avec le texte à sa gauche (la plupart du temps, il y a un effet de décalage où la photographie est postérieure au lieu équivalent dans le récit). Henninger suggère que cette coïncidence est due au fait que la rédaction du chapitre 11, dans lequel est insérée cette photographie, est plus proche de l'édition illustrée de 1892. De plus, l'insertion des photographies dans l'édition de 1892 est accompagnée de deux chapitres supplémentaires rédigés après coup par Rodenbach, à savoir les chapitres V et XI de l'édition actuelle¹⁷³. On y voit donc davantage une influence du modèle photographique sur le texte. Ce dernier prend d'ailleurs la forme d'une ekphrasis, dans le chapitre XI, qui semble dominer le réalisme documentaire de la photographie :

Le réalisme quasi documentaire de la reproduction photographique paraît écrasé par la puissance de l'hypotypose : alors que l'*ekphrasis* multiplie les détails et les nuances de couleur, la photographie, limitée à la combinaison rudimentaire du noir et du blanc, ne rend guère la subtilité des coloris, des formes et des matières de la chasse, tels que pourrait les percevoir un spectateur. Et finalement le texte ne fait-il ici pas davantage « image » que la photographie ?¹⁷⁴

Bruges-la-Morte témoigne donc des transferts entre les médias pictural et photographique, mais aussi scriptural. De nombreux chercheurs ont déjà démontré en quoi le texte de *Bruges-la-Morte* est influencé par le paradigme photographique. Pierre Piret, dans un article sur les tentations photographiques dans trois romans dont *Bruges-la-Morte*, se demande si « la référence photographique détermine l'écriture de Rodenbach »¹⁷⁵. Il constate une homologie entre la référence photographique et le projet d'écriture, dans la manière de faire ressentir au lecteur un autre mode de symbolisation où, comme Hugues Viane, il se voit *impressionné* par la ville. Cette hypothèse est également partagée par Jérôme Thélot pour qui les photographies ouvrent le lecteur à une influence, une contagion « qu'il revient aux images

¹⁷² RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁷³ HENNINGER V., *op. cit.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁷⁵ PIRET P., « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes », *Textyles*, n°43, 2013, « La littérature au prisme de la photographie », para. 3. [En ligne, consulté le 14/10/2019, URL : <https://journals.openedition.org/textyles/2348>]

d'exercer de concert avec le texte, identiquement *graphies* parallèles au texte et *photos* émanées de leur référent comme de la fiction. »¹⁷⁶ Nous ne nous attarderons pas, dans ce mémoire, aux relations entre le texte et les photographies, étant donné qu'elles ont déjà été explorées et mises en lumière dans bon nombre de travaux sur *Bruges-la-Morte*.

Pour conclure sur ce point, bien que l'écriture introduise un univers pictural dans le roman, de par ses références aux peintres flamands et son mode de description « imagé », le premier vecteur de la picturalité reste les photographies. En effet, la picturalisation et l'ophélisation de la ville passent essentiellement par le média photographique. De la même manière, nous verrons dans le point suivant comment la picturalisation de *Vertigo* est introduite par le média cinématographique.

1.3. *Vertigo* : du tableau à l'écran

La peinture est restée une grande source d'inspiration pour bon nombre de réalisateurs hollywoodiens. L'inspiration picturale est d'ailleurs très visible dans les productions de la MGM ou encore de la Paramount qui, pour rappel, a produit *Vertigo*. Cette inspiration de la peinture traverse toute l'histoire du cinéma. Dans un article intitulé « De la peinture au cinéma une histoire de magie »¹⁷⁷, Patricia-Laure Thivat analyse les « mariages successifs » ainsi que les « vies communes » de ces deux arts. En effet, la peinture a influencé le cinéma tout au long de son histoire et inversement puisque l'esthétique cinématographique a également nourri la peinture. L'auteure insiste sur le fait que cette relation entre peinture et cinéma ne se joue pas sur le mode de la rivalité, mais est plutôt vectrice d'innovation. Effectivement, le cinéma, de par ses spécificités techniques, peut être créateur d'une picturalité tout à fait singulière. Cette singularité tient au fait que la palette du peintre est remplacée par les instruments techniques du cinéaste :

Considérés pour certains comme irréconciliables – la peinture fascine par ses couleurs, sa matière, sa « croûte », le cinéma est l'art de la fiction mise en image et en mouvement par le montage – le cinéma oppose non seulement ses prouesses techniques mais aussi son esthétique : à la matière-reflet lumineuse en trois dimensions, les cinéastes répondent par un travail sur le cadrage, la lumière et la profondeur de champ qui ouvre un vaste domaine de réflexion sur la peinture, sa fabrication, son histoire, son héritage. Par-delà ce témoignage, le

¹⁷⁶ THELOT J., *op. cit.*, p. 168.

¹⁷⁷ THIVAT P.-L., *op. cit.*

cinéma démontre encore une fois qu'il est aussi *art de l'image*, et non pas seulement vecteur d'imaginaire...¹⁷⁸

Nous verrons ici comment Hitchcock mobilise des techniques proprement cinématographiques pour donner à *Vertigo* une dimension picturale. Notons que de nombreuses études ont déjà été consacrées au rapport de Hitchcock à la peinture. Nous ne prétendons pas apporter des éléments novateurs par rapport à celles-ci. Notre objectif est surtout de démontrer en quoi la picturalité est d'essence filmique dans *Vertigo*, tout comme elle est d'essence photographique dans *Bruges-la-Morte*.

Tout d'abord, *Vertigo* se singularise par l'utilisation directe d'un tableau peint, à savoir le portrait de Carlotta Valdes que Madeleine contemple au musée de la Légion. Ce portrait fait partie du plan d'Elster pour faire croire à Scottie que sa femme s'identifie à son ancêtre qui s'est suicidée. Le tableau renvoie donc dans ce cas-ci à un univers du mensonge et du faux-semblant, comme l'explique Thivat dans le passage suivant :

Hitchcock prend soin de nous montrer le cadre qui orne le tableau de Carlotta dans *Sueurs froides / Vertigo* (1958) avant de se rapprocher du portrait, comme s'il s'agissait de suggérer au spectateur le « cadre » fictionnel, l'épouvantable subterfuge dont se sert le mari pour maquiller son crime. Dans ce cas précis, la toile du peintre marque la distance entre fiction et réalité, ou mieux entre la fiction diabolique et *l'effet de réel* qui sous-tend la diégèse — effet mis à mal et pris en défaut par la facture hitchcockienne.¹⁷⁹

Cette dimension du faux-semblant est portée à son paroxysme lorsque Midge Wood fait son autoportrait sur le modèle du tableau de Carlotta¹⁸⁰, jalouse de la fascination de Scottie pour cette femme. Notons d'ailleurs que Midge est elle-même une artiste peintre, plus précisément styliste de mode. En outre, le tableau de Carlotta est aussi un outil narratif introduisant l'absence et la figure du fantôme dans le film¹⁸¹. En effet, la peinture est photographie du passé, elle introduit une lignée et montre un moment d'arrêt sur une figure qui est déjà morte depuis longtemps. Cet aspect rapproche *Vertigo* d'un autre film, *Laura* de Otto Preminger¹⁸², qui retrace l'histoire d'un inspecteur de police, McPherson, chargé d'enquêter sur la mort de Laura Hunt. À la vue de son portrait peint dans le salon¹⁸³, l'inspecteur tombe amoureux de la défunte qui, à plusieurs reprises, réapparaît au héros, ce

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁰ Voir annexe 5.

¹⁸¹ SAPIERE D., *op. cit.*

¹⁸² PREMINGER O., *Laura*, United States, Twentieth Century Fox, 1944.

¹⁸³ Voir annexe 6.

qui rend les frontières entre rêve et réalité de plus en plus minces. Laura ressuscitera d'ailleurs à la toute fin du film. Le cinéphile ne manquera pas de constater les ressemblances avec *Vertigo*. Patrick Cauvin, dans le *Dictionnaire amoureux des héros*¹⁸⁴, fait d'ailleurs le rapprochement entre les deux films et explique à propos du tableau de Laura qu'il représente une fixité au milieu du mouvement de la caméra. Cette fixité du tableau introduit un contraste presque hypnotique qui impose Laura comme une présence fantomatique dans le film, comme l'est Carlotta dans *Vertigo*. Nous reviendrons sur ces notions de fixité et d'arrêt du mouvement dans le point suivant.

Par ailleurs, l'aspect le plus original de la picturalité de *Vertigo* ne réside pas dans la présence de ce tableau peint, mais plutôt dans la façon dont Hitchcock lui-même se comporte comme un peintre dont la toile est l'écran. Bill Krohn insiste sur le rapport passionnant entre dessin, peinture et cinéma dans la mise en scène du film. En effet, *Vertigo* est traversé par des jeux de couleurs et de lumières, ce qui en fait un véritable tableau, comme l'explique le chercheur dans le passage suivant :

Sueurs froides ressemble à un tableau grâce, en partie, à l'utilisation de la couleur. Mais d'autres éléments contribuent à sa plastique : dans une large mesure, le recours à un assortiment de filtres par Hitchcock et Robert Burks – filtres diffuseurs de différentes densités, filtres à effets de brouillard, filtres verts, seuls ou en diverses combinaisons ; effets d'éclairage irréal comme, au restaurant, la lumière rouge derrière le profil de Madeleine ou, quand elle sort de la salle de bain transformée en Madeleine, la lumière verte qui l'auréole, glorifiée par un épais filtre à effet de brouillard – une lumière verte qui disparaît dès que ce filtre a été enlevé et qu'elle s'avance.¹⁸⁵

Ce passage met en avant trois techniques utilisées par Hitchcock pour donner à son film un aspect pictural : les filtres diffuseurs, la lumière et les couleurs. Tout d'abord, l'utilisation des filtres diffuseurs confère à *Vertigo* un style pictural tout à fait singulier. Krohn explique que cette picturalité tient à un emploi particulier des filtres : à la mode durant les années 20, leur effet irréal les a rendus désuets dans les années 50. Si les filtres à effets de brouillard servaient à créer un faux brouillard, Hitchcock les utilisait pour créer une brume immatérielle aux effets fantasmatiques. C'est le cas dans la séquence du cimetière dans la première partie du film, comme l'explique Hitchcock à Truffaut :

¹⁸⁴ CAUVIN P., *Dictionnaire amoureux des héros*, Paris, Plon, 2005, pp. 386-387.

¹⁸⁵ KROHN B., *op. cit.*, pp. 193-194.

Vous vous souvenez que, dans la première partie, lorsque James Stewart suivait Madeleine dans le cimetière, les plans sur elle la rendaient assez mystérieuse, car nous les filmions à travers des filtres de brouillard ; nous obtenions ainsi un effet coloré vert par-dessus la brillance du soleil.¹⁸⁶

Hitchcock utilise la technique des filtres diffuseurs pour donner à l'image cinématographique un aspect pictural. Les couleurs sont ici diffusées par des filtres, et non pas par la main ou le pinceau. La picturalité dans *Vertigo* est donc proprement filmique. De plus, l'obtention de cet « effet coloré vert par-dessus la brillance du soleil » évoqué par Hitchcock dans le passage renvoie au colorisme préraphaélite. En effet, les artistes préraphaélites ont innové en peignant sans dessous, sur une toile blanche encore humide, afin de jouer sur l'effet de transparence et d'accentuer la luminosité. Or, Hitchcock joue également de la transparence et de la luminosité en diffusant ces filtres colorés derrière la caméra. Nous constatons donc que le réalisateur reproduit une technique propre à la peinture pour renforcer la picturalité du film.

Une autre séquence illustre l'utilisation des filtres dans *Vertigo*. Il s'agit du cauchemar que fait Scottie au début de la seconde moitié du film¹⁸⁷. On le voit agité dans son lit, son visage éclairé sporadiquement par un filtre bleu. S'en suivent une décomposition abstraite d'un dessin de bouquet de fleurs¹⁸⁸ ainsi qu'une scène représentant Scottie en compagnie d'Elster et d'une Carlotta réelle, tous éclairés par un filtre orange clignotant. Ce même filtre vire au rouge et continue de clignoter sur Scottie qui s'avance vers la tombe de Carlotta vide. La caméra se fixe sur la fosse et laisse place à un plan abstrait où la tête de Scottie est épinglée au centre d'une toile d'araignée stylisée¹⁸⁹, avec un arrière-plan aux couleurs changeantes. Le cauchemar culmine avec la chute de Scottie, toujours sur fond coloré. Cette séquence onirique et abstraite mêle plusieurs effets picturaux : filtres de couleurs, lumières clignotantes ou encore dessins. Ces plans picturaux ont été conçus par le graphiste Saul Bass qui a également réalisé le générique du film. Ce dernier commence en noir et blanc, comme pour mieux insister sur le passage à la couleur, pris en charge par la spirale colorée dans la suite du générique¹⁹⁰.

¹⁸⁶ TRUFFAUT F., *op. cit.*, pp. 208-209.

¹⁸⁷ HITCHCOCK A., *Vertigo*, *op. cit.*, timecode : 1:20:34.

¹⁸⁸ Voir annexe 7, point 1.

¹⁸⁹ Voir annexe 7, point 2.

¹⁹⁰ ETIENNE B., « *Vertigo* », copie conforme, URL: <https://www.cinematheque.fr/article/318.html> (consulté le 14/04/2020).

Ensuite, Hitchcock joue également de l'éclairage et de la lumière pour donner aux scènes une ambiance particulière. C'est le cas dans la séquence chez Ernie's où une lumière rouge intense apparaît derrière le profil de Madeleine¹⁹¹. L'image prend l'allure d'une icône, comme l'évoque Van Eynde dans le passage suivant : « Celui-ci [le profil de Madeleine] apparaît alors dans l'incandescence des rouges du décor d'Ernie's. Incandescence, en effet, puisque Hitchcock intensifie alors le rougeoiement, dans un plan fixe pictural ou même iconique qui s'affranchit de tout réalisme. »¹⁹² L'intensification irréaliste des couleurs dans ce plan donne à l'image un aspect pictural et symbolique, qui rappelle les icônes religieuses. L'utilisation du rouge et du vert va également dans ce sens. Hitchcock joue donc de la couleur qui, en tant que matériau de l'art, est directement en lien avec le média. Notons que le réalisateur a connu le passage du noir et blanc à la couleur. Dans ses entretiens avec Truffaut, il explique que ce passage implique une toute autre utilisation de la lumière, dont la source ne devrait pas être visible : « Dans le film en couleurs, nous ne devrions pas pouvoir déterminer les sources de lumière du studio [...]. Je crois que la question de l'éclairage des films en couleurs n'est pas encore résolue. »¹⁹³

Dans *Vertigo*, Hitchcock fait le choix de propager la couleur par la lumière, comme on peut le voir dans les séquences se déroulant dans l'hôtel où loge Judy, dont l'enseigne comporte des néons verts. Ce sont ces néons qui donnent l'ambiance particulière à la célèbre scène où Judy se présente à Scottie en Madeleine au sortir de la salle de bains¹⁹⁴, comme le décrit Hitchcock :

Plus tard, lorsque Stewart rencontre Judy, j'ai choisi de la faire habiter l'Empire Hotel à Post Street parce qu'il y a, sur la façade de cet hôtel, une enseigne au néon vert qui clignote constamment. Cela m'a permis de provoquer sans artifice le même effet de mystère sur la fille lorsqu'elle sort de la salle de bains ; elle est éclairée par le néon vert, elle revient vraiment d'entre les morts.¹⁹⁵

L'utilisation de la lumière et de la couleur dans cette séquence donne à l'image « des allures de la radiographie », pour reprendre les termes de Dominique Auzel. La femme y apparaît effectivement comme un fantôme revenant de la mort.

¹⁹¹ Voir annexe 1.

¹⁹² VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 131.

¹⁹³ TRUFFAUT F., op. cit., p. 151.

¹⁹⁴ Voir annexe 8.

¹⁹⁵ TRUFFAUT F., op. cit., p. 209.

Par ailleurs, Van Eynde souligne que le vert est une couleur clé du film. Dans un ouvrage¹⁹⁶, il se penche sur la signification du vert dans *Vertigo* en parallèle à un autre film, *The Portrait of Jennie* de William Dieterle¹⁹⁷ qui use également de filtres diffuseurs verts dans ses dernières séquences. Le vert y est associé à l'instable, ce qui en fait une couleur ambiguë et inquiétante. Elle est ensuite reprise par l'imaginaire chrétien pour représenter les créatures vertes qui peuplent le bestiaire du diable¹⁹⁸. Elle évolue alors vers le verdâtre, le grisâtre, ce qui lui donne une connotation mortifère et évoque l'effet de brouillard obtenu par les filtres dans *Vertigo*. Le vert renvoie donc au spectre et à la mort et nourrit le thème morbide dans les deux films. *The Portrait of Jennie* raconte l'histoire d'un peintre désœuvré et fasciné par le personnage fantomatique de Jennie qui surgit du passé. Cette passion du personnage masculin pour un corps féminin spectral rappelle *Vertigo*. Ce qui nous intéresse particulièrement dans le rapprochement établi par Van Eynde entre les deux films est la dimension picturale du film de Dieterle :

La référence à la peinture et éminemment le choix d'un peintre comme personnage principal de la narration contribuent donc bien à la définition esthétique de l'œuvre en tant qu'image cinématographique. Ce cinéma se comprend comme cinéma d'art et portant sur l'art, se réfléchissant lui-même, à la fois par le soin apporté à la composition plastique de l'image, d'inspiration picturale, et par la mobilisation diégétique du personnage du peintre.¹⁹⁹

The Portrait of Jennie est un bel exemple de pictorialisme au cinéma : on y décèle une identité entre la toile et le film, entre la peinture et le cinéma. D'après nous, s'il y a un lien entre *Vertigo* et *The Portrait of Jennie*, il tient également à leur dimension picturale respective. Précisons que le film de Dieterle, excepté les dernières séquences, était encore en noir et blanc. Hitchcock dispose donc d'une carte supplémentaire, celle de la couleur dont il joue beaucoup dans *Vertigo*, comme nous avons eu l'occasion de le constater.

En résumé, *Vertigo* gravite autour d'un tableau peint, celui de Carlotta Valdes, mais se présente également comme un tableau, grâce à des procédés techniques employés par Hitchcock à des fins picturales.

¹⁹⁶ VAN EYNDE L., *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, op. cit.

¹⁹⁷ DIETERLE W., *The Portrait of Jennie*, United States, Selznick International Pictures, Vanguard Films, 1949.

¹⁹⁸ PASTOUREAU M., *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017. Cité par VAN EYNDE L., *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, op. cit.

¹⁹⁹ VAN EYNDE L., *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, op. cit., p. 23.

2. Les médias photographique et cinématographique

Bruges-la-Morte et *Vertigo* témoignent également des transferts entre les médias photographique et cinématographique, notamment à travers la notion d'écran. Un des points communs entre les deux œuvres sont les moments d'arrêt sur image. Dans *Bruges-la-Morte*, il s'agit des photographies qui marquent un temps d'arrêt et ralentissent la narration. Nous verrons que c'est également le cas dans *Vertigo*, où les moments photographiques correspondent à une interruption de la narration du film pour le ramener vers le spectaculaire. Notons que cette fixation de l'image est très présente dans le mythe d'Ophélie, comme nous avons eu l'occasion de le démontrer précédemment.

2.1. La photographie dans *Bruges-la-More* et *Vertigo* : la fixation de l'image et l'arrêt du mouvement

La photographie est fortement liée à la fixation du temps et à la mort. Catherine Grall, dans un article sur la photographie dans le roman²⁰⁰, distingue deux raisons d'être des photographies dans une œuvre littéraire : d'une part, l'effet d'authenticité et, d'autre part, l'arrêt du temps. L'effet d'authenticité est rendu possible par la valeur de témoignage de la photographie qui est avant tout une trace, un « ça a été » pour reprendre la formule de Roland Barthes dans son essai *La chambre claire*²⁰¹. La photographie vaut donc comme un argument de vraisemblance. Dans cette perspective, les photographies de *Bruges-la-morte* nous aideraient à visualiser Bruges, pour s'imaginer l'histoire s'y déroulant. Cette interprétation est quelque peu réductrice, les photographies dépassant largement la fonction d'illustration dans le roman. Néanmoins, elles permettent effectivement au lecteur de visualiser Bruges pour ressentir, de la même manière que Hugues, l'influence de la ville.

Ensuite, l'insertion de photographies dans un roman a également pour but d'arrêter le temps. Les photographies de *Bruges-la-Morte* marquent effectivement une pause dans la narration. Dans un article, Sylvie Taussig insiste sur cette dimension d'arrêt sur image introduite par les photographies dans le roman :

²⁰⁰ GRALL C., « La photographie dans le récit et contre le roman », dans GUELTON B. (dir.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 61-78.

²⁰¹ BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 2016 [1980]. (Coll. « Cahiers du Cinéma »).

Les différentes images de la ville sont séparées les unes des autres, si bien que le lecteur ne peut que se perdre, alors même que Viane suit toujours le même chemin. Une ville que les photos indiquent, mais alors que le héros marche, suit les rues, suit les eaux, va de lieu en lieu et longe des murs souffrants, le lecteur a des arrêts sur image, qui gomme la marche et qui gomme la vie, qui gomme le mouvement.²⁰²

Par ailleurs, cette fonction d'arrêt est en lien avec l'essence même de la photographie qui n'est autre que la présence d'une absence. En ce sens, le passé figé qu'est la photographie se prête bien à la figure fantomale : « Le spectre lumineux, composant essentiel du cliché, s'accompagne volontiers de son cousin métaphorique, le fantôme [...] »²⁰³ Le fantôme, c'est ce personnage du passé qui revient dans le présent. Cette thématique est centrale dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*, où la morte hante le présent des personnages. De même, les clichés de *Bruges-la-Morte* introduisent une ambiance spectrale dans le roman et « produisent un effet évident de tristesse, de néant, de mélancolie. »²⁰⁴ Bruges est effectivement représentée, à travers les photographies, comme une ville figée dans le passé, une ville « fantôme » où toute présence humaine est bannie. Le caractère figé et fantomatique de la ville permet de mieux lier Bruges à la mort.

En outre, le lien entre photographie et fantôme est étudié par Paul Edwards dans un article²⁰⁵ sur l'esthétique photographique dans la poésie de Rodenbach. Le chercheur y compare l'appareil photographique à une « machine à capter les spectres »²⁰⁶. Il y voit des résonances avec la théorie des spectres néo-platonicienne qui se reflète dans la poésie de Rodenbach. Pour Edwards, il y a un lien entre le rôle catalyseur de la photographie et la caverne platonicienne :

On note finalement le rôle catalyseur de la photographie considérée comme une caverne platonicienne, et du portrait photographique, considéré comme un exemple du dualisme corps/âme. La photographie rejoint l'imaginaire en posant l'inquiétante question de l'âme, en la mettant en scène.²⁰⁷

²⁰² TAUSSIG S., « Où est la morte Bruges ? Sur le roman de Georges Rodenbach », *Les Dossiers du Grihl*, 2014/1, para. 16. [En ligne, consulté le 8/05/2020, URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6000>]

²⁰³ GRALL C., *op. cit.*, p. 70.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁰⁵ EDWARDS P., « *Le Règne du silence*. L'esthétique photographique dans la poésie de Georges Rodenbach », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 29-43.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

L'idée de la caverne est souvent évoquée pour parler de photographie, en écho à la chambre noire dans laquelle l'image était conservée à l'époque. Pour illustrer la poésie de l'âme et de l'émanation en lien avec la photographie chez Rodenbach, Edwards prend l'exemple de son recueil intitulé *Le règne du silence*²⁰⁸, publié un an avant *Bruges-la-Morte*. Ce recueil comprend une partie intitulée « La Vie des Chambres » composée de plusieurs poèmes témoignant d'une esthétique photographique plutôt que du reflet. En effet, on y trouve beaucoup de références aux miroirs, aux surfaces réfléchissantes, aux vitres, à l'eau ou encore au verre, autant d'allusions que l'on repère également dans *Bruges-la-Morte* et qui participent à l'esthétique photographique du roman.

De plus, la dimension d'arrêt du temps de la photographie est étroitement liée à la mort. Jules Champfleury, dans un texte intitulé *La légende du daguerréotype* publié dans le recueil *Les bons contes font les bons amis*²⁰⁹, compare l'acte de photographier à une mise à mort. Comme l'explique Jérôme Thélot à propos de ce texte, « l'opération daguerrienne est un meurtre, parce qu'elle est *superficielle*. Elle ne connaît du visage humain que son apparence réduite au semblant de sa pommade, et elle ne produit qu'une même apparence réduite à un effet chimique. »²¹⁰ Plus tard, Roland Barthes dira que la photographie « produit la Mort en voulant conserver la vie. »²¹¹ En effet, la photographie, en fixant un portrait sur du papier, transforme le sujet en objet. La photographie sert donc aussi le thème macabre, très prégnant dans *Bruges-la-Morte*. Cette fixité de l'image, en lien avec la mort, entraîne également un effet de fascination chez le spectateur, comme l'explique Grall dans le passage suivant :

Les images fixes, et donc les photos, fascinent par l'objet singulier qu'elles représentent, elles ont un pouvoir d'émotion qui appelle l'érection d'un sens : signifiants sans signifié, lorsqu'elles ne sont pas médusantes, elles peuvent servir une thèse ou illustrer un récit, sans laisser celui-ci prendre son indépendance, mais en maintenant une ombre portée sur lui. Cette ombre se lit dans les thématiques macabres, qui empêchent le récit d'avancer plus loin qu'elles, si on peut dire.²¹²

L'image photographique fonctionne effectivement comme un signe reconnaissable directement, ce qui explique l'effet de fascination et l'absence de recul qu'elle peut

²⁰⁸ RODENBACH G., *Le Règne du silence*, Paris, 1891.

²⁰⁹ CHAMPFLEURY J., *Les Bons Contes font les bons amis : La légende du daguerréotype*, Paris, Truchy, 1863.

²¹⁰ THELOT J., *op. cit.*, p. 78.

²¹¹ BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 144.

²¹² GRALL C., *op. cit.*, p. 70.

enclencher. Ce pouvoir médusant de l'image se retrouve dans certains plans fixes de *Vertigo*, introduisant une tension entre cinéma et photographie dans le film. En effet, les moments « photographiques » du film sont autant d'arrêts dans la narration qui annoncent la mort. Il s'agit aussi d'une manière d'arrêter le flux filmique. Le cinéma se caractérise par l'image en mouvement mais, ici, cette image se fige et fait apparaître la réalité du mouvement. Van Eynde²¹³ identifie dans *Vertigo* certains plans fixes qui paralysent la narration du film. C'est le cas du plan dévoilant le profil de Madeleine²¹⁴ chez Ernie's que nous avons analysé dans le point précédent. Ce plan témoigne d'une tension entre photographie, picturalité et cinéma dans *Vertigo*. En effet, Van Eynde souligne que le profil de Madeleine « vaut comme réduction de l'image à, dirions-nous, son « imagerie » - une monstration fascinante, mais à titre de pur objet. »²¹⁵ Le profil de Madeleine se fige entre le spectre et la statue. Il apparaît à Scottie comme une icône qui ramène le sujet à un objet, ce qui n'est pas sans rappeler la photographie. Madeleine est aussi bien une image qu'un personnage dans le film. Van Eynde y voit une allusion à l'imagerie hollywoodienne. D'après lui, Hitchcock joue avec les codes hollywoodiens : il joue de l'image, il la magnifie mais il invite également le spectateur à prendre du recul en montrant l'effet fascinant de l'image. Pour ce faire, Hitchcock représente Scottie comme étant lui-même un spectateur fasciné par l'image. Ces moments du film sont qualifiés de « spectaculaires » par Van Eynde, comme nous le verrons dans le point suivant.

2.2. Le cinéma : le spectacle et l'écran

2.2.1. *Vertigo* : une réflexion sur le spectateur et le cinéma

Vertigo est traversé par un style double : à savoir la narration et le spectacle. À l'origine, le cinéma se voulait spectacle et ses produits étaient vus comme de simples attractions. Il y aurait ensuite eu une évolution du cinéma « par narrativisation progressive. »²¹⁶ Dès les années 1910, le cinéma s'éloigne du music-hall pour se rapprocher du romanesque. Il se met alors à raconter des histoires au spectateur qui, peu à peu, est invité à prendre part à la narration et à s'y identifier. Pour Van Eynde, ce processus d'identification culmine avec l'art de Hitchcock. Cela ne veut pas dire que la narration a simplement dépassé le spectaculaire : il y a toujours une constance du spectaculaire qui varie selon les genres.

²¹³ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, op. cit.

²¹⁴ Voir Annexe 1.

²¹⁵ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 132.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 137.

Dans *Vertigo*, le spectaculaire domine toute la première partie du film durant laquelle la mobilité de Scottie est ordonnée par les déplacements de Madeleine, comme l'explique Van Eynde dans ce passage : « La première longue séquence de filature est essentiellement muette, ce qui réduit sa dimension narrative au profit de sa composition plastique. Scottie est si peu autonome dans son action qu'il paraît être au spectacle, comme un spectateur de cinéma rivé à son siège. »²¹⁷ Cette séquence est effectivement construite à la manière d'un film muet : les dialogues sont presque absents, et les gestes exagérés. Notons que ce moment de filature est également présent dans la première partie de *Bruges-la-Morte* et constitue un point de rencontre très fort entre les deux œuvres. En effet, autant dans *Vertigo* que dans *Bruges-la-Morte*, le personnage se met à suivre la femme et à l'épier, ce qui le place dans une position de spectateur. Une séquence de *Vertigo* est très éclairante à cet égard : celle se déroulant dans le magasin de fleurs où Scottie observe Madeleine par l'entrebâillement de la porte²¹⁸. Le plan en *split-screen* permet à Hitchcock de montrer, sur la même image, le spectateur et ce qu'il regarde :

Le génie de Hitchcock consiste alors à nous proposer un plan en *split-screen* naturel : la caméra cadre Scottie dans l'ombre, sur la droite de l'image, tandis que la partie gauche révèle le reflet de Madeleine dans le miroir. Nous avons ainsi à l'image tout à la fois l'icône de profil et le spectateur fasciné, figé dans l'obscurité.²¹⁹

Plus loin dans le film, le profil de Madeleine apparaît à Scottie à travers la fenêtre de l'hôtel McKittrick²²⁰. Scottie observe cette fenêtre, comme s'il s'agissait d'un écran où se reflète une image. Notons que durant tout le moment de la filature, Scottie espionne Judy par la fenêtre de sa voiture, qui est un véritable outil du regard. La fenêtre est aussi une manière de recadrage, de deuxième cadre dans le cadre. Elle fait d'ailleurs souvent office d'écran dans les films hitchcockiens. Nous pensons bien sûr à *Rear Window*²²¹ où le héros invalide, également interprété par James Stewart, observe par la fenêtre ce qui se déroule de l'autre côté de la cour. À ce propos, Truffaut fait observer à Hitchcock que « James Stewart à sa fenêtre se trouve dans la situation d'un spectateur assistant à un film. »²²² Hitchcock ajoute que « [c]e que l'on voit sur le mur de la cour, c'est une quantité de petites histoires, c'est le miroir [...] d'un petit monde. »²²³ Ces fenêtres sont autant d'écrans contemplés par un héros

²¹⁷ *Ibid.*, p. 134.

²¹⁸ Voir annexe 9.

²¹⁹ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, op. cit., pp. 134-135.

²²⁰ Voir annexe 10.

²²¹ HITCHCOCK A., *Rear Window*, Los Angeles, Paramount Pictures, 1954.

²²² TRUFFAUT F., op. cit., p. 179.

²²³ *Ibid.*, pp. 179-180.

passif, qualifié de « voyeur » par Hitchcock lui-même. *Rear Window* est avant tout une réflexion sur le cinéma et sur le spectateur, que l'on retrouve également dans *Vertigo*. Les deux films sont des exemples de cinéma où le personnage statique regarde sans pouvoir agir²²⁴. Scottie est un voyeur qui épie Madeleine durant une bonne partie du film, nous y reviendrons dans le dernier chapitre de ce mémoire portant sur le fantasme et le média théâtral.

2.2.2. *Bruges-la-Morte : de la fenêtre à l'écran*

Si Scottie est représenté comme un spectateur dans *Vertigo*, Hugues est également un spectateur de la ville à travers les vitres et les reflets des eaux de Bruges. Jérôme Thélot le qualifie d'« obsédé d'images fixes »²²⁵ qui, par son comportement, se rend analogue à un appareil photographique. Durant la séquence de filature, il se retrouve, comme Scottie, à épier la femme, tel un paparazzi. De plus, la fenêtre figure également parmi les points de vue de Hugues sur ce qui se déroule à l'extérieur. C'est le cas dans le dernier chapitre où il suit la procession religieuse finale à travers la fenêtre :

Et, dans le cadre de la fenêtre, apparurent devant Hugues les chevaliers de Terre-Sainte, les Croisés en drap d'or et en armure, les princesses de l'histoire brugeline, tous ceux et celles dont le nom s'associe à celui de Thierry d'Alsace qui rapporta de Jérusalem le Saint-Sang.²²⁶

La procession religieuse est elle-même spectaculaire, cette dimension étant accentuée par la position de spectateur de Hugues. Le fait que Hugues suit cette procession à travers la fenêtre introduit une certaine distance entre lui et ce qu'il se passe à l'extérieur. De plus, la fenêtre est également un point de vue pour les « bourgeoises curieuses », qui épient les passants « dans ces sortes de petits miroirs qu'on appelle des *espions* et qu'on aperçoit à toutes les demeures, fixés sur l'appui extérieur de la fenêtre. »²²⁷ À travers ces fenêtres, les habitants assistent, comme des épieurs, à ce qui se déroule à l'extérieur :

Glaces obliques où s'encadrent des profil équivoques de rues ; pièges miroitants qui capturent, à leur insu, tout le manège des passants, leurs gestes, leurs sourires, la pensée d'une seule minute en leurs yeux – et répercute tout cela dans l'intérieur des maisons où quelqu'un guette.²²⁸

²²⁴ JACOBS S., *op. cit.*, p. 60.

²²⁵ THELOT J., *op. cit.*, p. 172.

²²⁶ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, pp. 259-260.

²²⁷ *Ibid.*, p. 121.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 121-122.

Ce passage fait « de chaque appartement une chambre noire, de chaque perspective un écran de contrôle, de chaque habitant tantôt un photographe tantôt une image [...] »²²⁹, pour reprendre les mots de Thélot. De plus, la fenêtre est ce qui permet de voir en étant dans deux mondes différents ; elle renforce à travers le cadre cette distance entre le spectateur et le spectacle. Par rapport à l'écran, la fenêtre met l'accent sur ce qu'on peut voir au-delà, à l'extérieur, tandis que l'écran souligne l'opacité du cadre. De plus, comme l'explique Philippe Hamon, la métaphore de l'écran, qui redouble celle de la vitre et de la fenêtre où s'expose le réel, vient aussi de la chambre (noire) et de la photographie : « c'est sur un *écran* de verre dépoli que l'opérateur, la tête sous l'étoffe de serge noire, étudie l'image du monde réel à reproduire, et pratique, avant d'introduire la plaque de verre à exposer, la mise au point. »²³⁰ À deux reprises dans le roman, Rodenbach utilise le terme d'« écran » pour qualifier les fenêtres. C'est le cas dans la première phrase de *Bruges-la-Morte* :

Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse mettant des écrans de crêpe aux vitres.²³¹

Selon Hamon, les métaphores de la vitre et de la fenêtre sont utilisées tantôt comme cadrage du réel, tantôt comme « vitre » plus ou moins translucide du réel²³². Dans la phrase ci-dessus, la notion d'écran est à entendre dans le sens de ce qui s'interpose et brouille la vue, pour souligner l'opacité de la vitre. Il pourrait s'agir d'un clin d'œil de Rodenbach aux naturalistes qui, en écrivant, prétendaient ouvrir une fenêtre sur le réel. En effet, la fenêtre est souvent empruntée comme symbole de la représentation naturaliste, notamment pour souligner la transparence mimétique des descriptions²³³. Nous savons aussi que Rodenbach se revendique d'une esthétique symboliste en concurrence avec le naturalisme. *Bruges-la-Morte* prend donc dès le départ le contre-pied du naturalisme en mettant des « écrans de crêpe aux vitres ».

À un autre endroit du texte, le mot « écran », toujours associé à la fenêtre, se rapproche plus du sens de projection cinématographique tel que nous l'entendons aujourd'hui. C'est le cas dans la phrase suivante décrivant les balades nocturnes de Hugues dans Bruges :

²²⁹ THELOT J., *op. cit.*, p. 174.

²³⁰ HAMON P., *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 79.

²³¹ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 51.

²³² HAMON P., *op. cit.*, p. 78.

²³³ Pour les nuances et la remise en cause de ce principe mimétique, voir PITON-FOUCAULT E., *Zola ou la fenêtre condamnée, la crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Il connut le guet dissimulé, les haltes haletantes, les coups de sonnette brefs dont la titillation meurt dans les corridors qui se taisent, la veille en plein vent jusque tard dans la nuit devant une fenêtre éclairée, écran du store où passe en ombres chinoises une silhouette qu'on croit à chaque seconde voir apparaître double.²³⁴

Cet écran sur lequel est projetée une silhouette renvoie au théâtre d'ombres chinoises, un art millénaire apparu en Chine et inscrit en 2011 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO. Les silhouettes, montées sur des baguettes, sont manipulées par des marionnettistes et projetées sur un écran formé par un tissu translucide éclairé par l'arrière. Ce faisant, les ombres projetées donnent l'illusion d'images mobiles²³⁵. Cette projection de silhouettes en mouvement sur un écran lumineux annonce déjà le cinéma. Nous avons vu dans le premier chapitre que le média contenait en lui les médias antérieurs et ceux à venir. Le théâtre d'ombres constitue un bel exemple de cinéma bien avant le cinéma. Dans un ouvrage intitulé « Cinéma et attraction »²³⁶, André Gaudreault s'intéresse à l'intermédialité du cinématographe et parle de « paradigme culturel » pour désigner des unités de significations (littérature, art, peinture, tradition populaire) inscrites au sein d'un média, ici le cinéma. Selon lui, un des paradigmes culturels du cinématographe est le spectacle de scène de la fin du XIX^e siècle, avec notamment le théâtre d'ombres. Par ailleurs, dans l'extrait cité plus haut, la silhouette semble « apparaître double », puisqu'on y voit le sujet à la fenêtre et son ombre qu'il projette. Cette double apparition est en lien avec le cinéma lui-même qui met en avant les rapports projectifs et la distinction entre le sujet et l'objet²³⁷.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons découvert en quoi la picturalité de *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* est insérée par le biais de la technique photographique ou filmique. Si la photographie occupe une place centrale dans l'univers pictural de *Bruges-la-Morte*, la technique cinématographique détermine également l'aspect pictural de *Vertigo*. En outre, la fixation de l'image, propre au média photographique, introduit des moments d'arrêt dans la filature des deux personnages qui sont représentés comme des spectateurs, mais aussi comme

²³⁴ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 221.

²³⁵ UNESCO, Patrimoine culturel immatériel, « Le théâtre d'ombres chinoises », URL : <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-theatre-dombres-chinoises-00421> (consulté le 15/04/2020).

²³⁶ GAUDREAULT A., *Cinéma et Attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

²³⁷ DEOTTE J.-L., FROGER M., MARINIELLO S., *op. cit.*, p. 11.

des photographes. En effet, en se promenant dans la ville, ils sont amenés à fixer et à capturer des images, à travers l'*œil-photographie* ou l'*œil-caméra*. La ville, dans sa complexité géographique, est le lieu du parcours et du mouvement des personnages, mais aussi le lieu du déchiffrement. La dimension architecturale est une composante importante des deux œuvres à laquelle sera consacré le chapitre suivant.

Chapitre 4. La ville et l'espace : le média architectural

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage.

*Toute cité est un état d'âme [...].*²³⁸

Georges Rodenbach

Nous avons terminé le chapitre précédent en insistant sur la ville comme lieu du parcours des personnages. Le lecteur/spectateur est effectivement invité à découvrir la ville durant les séquences de filature des deux héros et à se perdre avec eux dans les rues labyrinthiques. Les déambulations de Hugues dans Bruges ainsi que les tours en voiture de Scottie dans San Francisco emmènent le lecteur/spectateur au cœur de la ville qu'ils déchiffrent avec les personnages. Dans le présent chapitre, nous verrons comment Rodenbach et Hitchcock mobilisent la ville et son architecture pour construire l'intrigue et lui donner diverses significations. En effet, la ville ne tient pas seulement lieu de décor, mais structure et organise l'intrigue. L'objectif est donc de mettre en avant le média architectural à l'œuvre dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* ainsi que ses effets au niveau diégétique. Pour ce faire, nous parcourrons d'abord les liens qu'entretiennent la littérature et le cinéma avec l'architecture, art de l'espace par excellence. Ensuite, nous analyserons les significations engendrées par la rencontre de ces médias au sein des œuvres.

1. Les rapports de la littérature et du cinéma avec l'architecture

Dans ce point, nous verrons comment les médias littéraire et cinématographique entretiennent des rapports réciproques avec l'architecture, pour ensuite mieux étudier leur relation dans les deux œuvres. L'écrivain, tout comme le cinéaste, est un architecte, un créateur qui conçoit les fondations de son œuvre et voit évoluer la structure de son projet pour finalement l'habiter. L'architecte est effectivement un constructeur qui espère concrétiser une vision personnelle de l'espace²³⁹.

²³⁸ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 193.

²³⁹ HUGUENY-LEGER É., « Préface. Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires », *Études littéraires*, vol. 42, n°1, 2011, para. 1. [En ligne, consulté le 21/06/2020, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2011-v42-n1-etudlitt5005183/1007154ar/>]

1.1. Les relations entre la littérature et l'architecture

L'architecture est l'art de la maîtrise et de la représentation des espaces. Considérer les relations entre littérature et architecture nécessite donc d'évoquer brièvement les liens entre la littérature et l'espace en général. Maurice Blanchot avait fait de la notion d'espace littéraire un lieu inatteignable, invivable, en lien avec sa pensée absolutiste de la littérature. Depuis, les conceptions de l'espace en littérature se sont diversifiées et ont donné lieu à une série d'approches nées dans le sillage du *spatial turn*, un mouvement qui s'est développé dans les sciences sociales et humaines dans les années 1990 et qui part du principe que l'espace est impliqué dans toute construction du savoir²⁴⁰. Parmi ces approches, on retrouve la géopoétique, les romans-géographes, la géographie littéraire, la géocritique ou encore l'écocritique qui ont contribué à renouveler les façons d'aborder la géographie, la cartographie et l'architecture en littérature²⁴¹. Ces nouvelles approches ont pour particularité d'étudier l'espace non plus comme un simple décor, mais comme un agent structurant des œuvres. L'espace est appréhendé comme un enjeu diégétique, un média qui génère et structure le récit²⁴².

Plus particulièrement, les liens entre littérature et architecture ont été étudiés par Philippe Hamon dans un ouvrage²⁴³ où il se concentre principalement sur la littérature du XIX^e siècle. À cette époque, les écrivains ne considèrent pas l'architecture comme un simple décor dans lequel inscrire l'intrigue : l'architecture produit et permet une conception de l'Histoire (collective ou individuelle), une mise en scène de la vie quotidienne et de ses rituels fondés sur des distinctions matérielles entre dedans et dehors, privé et public, meuble et immeuble. Les objets et les espaces architecturaux sont centraux dans la littérature du XIX^e siècle. Pour fabriquer la fiction, les écrivains s'alimentent des lieux, des maisons, des villes et des habitats « qui ponctuent un réel de plus en plus urbanisé », comme si « l'artifice littéraire, ensemble sémiotique articulé produisant du sens, avait quelque connivence structurelle,

²⁴⁰ ZIETHEN A., « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n°3, 2013, para. 1. [En ligne, consulté le 10/05/2020, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/>]

²⁴¹ DELCOUR M. et IEVEN E., « Introduction », *Phantasia*, vol. 10, 2020, *Zones, passages, habitations. Les espaces contemporains à l'aune de la littérature*. [En ligne, consulté le 20/07/2020, URL : <https://popups.uliege.be:443/0774-7136/index.php?id=1139>]

²⁴² ZIETHEN A., *op. cit.*, para. 1.

²⁴³ HAMON P., *op. cit.*

quelque homologie préétablie et “profonde” avec ce qui est *déjà* artificiel dans le réel, le bâtiment, ensemble matériel articulé produisant l’espace. »²⁴⁴

Nombreuses sont les métaphores architecturales pour décrire les œuvres et les textes littéraires : on parle de monuments de papier, de topoï, de lieux, de ruines ou encore de passages. De plus, la littérature et l’architecture sont les deux arts les plus visibles « puisqu’ils organisent d’une part la pratique quotidienne de la lecture, d’autre part les nécessités tout aussi quotidiennes de l’habitat, que les crises et tensions qui les affectent semblent étonnamment parallèles. »²⁴⁵ Hamon fait alors le lien avec le phénomène de l’exposition, proprement architectural, qui introduit une prééminence du regard. Ce phénomène lui permet de mettre en avant les affinités entre textes et expositions, avec notamment les écrits mettant en scène des personnages qui se promènent, qui s’exposent et qui posent, tels l’actrice, le badaud ou encore le voyageur. Cette « exposition » de soi et des autres est très prégnante dans *Bruges-la-Morte* où Hugues se donne à voir aux habitants de Bruges et se fait tantôt acteur, spectateur ou promeneur. Nous verrons dans le chapitre suivant comment le statut d’actrice de Jane l’expose aux regards et la lie à la question du voir. De plus, les notions de promenade et de vision renvoient à l’esthétique de la flânerie, que l’on retrouve notamment chez Walter Benjamin. En analysant « Crépuscule du matin » de Baudelaire, le philosophe allemand observe effectivement que « le lecteur avance dans ce poème comme dans une galerie bordée de vitrines »²⁴⁶. Ce faisant, il établit une convergence possible entre l’expérience de la ville et celle de la poésie.

Ces rapports métaphoriques entre langage et ville ont également été étudiés par Roland Barthes qui insiste sur leurs échanges respectifs : « [l]a cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville [...] »²⁴⁷. Les usagers se déplacent dans la ville qui est « lisible » et composée de divers signifiants : les rues, les bâtiments ou encore les quartiers²⁴⁸. En ce sens, l’usager est invité à

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁴⁶ BENJAMIN W., *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, traduit de l’allemand par Jean Lacoste d’après l’édition originale établie par Rolf Tiedeman, Paris, Éditions Du Cerf, 2006 [1989], p. 398, note [J88a, 2]. Cité par GILLAIN N., « François Bon, ou le désir de construire un livre « comme une ville » », *Phantasia*, vol. 10, 2020, *Zones, passages, habitations. Les espaces contemporains à l’aune de la littérature*. [En ligne, consulté le 20/07/2020, URL : <https://popups.uliege.be:443/0774-7136/index.php?id=1158>]

²⁴⁷ BARTHES R., « Sémiologie et urbanisme », dans *L’Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 265. Cité par ZIETHEN A., *op. cit.*, para. 9.

²⁴⁸ ZIETHEN A., *op. cit.*, para 9.

déchiffrer la ville, tout comme il analyse un texte. Dans *Bruges-la-Morte*, Hugues est effectivement amené à déchiffrer la ville et ses signes à travers ses promenades, de la même manière que le lecteur est invité à le faire à travers les photographies de Bruges.

1.2. Les relations entre le cinéma et l'architecture

Tout comme la littérature, le cinéma s'inspire de l'architecture et présente des interférences entre espace filmique et espace géographique. Dans un article²⁴⁹, Jacques Lévy s'intéresse à l'appréhension de l'espace au cinéma, en prenant comme exemples les films de « géographie ». Dans ce cadre, il étudie les rapports entre espace géographique et espace cinématographique, en partant des quatre types d'espace au cinéma distingué par André Gardies dans son ouvrage intitulé *L'espace au cinéma*²⁵⁰ : l'espace cinématographique, l'espace diégétique, l'espace narratif et l'espace du spectateur. Lévy se penche surtout sur la notion d'espace diégétique. Selon lui, si l'espace narratif fait évoluer les personnages « comme si l'environnement était fabriqué au rythme et en fonction de l'action », l'espace diégétique « commence lorsque, justement, cette géographie devient une force organisatrice assumée et, par ses contraintes mêmes, une ressource pour le scénario. »²⁵¹ L'agencement géographique de certaines villes ou de certains pays constitue un ressort important du film, comme c'est le cas dans *Vertigo*. Lévy cite plusieurs exemples où la ville impose ses configurations au film : c'est le cas de Hambourg et de Lisbonne dans *L'ami américain* (1977) et *Lisbon Story* (1994) de Wim Wenders ou encore de *Messidor* (1979) d'Alain Tanner et *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles. De ce point de vue, l'espace diégétique n'a plus le rôle d'un décor tenu à distance de l'intrigue, mais bien d'un agent actif à la manière d'un personnage.

Par ailleurs, les réalisateurs conçoivent l'enchaînement des plans²⁵² et la construction de la mise en scène comme un projet architectural. Cette relation culmine avec Hitchcock, qui est souvent décrit comme étant un grand organisateur des espaces filmiques²⁵³. Notons que les storyboards participent également à la dimension architecturale du travail du cinéaste,

²⁴⁹ LEVY J., « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, n°694, 2013/6, pp. 689-711. [En ligne, consulté le 21/04/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>]

²⁵⁰ GARDIES A., *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

²⁵¹ LEVY J., *op. cit.*, p. 691.

²⁵² Le plan est une notion autant cinématographique qu'architecturale.

²⁵³ France Inter, « L'architecture du Vertige », Ciné+ Classic, URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-instant-tele/l-instant-tele-22-octobre-2015> (consulté le 29 mai 2020).

puisqu'il y dessine les plans de son film, tout comme l'architecte dessine les plans d'un bâtiment. Les célèbres storyboards de Hitchcock constituaient de véritables plans d'architecte où il pensait la configuration de ses films.

Dans un ouvrage ²⁵⁴, Clotilde Simond explore les rapports entre cinéma et architecture ainsi que les similitudes entre ces deux médias : « Le cinéma partage avec l'architecture d'être un mixte d'art et de technique, un mixte d'art et de non-art. [...] La proximité du cinéma et de l'architecture avec le monde mécanique et leur capacité à s'adresser à la masse en font les deux arts en phase avec leur temps. »²⁵⁵ De la même manière que la peinture et l'architecture ont longtemps collaboré (un exemple notoire étant le modèle perspectiviste renaissant), le cinéma va à son tour nouer des liens avec l'architecture. Le cinéma ne convoque pas simplement l'architecture comme un décor ou une citation, mais jette un regard interrogatif sur elle, tout comme il a proposé un nouveau modèle de représentation de l'espace. De plus, les rapports entre cinéma et architecture se retrouvent déjà dans les médias annonçant le cinématographe. Alberti, architecte italien du XV^e siècle, avait déjà manifesté son intérêt pour les boîtes magiques, les *camera obscura*, qui faisaient partie intégrante de l'architecture :

En effet, la *camera obscura*, phénomène connu depuis le XII^e siècle, consiste d'abord en une pièce sombre, une ouverture et une projection de la lumière extérieure sur un mur révélant une image animée sous le mode d'une inversion du haut et du bas. Le XIX^e siècle, avec le succès des panoramas, géoramas ou cosmoramas a poursuivi cette quête d'une mise en espace des images qui représentait une voie pour le futur cinéma.²⁵⁶

Le panorama consiste en un procédé à la détrempe sur une toile en demi-cercle. Le choix des sujets de ces panoramas n'est pas anodin : le premier panorama est une vue d'une ville, Edimbourg, tandis que le premier panorama français est une vue de Paris prise du palais des Tuileries. Le panorama est donc intimement lié à l'architecture et à la ville : il s'agit de « présenter en peinture des vues de la ville. »²⁵⁷ Notons que les photographies de Bruges se présentent sous forme de vues de la ville et de son architecture.

²⁵⁴ SIMOND C., *Cinéma et architecture : la relève de l'art*, avec la collaboration de Sophie Pavol, Lyon, Aléas, 2009.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 5.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

Ce point théorique nous a permis de mieux comprendre les relations qu'entretiennent la littérature et le cinéma avec l'architecture. L'espace et les éléments architecturaux ne sont pas considérés comme de simples décors, mais comme des médias actifs qui structurent et organisent le récit. Le point suivant sera consacré à la façon dont Rodenbach et Hitchcock mobilisent le média architectural pour construire l'intrigue.

2. La mobilisation de l'architecture dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*

L'architecture de la ville implique des dispositifs qui viennent construire et générer le récit dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*. Il y a effectivement un lien fort entre les œuvres et leur ville, qui crée une série de correspondances au niveau diégétique. Constatons que les villes de Bruges et de San Francisco présentent de nombreux points communs et sont toutes deux représentées de façon abstraite et symbolique dans les œuvres, comme l'explique González Salvador : « Dans le roman de Rodenbach, comme dans le film, la ville, intemporelle, est perçue dans ses composantes symboliques : les rues labyrinthiques, les monuments emblématiques (église, musée), les ponts, les tours, l'eau noire... »²⁵⁸ Steven Jacobs opère la même comparaison et explique que Scottie erre à travers San Francisco qui est présentée dans le film comme une ville morte sous l'emprise du passé, telle Bruges dans le roman de Rodenbach²⁵⁹. Selon le chercheur de l'Université de Gand, la mobilisation de la ville dans *Vertigo* rappelle l'imagerie urbaine des romans symbolistes.

Notre objectif est de montrer en quoi *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* peuvent être rapprochés dans la manière dont leurs auteurs mobilisent le média architectural. Dans un premier temps, nous montrerons comment la ville reflète l'état d'âme des personnages qui y évoluent. Dans un second temps, nous explorerons deux formes récurrentes dans la configuration de la ville et de l'espace dans les deux œuvres, à savoir la verticalité et l'horizontalité. Enfin, dans un troisième temps, nous analyserons comment les auteurs se servent de l'architecture religieuse ainsi que de lieux muséaux pour nourrir l'intrigue.

²⁵⁸ GONZALEZ SALVADOR A., *op. cit.*, p. 107.

²⁵⁹ JACOBS S., *op. cit.*, p. 45.

2.1. Bruges et San Francisco : deux villes, deux états d'âme

Le titre des deux œuvres en dit déjà long sur le rôle assigné à la ville en leur sein. D'une part, *Bruges-la-Morte* associe une ville familière, Bruges, à un qualificatif inquiétant, la mort. Sylvie Taussig commente ce titre mystérieux dans ce passage : « Bruges-la-morte, avec des tirets comme s'il s'agissait d'une autre ville, comme on dit Bruges-Plage, Bruges-sous-bois, ce n'est pas le centre-ville, la Bruges historique ou la Bruges réelle, et peut-être pas non plus une ville à côté de la ville, mais la ville que l'on peut voir quand on a un certain rapport avec la mort. »²⁶⁰ Par le titre, Bruges est donc d'emblée associée à la mort. D'autre part, *Vertigo*, comme son nom l'indique, est une histoire où le vertige tient un rôle central. Le vertige est d'ailleurs le véritable héros du film hitchcockien et oriente toute sa mise en scène ainsi que la configuration de la ville. San Francisco nous est effectivement présentée comme une ville vertigineuse. Nous verrons aussi que ce vertige est fortement lié au rapport que l'individu entretient avec l'espace.

2.1.1. Bruges : ville morte, ville miroir

Le rôle octroyé à la ville dans *Bruges-la-Morte* nous est rapporté par Rodenbach dès l'Avertissement du roman :

*Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte.*²⁶¹

Ce passage souligne dès le départ le rôle actif de la ville qui, plus qu'un simple décor, structure et oriente l'action. La ville est liée à « l'évènement même du livre », ce qui souligne les échanges entre l'espace littéraire et l'espace géographique dans le roman. Cette fonction attribuée à la ville permet également à Rodenbach de légitimer l'insertion des photographies, métaphorisées dans l'extrait par « l'ombre des hautes tours allongées sur le texte ». Les photographies soutiennent donc l'objectif énoncé par Rodenbach dans l'avertissement, à

²⁶⁰ TAUSSIG S., *op. cit.*, para. 3.

²⁶¹ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, pp. 49-50. (Passage en italique dans le texte)

savoir « faire éprouver au destinataire l'influence d'une ville-personnage »²⁶², pour reprendre les termes de Henninger. La majuscule au mot « Ville » ainsi que sa personnification tout au long du roman confirme le fait que Bruges est le véritable personnage de la fiction. Par ailleurs, Taussig explique que les photographies viennent renforcer l'influence de la ville sur l'intrigue :

Les photos insistent fortement, avec une sorte de redondance même, sur le fait que l'action du livre se passe à Bruges, une ville où le héros du livre n'est pas par hasard, mais où il choisit d'être à cause de ce qu'est la ville, le lieu idéal pour un deuil impossible à guérir, une ville immobile, avec ses eaux stagnantes.²⁶³

Bruges transparait sur les photographies comme une cité grise et mélancolique, d'où toute forme de vie s'est retirée. Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'essence spectrale de la photographie accentuait cette impression de « ville fantôme ». La ville apparaît donc morte, c'est d'ailleurs pour cette raison que Hugues l'a choisie, pour sa ressemblance à son deuil qui « exigeait un tel décor. »²⁶⁴ Une équation se crée alors entre Bruges et la morte, en témoigne le chiasme suivant : « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer. »²⁶⁵ La ville est donc opératrice d'analogies dans le roman : « N'est-ce pas d'ailleurs par un sentiment inné des analogies désirables qu'il était venu vivre à Bruges dès son veuvage ? »²⁶⁶

Bruges prend donc le rôle d'une ville miroir, une ville du reflet et des apparences. Nous avons déjà eu l'occasion de le démontrer précédemment, sur chaque photographie, la ville se mire dans l'eau. Les nombreuses allusions aux vitres et à l'eau insistent également sur les reflets et les surfaces sur lesquelles la ville se réfléchit. Selon Hamon, les miroirs, les vitres ou encore les fenêtres figurent parmi les principaux objets architecturaux mobilisés par les écrivains du XIX^e siècle²⁶⁷. Ces objets prennent une signification particulière dans le roman symboliste et introduisent la question du reflet, caractéristique de l'esthétique rodenbachienne. Ce reflet est décrit par Paul Gorceix comme étant « le commun

²⁶² HENNINGER V., *op. cit.*, p. 125.

²⁶³ TAUSSIG S., *op. cit.*, para. 10.

²⁶⁴ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 66.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 69-70.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 128.

²⁶⁷ HAMON (P.), *op. cit.*

dénominateur, où se confondent l'eau, l'âme et la ville. »²⁶⁸ Le reflet est également un moyen de se libérer du réel tout en conservant les reliefs de l'original²⁶⁹. Il permet d'introduire le thème du dédoublement et de la réflexivité de la femme et de la ville. Bruges est donc aussi la ville du double, dans laquelle vont se jouer toutes sortes de correspondances : la première étant celle de Bruges à la mort et la seconde, celle de Jane à la morte, l'extrait suivant en témoigne : « Quoi qu'il en fût du singulier hasard, Hugues s'abandonna désormais à l'enivrement de cette ressemblance de Jane avec la morte, comme jadis il s'exaltait à la ressemblance de lui-même avec la ville. »²⁷⁰

En outre, *Bruges-la-Morte* se caractérise par un contraste entre ce qui se déroule à l'intérieur, dans les chambres et les maisons de la ville, et à l'extérieur, dans les rues de Bruges. Dans le roman, ce contraste entre intérieur et extérieur est pris en charge par certains objets architecturaux, comme les vitres et les fenêtres, mais également par le motif du coffret de verre renfermant la chevelure de la défunte. Il s'agit d'un objet qui revient fréquemment dans les textes de la fin de siècle car il se prête bien à la description (du côté de l'intérieur) et à la narration (du côté de l'extérieur)²⁷¹. Ces contrastes s'incarnent également dans les motifs très symbolistes de la serre et de l'aquarium, que l'on retrouve notamment chez Maurice Maeterlinck²⁷² et Émile Verhaeren.

Pour conclure sur ce point, la topographie de Bruges joue donc un rôle important pour l'intrigue : en tant que ville construite sur l'eau, elle est placée sous le signe du reflet, du miroir. Néanmoins, il est intéressant de constater que ces signes se voient dénaturés dans *Bruges-la-Morte* par l'intrigue qui s'y déroule. En effet, c'est dans cette ville miroir que vient s'opérer une fausse ressemblance, celle de Jane à la morte. Si au départ, c'est l'association Bruges-la-Morte qui semble dominer le roman, celle-ci va s'inverser pour devenir celle de Jane-la-Morte. Bruges est donc aussi la ville du leurre, du simulacre qui illusionne et trompe Hugues, nous aurons l'occasion de le démontrer dans le dernier chapitre portant sur le fantasme et l'illusion.

²⁶⁸ GORCEIX P., « Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité », dans FRICKX R. et GULLENTOPS D. (éd.), *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, Vubpress, 1994, p. 13.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., pp. 133-134.

²⁷¹ SICOTTE G., « D'un coffret de verre. Sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 119-134.

²⁷² MAETERLINCK M., *Serres chaudes*, Paris, Léon Vanier 1889.

2.1.2. *San Francisco : ville vertigineuse*

Hitchcock va lui aussi mobiliser une ville généralement touristique pour y installer un sentiment d'angoisse. Si Rodenbach fait de Bruges une ville morte, Hitchcock fait de San Francisco une ville vertigineuse pour inscrire le scénario de *Vertigo*. Pour le cinéaste, San Francisco représentait le décor idéal pour un film à suspense, de par son architecture particulière. La topographie de San Francisco, faite de hauts et de bas, constitue l'essence même du film : l'ascension et la chute. Comme l'explique Steven Jacobs²⁷³, l'activité de monter et de descendre est un motif récurrent chez Hitchcock, celui du personnage suspendu, provoquant de l'anxiété et du suspense. Le mot « suspense » vient d'ailleurs du latin « pendere » qui signifie « suspendre », « pendre ». Dans *Vertigo*, les personnages grimpent sur des bâtiments et mettent en danger leur corps. L'architecture est donc associée au vertige et à la dangerosité. Par ailleurs, San Francisco est construite sur des collines : ses rues sont très inclinées et certaines maisons suspendues dans le vide. L'appartement de Scottie se situe dans une rue en pente, et les tours en voiture des personnages dévoilent un réseau urbain pareil à des montagnes russes. L'état d'âme du héros nous est donc transmis par l'environnement dans lequel il évolue.

De plus, le vertige est fortement lié à l'espace et au rapport subjectif qu'on entretient avec celui-ci. Pour représenter ce vertige à l'écran, Hitchcock doit forcément jouer avec l'espace de l'image. Dans un article²⁷⁴, Marc Morali analyse la mise en scène du vertige dans *Vertigo* et donne une définition psychanalytique de celui-ci :

Lacan donne la précision suivante à propos de l'angoisse, et je pense qu'on peut l'étendre au vertige : il n'y a pas de cause du vertige. Mais par contre peut-être y aurait-il un objet cause du vertige ? Ce ne sera pas l'explication du vertige, mais la traversée de cet objet étrange, présent dans tout le film, difficilement représentable, qu'on appelle le vide.²⁷⁵

L'angoisse du vide est représentée à l'écran dans la manière dont Hitchcock va filmer la ville. Ce point de vue nous est présenté dès la première séquence de *Vertigo* qui débute par une course-poursuite sur les toits de San Francisco. Le premier plan montre un échelon sur lequel s'agrippe le fugitif. On aperçoit ensuite un policier et Scottie, encore inspecteur, qui

²⁷³ JACOBS S., *op. cit.*, p. 28.

²⁷⁴ MORALI M., « L'amour du vertige. Quelques remarques sur le film d'A.H., *Vertigo* », *La clinique lacanienne*, n°9, 2005/1, pp. 77-86. [En ligne, consulté le 27/06/2020, <https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanianne-2005-1-page-77.htm>, consulté le 8 juin 2020]

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 81.

montent sur la même échelle. Durant la poursuite, Hitchcock nous offre une vue panoramique de San Francisco, d'où l'on peut dégager les monuments emblématiques de la ville, notamment le Golden Gate Bridge et la célèbre Coit Tower dont la symbolique phallique reviendra tout au long du film. Jusqu'ici, on peut penser à une scène classique de course-poursuite de film américain, dévoilant un décor de grande ville occidentale. Néanmoins, ce sentiment ne durera pas, comme l'explique Marc Morali dans le passage suivant :

Mais soudain, la caméra devient autre, quitte ce monde magnifiquement ordonné – vue sur toits romantiques de paysage urbain –, un monde certes dangereux parce qu'on est sur les toits et que ça peut glisser, mais très rassurant. La caméra semble délaisser le récit, radicalement, pour nous présenter le véritable héros de ce film : *Vertigo*. On ne voit plus simplement des hommes qui se courent après mais un héros pour qui l'espace se défait : le récit avait la forme d'un long *travelling* latéral poursuivant une course-poursuite, mais la caméra se resserre sur Scottie [Scottie], c'est à Scottie [Scottie] qu'il va arriver quelque chose. La caméra plonge vers le bas. C'est en terme technique le fameux « regard vertical », et Hitchcock nous montre cette déformation de l'espace par un mouvement d'accommodation ratée, car, nous l'avons déjà dit, le vide est le jaillissement de l'impossible à voir.²⁷⁶

Le scénario bascule donc dès les premières minutes du film, par un jeu de caméra et une déconstruction de l'espace : Scottie glisse du toit, se retrouvant agrippé à la corniche et suspendu au-dessus du vide. À partir de là, la ville entière sera apparentée au vide et au vertige que Hitchcock s'attache à montrer à l'écran. Néanmoins, comme le souligne le chercheur dans le passage cité ci-dessus, le vide est, par définition, impossible à voir. Pour nous le montrer, Hitchcock use d'autres stratagèmes et joue avec les formes, comme nous le verrons dans le point suivant.

2.2. L'horizontalité et la verticalité

Deux figures sont très prégnantes dans les deux œuvres : à savoir la verticalité et l'horizontalité. Elles sont prises en charge par la configuration de la ville, principalement par les tours et les ponts caractéristiques de l'architecture de Bruges et de San Francisco. Nous verrons que ces figures engendrent également des significations au niveau diégétique et sont constitutives de l'image dans les deux œuvres.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 81-82.

2.2.1. Bruges : la ville comme « surmoi »

Dans *Bruges-la-Morte*, on retrouve un contraste entre l'horizontalité des ponts, de l'eau et des déambulations de Hugues dans la ville, et la verticalité des tours et des églises qui surplombent le personnage. Paul Gorceix²⁷⁷ a déjà démontré que la perceptive verticale, combinée à celle du reflet, permettait à Rodenbach de suggérer la réalité de la ville. Notons que les contrastes entre horizontalité et verticalité sont typiques des paysages « flamands » qui se distinguent par « l'horizontalité de la mer et des plaines, la verticalité des maisons et des clochers d'église, des béguinages, des beffrois, des ports »²⁷⁸. On retrouve ces dimensions chez certains poètes ayant chanté la Flandre. Pour n'en prendre qu'un exemple, Jacques Brel chante l'horizontalité du relief flamand en la confrontant à la verticalité des cathédrales-montagnes dans sa chanson *Le plat pays*²⁷⁹.

Par ailleurs, la verticalité et l'horizontalité mettent en lumière le processus symboliste de contamination de la ville et de ses paysages sur l'action et les personnages, comme l'avance Lola Bermúdez dans un article sur la mélancolie et le silence poétique dans *Bruges-la-Morte* :

S'il est vrai que ce paysage urbain de Rodenbach est dominé – comme l'affirme Paul Gorceix – par le reflet et la verticalité, il semble que – plus particulièrement en poésie – il faut aussi faire appel à la notion d'horizontalité pour pouvoir décrire l'étendue de la propagation et contamination sonores de cette voix propre à Rodenbach, véhiculée par la métaphore de l'eau et où la réversibilité des images font leur la synesthésie de Gauguin, « l'œil écoute » [...].²⁸⁰

Le roman est effectivement traversé par une série de correspondances entre les photographies, le texte et les sons, donnant lieu à un déploiement des sens. Lorsque Rodenbach évoque dans son avertissement « l'ombre des hautes tours allongées sur le

²⁷⁷ GORCEIX P., *op. cit.*

²⁷⁸ VANDEMEULEBROUCKE K., « La construction de la Flandre et du personnage flamand dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *Revue de littérature comparée*, n°347, 2013/3, p. 274. [En ligne, consulté le 11/06/2020, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2013-3-page-267.htm>]

²⁷⁹ Nous pensons particulièrement à ce couplet qui résonne avec le roman de Rodenbach et qui concorde avec la mélancolie de Hugues :

*Avec des cathédrales pour uniques montagnes
Et de noirs clochers comme mâts de cocagne
Où des diables en pierre décrochent les nuages
Avec le fil des jours pour unique voyage
Et des chemins de pluie pour unique bonsoir
Avec le vent d'ouest écoutez-le vouloir*

Le plat pays qui est le mien (Jacques Brel, *Le plat pays*, 1962)

²⁸⁰ BERMUDEZ L., « Mélancolie et silence poétique », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 52.

texte »²⁸¹, il insiste sur l'effet de contamination produit par les photographies sur le texte. Cette synesthésie a également à voir avec la notion de « synthèse des arts » que nous retrouvons dans *Bruges-la-Morte*. Comme l'explique Taussig, *Bruges-la-Morte* se caractérise par une « synesthésie généralisée » où les images, les sons et les mots vibrent à l'unisson²⁸². Nous n'aurons pas l'occasion de le développer dans ce mémoire, mais la musique, principalement prise en charge par les sons de la ville, les cloches et l'eau, joue également un rôle important dans le roman, au même titre que les images. Rappelons-le, l'œuvre a donné lieu à une adaptation en opéra, sous le titre *Die Tote Stadt*²⁸³ de Wolfgang Korngold. On retrouve ce média musical dans *Vertigo* où les musiques de Bernard Hermann, aux connotations wagnériennes, soulignent la dimension totale de l'œuvre et en constituent un leitmotiv.

Par ailleurs, si, dans *Vertigo*, la verticalité des tours symbolise surtout le vide et le vertige, dans *Bruges-la-Morte*, il en émane une sensation d'écrasement et de lourdeur. Contrairement au personnage de *Vertigo*, Hugues ne s'élève jamais au-dessus des tours, mais est écrasé par leur poids. En effet, leur verticalité semble peser sur l'âme du personnage, en témoigne l'extrait suivant : « Il semblait qu'une ombre s'allongât des tours sur son âme ; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui ; qu'une voix chuchotante montât de l'eau [...]. Plus d'une fois déjà il s'était senti circonvenu ainsi. »²⁸⁴ Cet extrait montre comment la ville et ses hautes tours agissent sur le personnage, à tel point que va se créer « une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables. »²⁸⁵

Plus tard dans le roman, ces mêmes tours verticales jugeront Hugues lorsqu'il commence à fréquenter Jane : « En cette Bruges catholique surtout, où les mœurs sont sévères ! Les hautes tours dans leurs frocs de pierre partout allongent leur ombre. »²⁸⁶ Bruges, en tant que ville catholique, va juger Hugues et ses mauvaises fréquentations. En ce sens, les tours prennent le rôle du surmoi, d'un censeur qui condamne les actions du personnage. D'un point de vue psychanalytique, le surmoi est une instance morale qui incarne les interdits parentaux et les jugements sociaux. Ce surmoi va donc interdire et punir le moi. Les tours font effectivement autorité et pression sur Hugues, qui se trouve en état de péché. Elles

²⁸¹ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 50.

²⁸² TAUSSIG S., op. cit., para. 20.

²⁸³ KORNGOLD E.W., op. cit.

²⁸⁴ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., pp. 70-71.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 117.

incarnent donc une entité supérieure, Dieu lui-même, qui vient châtier les actions du personnage. On peut le voir dans le passage suivant, où Hugues tente de trouver refuge dans la ville qui lui répond à travers ses tours :

Il y levait les yeux instinctivement comme pour y chercher un refuge ; mais les tours prenaient en dérision son misérable amour. Elles semblaient dire : « Regardez-nous ! Nous ne sommes que de la Foi ! Inégayées, sans sourires de sculpture, avec des allures de citadelles de l'air, nous montons vers Dieu. Nous sommes les clochers militaires. Et le malin a épuisé ses flèches contre nous ! » Oh ! oui ! Hugues aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour, au-dessus de la vie !²⁸⁷

Ce passage montre comment les tours tendent vers Dieu et symbolisent la puissance divine. Hugues aspire également à s'élever au-dessus des tours, à se libérer de leur poids. Comme l'explique Gorceix²⁸⁸, la phrase « au-dessus de la vie » est le leitmotiv d'un autre roman de Rodenbach, *Le Carillonneur*²⁸⁹, qui met également en scène les analogies entre l'âme des personnages et la ville de Bruges. Le titre évoque déjà cette vision haute de la ville : le carillonneur est le veilleur de la cité qui, du haut du beffroi, est comme dans un observatoire où il contemple la ville. Le roman introduit donc une perspective verticale qui suggère, par analogie, une vie placée sous le signe de la hauteur. En ce sens, la phrase « au-dessus de la vie », qui revient de façon récurrente dans *Le Carillonneur*, traduit un rêve d'ascension, d'élévation infinie. Rodenbach combine donc l'image symbolique du carillonneur et de son beffroi avec le thème existentiel et poétique de l'élévation au-dessus de la vie matérielle²⁹⁰. Tout comme le personnage de Joris Borluut dans *Le Carillonneur*, Hugues songe à aller « au-dessus de la vie ». Notons que le motif de l'ascension de la tour se retrouve aussi dans *Vertigo*, où l'élévation est associée au vertige.

Par ailleurs, nous l'avons expliqué dans le point précédent, l'influence de la ville sur Hugues n'est pas constante tout au long du roman. Si, au départ, la ville domine pleinement le personnage, dès l'instant où il rencontre Jane, cette influence cesse d'opérer sur lui. En effet, comme l'explique Sylvie Taussig²⁹¹, Bruges disparaît petit à petit au profit de l'histoire d'amour de Hugues qui semble presque tuer la ville. Néanmoins, elle reprendra son pouvoir au chapitre XI lorsque Jane menace de le quitter. C'est aussi dans ce chapitre que l'influence

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 189.

²⁸⁸ GORCEIX P., *op. cit.*, pp. 14-15.

²⁸⁹ RODENBACH G., *Le Carillonneur*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

²⁹⁰ GORCEIX P., *op. cit.*, p. 15.

²⁹¹ TAUSSIG S., *op. cit.*

de la ville se fait la plus forte. Elle y redevient le principal personnage de l'action qui dirige Hugues :

Elle recommença à gouverner Hugues et à imposer son obéissance. Elle redevint un Personnage, le principal interlocuteur de sa vie, qui impressionne, dissuade, commande, d'après lequel on s'oriente et d'où l'on tire toutes ses raisons d'agir. Hugues se retrouva bientôt conquis par cette face mystique de la Ville, maintenant qu'il échappait un peu à la figure de sexe et de mensonge de la Femme. Il écoutait moins celle-ci ; et, à mesure, il entendit davantage les cloches.²⁹²

Comme l'explique Ginette Michaux dans un chapitre d'ouvrage sur la logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte*, à partir de ce moment-là, « la voix de la ville morte est de commandement, le son des cloches de reproche »²⁹³. À nouveau, la ville prend le rôle du surmoi, qui domine et punit le personnage. De plus, ce passage montre en quoi la ville et son architecture impressionnent Hugues. Il est écrasé par les tours qui l'épient. Cette influence de la ville se fait d'autant plus forte lorsque Jane menace de s'en aller, laissant Hugues seul face à cette ville morte :

[...] il éprouvait surtout une épouvante de songer qu'il était menacé de se retrouver seul – face à face avec la ville – sans plus personne entre la ville et lui. Certes, il l'avait choisie, cette Bruges irrémédiable, et sa grise mélancolie. Mais le poids de l'ombre des tours était trop lourd ! Et Jane l'avait habitué à en sentir l'ombre arrêtée par elle sur son âme. Maintenant il la subirait toute. Il allait se retrouver seul, en proie aux cloches !²⁹⁴

Jane jouait donc un rôle d'écran entre lui et la ville, ou plutôt entre lui et la morte. Sans elle, Hugues se sent envahi par la ville qui l'écrase et le menace. Il en devient prisonnier, étouffé par ses tours et ses clochers. La ville n'est plus le lieu du refuge comme elle l'était au début du roman : elle devient dangereuse et menaçante.

2.2.2. *San Francisco : la ville « spirale »*

Comme nous l'avons évoqué précédemment, *Vertigo* se caractérise par une utilisation symbolique des formes qui donnent lieu à une série de significations internes à l'œuvre. Dans un ouvrage déjà cité²⁹⁵, Van Eynde reprend à Claude Chabrol et Éric Rohmer²⁹⁶ la formule

²⁹² RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., pp. 197-198.

²⁹³ MICHAUX G., « La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* », dans *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, ERES, 2008, p. 185.

²⁹⁴ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 230.

²⁹⁵ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, op. cit.

²⁹⁶ CHABROL C. et ROHMER E., *Hitchcock*, Paris, Ramsay, 2006 [1957].

selon laquelle c'est la forme qui crée le contenu chez Hitchcock. En effet, dans *Vertigo*, le rapport entre la forme visuelle et la narration définit les modalités de maîtrise de l'œuvre, car Hitchcock y utilise des figures de composition récurrentes qui engendrent la narration. Parmi ces figures, que Van Eynde nomme « figures-mères », la première est la tension entre horizontalité et verticalité, deux dimensions constitutives de l'image chez Hitchcock et qui introduisent déjà de façon abstraite le rapport entre ascension et chute, les éléments moteurs du film. Cette tension se retrouve dès la première séquence dans laquelle Hitchcock compose ses figures principales. Pour ce faire, il va se servir de l'architecture de la ville, mais aussi des configurations de l'image. La verticalité se marque d'emblée par les hautes tours et gratte-ciels tandis que l'horizontalité est prise en charge par le pont en arrière-plan ainsi que par les échelons. Pour Van Eynde, le pont est une figure qui montre le rapport entre verticalité et horizontalité en termes d'équilibre ou de déséquilibre. Ajoutons qu'il s'agit d'un pont suspendu avec un tablier horizontal et deux tours verticales pour soutenir les câbles. Les éléments structurels propres à ce type de pont accentuent davantage la tension entre horizontalité et verticalité. Le pont constitue donc une deuxième figure du film qui se définit par l'équilibre de l'horizontal au-dessus du vertical.

Van Eynde met ensuite en lumière une troisième figure qui découle des deux autres et qui s'engouffre dans le drame, à savoir le vertige lui-même. Cette troisième figure apparaît dans la première séquence lorsque Scottie regarde dans le vide. Elle se définit, en termes géométriques, par une spirale. Cette dernière est prise en charge par une série de symboles tout au long du film : c'est le cas du chignon de Madeleine, des escaliers du clocher de San Juan Bautista dont nous parlerons dans le point suivant, de la coupe du séquoia ou encore de l'œil qui revient en gros plan dans le générique. Ce dernier se compose également de tourbillons, de spirales et de stries qui formalisent la base diégétique de *Vertigo*²⁹⁷. Les tours de Scottie dans la ville révèlent aussi une ville labyrinthique, en spirale, dans laquelle on se perd et on a le vertige. De plus, la logique de la spirale est dirigée par les choix techniques de Hitchcock, notamment par des zooms avant, des travelings arrière et des plans tournant à 360° comme c'est le cas dans la scène du cauchemar de Scottie et du baiser dans la chambre d'hôtel de Judy. Les choix techniques de Hitchcock coïncident donc avec l'effet visuel et le sens figural qu'il veut donner au film²⁹⁸.

²⁹⁷ SIPIÈRE D., *op. cit.*, p. 218.

²⁹⁸ VAN EYNDE L., *Vertigo de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 117.

En somme, les trois figures de la séquence initiale peuvent être qualifiées comme suit : « [...] la figure du rapport dramatique entre horizontalité et verticalité est celle de la tension ; la figure du pont est celle de la résolution ; la figure du vertige est celle de la dissolution. Elles sont toutes trois constituantes du sens de la narration dans leur croisement. »²⁹⁹ Il y a effectivement une intrication de ces trois figures tout au long du film. Van Eynde prend pour exemples deux autres scènes où ces figures sont prégnantes, à savoir la séquence dans l'appartement de Midge Wood et celle de la forêt de séquoias. Tout d'abord, la scène chez Midge rompt avec la première séquence sur les toits par une ellipse spatiale et temporelle. On y apprend que Scottie a dû quitter la police en raison de son vertige. Le spectateur y découvre également l'appartement de Midge ainsi que ses dernières créations dont un soutien-gorge sans bretelle suspendu en équilibre sur une barre de fer, ce qui rappelle la figure du pont. Tout au long de cette séquence, Scottie joue avec sa canne qui prend en charge la verticalité lorsqu'il la tient en équilibre, puis l'horizontalité quand elle retombe au sol, ce qui renvoie à la tension entre équilibre et vertige³⁰⁰. Cette tension persiste lorsqu'il monte sur l'escabeau en tenant sa canne comme un funambule³⁰¹. À chaque échelon gravi, il récite la phrase « Je regarde en l'air... puis en bas »³⁰², jusqu'à ce qu'il regarde par la fenêtre et qu'il soit pris de vertige à la vue du vide. Notons que, durant toute la scène, la fenêtre dévoile une vue panoramique de San Francisco en arrière-plan, à nouveau pour souligner la présence obsessionnelle de la ville.

Ensuite, la séquence se déroulant dans la forêt de séquoias est également très symbolique. La verticalité y atteint son paroxysme, tandis que l'horizontalité est presque absente du fait que Hitchcock ne filme jamais la canopée : « Sa caméra reste à hauteur d'homme, laissant entrevoir une élévation infinie. »³⁰³ La spirale est également présente à travers la coupe du séquoia dont les « cercles se déploient depuis un centre qui correspond à l'origine de l'arbre. »³⁰⁴ En ce sens, l'origine est le cœur de la spirale. S'en suit un dialogue où Madeleine fait semblant d'être possédée par Carlotta et indique les moments de sa naissance et de sa mort sur la spirale, ce qui provoque une confusion entre les questions locales et temporelles. La forme de la spirale, symbole du vertige mais aussi de l'illusion,

²⁹⁹ *Ibid.* p. 117.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Voir annexe 11.

³⁰² HITCHCOCK A., *Vertigo*, *op. cit.*, timecode : 10:08.

³⁰³ VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 122.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 123.

joue donc un rôle central dans *Vertigo*. Nous reviendrons dans le dernier chapitre sur les dimensions d'illusion et de vertige amoureux introduites par la spirale dans le film.

En outre, le rapport horizontalité/verticalité est également visible dans d'autres films hitchcockiens. C'est le cas de *North by Northwest*³⁰⁵, sorti un an après *Vertigo*, où Hitchcock va encore plus loin dans l'utilisation symbolique de l'architecture. Dans le film, l'horizontalité de la villa Kaufman est contrebalancée par la verticalité d'une tour imitant les arbres, comme l'a analysé Clotilde Simond³⁰⁶. Ce film recèle également une scène vertigineuse sur le Mount Rushmore où les principaux protagonistes se retrouvent en posture dangereuse sur les parois verticales. Simond s'attache également à identifier l'impact de l'architecture au niveau de l'imaginaire du film. Cela l'amène à souligner le gout de Hitchcock pour l'abstraction des formes. Chez le cinéaste, le vide est chargé de suspense et de sens et « la tension plastique se prolonge dans une tension diégétique. »³⁰⁷ C'est très prégnant dans *Vertigo*, où la configuration de l'espace et de l'image vient servir la narration.

Enfin, précisons que la relation entre verticalité et horizontalité se retrouve aussi dans la disposition des images dans *Bruges-la-Morte*. Dans le roman, le rapport texte-image peut aussi être vu en termes d'équilibre et de déséquilibre selon la disposition des photographies sur la page, comme on peut le lire dans la préface de *Bruges-la-Morte* : « La relation entre le texte et les images est à la fois conçue en termes de continuité, lorsqu'en regard de la page lue s'impose le référent d'une image verticale, et en termes de rupture, lorsque l'observation de l'image oblige le lecteur à tourner le livre pour la considérer dans le sens horizontal. »³⁰⁸ La relation entre horizontalité et verticalité est donc constitutive du récit et de l'image dans les deux œuvres étudiées. Si dans *Bruges-la-Morte*, elle renvoie à la position des photographies sur la page et à la médiation entre le texte et les images, dans *Vertigo*, ces deux dimensions engendrent l'image et la narration.

³⁰⁵ HITCHCOCK A., *North by Northwest*, United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

³⁰⁶ SIMOND C., *op. cit.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 242.

³⁰⁸ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, préface de GROJNOWSKI D. et BERTRAND J.-P., *op. cit.*, p. 15.

2.3. L'architecture religieuse et les lieux de culte

Dans ce point, nous verrons comment Rodenbach et Hitchcock mobilisent certains lieux culturels ou religieux pour véhiculer des récits et des messages aux personnages. Notons que la religion est une thématique importante des deux œuvres étudiées et détermine le choix des lieux, des personnages et de l'action. Cette présence de la religion est d'autant plus intéressante que leurs auteurs ont tous deux baigné dans une culture catholique. En effet, Rodenbach a été éduqué chez les Jésuites, au Collège Sainte-Barbe³⁰⁹ à Gand. Il connaît donc bien les idées chrétiennes qui se répercutent dans son œuvre. Quant à Hitchcock, il a également eu une éducation jésuite et a grandi dans une famille très catholique. Il en retiendra une angoisse de la punition et des châtiments corporels que l'on retrouve de façon constante dans bon nombre de ses films.

2.3.1. *Bruges-la-Morte : une architecture qui sert la foi*

Nous l'avons vu, la ville de Bruges est fortement apparentée à la foi. Dans le roman, toute la ville est réglée par la religion catholique, en commençant par ses rues « portant des noms de saintes ou de bienheureux »³¹⁰, ses églises, son béguinage ou encore ses fêtes chrétiennes. Bruges est donc une ville de la foi, comme le montre encore le passage suivant : « Or la Ville a surtout un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de renoncement qui émanent d'elle, de ses murs d'hospices et de couvents, de ses fréquentes églises à genoux dans des rochets de pierre. »³¹¹ Vandemeulebroucke insiste sur l'importance de la religion dans le roman : « La religion, présentée comme la "foi des Flandres", joue bien plus qu'un simple rôle de décor. Elle structure le processus narratif du récit, jusqu'à conditionner le comportement des personnages. »³¹² Nous verrons dans ce point comment Rodenbach se sert de lieux religieux pour, d'une part, renforcer le lien du récit avec la mort et, d'autre part, véhiculer un message au personnage principal.

Tout d'abord, l'architecture catholique de la ville l'apparente à la mort. Les églises prennent effectivement un caractère mortuaire dans le roman, en témoigne l'extrait suivant :

³⁰⁹ Peut-être a-t-il été puiser le prénom de la servante de *Bruges-la-Morte*, Barbe, dans ses souvenirs de collège...

³¹⁰ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 161.

³¹¹ *Ibid.*, p. 197.

³¹² VANDEMEULEBROUCKE K., op. cit., p. 276.

Ce soir-là, il entra, en passant, dans l'église Notre-Dame où il se plaisait à venir souvent, à cause de son caractère mortuaire : partout, sur les parois, sur le sol, des dalles tumulaires avec des têtes de mort, des noms ébréchés, des inscriptions rongées aussi comme des lèvres de pierre... La mort elle-même ici effacée par la mort...³¹³

Ces lieux sont donc en accord avec le deuil du personnage ainsi que le thème du récit. L'église est également le lieu de la révélation dans le roman. Dans le chapitre XI, Hugues se rend dans une basilique dont « [o]n pouvait dire vraiment qu'on y marchait dans la mort ! »³¹⁴ Rodenbach nous offre alors, en parallèle d'une photographie représentant l'intérieur d'une église, une description détaillée de ce lieu qui reconnecte Hugues à sa morte :

Aussi rien, ni les jardins des vitraux, ni les tableaux merveilleux et sans âge [...] – ne pouvait édulcorer la tristesse tombale du lieu. Et même, des triptyques et des retables, Hugues n'envisageait qu'à peine la féerie de couleurs et ce songe éternisé de lointains peintres, pour ne songer qu'avec plus de mélancolie à la mort en voyant, sur les volets, le donateur, mains jointes, et la donatrice aux yeux de cornalines dont rien ne reste que ces portraits ! Alors il évoquait de nouveau la morte – il ne voulait plus penser à la vivante, à cette Jane impure dont il laissait l'image à la porte de l'église – c'est avec la morte qu'il se rêvait aussi agenouillé autour de Dieu, comme les pieux donateurs de naguère.³¹⁵

D'une part, ce passage souligne le lien entre l'église et la mort. Comme nous le verrons pour les lieux muséaux dans *Vertigo*, l'église est un lieu de recueillement, de rencontre entre la vie et la mort, dans lequel Hugues retrouve sa défunte. D'autre part, il s'agit aussi d'un lieu qui produit la foi et qui véhicule des messages aux croyants. En effet, c'est dans cette église que Hugues prendra conscience de son péché :

Oui ! il était en état de péché ! Il avait eu beau se leurrer sur son coupable amour et invoquer vis-à-vis de lui-même cette justification de la ressemblance. Il accomplissait l'œuvre de chair. Il faisait ce que l'Église a toujours réprouvé le plus sévèrement : il vivait en une sorte de concubinage. [...] Hugues sortit de l'église dans un trouble infini. Et, depuis ce jour-là, l'idée du péché tourna en lui, tournoya, enfonça son clou.³¹⁶

Cet extrait montre en quoi le lieu et ses images agissent sur le personnage et provoquent en lui ce sentiment de culpabilité qui le hantera durant le reste du roman. La religion se sert donc de l'architecture et de l'art pour véhiculer ses messages, comme l'explique Albert Levy dans un article où il explore les rapports entre religion et

³¹³ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 72.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 202.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 202

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 212-213.

intermédialité³¹⁷. Il y part du concept de « machine à faire-croire » pour rendre compte du pouvoir de l'espace et des images dans la transmission du message religieux. La machine à faire-croire est définie par l'auteur comme étant « un appareil de transmission et de persuasion au sens large du terme : messages religieux, mais aussi messages et valeurs idéologiques, politiques, mythologiques... organisés en récit, ou véhiculés dans un récit. »³¹⁸ Pour lui, l'organisation narrative renforce la persuasion et, à son tour, la transmission. Le mensonge de Gavin Elster dans *Vertigo* en est un bon exemple : il invente tout un récit autour du personnage de Carlotta Valdes, une jeune femme qui s'est suicidée à l'âge de 26 ans et à laquelle Madeleine s'identifie, afin de persuader Scottie de la folie et du tempérament suicidaire de sa femme. Elster va alors mobiliser l'image et l'architecture pour renforcer la crédibilité de son récit, comme nous le verrons dans le point suivant.

Levy s'intéresse également à ce qui rend la croyance possible, à savoir la foi qu'il définit comme étant un « production sémiotique d'ordre passionnel »³¹⁹. En effet, d'après le chercheur, le sujet doit être doté d'un vouloir-croire et d'un pouvoir-croire pour accéder à la vérité du message transmis. Pour que cette transmission fonctionne, il faut un climat de confiance et des conditions d'énonciation particulières que l'intermédialité permet de construire via « la mobilisation des arts dans l'espace culturel (arts plastiques, architecturaux, scénographiques, mais aussi musicaux, rhétoriques, littéraires...), qui interviennent comme autant de médiums, de véhicules d'émotions [...] »³²⁰ Cela amène Levy à analyser le fonctionnement de la spatialité religieuse pour témoigner du pouvoir de l'espace dans la religion, notamment à travers les lieux de culte. Dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*, l'architecture est mobilisée pour faire accéder le personnage tantôt à la vérité dans le roman, tantôt au mensonge dans le film. Notons toutefois que l'univers religieux dans *Bruges-la-Morte* renvoie également à un univers de mensonges et de faux-semblants, qui dévoile une ville du simulacre. C'est notamment le cas des processions religieuses, très théâtrales, où les habitants se déguisent et, le soir, enlèvent leur masque. Cette représentation de la religion comme « un carnaval mystique »³²¹ révèle toute l'hypocrisie de la ville³²².

³¹⁷ LEVY A., « Les machines à faire-croire : véridiction du discours religieux », dans HEBERT L. et GUILLEMETTE L. (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses universitaires de Laval, 2009, pp. 451-466.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 452.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 464.

³²⁰ *Ibid.*, p. 464.

³²¹ RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 150.

³²² TAUSSIG S., *op. cit.*, para. 20.

2.3.2. *Vertigo : une architecture qui sert le mensonge*

Dans *Vertigo*, la mobilisation de l'architecture religieuse ainsi que des lieux muséaux permet à Elster de construire son mensonge autour de l'ancêtre Carlotta Valdes. La profession d'Elster est éclairante à cet égard : lorsqu'il convie Scottie dans son bureau pour lui faire part de la mission de suivre sa femme, on apprend qu'il est constructeur dans l'industrie de la navigation. Le décor de son bureau (comme tous les décors intérieurs du film) est minutieusement conçu par Hitchcock et fidèlement construit aux studios Paramount. On y distingue des maquettes et des peintures de bateaux, ainsi qu'un chantier de construction par la fenêtre³²³. Dans cette même scène, Elster se confie à Scottie sur sa nostalgie pour l'ancien San Francisco : « San Francisco a changé. Ce qui faisait son charme disparaît peu à peu. »³²⁴ Scottie pointe alors un tableau sur un des murs du bureau représentant San Francisco avant l'urbanisation, avec des chevaux et des vallées inhabitées. Elster dit à propos de ce tableau : « J'aurais aimé vivre ici à cette époque. Couleur, aventure, progrès... liberté ! »³²⁵ Pourtant, par son métier, il contribue à la modernisation et à l'urbanisation de San Francisco. Il y a donc un paradoxe entre le chantier se déroulant à sa fenêtre, et ce tableau d'une San Francisco sauvage et regrettée. Déjà ici, son discours est en contradiction avec sa réalité professionnelle, ce qui pourrait d'emblée révéler au spectateur toute la duplicité du personnage.

Quoi qu'il en soit, Elster va, en bon architecte, concevoir et construire le mensonge visant à convaincre Scottie de la folie de sa femme autour de lieux emblématiques : des musées ainsi que des bâtiments et lieux religieux. La manière dont Elster se sert de ces lieux pour bâtir son histoire constitue une mise en abyme de la façon dont Hitchcock mobilise l'architecture pour son scénario. Elster dirige effectivement les enquêtes de Scottie vers une série de lieux. Le premier est le musée de la Légion où Madeleine se rend pour contempler le tableau de Carlotta Valdes, sa soi-disant ancêtre dont elle est possédée. Le musée en question impose et impressionne par son architecture majestueuse³²⁶. Annie Van-Praët, dans un article sur « L'image du musée dans le cinéma de fiction »³²⁷, explique que, parmi les lieux construits abritant une action au cinéma, le musée provoque des émotions plus vives et

³²³ Voir annexe 12.

³²⁴ HITCHCOCK A., *Vertigo*, *op. cit.*, timecode : 12:02 - 12:07.

³²⁵ *Ibid.*, timecode : 12:11 - 12:17.

³²⁶ Voir annexe 13.

³²⁷ VAN-PRAËT A., « L'image du musée dans le cinéma de fiction », *Hermès, La Revue*, n°61, 2011/3, pp. 61-63. [En ligne, consulté le 7/07/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-61.htm>]

construit tout un imaginaire. Souvent, il possède une architecture reconnaissable facilement et est perçu comme un endroit prestigieux, ancré dans les représentations mentales. Pour l'illustrer, l'auteure prend comme exemple le musée de la Légion dans *Vertigo* où « [l]e filmage insiste sur le caractère imposant de la façade, marqué par des portiques et des colonnades "à l'antique", néoclassiques [...] »³²⁸ Elle passe ensuite en revue les différents rôles assignés aux musées. D'une part, le musée a une fonction de sanctuaire où doit régner la contemplation esthétique. On le voit dans l'attitude de Madeleine qui contemple seule et en silence le tableau de Carlotta. D'autre part, le musée possède un rôle de gardien de la mémoire des hommes. C'est en ce sens qu'il est mobilisé par Elster pour nourrir l'histoire de Carlotta Valdes. Dans l'extrait suivant, on peut voir que c'est également le cas de la mission espagnole où a grandi Carlotta et qui est devenue un musée par la suite :

Dans *Sueurs froides* [*Vertigo*], deux lieux muséaux sont représentés : une mission espagnole reconstituée et un musée de peinture. Les deux ont à voir, dans la diégèse du film, avec le thème de la mémoire : celle d'un monde disparu (la mission espagnole) et celle d'une femme morte (dans le musée de beaux-arts). Ainsi, l'héroïne d'Hitchcock retourne plusieurs fois dans ce dernier pour contempler le portrait d'une certaine Carlotta, une de ses aïeules qui s'est suicidée ; et l'influence obsessionnelle de ce portrait est telle qu'elle s'habille, se coiffe comme elle...³²⁹

Comme pour le portrait, dont nous avons mis en avant la dimension d'héritage et le caractère fantomatique dans le chapitre précédent, le musée est un lieu où se mêlent la vie et la mort et où le passé hante le présent. Le musée n'est donc pas un simple décor mais participe à la narration du film et lui donne sens. Elster s'en sert pour construire l'histoire de Carlotta, qui hante la mémoire de Madeleine. On peut en dire autant de l'église et du cimetière où se rend Madeleine pour se recueillir auprès de la tombe de Carlotta. Le cimetière est également le lieu où les morts et les vivants se côtoient.

Il convient d'analyser plus en détail le lieu de la mission espagnole. Hitchcock voulait expressément placer l'intrigue à San Francisco car on y trouvait de vieilles missions³³⁰. Dans le film, on apprend par un libraire que Carlotta Valdes a été élevée par des religieuses dans une ancienne mission espagnole, San Juan Bautista qui, nous l'avons dit, est devenue un musée. C'est dans le clocher de cette mission qu'aura lieu le basculement ainsi que le dénouement de l'intrigue. En effet, Scottie a perdu une première fois Madeleine au sommet

³²⁸ *Ibid.*, p. 61.

³²⁹ *Ibid.*, p. 62.

³³⁰ KROHN B., *op. cit.*, p. 184.

de ce clocher, incapable de monter jusqu'en haut en raison de son vertige (ce qui faisait partie du plan d'Elster). Le clocher reviendra une seconde fois, à la toute fin du film, où Scottie, bien qu'il soit parvenu jusqu'au clocher, perdra Madeleine une seconde fois. Il faut noter que la mission espagnole en question ne comportait pas de clocher dans la réalité. Par conséquent, Hitchcock a dû le faire peindre sur la pellicule³³¹. Il n'hésite donc pas à se comporter comme un architecte et à dessiner lui-même les éléments manquants pour les besoins du scénario. Le meilleur exemple de cette mobilisation de l'architecture est sans doute l'escalier menant au clocher où Hitchcock devait créer des effets spéciaux augmentant la sensation de vertige³³². Après plusieurs hésitations d'ordre technique et budgétaire, le cinéaste opte finalement pour une maquette. Il l'explique à Truffaut dans le passage suivant : « Il n'y a pas de personnage dans cette scène, c'est un point de vue. Pourquoi ne pas construire une cage d'escalier en maquette, la poser horizontalement sur le sol et faire notre prise de vues : travelling-zoom, à plat ? »³³³ Nous constatons ici à quel point Hitchcock s'appuie sur le média architectural pour construire le film.

Conclusion

Ce chapitre nous a permis de mettre en avant un média architectural dans les deux œuvres étudiées. Rodenbach et Hitchcock mobilisent effectivement la ville et l'espace pour construire leur récit et leur donner un poids architectural tout à fait singulier. Autant dans *Bruges-la-Morte* que dans *Vertigo*, la ville fait l'objet d'une représentation symbolique où les formes, les bâtiments et l'architecture engendrent diverses significations au niveau diégétique. De plus, les auteurs nous livrent une vision fantasmée de la ville où tout semble correspondre aux besoins du récit. Rodenbach fait de sa Bruges familière un lieu de toutes les correspondances, de toutes les analogies, comme l'avance Bermúdez dans le passage suivant : « Rodenbach revient sur les lieux de sa mémoire d'où surgit une ville qui – si elle est restée mythique dans l'imaginaire symboliste – semble également faire une large part aux fantasmes de son créateur : ville-morte, ville-sœur ou ville des sœurs mortes ? »³³⁴ L'œuvre de Rodenbach met souvent en évidence une homologie entre l'auteur et la ville de Bruges : c'est le cas dans les recueils poétiques intitulés *La Jeunesse blanche*³³⁵, *Le Règne du*

³³¹ JACOBS S., *op. cit.*, p. 48.

³³² Voir annexe 14.

³³³ TRUFFAUT F., *Hitchcock/ Truffaut*, *op. cit.*, p. 209.

³³⁴ BERMUDEZ L., *op. cit.*, p. 49.

³³⁵ RODENBACH G., *La Jeunesse blanche*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913.

*silence*³³⁶ ou encore *Les Vies encloses*³³⁷ où le poète évoque avec nostalgie sa ville d'origine. Hitchcock, quant à lui, pose un regard obsessionnel sur San Francisco et en fait une ville vertigineuse, mais aussi une ville de tous les fantasmes, comme l'est Bruges pour Rodenbach. En effet, c'est sur la scène de Bruges et de San Francisco que va se produire une rencontre encore plus forte que les précédentes : celle du fantôme et de la réalité. En ce sens, Bruges et San Francisco sont aussi des villes du leurre, de l'illusion, des villes-théâtres dans lesquelles se jouent les fantasmes des auteurs et de leurs protagonistes. L'architecture est effectivement en lien avec les questions de la représentation et de la mise en scène, comme l'explique Hamon :

Enfin toute architecture étant sociale et humaine est aussi « représentation », au sens théâtral du terme, ostension (ostentation) et exposition des signes d'une vanité sociale privée ou d'un pouvoir officiel qui « s'affiche », marquage, balisage et surveillance d'un territoire que l'on s'approprie [...], affirmation d'une volonté de paraître (une « façade ») plus ou moins matérialisée dans un décor où l'habitant, metteur en scène perpétuel de soi-même [...], démontrera sa capacité à endosser des « rôles » et à représenter des scénarios.³³⁸

Ces considérations nous amènent au dernier chapitre portant sur le média théâtral et dans lequel nous nous pencherons sur les notions de fantôme et d'illusion à l'œuvre dans le roman et dans le film.

³³⁶ RODENBACH G., *Le Règne du silence*, op. cit.

³³⁷ RODENBACH G., *Les Vies encloses*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896.

³³⁸ HAMON P., op. cit., p. 45.

Chapitre 5. Le fantasme et l'illusion : le média théâtral

*Making a film means, first of all, to tell a story. That story can be an improbable one, but it should never be banal. It must be dramatic and human. What is drama, after all, but life with the dull bits cut out?*³³⁹

Alfred Hitchcock

Nous avons terminé le chapitre précédent en évoquant le rôle de ville-théâtre de Bruges et San Francisco. C'est effectivement sur une scène de théâtre urbaine que vont se jouer les fantasmes des deux protagonistes. Nous verrons dans ce chapitre que *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* sont deux œuvres empreintes de théâtralité et ont pour motif central l'illusion qu'elles montrent dans toute son ambiguïté. En effet, les deux héros s'efforcent de recréer une femme idéale, mais surtout artificielle puisqu'elle n'existe que par l'illusion de la représentation³⁴⁰. Il convient également de constater que, dans les deux œuvres, la femme rencontrée est une actrice en représentation. De plus, cette femme fait l'objet de fantasmes divers qui ont trait à l'écran et au cadre, si l'on s'en tient à la définition psychanalytique du fantasme. Dans un premier temps, nous lierons la notion de fantasme à celle de théâtre et montrerons en quoi le fantasme est apparenté à la figure fantomale dans les deux œuvres. Dans un second temps, nous nous attacherons à mettre en lumière l'influence du média théâtral dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*, à travers trois aspects principaux : la vision des personnages, le « rôle » de la femme ainsi que les questions de l'illusion et du mensonge. L'objectif est de mettre en lumière le média théâtral qui influence le réel dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* et qui leur donne un aspect fantasmatique.

1. Le fantasme : scénario et projection

Ce premier point a pour but d'analyser en quoi la définition du fantasme est traversée par le média théâtral, pour ensuite mettre en lien le fantasme aux notions de scène et de cadre dans les deux œuvres. Par après, nous montrerons comment le fantasme est fortement apparenté au fantôme dont il partage l'étymologie.

³³⁹ Traduction personnelle : « Faire un film, c'est avant tout raconter une histoire. Cette histoire peut être invraisemblable mais jamais banale. Elle doit être théâtrale et humaine. Qu'est-ce que le théâtre, sinon la vie avec ses moments d'ennui en moins ? »

³⁴⁰ GONZALEZ SALVADOR A., *op. cit.*

1.1. Les affinités entre le fantasme et le théâtre : scène, cadre et vision

Analyser le fantasme d'un point de vue théâtral nécessite au préalable de mettre en lumière l'affinité de la dramaturgie et de l'inconscient. Paul-Laurent Assoun, dans un article intitulé « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre »³⁴¹, explore ces affinités et aborde le théâtre sous un angle psychanalytique. Il explique que l'inconscient apparaît comme un conflit, un drame scandé par une séquence parlée d'*actes* et de *scènes*, telle une pièce de théâtre. L'inconscient est effectivement vu comme « l'autre scène » : « La scène, emplacement (*Platz*) du regard, du contempler (*Schauen*) : voilà qui rend solidaires théâtralité et inconscient. L'espace théâtral dessine cette enceinte dans laquelle le regard peut se déployer, dans l'entre-deux ainsi spatialisé de la scène et du "parterre". »³⁴² Le chercheur met également en avant les liens entre la mise en scène théâtrale et les formations inconscientes, en commençant par le rêve et le fantasme. Si, au théâtre, les rêves et les fantasmes « percent l'écran », nous verrons que le fantasme est lui-même théâtre et écran.

La définition psychanalytique du fantasme met effectivement en avant son caractère théâtral : il s'agit d'une « construction imaginaire, consciente ou inconsciente, permettant au sujet qui s'y met en scène, d'exprimer et de satisfaire un désir plus ou moins refoulé, de surmonter une angoisse. »³⁴³ Le fantasme est donc une représentation, un scénario imaginaire qui implique plusieurs personnages et qui met en scène un désir. Clément analyse le fantasme en lien avec la notion de scène dans un article³⁴⁴ datant de 1973 que nous trouvons très pertinent et éclairant sur le sujet. L'article est d'ailleurs cité par le Trésor de la Langue Française informatisé pour approfondir la définition du fantasme. Pour Clément, la notion de scénario est constitutive de la structure du fantasme : « Le scénario se présente comme une succession de scènes ; d'autre part, il désigne quelque part une préméditation, un auteur du scénario : cette assignation inévitable fait partie de l'illusion du fantasme. »³⁴⁵ Le fantasme est donc un scénario, une séquence d'images où le sujet se met en scène.

³⁴¹ ASSOUN P.-L., « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, n°2, 2006/1, pp. 27-37. [En ligne, consulté le 16/07/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-27.htm>]

³⁴² *Ibid.*, p. 28.

³⁴³ Trésor de la Langue Française informatisé, *Fantasme*. [En ligne, consulté le 09/07/2020, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=417852690;>]

³⁴⁴ CLEMENT C.-B., « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langages*, n°31, septembre 1973, pp. 36-52. [En ligne, consulté le 09/07/2020, URL : www.jstor.org/stable/41680864]

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

De plus, le fantasme se situe à la limite de la représentation et revêt le rôle d'un écran qui cadre la vision : « Le fantasme occupe, métaphoriquement, la place de la vitre : un écran qui rend possible le spectacle. Brisé, déchiré, ou intact, réfracté de multiples façons, il demeure le filtre nécessaire de toute vision, le cadre obligé de toute représentation. »³⁴⁶ Nous avons eu l'occasion de le démontrer dans le troisième chapitre, autant dans *Bruges-la-Morte* que dans *Vertigo*, les notions de vitre et de fenêtre sont constitutives de la vision des personnages. Si, dans *Bruges-la-Morte*, le fantasme prend vie sur une scène de théâtre, dans *Vertigo*, la femme fantasmée apparaît tantôt à travers une vitre, tantôt une fenêtre ou encore un miroir.

Par ailleurs, pour Freud, les modalités du fantasme forment une barrière infranchissable « entre le passé vécu et perdu, et le souvenir factice qui donne si fort l'illusion de sa vérité. »³⁴⁷ Cette barrière constitue la structure même du fantasme, comme l'explique Clément dans le passage suivant :

Qu'elle s'articule dès lors sur la *scène primitive*, sur le *souvenir-écran*, sur le *fantasme originaire*, cette barrière interpose entre le sujet et le réel un écran qu'il est impossible de faire disparaître puisqu'il constitue la structure même du souvenir, du temps passé, de la représentation subjective.³⁴⁸

Le fantasme est donc l'écran entre le sujet et le réel et fait le lien entre le sujet et la représentation. Clément va lier ces notions à l'analyse faite par Freud de *L'Homme au Sable* de Hoffmann³⁴⁹, où il y a insistance sur le thème des yeux qui font l'objet de fantasmes : le narrateur, Nathanaël, croit à la légende selon laquelle un homme vient arracher les yeux des enfants qui ne veulent pas dormir. Il pense qu'il s'agit de Coppélius, un ami avec qui le père effectuait des opérations alchimiques. Ce traumatisme de Nathanaël vis-à-vis des yeux va se répercuter sur une série de moments du récit, notamment sur la figure d'Olympia, un mannequin animé aux yeux vivants. Apparaît également un opticien nommé Coppola et que Nathanaël identifie à Coppélius. À la fin du conte, le héros se jette du haut d'une tour en criant « Ah ! des beaux yeux ! de jolis yeux ! »³⁵⁰ Cette obsession des yeux et cette tour de laquelle le personnage se jette ne sont pas sans rappeler le générique ainsi que les thèmes

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁴⁹ HOFFMANN E. T. A., *L'Homme au Sable*, Paris, Flammarion, 2008 [1817]. (Coll. « Étonnants classiques »)

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 86. (« Yeux » est écrit « youx » dans cet extrait du texte)

principaux de *Vertigo*. Notons que le motif des yeux arrachés revient dans *The Birds*³⁵¹ où le fermier, Dan Fawcett, est retrouvé mort les yeux becquetés par les corbeaux. Pour en revenir à *L'Homme au sable*, si Freud voit en cette obsession des yeux arrachés l'angoisse de la castration, Clément y observe les repères du fantasme comme porte ouverte sur l'intolérable. Dans le conte, l'enfant voit son père et Coppélius à travers un rideau. De même, il aperçoit Clara, sa fiancée, quand il regarde à travers la lorgnette de Coppélius. Le regard du narrateur est donc déterminant. Clément en conclut que le fantasme réside dans l'optique même : « C'est le fantasme du *voir*, qui redouble la nature du fantasme, s'il est vrai que celui-ci est d'abord une structure par où passe le regard, un cadre, un passage pour la vision, un défilé étroit où le sujet doit aménager ses objets. »³⁵²

Le regard porté sur le spectacle et l'écran est donc l'objet même du fantasme. C'est très évident dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*, où le regard posé par les personnages sur la femme fantasmée est déterminant. Nous verrons d'ailleurs que la vision est très importante dans les deux œuvres et participe à leur théâtralité. De plus, l'œil peut être assimilé à l'appareil photographique ou à la caméra. Comme tous les arts de la représentation où l'œil intervient, le cinéma est l'expression d'un certain voyeurisme, comme l'explique Zimmer : « la mobilité du point de vue, la pratique du gros plan font de l'objectif un œil privilégié, omniprésent, indiscret, qui tout à la fois découvre les ensembles et scrute les détails. »³⁵³ Comme l'a dit Hitchcock lui-même à propos de la longue scène d'embrassade dans *Notorious*³⁵⁴, la caméra est comme une tierce personne qui représente le public dans une position de voyeur. Cette attitude voyeuriste se retrouve dans *Vertigo* où James Stewart passe l'intégralité du film à espionner celle qu'il aime. De même, dans *Bruges-la-Morte*, Hugues épie Jane durant toute une partie du roman.

1.2. Projection, fantasme et fantôme dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*

Comme nous l'avons dit, le fantasme est lié à l'écran et au cadre : le cadre du fantasme équivaut au cadre du désir. Il est aussi en lien avec la notion de projection : le sujet projette son fantasme sur l'autre, tout comme le cinéaste et l'écrivain sur l'écran ou le papier. La construction d'une œuvre relève effectivement du domaine de la projection : l'écrivain

³⁵¹ HITCHCOCK A., *The Birds*, Universal Pictures, United States, 1963.

³⁵² CLEMENT C.-B., *op. cit.*, p. 43.

³⁵³ ZIMMER J., *op. cit.*, p. 87.

³⁵⁴ HITCHCOCK A., *Notorious*, United States, RKO Pictures, 1946.

projette ses propres fantasmes dans l'imaginaire puis dans le matériau écrit³⁵⁵. Au cinéma, l'écran est la surface sur laquelle le cinéaste, ici Alfred Hitchcock, va projeter ses fantasmes et ses désirs. Dans *Vertigo*, cela donne lieu à un jeu de miroirs puisque Hitchcock met en scène un homme en train de fantasmer sur une femme, ce qui renvoie au fantasme de Hitchcock lui-même. Dans *Bruges-la-Morte* comme dans *Vertigo*, les personnages vont projeter leurs fantasmes sur la femme, qui prend dès lors le rôle d'un écran. Nous l'avons vu durant le second chapitre : dans les deux œuvres, ce fantasme consiste calquer sur la femme l'image de la morte.

Ensuite, le regard du personnage est central dans la construction du fantasme ainsi que dans la projection. Sipièrre précise que, chez Hitchcock, le regard du personnage projette sur l'autre quelque chose de l'ordre du lumineux, à l'instar d'un projecteur de cinéma : « Plutôt qu'un *miroir* photographique qui re-présente les objets, le regard des personnages hitchcockiens de la maturité se fait *lampe*, il éclaire et projette un univers sur le monde qui les entoure, comme les yeux lumineux de Scottie semblent (re)créer la lumière perdue de Madeleine en Judy, traitée comme un objet support. »³⁵⁶ Dans *Vertigo*, il s'agit plus précisément de nécrophilie, comme l'explique Hitchcock dans ce passage :

Il y a un autre aspect que j'appellerai « sexe psychologique » et c'est, ici, la volonté qui anime cet homme, de recréer une image sexuelle impossible ; pour dire les choses simplement, cet homme veut coucher avec une morte, c'est de la pure nécrophilie.³⁵⁷

Par ailleurs, dans le roman comme dans le film, le fantasme est fortement lié à la figure fantomale. Les mots « fantôme » et « fantasme » dérivent d'ailleurs tous deux du grec ancien « φάντασμα » signifiant à la fois « spectre » et « image mentale »³⁵⁸. Le mot a également à voir avec les notions de vision, d'apparition, ce qui rapproche le fantasme au voir. De plus, son statut d'image mentale est éclairant : les personnages de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo* projettent effectivement une image mentale sur la femme : celle de la morte, dont le corps est ramené à un fantasme, à un fantôme. Comme l'explique González Salvador, l'épouse ou la femme perdue est « un fantôme aussi *peu incarné* dans le film que dans le

³⁵⁵ HUGUENY-LEGER E., *op. cit.*, para. 1.

³⁵⁶ Sipièrre D., *op. cit.*, p. 222.

³⁵⁷ TRUFFAUT F., *op. cit.*, p. 208.

³⁵⁸ BERAİL de B., « Entre fantasme et fantôme : la relation d'objet virtuelle d'un enfant à son frère (imaginaire ?) », *Spirale*, n°60, 2011/4, pp. 109-115. [En ligne, consulté le 22/07/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-spirale-2011-4-page-109.htm>]

roman. »³⁵⁹ Dans *Bruges-la-Morte*, la défunte n'est ni nommée, ni montrée, le récit commençant après sa mort. Elle est néanmoins symbolisée par la chevelure, qui prend le rôle d'une relique.

Dans *Vertigo*, Madeleine apparaît comme un fantôme dès le début du film : un exemple signifiant est celui de l'hôtesse qui dit n'avoir jamais vu entrer Madeleine dans son établissement. De même, lorsque Madeleine disparaît de l'appartement de Scottie pendant qu'il est au téléphone avec Elster, Hitchcock a expressément coupé au montage le moment où elle quitte les lieux pour faire comme si elle disparaissait³⁶⁰. Avant cette séquence, Madeleine se retrouve nue dans le lit de Scottie après qu'il l'ait repêchée dans la baie : il l'a déshabillée pour faire sécher ses vêtements alors qu'elle était inconsciente, mais la scène ne nous est pas montrée. Cette ellipse rend donc cette séquence très ambiguë et « combine l'idée du voyeurisme et du fétichisme vestimentaire. »³⁶¹ De plus, Madeleine est elle-même possédée par une ancêtre fantomatique : Carlotta Valdes. Vers la fin du film, lorsque Judy se transforme en Madeleine au sortir de la salle de bain, la lumière verte l'apparente à un spectre. Krohn précise que, lors de l'écriture du scénario définitif de *Vertigo*, Hitchcock « apporte à l'intrigue une note freudienne et, plus spécifiquement, une note crûment sexuelle en jouant sur le double sens implicite de l'expression anglaise : *to lay a ghost* – littéralement – *étendre un fantôme*. »³⁶² « *To lay* » signifie effectivement « exorciser », mais aussi « posséder sexuellement ». Nous l'avons vu dans le second chapitre, le moteur de la création de Scottie est la satisfaction de possession sexuelle.

Dans *Bruges-la-Morte*, la défunte est également érotisée, et ce à travers sa chevelure que Hugues « exhibe » dans un coffret en verre :

[...] le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau ! – aimant mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour !³⁶³

³⁵⁹ GONZALEZ SALVADOR A., *op. cit.*, p. 111.

³⁶⁰ KROHN B., *op. cit.*

³⁶¹ ZIMMER J., *op. cit.*, p. 89.

³⁶² KROHN B., *op. cit.*, p. 190.

³⁶³ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 61.

Robin Beuchat³⁶⁴ explique que le coffret a pour fonction de protéger la chevelure, mais aussi de l'exposer. C'est en ce sens que la chevelure est érotisée : elle renvoie à un désir d'ordre sexuel que l'on voit à travers une vitrine, de la même manière qu'une vitrine de magasin « sépare le consommateur de l'objet exposé de son désir »³⁶⁵. Il est donc signifiant que cette chevelure, objet de tous les fantasmes du personnage, se situe derrière une vitre. C'est d'autant plus frappant que Madeleine apparaît aussi à Scottie à travers des vitres et des fenêtres. De plus, son chignon est également sexualisé et possède une symbolisation vaginale dans le film.

Pour finir sur ce point, le fantasme est intimement lié au média théâtral, de par son rôle de cadre qui délimite la vision et sépare le sujet du réel. En ce sens, le fantasme mis en scène dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* participe déjà à leur théâtralité. Nous verrons dans le point suivant qu'il ne s'agit pas du seul aspect théâtral des deux œuvres.

2. La théâtralité du roman et du film

La théâtralité a été décrite par Barthes comme étant « le théâtre moins le texte »³⁶⁶, ce qui renvoie à la notion de texte spectaculaire. L'analyse de la théâtralité du roman et du film nécessite d'élargir cette définition qui se centre principalement sur le spectacle et le jeu d'acteur. Dans une démarche intermédiaire, la théâtralité de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo* reviendrait à la façon dont la littérature et le cinéma s'inspirent du média théâtral et l'intègrent en leur sein. Nous allons d'abord exposer brièvement les échanges qu'entretient le média théâtral avec le roman et le cinéma, avant d'analyser ses effets dans les deux œuvres.

1) La tentation théâtrale dans le roman et chez Rodenbach

Le roman, depuis ses origines, est traversé par la tentation théâtrale. Cette notion de théâtralité romanesque est difficile à appréhender puisqu'elle peut toucher tous les niveaux du roman, comme l'explique Agathe Novak-Lechevalier, spécialiste des relations entre roman et théâtre au XIX^e siècle :

³⁶⁴ BEUCHAT R., « Deuil, mélancolie et objets. *Véra* de Villiers de L'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *Poétique*, n°140, 2004/4, pp. 483-494. [En ligne, consulté le 12/11/2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-483.htm>]

³⁶⁵ HAMON P., *op. cit.*, p. 30.

³⁶⁶ BARTHES R., *Le théâtre de Baudelaire, Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 [1954], p. 41.

[...] la théâtralité romanesque recouvre une multiplicité de traits qui vont des choix énonciatifs opérés par le romancier (la prédilection pour les dialogues retranscrits au style direct), jusqu'à la présence d'une intertextualité théâtrale dans le roman (de la citation explicite à l'allusion la plus vague), en passant par la mise en œuvre de traits thématiques (mise en scène de personnages d'acteurs, réinvestissement de types théâtraux, utilisation de procédés typiques d'un genre théâtral ou de scènes topiques), par des effets de structure (par exemple les procédés relevant de la dramatisation), ou encore par une certaine conception de la pragmatique romanesque (par exemple la mise en relief dans le roman de ce qui relève du frappant ou du pathétique).³⁶⁷

D'après nous, *Bruges-la-Morte* est traversé par le média théâtral du point de vue du contenu. En effet, le roman met en scène un personnage d'actrice, Jane, qui renvoie à d'autres personnages de comédienne de son époque et qui introduit dans le roman un univers théâtral où réalité et reflet se confondent. Le caractère théâtral de *Bruges-la-Morte* provient également du fait que Rodenbach présente Hugues et les habitants de Bruges comme des spectateurs et amène le lecteur à s'y identifier. L'espace, ici la ville, est aussi un aspect essentiel de la théâtralité romanesque dans la manière dont l'auteur le construit et le manipule³⁶⁸, ce qui nous renvoie au chapitre précédent. Précisons que *Bruges-la-Morte* a donné lieu à une pièce de théâtre écrite par Rodenbach lui-même et parue sous le titre *Le Mirage*³⁶⁹. Cette dramatisation du texte narratif souligne le « potentiel théâtral » de *Bruges-la-Morte*. Eugenia Enache a étudié ce potentiel dans un article³⁷⁰ où elle montre en quoi Rodenbach a coulé sa propre œuvre narrative dans une œuvre du genre dramatique.

2) La tentation théâtrale au cinéma et chez Hitchcock

Les relations intermédiaires entre cinéma et théâtre ont également été mises en avant par de nombreux chercheurs. De la même manière que le cinéma et la peinture ont entretenu des échanges réciproques, le cinéma est traversé par le théâtre depuis ses origines et fut

³⁶⁷ NOVAK-LECHEVALIER A., « George Sand : une théâtralité singulière ? Indiana et Mauprat au regard des romans de Stendhal et de Balzac », dans NESCI C. et BARA O. (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, UGA Éditions, 2014, para. 1. [En ligne, consulté le 23/07/2020, URL : <https://books.openedition.org/ugaeditions/4674?lang=fr>]

³⁶⁸ MATHIAS M., « Mise en scène et virtualisation dans les romans de George Sand », dans NESCI C. et BARA O. (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, UGA Éditions, 2014, pp. 81-95. [En ligne, consulté le 23/07/2020, URL : <https://books.openedition.org/ugaeditions/4692?lang=fr>]

³⁶⁹ RODENBACH (G.), *Le Mirage*, Ollendorff, Paris, 1901.

³⁷⁰ ENACHE E., « Georges Rodenbach : d'un texte à l'autre », dans LITSARDAKI M. et SIVETIDOU A. (dir.), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Flammarion, 2010. (Coll. « Rencontres »)

ponctué par des phases de dé-théâtralisation et de re-théâtralisation³⁷¹. Comme l'explique Garneau³⁷² dans un article où elle s'intéresse aux raisons qui ont poussé le cinéma à *émettre des signes de théâtralité*, les effets de théâtre et d'artificialité peuvent être suscités de multiples façons au cinéma : par le jeu, le dialogue ou encore le décor. La théâtralité du cinéma est aussi en lien avec les notions de cadrage et de vision. Comme l'explique Samuel Weber³⁷³, la théâtralité du cinéma tient au cadrage : pour qu'il y ait représentation, il faut que le cadre de l'action subisse une opération de cadrage. Enfin, la façon la plus courante au cinéma de « théâtraliser » un film est le respect des unités de temps, de lieu et d'action. Hitchcock a effectivement suivi ces unités dans certains de ses films « théâtraux », comme c'est le cas dans *Dial M for Murder*³⁷⁴ par exemple. En revanche, la théâtralité de *Vertigo* ne tient pas au respect de ces trois unités et n'est pas aussi évidente que dans d'autres films hitchcockiens.

Le théâtre est très présent dans l'œuvre de Hitchcock en général. Avec l'arrivée du parlant, Hitchcock comparait les acteurs à des comédiens de théâtre tournant un film³⁷⁵. Au début des années 30, le cinéaste a adapté de nombreuses pièces de théâtre à l'écran, notamment *Juno and the Paycock*³⁷⁶ et *The Skin Game*³⁷⁷. De même, son premier film en couleurs, *Rope*³⁷⁸, est tourné à la manière d'une pièce de théâtre : il se déroule en huis-clos dans les décors d'un appartement bourgeois et se présente comme une succession de plans-séquences d'environ dix minutes. De plus, les actrices choisies par Hitchcock étaient souvent des artistes de théâtre ou de music-hall. Cela explique aussi la théâtralité du jeu des acteurs dans ses films. *Vertigo* n'échappe pas à la règle : d'une part, la mise en scène est très théâtrale, dans les décors mais aussi dans le jeu des acteurs, surtout James Stewart dont les mouvements sont exagérés durant toute la première partie du film. D'autre part, nous allons voir que c'est surtout le personnage de Madeleine qui introduit l'univers théâtral dans le film, comme Jane dans *Bruges-la-Morte*.

³⁷¹ GARNEAU M. et LOISELLE A., « Entre théâtre et cinéma... Présentation », *L'Annuaire théâtral*, n°30, 2001, pp. 9-12. [En ligne, consulté le 24/07/2020, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n30-annuaire3676/041467ar/>]

³⁷² GARNEAU M., « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », *L'Annuaire théâtral*, n°30, 2001, pp. 24-40. [En ligne, consulté le 23/07/2020, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n30-annuaire3676/041469ar/>]

³⁷³ WEBER S., « La théâtralité « dans » le cinéma : considérations préliminaires », *L'Annuaire théâtral*, n°30, 2001, pp. 13-23. [En ligne, consulté le 24/07/2020, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n30-annuaire3676/041468ar/>]

³⁷⁴ HITCHCOCK A., *Dial M for Murder*, United States, Warner Bros. Pictures, 1954.

³⁷⁵ KROHN B., *op. cit.*, p. 27.

³⁷⁶ HITCHCOCK A., *Juno and the Paycock*, United Kingdom, British International Pictures, 1930.

³⁷⁷ HITCHCOCK A., *The Skin Game*, United Kingdom, British International Pictures, 1931.

³⁷⁸ HITCHCOCK A., *Rope*, United States, Warner Bros. Pictures, 1948.

D'après nous, l'influence du média théâtral dans les deux œuvres est visible à travers trois aspects principaux. Tout d'abord, elles mettent en scène des personnages spectateurs, dont la vision est déterminante. Ce premier point nous permettra de mettre en évidence les relations entre vision, théâtre et fantasme. Ensuite, la femme est elle-même une actrice et introduit un univers théâtral dans les deux œuvres. Enfin, nous verrons comment *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* présentent une contamination du réel et de la fiction, phénomène propre au média théâtral.

2.1. La vision et le cadre : entre théâtre et fantasme

Nous l'avions démontré dans le troisième chapitre, la vision des personnages et leur statut d'épieur font d'eux des personnages spectateurs. De plus, nous avons vu dans le point précédent que la vision et le cadre sont aussi constitutifs du fantasme. En effet, dans les premières parties des œuvres, la femme n'existe qu'à travers le regard des personnages principaux. Dans ce point, nous montrerons en quoi ces aspects sont également théâtraux.

2.1.1. *Bruges-la-Morte* : le voir et le spectacle

Tout d'abord, *Bruges-la-Morte* met en scène un univers théâtral puisqu'il retrace une « scène » où les habitants sont les spectateurs des aventures de Hugues dans la ville³⁷⁹. En effet, durant tout le roman, ils ne cessent d'épier et de juger les actions du veuf, comme nous l'avons vu à la fin du troisième chapitre. Or, le voir est une caractéristique essentielle au théâtre : « Être vu et voir sont des caractéristiques qui définissent le théâtre, mais que l'on peut aussi retrouver dans le roman, dont l'intrigue se passe devant les yeux des habitants de Bruges [...]. »³⁸⁰ Hugues est donc le principal acteur de cette scène, mais il est également spectateur de la véritable actrice du roman : Jane Scott.

Durant la séquence de filature dans *Bruges-la-Morte*, Jane n'est décrite qu'à travers le regard de Hugues, en témoigne le champ lexical de la vision traversant cette partie : « regardant », « voyant », « aperçue », « À sa vue », « une apparition »³⁸¹, « Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe », « regardant avec une insistance », « une enquête

³⁷⁹ ENACHE E., *op. cit.*, p. 426.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 427.

³⁸¹ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 74 (pour les cinq extraits).

décisive », « puits où l'on cherche à élucider un visage »³⁸², « sa rétine »³⁸³, « cette apparition », « Il fallait [...] la regarder »³⁸⁴. Il n'est dès lors pas étonnant que Hugues la suive jusqu'au théâtre, lieu du voir par excellence, où il pourrait « [l]a retrouver ! La revoir ! La contempler distinctement une soirée tout entière ! »³⁸⁵. Jane n'est donc que la projection du regard de Hugues, mais également une invitation au regard, comme l'explique Sylvie Guiochet :

Actrice ou danseuse, Jane s'impose par sa specularité : elle s'offre à la vue au point de n'être parfois que projection du regard de Hugues ou des gens de Bruges sur elle, parfois invitation au regard plus qu'objet du regard. Que de médiations optiques, dans cette œuvre, qui peuvent bien faire l'effet de lorgnettes : vitres, miroirs, reflets appellent à aller au-delà de la rampe, à moins qu'ils ne brouillent les repères entre réalité et image de la réalité. Tantôt appariées, les choses peuvent bien être soudain disjointes comme les deux rives d'un canal. À l'image de la femme de spectacle, *Bruges-la-Morte* offre un univers de spectacle, fût-il celui du for intérieur de Hugues.³⁸⁶

Cet extrait montre en quoi la vision a trait à la fois au fantasme, à la projection, mais aussi au théâtre et au spectacle. D'une part, l'univers théâtral participe à faire de *Bruges-la-Morte* une scène de l'imaginaire. D'autre part, les instruments d'optique qui cadrent la vision introduisent dans *Bruges-la-Morte* un univers de théâtre où la réalité et son image se confondent. Le cadre est effectivement ce qui délimite la représentation, c'est ce qui vient séparer le sujet du réel. Cette explication vaut autant pour le fantasme que pour le théâtre. Comme nous le verrons pour le cinéma, le regard du personnage ainsi que le cadre participent à la théâtralisation de l'œuvre. Dans *Bruges-la-Morte*, cette théâtralisation va également influencer le lecteur qui est invité à se faire spectateur, comme l'explique Jouanny en comparaison à *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam :

Cette théâtralisation du récit a pour autre conséquence de modifier le rapport du lecteur au roman : il devient spectateur, invité à voir à travers les instruments d'optique d'Edison ou les vitres et reflets de Bruges. Mais le regard prend d'autant plus d'importance que le héros auquel est invité à s'identifier le lecteur ne cesse lui-même d'assister passivement à un spectacle : celui de la métamorphose d'Alicia en Hadaly, de Jane en la Morte.³⁸⁷

³⁸² *Ibid.*, p. 77 (pour les quatre extraits).

³⁸³ *Ibid.*, p. 78.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 87 (pour les deux extraits).

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 90.

³⁸⁶ GUIOCHET S., « Jane Scott : une femme de spectacle naturaliste ? », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 165.

³⁸⁷ JOUANNY S., *op.cit.*, pp. 346-347.

Ces moments spectaculaires, que nous avons déjà mis en avant dans le troisième chapitre de ce mémoire, introduisent donc aussi la théâtralité du roman. En ce sens, les photographies jouent également un rôle important. D'une part, elles invitent le lecteur à être, comme Hugues, spectateur de la ville. D'autre part, elles forment, à la manière de décors de théâtre, un ensemble où vient s'inscrire le drame, comme on peut le lire dans la préface du roman : « Les photographies accompagnent les péripéties, elles dressent un cadre unique, à la manière d'une toile de fond et de praticables sur la scène d'un théâtre. »³⁸⁸ La vision cadrée dans *Bruges-la-Morte* participe donc à sa dimension théâtrale et fantasmatique.

2.1.2. *Vertigo* : le cadrage et l'implication du public

Dans *Vertigo*, la vision de Scottie ainsi que les nombreux cadres dans le cadre vont également renforcer les échanges entre les médias théâtral et cinématographique. Tout au long de la séquence de filature, Scottie observe Madeleine tantôt à travers le pare-brise de sa voiture, tantôt à travers une fenêtre ou une porte. Elle n'existe donc également qu'à travers le cadre et la vision de Scottie durant cette partie. Nous avons vu dans le point précédent en quoi la vitre constituait le cadre obligé du fantasme et de toute représentation. Ces notions de cadre et de cadrage contribuent également à la théâtralité du film, comme le souligne Weber : « Le cadrage au théâtre comme au cinéma n'est pas uniquement un *support* pour le sens mais est bel et bien intégré au sens, rend le sens possible. La détermination de l'encadré par l'encadrement est ce qui produit l'effet théâtral dans le cinéma. »³⁸⁹ Dans *Vertigo*, Hitchcock insère des fenêtres, des seuils, des portes ou encore des tableaux qui sont autant de façons de cadrer le réel.

Par ailleurs, le statut du regard rapproche également le cinéma de la représentation théâtrale, comme l'explique Garneau³⁹⁰. En effet, la modification du regard va de pair avec une crise de l'action dans la modernité cinématographique, crise qu'ont également vécue le roman et le théâtre. À partir de là, faire avancer l'histoire ne va plus de soi, ce qui mène à une « faillite des schèmes sensori-moteurs »³⁹¹, pour reprendre les termes de Deleuze. Ce changement va donner lieu à de nouveaux types de personnages affectés d'« impuissance

³⁸⁸ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, préface de GROJNOWSKI D. et BERTRAND J.-P., *op. cit.*, p. 17.

³⁸⁹ WEBER S., *op. cit.*, p. 17.

³⁹⁰ GARNEAU M., « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », *op. cit.*

³⁹¹ DELEUZE G., *Cinéma*, t. 1 : *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983. (Coll. « Critique ») Cité par GARNEAU M., « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », *op. cit.*, p. 31.

motrice », compensée par une puissance de vision « car le personnage n'agit plus, ne réagit plus aux situations. Il est devenu une “sorte de spectateur” »³⁹². Ces personnages ne sont pas sans rappeler le rôle de James Stewart dans *Rear Window*³⁹³ mais aussi, dans une certaine mesure, dans *Vertigo* où le personnage passe plus de temps à contempler et à observer, qu'à véritablement agir durant la première partie du film. Pour Garneau, cette narrativité épuisée produit de la théâtralité puisque c'est le voir qui domine l'agir.

De plus, la modernité cinématographique prendra de plus en plus en compte le regard du spectateur. Ce fait se retrouve, par exemple, dans le phénomène du regard à la caméra où l'acteur interpelle directement le spectateur. Ce regard à la caméra est très théâtral puisqu'il met en relation l'espace du film et l'espace de projection, introduisant la question de la coprésence scène/salle, caractéristique essentielle du théâtre³⁹⁴. On retrouve ce phénomène dans *Vertigo*, lors de la séquence dans le magasin de robes où Judy lance un regard complice aux spectateurs³⁹⁵ : eux savent ce qui se trame. Hitchcock fait des spectateurs du film des complices de la supercherie lorsqu'il leur dévoile seulement à eux la vérité sur Madeleine, en montrant la scène où Elster jette sa femme du haut du clocher. C'est précisément ce qui distingue le suspense de la surprise chez Hitchcock : ce dernier privilégie le suspense qui est un moyen d'impliquer le public dans le film et d'en faire un acteur, puisqu'il est au courant de ce qu'il va se passer et n'est donc pas surpris. Dans *Vertigo*, le spectateur apprend avant le personnage la vérité sur Madeleine, ce qui l'amène à se poser la question suivante : « comment réagira James Stewart lorsqu'il découvrira qu'elle lui a menti et qu'elle est effectivement Madeleine ? »³⁹⁶ Ces éléments renforcent les échanges entre les acteurs et les spectateurs dans le film, et donc sa théâtralité.

Pour conclure sur ce point, Rodenbach et Hitchcock, en mettant en scène des personnages qui sont eux-mêmes spectateurs, invitent le lecteur et le public à s'y identifier. De plus, le regard des personnages se centre sur des femmes comédiennes/actrices qui sont elles-mêmes en représentation.

³⁹² DELEUZE G., *Cinéma*, t. 2 : *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 9. (Coll. « Critique ») Cité par GARNEAU M., « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », p. 32.

³⁹³ HITCHCOCK A., *Rear Window*, *op. cit.*

³⁹⁴ GARNEAU M., « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », *op. cit.*, p. 34.

³⁹⁵ Voir annexe 15.

³⁹⁶ TRUFFAUT F., *op. cit.*, p. 207.

2.2. Deux femmes en représentation

2.2.1. Jane : un univers théâtral

Comme le souligne Enache³⁹⁷, à côté des signes spectaculaires qui font penser au théâtre, *Bruges-la-Morte* offre un véritable exemple de théâtre à proprement parler, à savoir le Théâtre de la ville « dont les portes étaient ouvertes »³⁹⁸ et dans lequel Hugues entre dans l'espoir de revoir Jane. Rodenbach choisit ce moment pour emmener le lecteur dans le monde du « vrai » théâtre en offrant une description de la salle et de la scène³⁹⁹. C'est sur cette scène que va se produire le retour à la vie de l'épouse : Hugues la découvre parmi les danseuses « figurant les Sœurs du cloître réveillées de la mort »⁴⁰⁰. Jane joue effectivement une scène de résurrection d'une nonne dans l'opéra *Robert le Diable* de Meyerbeer :

Oui ! c'était elle ! Elle était danseuse ! Mais il n'y songea même pas une minute. C'était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c'était sa morte qui maintenant souriait là-bas, s'avavançait, tendait les bras. Et plus ressemblante ainsi, ressemblante à en pleurer, avec ses yeux dont le bistre accentuait le crépuscule, avec ses cheveux apparents, d'un or unique comme l'autre... Saisissante apparition, toute fugitive, sur laquelle bientôt le rideau tomba.⁴⁰¹

Le fantasma se joue donc littéralement devant ses yeux, sur les planches, tel un scénario construit de toutes pièces par son imaginaire. Pierre Piret parle de « fantasma sémiotique » pour décrire le processus par lequel Hugues assimile l'actrice à sa morte : « D'emblée, il la réduit à son fantasma sémiotique : elle n'est évidemment pas reconnue comme femme, mais pas non plus comme une représentation de la morte, ce que son statut d'actrice pourrait laisser espérer. Le "comme si" qui caractérise la symbolisation via le signifiant se voit annulé et l'actrice devient le personnage qu'elle mime. »⁴⁰² Jane prend la valeur d'une relique, mais qui n'est que partielle puisque le rapport du signe à la chose n'est pas total. Jane est effectivement traversée par l'artifice : elle se teint les cheveux, se maquille et ne se comporte pas comme la morte. Son statut de comédienne ne fait que renforcer ces aspects, comme nous le verrons dans le point suivant. De plus, le fait que son apparition se soit produite à l'opéra accentue son caractère artificiel, comme l'explique Arlette Bouloumié : « L'opéra, lieu par excellence de l'artifice et des faux-semblants, souligne

³⁹⁷ ENACHE E., *op. cit.*, p. 427.

³⁹⁸ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 89.

³⁹⁹ ENACHE E., *op. cit.*, p. 427.

⁴⁰⁰ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰² PIRET P., *op. cit.*, para. 7.

l'impression de factice. Nous assistons plutôt à une hallucination inexplicable par la situation psychique de Viane. »⁴⁰³

Cette séquence va faire tourner toute la logique du récit autour du théâtre. En effet, tous les personnages se trouvent pris dans ce jeu du leurre et du mensonge, comme le commente Jouanny : « Les personnages semblent jouer sur une scène, plutôt sur une scène intérieure compte tenu qu'il s'agit toujours de lieux intérieurs, retirés, réduits, traduisant une représentation imaginaire. »⁴⁰⁴ Ce passage met en avant la définition du fantasma où plusieurs personnages jouent sur une scène intérieure une représentation imaginaire, ce qui apparente encore une fois *Bruges-la-Morte* aux fantasmes de son héros et de son auteur. En effet, *Bruges-la-Morte* est aussi l'expression des fantasmes de son créateur : en ce sens, Hugues constituerait une sorte de « pantin » de Georges Rodenbach, de marionnette théâtrale. Joret⁴⁰⁵ démontre que, à certains endroits, le discours du personnage est absorbé par celui de l'auteur, ce qui est accentué par le discours indirect libre caractéristique de tout le roman. Les soliloques de Hugues, qui ouvrent et clôturent le récit, vont également dans ce sens : les mots « Veuf ! Être veuf ! Je suis le veuf ! »⁴⁰⁶ que Hugues répète au début du roman, comme pour jouer son propre personnage, et les paroles « Morte ... morte... Bruges-la-Morte... »⁴⁰⁷ qui rejoignent le discours de Rodenbach lui-même, bouclant la boucle du roman par l'énoncé du titre de l'ouvrage⁴⁰⁸. Ces moments font de Hugues une véritable marionnette de l'auteur.

Surtout, la théâtralité du roman est renforcée par la profession de Jane qui, en tant qu'actrice, incarne les thématiques du leurre et du travestissement. En effet, Jane Scott se situe du côté du faux, du mensonge. Cette description de la comédienne rapproche paradoxalement Jane de personnages naturalistes, comme l'ont avancé certains chercheurs. C'est le cas de Paul Aron⁴⁰⁹ qui met en lien le personnage de Jane Scott avec deux femmes de

⁴⁰³ BOULOUMIE A., « L'ombre d'Eurydice dans *Bruges-la-Morte* et *Tous les matins du monde* », dans BOULOUMIE A. (dir.), *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*, avant-propos de Michel Tournier, Paris, Imago, 2008.

⁴⁰⁴ JOUANNY S., *op. cit.*, p. 346.

⁴⁰⁵ JORET P., « Bruges-la-Morte ou la fêlure d'un idéalisme : les racines idéologiques d'une fleur de papier », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 66/3, 1988, pp. 502-534. [En ligne, consulté le 15/07/2020, URL : https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1988_num_66_3_3635]

⁴⁰⁶ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁰⁸ JORET P., *op. cit.*, pp. 529-530.

⁴⁰⁹ ARON P., « Jane, entre Nana et Nini », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 171-175.

spectacle naturalistes : Nana dans le roman éponyme d'Émile Zola⁴¹⁰, et Nini dans *Thérèse Monique* de Camille Lemonnier⁴¹¹. Il met ainsi en lumière une parenté évidente entre trois comédiennes dont le nom contient les mêmes sonorités (-na, -ni, -ne). Comme elles, Jane est décrite via la chair et la tentation sexuelle. Dans *Thérèse Monique*, le personnage principal, Stéphane, est également divisé entre la sainteté de Thérèse et la frivolité de Nini, entre un amour spirituel et charnel. Les liens entre *Thérèse Monique* et *Bruges-la-Morte* sont d'ailleurs très nombreux. Comme Hugues, le héros rencontre Nini lorsqu'elle joue au théâtre. La rencontre d'une femme de spectacle qui va mener le héros à sa perte est donc un motif central dans les deux romans. Ce caractère mortifère du désir est mis en avant par Guiochet dans un article où elle rapproche également le personnage de Jane Scott à celui de la femme de spectacle naturaliste : « La parenté de Jane avec les héroïnes naturalistes est manifeste : ses attributs physiques et moraux, son métier et sa propension à l'artifice font d'elle aussi une figure du désir pathologique et fatal. »⁴¹²

Néanmoins, nombreux sont les arguments qui démantèlent l'hypothèse naturaliste et rapprochent encore plus le roman de l'univers théâtral. La femme de spectacle est un topos de l'époque de Rodenbach : elle suggère une tradition littéraire antérieure. Comme nous l'avons vu pour le personnage d'Ophélie, la femme de spectacle n'est qu'« une idée ou une image de personnage, suscitée par l'art »⁴¹³. C'est donc un jeu du signifiant qui gouverne le personnage, et non du signifié comme dans le cas du naturalisme. Jouanny confirme cet argument en ajoutant que l'actrice possède une fonction poétique dans le roman : « La question de l'actrice se pose donc en termes de fonction poétique beaucoup plus que référentielle. »⁴¹⁴ Les signes et les images se font écho et se reflètent dans le roman, ce qui inscrit l'œuvre dans un univers de théâtralité⁴¹⁵.

Pour clore ce point, *Bruges-la-Morte* met en scène un univers où le théâtre se joue dans le théâtre et où le fantasme et la réalité se confondent. Cette contamination du réel et de la fiction fera l'objet du point suivant. Avant cela, voyons comment Madeleine est aussi en représentation dans *Vertigo*.

⁴¹⁰ ZOLA E., *Nana*, Paris, G. Charpentier, 1880.

⁴¹¹ LEMONNIER C., *Thérèse Monique*, Paris, G. Charpentier, 1882.

⁴¹² GUIOCHET S., *op. cit.*, p. 162.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 165.

⁴¹⁴ JOUANNY S., *op. cit.*, p. 346.

⁴¹⁵ *Ibid.*

2.2.2. *Madeleine-Judy : une mise en scène orchestrée par Elster*

Dans *Vertigo*, Madeleine apparaît à Scottie en représentation durant la première partie du film : elle *fait théâtre* à Scottie. En effet, sous les directives d'Elster, elle est chargée de *jouer* le rôle d'une femme suicidaire, qui s'identifie à une morte, dans le but de tromper et d'illusionner Scottie. Cela a fonctionné, rappelons-nous la réplique de Scottie à la fin du film : « Vous m'aviez si bien dupé. Vous aviez si bien joué votre rôle ! »⁴¹⁶ Comme Scottie, le spectateur est dupé pendant la première partie. Madeleine *jouait* un rôle, elle était également une comédienne, recrutée par Elster pour jouer le scénario qu'il a élaboré pour elle. En ce sens, Elster est un metteur en scène à la manière de Hitchcock, un marionnettiste qui tire les fils de l'intrigue. À bien des égards, il incarne le double fictif du réalisateur, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents : modelleur, constructeur et maintenant manipulateur et metteur en scène. À ce propos, la seule apparition de Hitchcock dans le film se situe précisément lorsque Scottie s'apprête à entrer dans les bâtiments de l'entreprise d'Elster. Comme l'explique Van Eynde, « le réalisateur de *Vertigo* croise ainsi (par évocation au regard des lieux, dans le cas de Gavin Elster) les deux personnages de son film qui se comporteront eux-mêmes comme des réalisateurs. »⁴¹⁷ Gavin Elster, dont les apparitions à l'écran sont peu nombreuses, constitue pourtant le principal metteur en scène du film.

La théâtralité du film tient donc à la mise en scène d'Elster ainsi qu'au procès auquel cette mise en scène aboutit. Cette séquence de procès rappelle un autre film de Hitchcock, *The Paradine Case*⁴¹⁸, qui présente aussi des manipulateurs qui trompent les personnages et les spectateurs. Maddalena Paradine, tout comme Madeleine dont elle partage le prénom, joue un rôle pour dissimuler le meurtre du mari, aidée par son avocat, Anthony Keane, qui s'est épris d'elle. À l'instar de Scottie, Keane est aveuglé par son amour pour cette femme fascinante. Julie Michot⁴¹⁹, dans un article où elle compare *The Paradine Case* de Hitchcock et *Witness for the Prosecution* de Billy Wilder, insiste sur le caractère théâtral du film hitchcockien : les décors sont minutieusement construits en studio et le procès est lui-même théâtral, notamment du fait de la présence d'un public qui peut être comparé à celui d'un théâtre. De plus, cette présentation du procès comme un théâtre montre en quoi les artifices

⁴¹⁶ HITCHCOCK A., *Vertigo*, op. cit., timecode : 1:59:35 - 1:59:38.

⁴¹⁷ VAN EYNDE L., *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, op. cit., p. 36.

⁴¹⁸ HITCHCOCK A., *The Paradine Case*, United States, Selznick International Pictures, 1947.

⁴¹⁹ MICHOT J., « Faire obstacle à la vérité et tromper les attentes : Hitchcock et Wilder comme on les connaît peu », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XVII, n°1, 2019. [En ligne, consulté le 18/07/2020, URL : <http://journals.openedition.org/lisa/10968>]

peuvent donner l'illusion de la vérité⁴²⁰. Ces caractéristiques ne sont pas sans rappeler le procès dans *Vertigo*, où toute la mise en scène vise à véhiculer une impression de réel. De plus, ce procès se déroule dans un des bâtiments de la mission espagnole reconstituée, ce qui souligne son artificialité. Le lieu ne fait nullement penser à un vrai tribunal : la pièce est vétuste et composée de vieux meubles, de bancs rudimentaires ainsi que de tréteaux en bois sur les côtés⁴²¹, comme si Hitchcock avait voulu fabriquer un tribunal avec les moyens du bord, sachant pertinemment bien qu'il s'agit d'une justice en carton. Ce procès n'est-il pas une mise en scène de plus de la part de l'assassin, suffisante pour duper un Scottie dépressif ? Le jugement ne tient d'ailleurs pas compte des faits réels et n'est appuyé par aucune preuve.

Dans la dernière partie du film, c'est Scottie qui se comportera comme un metteur en scène, ou plutôt comme un costumier, un maquilleur et un coiffeur. En effet, en habillant, en maquillant et en coiffant Judy, il va lui *faire jouer* le rôle de Madeleine. Rappelons-nous la scène du magasin de robes : Scottie y sélectionne les tailleurs pour trouver celui qui correspond le mieux au scénario qu'il a en tête, celui du retour à la vie de Madeleine. Judy finit par accepter son rôle et par se prêter au jeu : elle se résigne, une nouvelle fois, à jouer Madeleine. Lors de la séquence ultime dans la chambre d'hôtel, la salle de bain fait office de coulisse, de loge où Judy, sous les ordres de Scottie, effectue les dernières retouches à sa coiffure avant d'apparaître dans son rôle. En sortant, l'illusion est totale : comme sur une scène de théâtre, elle est totalement assimilée à son rôle. Scottie, en position de spectateur cette fois, se voit illusionné à son tour. Hugues se comporte aussi comme un costumier avec Jane lorsqu'il lui fait essayer les robes de la morte. Son but est identique : mettre en scène la morte à travers Jane et *faire jouer* la ressemblance. Néanmoins, cette ressemblance est toujours traversée par le mensonge et le faux, ce qui nous amène au point suivant.

2.3. L'illusion : mensonges et faux-semblants

Nous l'avons dit, les deux œuvres étudiées sont traversées par le média théâtral, dans la manière dont leurs protagonistes se voient illusionnés et trompés. Les personnages, mais aussi les spectateurs, ne savent plus ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ce qui installe une indistinction entre réalité et fiction dans les œuvres. Ce faisant, la fiction « s'artificialise » et gagne en faux-semblants. Le théâtre est en effet un art de l'illusion, du mensonge. Rodenbach

⁴²⁰ *Ibid.*, para. 13.

⁴²¹ Voir annexe 16.

et Hitchcock mettent en scène la rencontre entre la vérité et le mensonge, dans un univers où le vrai et le faux se confondent.

2.3.1. *Bruges-la-Morte : l'amour-illusion*

Comme nous l'avons démontré dans le point précédent, *Bruges-la-Morte* offre dès le départ un univers de théâtre et d'illusion, avec l'apparition de Jane sur une scène de spectacle. Cette apparition initiale influencera toute l'histoire d'amour de Hugues ainsi que son issue tragique, comme l'explique Carrere dans ce passage :

Cet épisode théâtral devient le symbole de l'amour-illusion qui unit Hugues à Jane. Ces deux péripéties : la vision de Jane au théâtre, en ressuscitée et la mascarade macabre sont des épisodes-clés relevant de la thématique générale du reflet-mensonge qui régit toute la logique interne du récit jusqu'à la mort de Jane [...].⁴²²

La femme de théâtre renvoie à un monde de mensonges et de faux-semblants, dans lequel Hugues va être emporté. Contrairement à Scottie, il a dès le départ conscience du leurre et de l'illusion dans lequel il est pris. En effet, dans le passage suivant, il justifie l'apparition de Jane par l'illusion même : « Il n'avait eu garde cependant de retourner au théâtre. Le premier soir, ç'avait été une manigance adorable de la destinée. Puisqu'elle devait être pour lui l'illusion de sa morte retrouvée, il était juste qu'elle lui apparût d'abord comme une ressuscitée, descendant d'un tombeau parmi un décor de féerie et de clair de lune. »⁴²³ D'emblée, Hugues comprend que Jane n'est que « l'illusion de sa morte retrouvée ». Elle n'est qu'un mensonge, un mirage dans lequel il se complait :

D'abord il se contenta du mensonge consolant de son visage. Il cherchait dans ce visage la figure de la morte. Pendant de longues minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil de ses yeux stagnants... Élan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence. L'eau n'est plus nue ; le miroir vit ! Pour s'illusionner aussi avec sa voix, il baissait parfois les paupières, il l'écoutait parler, il buvait ce son, presque identique à s'y méprendre, sauf par instant un peu de sourdine, un peu d'ouate sur les mots. C'était comme si l'ancienne eût parlé derrière une tenture.⁴²⁴

Outre le champ lexical de la photographie (« emmagasinant », « décalquant », « miroir »), cet extrait met en lumière un champ lexical de l'illusion et du mensonge. En

⁴²² CARRERE B., *op. cit.*, p. 108.

⁴²³ RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 105.

⁴²⁴ *Ibid.*, pp. 105-106.

effet, Jane est un mensonge pour Hugues, un mirage qui lui donne l'illusion de la morte et dans lequel il va persister, en témoignent ces différents extraits dans lesquels son histoire d'amour est tantôt qualifiée d'« illusion où il persistait », de « mensonge où il revivait », de « mirage » ou encore de « touchant mensonge »⁴²⁵. De plus, la morte semble parler à travers Jane comme « derrière une tenture », ce qui renforce son rôle de filtre et d'écran et renvoie à la définition du fantasme. Jane est effectivement la barrière entre le réel et l'illusion.

Par ailleurs, la ressemblance de Jane à la morte est traversée par le faux et l'artifice. Cette artificialité est rappelée tout au long du roman, où nous sont tantôt rapportés le « simulacre de cette ressemblance », l'« artifice d'une ressemblance », les « illusions du mirage et de la ressemblance » ou encore le « mensonge de cette ressemblance »⁴²⁶. De plus, le caractère factice de Jane est renforcé par son statut de comédienne : elle est qualifiée de « femme fantasque, trompeuse »⁴²⁷, avec des « cheveux d'un or faux et teint »⁴²⁸. À un autre endroit du roman, ses cheveux sont décrits comme étant « d'un jaune fluide et textuel »⁴²⁹. La note de l'éditeur souligne la valeur méta-fictionnelle de l'adjectif « textuel » qui traduit le fait que *Bruges-la-Morte* se présente dès le départ comme un tissu d'illusions⁴³⁰. Pour en revenir à la figure de Jane, celle-ci se maquille, se teint les cheveux et trompe son amant dans tous les sens du terme. Son statut de comédienne va d'ailleurs reprendre le dessus dans le roman, comme le montrent les extraits suivants : « Un relent de coulisses et de théâtre réapparaissait »⁴³¹, « La fantaisie aussi lui était revenue, comme au temps de sa vie de théâtre, de se velouter de poudre les joues, de se carminer la bouche, de se noircir les sourcils. »⁴³² À partir de là, l'illusion commence à prendre fin, laissant place à la réalité et à la désillusion : « Hugues souffrait ; de jour en jour les dissemblances s'accroissaient. Même au physique, il ne lui était plus possible de s'illusionner encore. »⁴³³

Hugues souffre car Jane a fait tomber le masque de la morte qu'elle était censée incarner : elle n'est pas la morte, elle n'en est qu'une pâle copie, une représentation. Elle lui donne « l'impression qu'on éprouve, les jours de procession, quand le soir on rencontre celles

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 122, p. 137, p. 181, p. 187.

⁴²⁶ *Ibid.*, dans l'ordre : p. 138, p. 190, p. 229, p. 254.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 278.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 178.

⁴³² *Ibid.*, pp. 215-216.

⁴³³ *Ibid.*, p. 215.

ayant figuré la Vierge ou les Saintes Femmes, encore affublées du manteau, des pieuses tuniques, mais un peu ivres, tombées à un carnaval mystique, sous les réverbères dont les plaies saignent dans l'ombre. »⁴³⁴ Derrière son « rôle », Jane est comme ces femmes revenant de procession. Dès lors, il n'est pas anodin que « la scène du meurtre » de *Bruges-la-Morte* se déroule lors de la procession du Saint-Sang, dont l'aspect théâtral se situe du côté de la ritualisation. Il y a en effet un contraste essentiel entre ce qui se joue à l'extérieur et à l'intérieur : à l'extérieur, les acteurs de la procession se mettent au service de Dieu, on est dans le respect, la distance, tandis qu'à l'intérieur, Jane commet un sacrilège que Hugues perçoit comme une perversion du signe, du sacré. La chevelure de la morte, manipulée par Jane et « enroulée à son cou »⁴³⁵, comme le collier dans *Vertigo*, le ramènera à la réalité : elle n'est pas la morte, et la seule solution qui lui reste encore pour la rapprocher une dernière fois de la défunte, c'est de la tuer. Le roman se termine ainsi, comme un spectacle qui prend fin, une illusion qui s'évanouit : « C'était fini, le beau cortège... tout ce qui avait été, avait chanté – semblant de vie, résurrection d'une matinée. »⁴³⁶

2.3.2. *Vertigo : un jeu de dupes*

L'indistinction entre le réel et la fiction dans *Vertigo* lui confère un aspect vertigineux. D'après nous, c'est ce brouillage entre le monde réel et le monde fictif qui laisse place au fantasme et au théâtre dans le film. Comme Hugues, Scottie tombe amoureux d'un piège, d'une illusion mais, contrairement au personnage de Rodenbach, il n'en est pas conscient. Si Hugues se trompe et s'illusionne lui-même, Scottie est pris au piège par Elster. Le spectateur est également emporté dans ce jeu de dupes durant la première partie du film et se voit, comme Scottie, trompé par ce qu'il voit. Dans *Vertigo*, les images elles-mêmes racontent des mensonges. Ici aussi, Elster est le double de Hitchcock qui manipule les spectateurs en jouant de l'illusion.

À la fin du film, Madeleine se révèle être une construction aussi artificielle que le tableau de Carlotta Valdes dans le musée, lieu où les corps réels et les images se rencontrent au plus près⁴³⁷. De plus, nous avons vu que le tableau permettait d'introduire une figure fantomale dans le film mais aussi, dans le cas qui nous occupe, de marquer la distance entre

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 149-150.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 269.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁴³⁷ JACOBS S., *op. cit.*, pp. 61-62.

la fiction et *l'effet de réel* qui sous-tend la diégèse⁴³⁸. Comment distinguer le vrai du faux dans cet univers de mensonges et de faux-semblants ? Madeleine incarne ces ambiguïtés dans le film et est prise dans une chaîne de rôles : Kim Novak joue Judy, qui joue Madeleine, qui joue elle-même Carlotta Valdes. Hitchcock, maître de l'illusion, déstabilise le spectateur puisque Judy n'est pas le seul double de Madeleine : il y a Carlotta, mais aussi celle qui rachète la Jaguar de Madeleine (interprétée par une doublure, Jean Corbett), celle que Scottie voit au restaurant quand il dîne avec Judy (interprétée par Kim Novak puis par la doublure également) et, enfin, la religieuse dont la voix est postsynchronisée avec celle de Kim Novak⁴³⁹. Midge Wood va également se faire le double de Madeleine lorsqu'elle se représente en Carlotta sur le tableau. Dans ce jeu d'acteurs et de miroirs, comment démêler le vrai du faux ? Tous ces aspects font de *Vertigo* « un ruban d'illusions » où « l'illusion nommée Madeleine ne sera jamais expliquée mais, au contraire, multipliée à l'infini. »⁴⁴⁰ Madeleine n'est pas réelle, elle n'est qu'une construction, un personnage ou plutôt une personne-image.

Ces éléments ne font que renforcer la sensation de vertige dans le film. Le spectateur se retrouve dans un labyrinthe de miroirs où les reflets se démultiplient. Ces procédés rendent difficile la distinction entre Kim Novak et les personnages qu'elle incarne dans le film. Dans ce jeu de miroirs, il n'est pas étonnant que Scottie apprenne la vérité lorsqu'il regarde dans le miroir où il aperçoit le collier de Madeleine-Carlotta. Si, dans *Bruges-la-Morte*, c'est la chevelure qui ramène Hugues à la réalité, dans le film, il s'agit du collier qui prend également le rôle d'une relique : il est ce qu'il reste de Madeleine-Carlotta. C'est également ce collier qui fait retomber le film et qui en constitue la chute, comme l'analyse Morali : « Judy porte le vrai bijou, qui dénonce l'imposture et nous renvoie radicalement du côté de la réalité, seul "vrai" indice de réalité, *Wahrnehmungzeichen*, dirait Freud, toujours peu ou prou présent dans l'ombre du maître. Il y aurait donc une vraie réalité, antérieure aux faits, qui détiendrait le fin mot de l'affaire... »⁴⁴¹ Tout comme Jane portait la chevelure de la morte, Judy porte le collier de Carlotta : perçu comme un sacrilège dans les deux œuvres, ce faux pas va mener les deux femmes à leur perte. En effet, dans *Vertigo*, Scottie emmène Judy sur les lieux où Madeleine est morte pour la première fois : son seul moyen de rapprocher les deux femmes est de faire répéter le même scénario à la seconde. Voulait-il inconsciemment la faire

⁴³⁸ THIVAT P.-L., *op. cit.* p. 80.

⁴³⁹ KROHN B., *op. cit.*, p. 194.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁴¹ MORALI M., *op. cit.*, p. 84.

mourir ? Au montage, Hitchcock a opté pour une fin ouverte parmi d'autres possibles, laissant le spectateur libre de se forger sa propre opinion.

Enfin, pour Morali, le film met en avant une réflexion sur le cinéma hollywoodien et sur le monde occidental bâti sur la maîtrise de la représentation, du leurre et du simulacre. Il y voit également la réalisation d'un mythe entretenant un rapport étroit avec le fantasme fondamental qu'il s'agit de traverser. Hitchcock met en scène ce que le cinéma hollywoodien nous montre dans son aspect le plus poétique, à savoir la question du factice :

Que signifie ce monde dans lequel chacun ne peut se vivre qu'au regard d'une identité de pacotille imprimée dans nos êtres par le travail incessant de la publicité (par exemple), par un appareillage dont le cinéma prend et donne la mesure exacte, car il aperçoit sa propre machinerie ? Pensons à cette mode actuelle de ce que l'on appelle *making off* [sic], tellement proche de ce fantasme ordinaire qui se verrait alors réalisé : assister aux variantes de la scène de sa propre conception. L'être humain est toujours déguisé, dans cette espèce de permanence de l'illusion, comme s'il fallait toujours en rajouter pour que la réalité soit vraiment la réalité, et il se trouvera donc toujours quelqu'un pour faire commerce de la fabrique de ces illusions.⁴⁴²

Le making-of est en lien avec la question de la répétition. *Vertigo* offre effectivement la possibilité aux spectateurs, en appuyant sur la touche « replay », de revivre l'épreuve initiale⁴⁴³. Or, cette répétition est proprement théâtrale. Tout comme l'acte théâtral est répétitif, le scénario se répète dans *Vertigo* : répétition des tours en voiture dans la ville, répétition des lieux, répétition de la femme, de l'image, de l'illusion et, enfin, répétition de la création jusqu'à sa représentation finale. *Bruges-la-Morte* est traversé par ce même caractère répétitif qui est visible dans les actions et les gestes du personnage⁴⁴⁴, ainsi que dans les paysages et les photographies de la ville. Cette logique de la répétition parcourt également le fantasme des deux héros : répéter la morte dans le présent.

⁴⁴² *Ibid.*, pp. 85-86.

⁴⁴³ MAJOUR F., « On ne vit que deux fois. *Vertigo*, Alfred Hitchcock (1957), et *La Jetée*, Chris Marker (1962) », *Vertigo*, n°46, 2013/2, pp. 25-32. [En ligne, consulté le 16/07/2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2013-2-page-25.htm>]

⁴⁴⁴ ENACHE E., *op. cit.*, p. 426.

Conclusion

Pour conclure, la théâtralité de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo* découle principalement des fantasmes de Hugues et de Scottie. Leur vision, constituante du fantasme, les assimile à des personnages spectateurs. Les vitres et autres instruments d'optique qui cadrent la vision renforcent également l'influence du média théâtral dans les deux œuvres. De plus, la femme sur laquelle les héros projettent leur fantasme est une actrice qui introduit un univers de spectacle et de faux-semblants dans le roman et dans le film. Le fantasme, comme le théâtre, se traduit par un brouillage entre réalité et fiction. En ce sens, le caractère théâtral des œuvres étudiées tient aussi au fait qu'elles se situent hors du réel, comme l'explique Jouanny à propos de *Bruges-la-Morte* : « Comme au théâtre, personnes et choses représentées renvoient à des présences hors-scène et dans un jeu de miroirs, modèles et reflets s'imbriquent au point de ne plus pouvoir se distinguer. »⁴⁴⁵ Ces jeux de miroirs et de reflets traversent tous les niveaux du roman et du film, comme nous avons pu le démontrer durant les chapitres précédents : la création, l'image ou encore la ville. En ce sens, ce chapitre nous a permis de clôturer en liant tous les médias abordés dans ce mémoire. Cette interrelation entre les médias constitue la définition même de l'intermédialité.

⁴⁴⁵ JOUANNY S., *op. cit.*, p. 346.

Conclusion générale

Ce mémoire a tenté de prouver comment les thématiques communes de *Bruges-la-Morte* et de *Vertigo* ont donné lieu à différents effets intermédiaires au sein des œuvres. Pour ce faire, nous avons relevé plusieurs médias, traditionnels et nouveaux, et étudié comment la littérature et le cinéma les ont intégrés à leur réalité, engendrant des effets et des choix esthétiques singuliers. Cette approche nous a donc permis de rapprocher le roman symboliste et le film hitchcockien à partir de leurs médias communs, tout en maintenant leur singularité puisque ces mêmes médias vont être travaillés différemment selon le support et l'esthétique propres à chaque auteur. L'intermédialité a également révélé la grande richesse de ces deux classiques du cinéma et de la littérature. En effet, chacun des médias mobilisés par les œuvres leur confère des réseaux de significations complémentaires. De plus, chaque chapitre a exploré les points de rencontre entre les œuvres et établi des ponts entre leurs médias respectifs. Ces ponts qui relient et connectent les médias constituent le cœur de l'intermédialité, qui transforme un milieu en reliant plusieurs médias, ce qui suscite divers effets intermédiaires⁴⁴⁶. L'analyse de ces effets dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* a abouti à plusieurs résultats.

Tout d'abord, le média sculptural a permis de démontrer comment les personnages, tels des pygmalions, s'approprient puis façonnent la femme à partir du modèle d'une morte. La femme devient elle-même un média à travers lequel les personnages tentent de créer. De plus, dans les deux œuvres, cette femme prend le rôle d'un écran sur lequel Hugues et Scottie projettent leurs fantasmes et leurs désirs. En montrant des personnages qui créent et qui désirent, Rodenbach et Hitchcock entament une réflexion sur leur propre création artistique. Rodenbach fait de Hugues une sorte de marionnette qui incarne ses obsessions et ses questionnements sur la littérature et sur la reproduction à l'identique que l'on retrouve à travers les photographies. Hitchcock, en faisant de Scottie et d'Elster ses doubles fictifs, met en scène son obsession de vouloir tout contrôler. De plus, le cinéma est un média où le cinéaste modèle et façonne l'image à sa guise, comme un potier donne forme à son objet grâce à la technique du « tournage »⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ MARINIELLO S., « L'intermédialité : un concept polymorphe », *op. cit.*

⁴⁴⁷ GAUDIN A., « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda*, n°10, 2014, para. 30. [En ligne, consulté le 3/07/2020, URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6216>]

Ensuite, *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* illustrent les changements de paradigme introduits par les médias photographique et cinématographique dans les arts traditionnels. L'intermédialité étudie les effets introduits par les médias sur l'histoire artistique et scientifique. En confondant l'original et la copie et en voulant répéter la morte à travers la vivante, la création de Scottie et de Hugues se situe du côté de la série et de la reproductibilité technique telle que décrite par Walter Benjamin. *Bruges-la-Morte*, en mobilisant le média photographique, montre comment la création n'est en réalité qu'une copie puisqu'il s'agit d'un décalque de l'original. De même, *Vertigo*, à travers le média cinématographique, présente la création comme une série d'images qui renvoient à d'autres images en mouvement. Ces propositions soulignent la grande modernité des deux œuvres et illustrent en quoi l'art est un miroir qui réfléchit son époque.

Par ailleurs, la modernité des œuvres tient aussi, paradoxalement, à la manière dont elles mettent en relation des médias traditionnels et techniques, ce qui aboutit à des choix esthétiques singuliers. De cette façon, nous avons vu comment le média pictural a été transféré à la réalité de la photographie et du cinéma. Si le texte de Rodenbach contient beaucoup de références à la peinture flamande, le premier vecteur de sa picturalité est la photographie qui participe également à l'ophélisation de la ville qui s'y mire dans l'eau. L'eau introduit ainsi la logique du miroir qui régit tout le récit où la réalité et son reflet se confondent. Chez Hitchcock, la picturalité est introduite via le média cinématographique. Le cinéaste va, lui aussi, convoquer une technique traditionnelle, que nous avons notamment associée au colorisme préraphaélite, en jouant de l'effet de transparence, des filtres et de la luminosité dans le film. De plus, l'iconographie ophélienne instille une série d'images dans les œuvres et en constitue un point de rencontre essentiel.

Rodenbach et Hitchcock endossent aussi les rôles d'architecte et de metteur en scène. Ils convoquent effectivement la ville, à laquelle ils confèrent une série de significations pour y faire jouer leurs personnages et leurs fantasmes. L'architecture est elle-même une forme de représentation, et les sujets mis en scène sont tantôt des spectateurs, tantôt des acteurs. De plus, en faisant de leur héros un épieur, Rodenbach et Hitchcock nous renvoient à notre propre condition de spectateur. Rodenbach amène le spectateur à s'identifier au héros et à ressentir, comme lui, l'influence de la ville à travers les photographies de Bruges. Chez Hitchcock, l'œil-caméra s'empare du regard du spectateur qui est invité à s'identifier au personnage principal, comme l'explique Van Eynde : « L'art d'Hitchcock devient ainsi un

cinéma qui formellement, et de l'intérieur de sa structure, implique le regard du spectateur, l'ordonne plus que tout autre. »⁴⁴⁸ Le média théâtral renforce cette thématique de la vision. Rodenbach et Hitchcock invitent le lecteur/spectateur à entrer dans l'univers fantasmatique des protagonistes en ouvrant des portes et des fenêtres, qui sont autant d'éléments qui cadrent et filtrent le réel dans les œuvres et qui renvoient aux notions de reflet et de fantasme.

La problématique du reflet est centrale dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* et revient à travers tous les médias mobilisés. Ce reflet est à mettre en lien avec l'artifice et l'illusion, deux aspects qui parcourent la création dans les deux œuvres. Or, l'intermédialité est également traversée par les notions de feintise, d'illusion et de jeu. En effet, les médias ont trait à l'artifice et font écran au réel puisque la réalité qu'ils transforment est de l'ordre de l'illusion. Les allusions aux vitres, aux fenêtres ou encore aux écrans soulignent ces séparations entre le réel et la fiction, entre la réalité et le fantasme, entre le spectateur et le spectacle dans les œuvres. Ces objets sont donc autant de métaphores renvoyant aux médias eux-mêmes. Dans *Bruges-la-Morte*, le reflet des vitres et de l'eau, visibles sur les photographies, introduit le thème symboliste du double et de la fausse ressemblance. En nous dépeignant un monde où le réel et sa représentation se confondent, Rodenbach remet en question les codes de la représentation du roman du XIX^e siècle, comme le précise Jouanny : « il n'est plus ce miroir que l'on promène le long d'un chemin ou bien le miroir est devenu un prisme qui décompose la lumière et donne désormais du réel une version kaléidoscopique. »⁴⁴⁹ Chez Hitchcock, ces motifs permettent de réfléchir sur le cinéma et les codes hollywoodiens et sur la question du factice. Connu comme étant le maître de l'illusion et le sorcier de l'image, le cinéaste manipule les spectateurs et met en scène des personnages trompés et fascinés par l'image. À nouveau, les médias et les arts permettent aux auteurs de penser leur époque.

« Dans la rencontre des arts, se joue l'avenir de l'Art lui-même. »⁴⁵⁰ Cette citation qui a débuté le premier chapitre résonne à travers tout ce mémoire. En créant des ponts entre les arts et les différents médias, *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* témoignent de la richesse et de la fécondité de ces rencontres. Cette étude a montré que l'avenir de l'art était en jeu. En effet, elle nous aura permis de comprendre comment une thématique et un réseau d'images

⁴⁴⁸ VAN EYNDE L., « De Kleist à Hitchcock. Théâtre et cinéma en espaces comparés. » *Cahiers du SIRL*, vol. 5, n°5, 2009, p. 11. [En ligne. URL : <http://hdl.handle.net/2078.3/151486>]

⁴⁴⁹ JOUANNY S., *op. cit.*, p. 347.

⁴⁵⁰ THIVAT P.-L., *op. cit.*, p. 76.

renaissent plus d'un demi-siècle plus tard au cinéma. En ce sens, *Bruges-la-Morte* ressuscite à son tour à travers *Vertigo*. Le film joue effectivement un rôle de révélateur des médias présents dans *Bruges-la-Morte* et permet, comme le suggère Eduard Cairol, de lier le chef d'œuvre du symbolisme à la technologie de masse naissante à cette époque, la photographie⁴⁵¹.

Enfin, cette étude pourrait être complétée par l'analyse d'autres médias mobilisés par *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*, comme par exemple le média musical que nous avons évoqué brièvement dans le quatrième chapitre. Dans *Bruges-la-Morte*, les cloches sont qualifiées « de requiem »⁴⁵² et constituent la « bande-son » du roman. Dans *Vertigo*, la musique de Bernard Hermann accompagne l'action et les gestes des protagonistes. L'analyse de la musique dans les deux œuvres serait aussi l'occasion de nous pencher sur l'adaptation de *Bruges-la-Morte* en opéra par Wolfgang Korngold⁴⁵³. L'opéra est d'ailleurs un objet intermédial par excellence qui mêle la danse, la musique, le chant, le théâtre, le spectacle mais aussi la littérature avec le livret. En outre, l'étude du média musical pourrait s'étendre à d'autres romans et films, comme par exemple *Mort à Venise*⁴⁵⁴ de Thomas Mann qui fut comparé à *Bruges-la-Morte* et dont l'adaptation cinématographique éponyme⁴⁵⁵ par Luchino Visconti recèle une bande-son somptueuse, notamment grâce à la Symphonie n°5 de Gustav Mahler. Plus encore que dans *Vertigo*, l'ambiance du film *Mort à Venise* est procurée par la musique et les images, en l'absence fréquente de tout dialogue.

Le média porte en lui la mémoire des médias antérieurs et la promesse de ceux à venir, écrivions-nous dans le premier chapitre. Ce dernier point est la parfaite illustration de la perpétuelle relève de l'Art.

⁴⁵¹ CAIROL E., « Decadence and Mass Culture: The Novel as a Panorama. The Case of *Bruges-La-Morte* », *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 5, n°7, 2015, pp. 493-494. [En ligne, consulté le 4/08/2020, URL : <http://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/559e0fe4ea8d6.pdf>]

⁴⁵² RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, p. 198.

⁴⁵³ KORNGOLD E. W., *Die tote Stadt*, *op. cit.*

⁴⁵⁴ MANN T., *op. cit.*

⁴⁵⁵ VISCONTI L., *Morte a Venezia*, Italie et France, Warner Bros., 1971.

Bibliographie

Œuvres littéraires, cinématographiques et musicales

Corpus d'étude

RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998 [1892].

HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958.

Autres œuvres mentionnées

- Littéraires

BOILEAU-NARCEJAC, *Sueurs froides*, Paris, Gallimard, 2014 [1954]. (Coll. « Folio policier »)

CHAMPFLEURY J., *Les Bons Contes font les bons amis : La légende du daguerréotype*, Paris, Truchy, 1863.

HOFFMANN E. T. A., *L'Homme au sable*, Paris, Flammarion, 2008 [1817]. (Coll. « Étonnants classiques »)

LEMONNIER C., *Thérèse Monique*, Paris, G. Charpentier, 1882.

MAETERLINCK M., *Serres chaudes*, Paris, Léon Vanier, 1889.

MANN T., *Mort à Venise*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1912.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre X, « Les chants d'Orphée: Pygmalion », traduit du latin par Marie Cosnay, Paris, Editions de l'Ogre, 2017.

RODENBACH G., *Le Règne du silence*, Paris, Bibliothèque Charpentier 1891.

RODENBACH G., *Les Vies encloses*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896.

RODENBACH G., *Le Carillonneur*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

RODENBACH G., *Le Mirage*, Ollendorff, Paris, 1901.

RODENBACH G., *La Jeunesse blanche*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM de A., *L'Eve future*, Paris, Flammarion, 1992 [1886].

ZOLA E., *Nana*, Paris, G. Charpentier, 1880.

- **Cinématographiques**

CLOUZOT H.-G., *Les Diaboliques*, France, Vera Films, 1955.

DIETERLE W., *The Portrait of Jennie*, United States, Selznick International Pictures, Vanguard Films, 1949.

HITCHCOCK A., *Juno and the Paycock*, United Kingdom, British International Pictures, 1930.

HITCHCOCK A., *The Skin Game*, United Kingdom, British International Pictures, 1931.

HITCHCOCK A., *Waltzes from Vienna*, United Kingdom, Gaumont British, 1934.

HITCHCOCK A., *Notorious*, United States, RKO Pictures, 1946.

HITCHCOCK A., *The Paradine Case*, United States, Selznick International Pictures, 1947.

HITCHCOCK A., *Rope*, United States, Warner Bros. Pictures, 1948.

HITCHCOCK A., *Rear Window*, United States, Paramount Pictures, 1954.

HITCHCOCK A., *Dial M for Murder*, United States, Warner Bros. Pictures, 1954.

HITCHCOCK A., *North by Northwest*, United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

HITCHCOCK A., *The Birds*, Universal Pictures, United States, 1963.

PREMINGER O., *Laura*, United States, Twentieth Century Fox, 1944.

VISCONTI L., *Morte a Venezia*, Italie et France, Warner Bros., 1971.

- **Musicales**

BREL J., *Le plat pays*, album « Les Bourgeois », 1962.

KORNGOLD E. W., *Die tote Stadt*, interprété pour la première fois en public le 4 décembre 1920 à Hambourg, Allemagne.

Ouvrages, revues et colloques théoriques et critiques

Consacrés à Georges Rodenbach et/ou à *Bruges-la-Morte*

ANGELET C., « *Bruges-la-Morte* comme carrefour intertextuel », dans BERTRAND, J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 135-145.

ARON P., « Jane, entre Nana et Nini », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 171-175.

BERMUDEZ L., « Mélancolie et silence poétique », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 45-55.

BEUCHAT R., « Deuil, mélancolie et objets. *Véra* de Villiers de L'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *Poétique*, n°140, 2004/4, pp. 483-494. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-483.htm>]

BOUCHARDON M., « Mauvaise rencontre sur les chemins de la métaphore : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », dans BERRANGER M.-P. et BOUCHARENC M. (dir.), *À la rencontre. Affinités et coups de foudre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 143-155. [En ligne, URL : <http://books.openedition.org/pupo/2492>]

BOULOUMIE A., « L'ombre d'Eurydice dans *Bruges-la-Morte* et *Tous les matins du monde* », dans BOULOUMIE A. (dir.), *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*, avant-propos de Michel Tournier, Paris, Imago, 2008.

BROGNIEZ L., « *Le Monde de Rodenbach* », *Textyles*, n° 19, 2001, pp. 133-135. [En ligne, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1139>]

CAIROL E., « Decadence and Mass Culture: The Novel as a Panorama. The Case of *Bruges-La-Morte* », *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 5, n°7, 2015, pp. 481-494. [En ligne, URL : <http://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/559e0fe4ea8d6.pdf>]

CARRERE B., « Envoûtements et sortilèges de la ville morte au tournant du siècle : *Bruges-la-Morte* et *Mort à Venise* », *Littératures*, n°24, printemps 1991, pp. 105-113. [En ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1991_num_24_1_1544]

EDWARDS P., « *Le Règne du silence*. L'esthétique photographique dans la poétique de Georges Rodenbach », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 29-43.

ENACHE E., « Georges Rodenbach : d'un texte à l'autre », dans LITSARDAKI M. et SIVETIDOU A. (dir.), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Flammarion, 2010. (Coll. « Rencontres »)

FONTAINE X., « La photographie non identifiée de Bruges-la-Morte. Tentative de percée d'un mystère, lui-même fonction de l'interprétation du lecteur », dans *Actes du colloque « Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités »*, sous la dir. de LAVOIE V. ; EDWARDS P. ; MONTIER J.-P. ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012. [En ligne, URL : http://phlit.org/press/wp-content/uploads/2013/05/Fontaine_La-photographie-non-identifiee-CC%81e-de-Bruges-la-Morte.pdf]

GONZALEZ SALVADOR A., « De la ressemblance : Georges Rodenbach/ Alfred Hitchcock », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 105-118.

GORCEIX P., « Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité », dans FRICKX R. et GULLENTOPS D. (éd.), *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, Vubpress, 1994, pp. 9-18.

GUIOCHET S., « Jane Scott : une femme de spectacle naturaliste ? », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 157-170.

HENNINGER V., « Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans Bruges-la-Morte », *Romantisme*, n° 169, 2015/3, pp. 111-132. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-3-page-111.htm>]

JORET P., « Bruges-la-Morte ou la fêlure d'un idéalisme : les racines idéologiques d'une fleur de papier », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 66, fasc. 3, 1988, pp. 502-534. [En ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1988_num_66_3_3635]

JOUANNY S., *L'actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002.

MICHAUX G., « La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* », dans *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, ERES, 2008.

PIRET P., « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes », *Textyles*, n° 43, 2013, « La littérature au prisme de la photographie », pp. 13-25. [En ligne, URL : <https://journals.openedition.org/textyles/2348>]

SICOTTE G., « D'un coffret de verre. Sur quelques sources intertextuelles de Bruges-la-Morte », dans BERTRAND J.-P. (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 119-134.

TAUSSIG S., « Où est la morte Bruges ? Sur le roman de Georges Rodenbach », *Les Dossiers du Grihl*, 2014/1. [En ligne, URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6000>]

VANDEMEULEBROUCKE K., « La construction de la Flandre et du personnage flamand dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *Revue de littérature comparée*, n°347, 2013/3, pp. 267-282. [En ligne, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2013-3-page-267.htm>]

Consacrés à Alfred Hitchcock et/ou à *Vertigo*

AUZEL D., *Alfred Hitchcock*, Milan, Les essentiels de Milan, vol.93, 1997.

CHABROL C. et ROHMER E., *Hitchcock*, Paris, Ramsay, 2006 [1957].

ESQUENAZI J.-P., « Hitchcock et ses femmes massacrées », *Culture & Musées*, n°7, 2006, pp. 99-116. [En ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2006_num_7_1_1387]

JACOBS S., *The Wrong House : The Architecture of Alfred Hitchcock*, Capelle aan den IJssel, 010 Publishers, 2007.

KROHN B., *Alfred Hitchcock au travail*, traduit de l'américain par Simone Mouton di Giovanni, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

MAJOUR F., « On ne vit que deux fois. *Vertigo*, Alfred Hitchcock (1957), et *La Jetée*, Chris Marker (1962) », *Vertigo*, n°46, 2013/2, pp. 25-32. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2013-2-page-25.htm>]

MATTEI J.-F., « *Vertigo* et Platon, ou le vertige des apparences », *Études platoniciennes*, n°9, 2012, pp. 137-145. [En ligne, URL : <https://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/279>]

MAXFIELD J.F., "A Dreamer and His Dream: Another Way of Looking at Hitchcock's 'Vertigo.'" *Film Criticism*, vol. 14, n°3, spring 1990, pp. 3-13. [En ligne, URL : <https://www.jstor.org/stable/44075857?seq=1>]

MICHOT J., « Faire obstacle à la vérité et tromper les attentes : Hitchcock et Wilder comme on les connaît peu », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XVII, n°1, 2019. [En ligne, URL : <http://journals.openedition.org/lisa/10968>]

MORALI M., « L'amour du vertige. Quelques remarques sur le film d'A.H., *Vertigo* », *La clinique lacanienne*, n°9, 2005/1, pp. 77-86. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2005-1-page-77.htm>]

TRUFFAUT F., *Hitchcock/ Truffaut*, édition définitive, avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Editions Ramsay, 1983.

VAN EYNDE L., *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

VEST J. M., "Reflections of Ophelia (And of 'Hamlet') in Alfred Hitchcock's 'Vertigo.'" *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 22, n°1, spring 1989, pp. 1-9. [En ligne, URL : https://www.jstor.org/stable/1315269?read-now=1&refreqid=excelsior%3A18c465abb9024ba0328ff99798e6c2d6&seq=1#page_scan_tab_contents]

ZIMMER J., *Alfred Hitchcock*, Paris, Editions J'ai lu, 1988.

Consacrés à l'intermédialité

BESSON R., *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*. 2014, p. 3.

DEOTTE J.-L., FROGER, M. et MARINIELLO, S., *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GUELTON B., « Introduction : repérer et jouer la fiction entre deux médias », dans GUELTON B. (dir.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 9-28.

GUIYOBA F., « La médiateté à l'épreuve de la (post) modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hyper-médiateté », dans VIEIRA, C. et RIO NOVO, I. (dir.), *Inter média. Littérature cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 61-75.

LARRUE J.-M., « Introduction », dans LARRUE J.-M. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, pp. 13-24.

LARRUE J.-M., « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans LARRUE J.-M. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, pp. 27-56.

LEVY A., « Les machines à faire-croire : véridiction du discours religieux », dans HEBERT L. et GUILLEMETTE L. (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses universitaires de Laval, 2009, pp. 451-466.

MARINIELLO S., « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans VIEIRA C. et RIO NOVO I. (dir.), *Inter média. Littérature cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 11-30.

Consacrés à la littérature et/ou aux rapports entre littérature et autres médias

BARTHES R., « Sémiologie et urbanisme », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

CAUVIN P., *Dictionnaire amoureux des héros*, Paris, Plon, 2005.

COUSSEAU A., « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001/1, pp. 81-104. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm>]

DELCOUR M. et IEVEN E., « Introduction », *Phantasia*, vol.10, 2020, *Zones, passages, habitations. Les espaces contemporains à l'aune de la littérature*. [En ligne, URL : <https://popups.uliege.be:443/0774-7136/index.php?id=1139>]

GILLAIN N., « François Bon, ou le désir de construire un livre « comme une ville » », *Phantasia*, vol. 10, 2020, *Zones, passages, habitations. Les espaces contemporains à l'aune de la littérature*. [En ligne, URL : <https://popups.uliege.be:443/0774-7136/index.php?id=1158>]

GRALL C., « La photographie dans le récit et contre le roman », dans GUELTON B. (dir.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 61-78.

HAMON P., *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

HUGUENY-LEGER É., « Préface. Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires », *Études littéraires*, vol. 42, n°1, 2011, pp. 7-10. [En ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2011-v42-n1-etudlitt5005183/1007154ar/>]

KRISTEVA J., « Pour une sémiologie des paragrammes », dans *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 [1967].

MATHIAS M., « Mise en scène et virtualisation dans les romans de George Sand », dans NESCI C. et BARA O. (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, UGA Éditions, 2014, pp. 81-95. [En ligne, URL : <https://books.openedition.org/ugaeditions/4692?lang=fr>]

NOVAK-LECHEVALIER A., « George Sand : une théâtralité singulière ? Indiana et Mauprat au regard des romans de Stendhal et de Balzac », dans NESCI C. et BARA O. (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, UGA Éditions, 2014, pp. 27-43. [En ligne, URL : <https://books.openedition.org/ugaeditions/4674?lang=fr>]

PITON-FOUCAULT E., *Zola ou la fenêtre condamnée, la crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

THELOT J., *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

ZIETHEN A., « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n°3, 2013. [En ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/>]

Consacrés au cinéma et/ou aux rapports entre cinéma et autres médias

DELEUZE G., *Cinéma*, t. 1 : *L'image-mouvement*, Paris, Minit, 1983. (Coll. « Critique »)

DELEUZE G., *Cinéma*, t. 2 : *L'image-temps*, Paris, Minit, 1985. (Coll. « Critique »)

GARDIES A., *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GARNEAU M. et LOISELLE A., « Entre théâtre et cinéma... Présentation », *L'Annuaire théâtral*, n°30, 2001, pp. 9-12. [En ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n30-annuaire3676/041467ar/>]

GARNEAU M., « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », *L'Annuaire théâtral*, n°30, 2001, pp. 24-40. [En ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n30-annuaire3676/041469ar/>]

GAUDIN A., « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda*, n°10, 2014. [En ligne, URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6216>]

GAUDREAU A., *Cinéma et Attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

LEVY J., « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, n°694, 2013/6, pp. 689-711. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>]

SIMOND C., *Cinéma et architecture : la relève de l'art*, avec la collaboration de Sophie Pavol, Lyon, Aléas, 2009.

SIPIERE D., « Hitchcock et la peinture, mises au point et mises en garde : l'exégète avec l'eau du bain », *Ligeia*, n°77-80, 2007/2, pp. 212-222. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2007-2-page-212.html>]

THIVAT P.-L., « De la peinture au cinéma une histoire de magie », *Ligeia*, n°77-80, 2007/2, pp. 73-82. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2007-2-page-73.htm>]

VAN EYNDE L., « De Kleist à Hitchcock. Théâtre et cinéma en espaces comparés. » *Cahiers du SIRL*, vol. 5, n°5, 2009, pp. 27-45. [En ligne. URL : <http://hdl.handle.net/2078.3/151486>]

VAN EYNDE L., *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*. Cet ouvrage sera publié l'année prochaine. Nous remercions Monsieur Laurent Van Eynde de nous y avoir donné accès « en exclusivité ».

VAN-PRAËT A., « L'image du musée dans le cinéma de fiction », *Hermès, La Revue*, n°61, 2011/3, pp. 61-63. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-61.htm>]

WEBER S., « La théâtralité « dans » le cinéma : considérations préliminaires », *L'Annuaire théâtral*, n°30, 2001, pp. 13-23. [En ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n30-annuaire3676/041468ar/>]

Consacrés au fantasme et à la psychanalyse

ASSOUN P.-L., « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, n°2, 2006/1, pp. 27-37. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-27.htm>]

BERAIL de B., « Entre fantasme et fantôme : la relation d'objet virtuelle d'un enfant à son frère (imaginaire ?) », *Spirale*, n°60, 2011/4, pp. 109-115. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-spirale-2011-4-page-109.htm>]

CLEMENT C.-B., « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langages*, n°31, septembre 1973, pp. 36–52. [En ligne, URL : www.jstor.org/stable/41680864]

MIJOLLA-MELLOR de S., « Le fantasme de Pygmalion », *Topique*, n°104, 2008/3, pp. 7-26. [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2008-3-page-7.htm>]

Essais

BACHELARD G., *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1993 [1942].

BARTHES R., *Le théâtre de Baudelaire, Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 [1954].

BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 2016 [1980]. (Coll. « Cahiers du Cinéma »)

BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 7^e éd., Paris, Editions Allia, 2018 [1936].

BENJAMIN W., *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedeman, Paris, Éditions Du Cerf, 2006 [1989].

HEIDEGGER M., « Bâtir habiter penser », dans HEIDEGGER M., *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 170-193.

Dictionnaires et grammaires

GREVISSE M. et GOOSSE A., *Le bon usage*, 15^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2011.

ROUDINESCO E. et PLON M., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

Cours universitaires

ARON P., *Histoire de la littérature belge*, dispensé à l'Université libre de Bruxelles, année académique 2017-2018.

GILLAIN N., *Explication d'auteurs français modernes et contemporains I*, dispensé à l'Université Saint-Louis, Bruxelles, année académique 2016-2017.

MAEDER C., *La letteratura italiana fra narrativa, poesia e palcoscenico. L'opera italiana – tra politica, cultura e società* (LROM2851), dispensé à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, année académique 2018-2019.

OST I., *Littératures comparées II* (ROMA1290), dispensé à l'Université Saint-Louis, Bruxelles, année académique 2015-2016.

PIRET P., *Étude du théâtre français (de la Révolution à nos jours)* (LTHEA2242), dispensé à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, année académique 2019-2020.

PIRET P., *Littérature, théâtre et sciences humaines* (LROM2791), dispensé à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, année académique 2019-2020.

VAN EYNDE L., *Philosophie de l'art et de la littérature. Mélancolie, enthousiasme et création*, dispensé à l'Université Saint-Louis, Bruxelles, année académique 2017-2018.

Vidéos en ligne

Arte, « Quand “Vertigo” croise “Bruges-la-Morte” », URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/060738-210-A/blow-up/>.

France Inter, « L'architecture du Vertige », Ciné+ Classic, URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-instant-tele/l-instant-tele-22-octobre-2015>.

Pages web

ETIENNE B., « Vertigo », copie conforme, URL:<https://www.cinematheque.fr/article/318.html> (consulté le 14/04/2020).

GOFFIN J., « *Vertigo* : une lecture libre de *Bruges-la-Morte* », extrait du Secret de *Bruges-la-Morte*, URL : <https://bruges-la-morte.net/>.

La Monnaie, *Die tote Stadt*, URL : <https://www.lamonnaie.be/fr/program/1604-die-tote-stadt>.

UNESCO, Patrimoine culturel immatériel, « Le théâtre d'ombres chinoises », URL : <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-theatre-dombres-chinoises-00421>.

Ressources électroniques

CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/>.

TLFi, URL : <https://www.cnrtl.fr/portailindex/LEXI/TLFI/E>.

IMDb, URL : <https://www.imdb.com/>.

Annexes

Annexe 1 : Le profil de Madeleine au restaurant « Ernie's »

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 17:31.

Annexe 2 : Scottie en position christique dans le dernier plan de *Vertigo*

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 2:02:48.

Annexe 3 : L'iconographie ophélienne dans *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*

Sources :

- MILLAIS John Everett, *Ophelia*, 1851-1852, huile sur toile, 76,2 x 111,8 cm, Londres, Tate Britain. URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Oph%C3%A9lie_\(Millais\)#/media/Fichier:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Oph%C3%A9lie_(Millais)#/media/Fichier:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)
- KHNOFF Fernand, Frontispice pour *Bruges-la-Morte*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892. URL : <https://femmesymbolisme.wordpress.com/galerie/salome-bruges/>
- HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecodes : 41:08, 41:37, 20:27 et 25:18.

Annexe 4 : La similigravure du tableau *Le Petit Béguinage de Gand (1886)* de Louis Tytgadt dans *Bruges-la-Morte*

Source : Similigravure (légèrement rognée) de la p.[109], éd. originale de *Bruges-la-Morte*, 1892 (© X. Fontaine). Dans FONTAINE X., « La photographie non identifiée de Bruges-la-Morte. Tentative de percée d'un mystère, lui-même fonction de l'interprétation du lecteur », dans *Actes du colloque « Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités »*, sous la dir. de LAVOIE V. ; EDWARDS P. ; MONTIER J-P. ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012. [En ligne, consulté le 11/04/2020, URL : http://phlit.org/press/wp-content/uploads/2013/05/Fontaine_La-photographie-non-identifiee%CC%81e-de-Bruges-la-Morte.pdf]

Annexe 5 : L'autoportrait de Midge Wood

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 1:05:01

Annexe 6 : L'inspecteur McPherson face au portrait de Laura dans le film éponyme d'Otto Preminger

Source : PREMINGER O., *Laura*, United States, Twentieth Century Fox, 1944. URL : <http://uncertaincinema.canalblog.com/archives/2014/03/07/29383345.html>

Annexe 7 : Le cauchemar de Scottie

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecodes 1:21:03 et 1:21:46.

Annexe 8 : Madeleine-Judy sortant de la salle de bain de l'Empire Hotel

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 1:50:57.

Annexe 9 : Plan en *split-screen* de Scottie regardant Madeleine dans le magasin de fleurs

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 20:31.

Annexe 10 : Le profil de Madeleine à la fenêtre de l'hôtel McKittrick

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 27:43.

Annexe 11 : Scottie en « funambule » dans l'appartement de Midge Wood

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 10:08.

Annexe 12 : Le décor du bureau de Gavin Elster

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 11:35.

Annexe 13 : La façade du musée de la Légion de San Francisco

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 24:49.

Annexe 14 : La maquette de la cage d'escalier du clocher

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 1:13:45.

Annexe 15 : Le regard à la caméra de Judy dans le magasin de robes

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 1:43:05.

Annexe 16 : La salle du tribunal dans la mission espagnole

Source : HITCHCOCK A., *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, timecode : 1:19:55.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial