

VERTIGO : POINTS DE VUE L'ESPACE D'UN INSTANT

« It's a dream ! You're awake ! »
« It's not a dream ! You've been there before ! »

Points de vue et résonance, rêve et réalité, Vertigo entre duplication, distorsion, désir et délivrance.

L'étude proposée s'attache à démontrer la dimension spéculaire entre la littéralité et la métaphore chez Hitchcock dans Vertigo au carrefour du film noir, gothique et fantastique.

R. Mendola, professeur au Lycée Léonard de Vinci, Monistrol-sur Loire 43

L'étude ci-dessous reprend et modifie quelque peu celle que j'ai présentée à Clermont –Ferrand, à la Jetée dans le cadre de Lycéen au cinéma, le 10 janvier 2007. Les extraits correspondent évidemment à ceux diffusés dans le cadre de ce travail.

INTRODUCTION :

1. Conclusions divergentes pour Truffaut et Spotto

« Les dernières images nous montrent un Scottie au bord de la folie ou du suicide. » Voilà ce que l'on peut lire dans l'ouvrage de D. Spotto. L'Art d'Alfred Hitchcock, 50 ans de films, édition Edilig (p.204)

Voici le résumé du film dans le Hitchcock/Truffaut, édition Ramsay poche cinéma (p.206)

« Lorsqu'à la fin, Scottie a compris que Judy était Madeleine, il l'entraîne de force au clocher, surmonte son vertige, voit la jeune femme terrorisée tomber dans le vide de saisissement et il repart, sinon heureux du moins libéré. »

2. Une image qui en rappelle une autre : La répétition chez Hitchcock

Outre l'inexactitude quant aux événements relatés dans le Hitchcock/Truffaut puisque Scott Fergusson reste figé sur le toit (même dans la fin alternative de Vertigo on ne voit pas à la fin de cette scène, Scott repartir) .

Je vous propose justement de regarder cette dernière image en guise d'ouverture et voir si elle ne nous révèle pas quelque chose sur Scott Fergusson qui pour Spotto est au bord du suicide et pour Truffaut est libéré.

Je ne sais pas pour vous, mais pour moi cette image de pantin désarticulé rappelle celle où Fergusson chute lors de son rêve. La similitude, voire l'artifice dans les postures, celle du désespoir (la fin dans le clocher), celle de la chute (celle de Fergusson dans le rêve) font que les deux images se superposent – consciemment ou pas- et Vertigo se termine en soulignant à nouveau cette confusion entretenue à l'envie dans tout le film entre l'univers réel du personnage et son univers onirique.

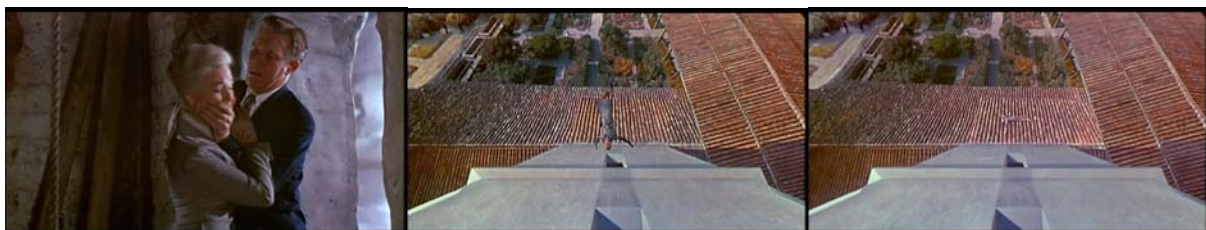
A cet égard on peut prêter attention à la fin du film la séquence finale dans le clocher où le ciel bleu est peint en arrière plan de la scène telle une toile de fond lorsque les deux personnages, Scott et Judy Madeleine s'expliquent. Cette frontière des univers réel et rêvé, incarné par le personnage de Kim Novak alors démasquée et sommée de rendre des comptes sera omniprésente dans le film et plusieurs fois franchie à travers la confusion des espaces Le grand écran nous donne à voir à travers ce ciel peint toute la beauté de l'artifice où quand le paysage et le personnage se rejoignent dans leur

dualité.... Ce franchissement et cette juxtaposition du réel au rêvé se fera de manière plus ou moins visible dans le film.



3. Vertigo : un film sur le point de vue

Vertigo se termine sur le protagoniste délivré de son vertige, debout au bord du vide. Le protagoniste est aussi délivré de son point de vue qui distord l'espace, son acrophobie. Le spectateur n'aura pas le point de vue final de Scott Fergusson, Madeleine-Judy écrasée sur le toit. Ce plan n'existe que dans la scène illustrant la mort feinte de Madeleine, à travers le souvenir de Judy qui révèle en un regard au spectateur et un flash-back toute la supercherie de l'histoire qui s'est jouée sous les yeux de Scott Fergusson et partant du spectateur. Dans cette révélation, pour la première fois, le spectateur prend connaissance d'un autre point de vue, celui de Judy comme le montre les plans du film ci-dessous renvoyant au flash back de Judy.



3 Chutes, 3 points de vue :

	LE REVE et le point de vue de Fergusson	LA REALITE et le point de vue de Fergusson.	LE FLASHBACK et le point de vue de Judy
Événement	La chute, l'ombre de sa silhouette qui tombe.	La silhouette. Fergusson au bord du vide, sur le clocher.	Judy au sommet du clocher. Elster pousse le corps de son épouse dans le vide.
Focalisation	La chute : Focalisation externe et interne car rattachée au point de vue de Fergusson. Il est le rêveur. Il est aussi celui	La silhouette : Focalisation externe ou focalisation zéro sur Fergusson. Le point de vue de Fergusson n'est	La chute du corps. Focalisation interne non marquée mais rattachée au point de vue de Judy, dimension

	qui tombe.	pas donné.	révélatrice.
--	------------	------------	--------------

Vertigo est un film sur le point de vue et sur la subjectivité inévitable qu'il convoque. Comme l'explique F. Vanoye (Récit écrit, récit filmique, 1989, édition Nathan) « C'est le va-et-vient de la focalisation sur et de la focalisation par qui assure l'identification. » Ceci s'illustre parfaitement dans **Vertigo** à travers le point de vue de Fergusson qui contamine le regard du spectateur pendant la première partie du film, jusqu'à ce qu'un autre point de vue, celui de Judy, apporte une nouvelle lecture des événements et viennent donc invalider ou concurrencer celle de Fergusson.

EXTRAIT 1 : La Révélation de Judy **DVD VERTIGO**

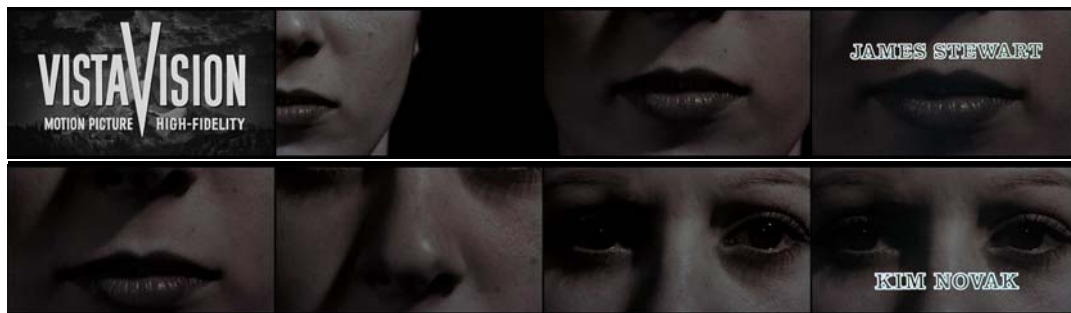
Lié au point de vue c'est le thème de la duplication qui marque le tournant du film dans sa structure mais aussi dans sa résolution finale. Cette combinaison entre duplication et point de vue introduit le motif de la variation, jamais complètement différent, jamais tout à fait le même et le motif la chute, celle du policier, celle de Madeleine Elster, celle de Judy, ultime duplication de l'histoire, de ses trajectoires verticales, de ses univers étranges et parallèles comme nous allons le voir dès le générique du film.

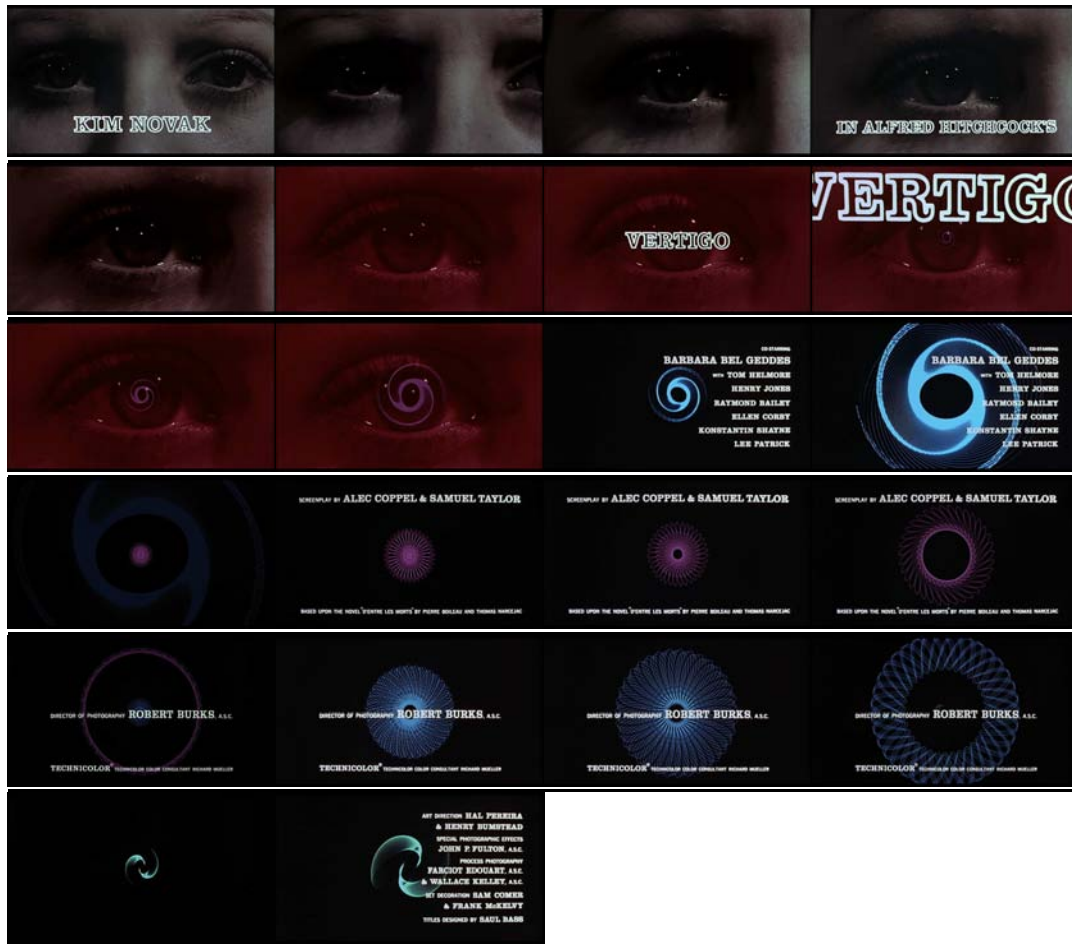
PART 1: PRESENTATION ET SOMMAIRE

INTRODUCTION :

- 1. Conclusions divergentes pour Truffaut et Spotto**
- 2. Une image qui en rappelle une autre : La répétition chez Hitchcock**
- 3. Vertigo : un film sur le point de vue**
- 4. Extrait 1. La révélation de Judy**
- 5. Analyse du générique et de la séquence d'ouverture**
 - Extrait 2, le générique de Vertigo**
 - Extrait 3. Le prologue de Vertigo (analyse en 3 phases)**
- 6. Vertigo entre le film gothique, fantastique et le film noir.**
- 7. La musique de B. Herrmann. Générique + autres extraits.**

PART 2: Analyse du générique et de la séquence d'ouverture





EXTRAIT 2 : LE GENERIQUE DE VERTIGO

La musique commence avant les images ce qui démontre l'importance de la bande son chez Hitchcock. Elle empiète sur le logo du distributeur mais surtout permet de créer l'atmosphère noire et étrange du film. La première image du générique introduit aussi le thème de la chute à travers la profondeur et la verticalité d'une part et celui du contraste illustré par les V inversés du mont de la Paramount et de vistaVision d'autre part. Le transtrav dont nous reparlerons plus loin est graphiquement déjà présent aux frontières du film.

Métonymie du visage

- Après un écran noir, frontière ou ponctuation la première image du générique s'ouvre sur un plan de détail, le visage d'une femme. Plus précisément, le bord inférieur droit du visage, la musique sert de raccord sonore entre le tout début du générique et celui qui introduit la diégèse du film avec ce visage. Léger recadrage et resserrement sur la bouche avec l'insert du nom d'un des acteurs fétiches d'Hitchcock, James Stewart.

Mouvement ascendant, nez et yeux

- Il s'agit toujours du même plan. Léger mouvement ascendant sur les yeux. Cette proximité forcée avec le visage ajoutée à une musique inquiétante participe à l'atmosphère de mystère qui ouvre le film. Un visage, compartimenté par le cadrage, comme détaillé point par point, un visage appréhendé à travers une métonymie étrange, imposant au spectateur une intimité sur un visage sans expression, comme figé, statufié.

Oeil, basculement, surface et profondeurs.

- Recentrage sur l'oeil
- Puis survient un mouvement des yeux qui s'inscrit en contradiction avec l'impression figée de l'ensemble du visage; insert du nom de l'actrice principale, Kim Novak, puis resserrement sur l'œil droit du personnage tandis que l'image passe au rouge et que l'œil s'assombrit. De la surface vers les profondeurs.
- Le basculement: De la surface vers les profondeurs
- La musique prend des accents tragiques et le titre sort de l'œil, siège du vertige. Remarquez que le titre va sortir de l'écran par le haut alors que le cadrage sur l'œil est comme avalé par les ténèbres et le tourbillon ascendant qui le fait plonger dans l'œil, un bref instant, écarquillé. Cette inversion dans les trajectoires ajoutée à l'œil écarquillé est annonciatrice du transtrav et du thème de la chute. La forte connotation affective et mortelle associée au rouge participe d'un guidage iconographique de plus pour orienter et manipuler le spectateur.
- Une spirale naissante apparaît dans l'œil, le thème musical s'accélère, le mouvement de basculement dans le tourbillon est avéré, la musique est teintée d'accents mélancoliques, voire mélodramatiques.

Duplication et duplicité

- Formes géométriques qui reprennent le dessin de l'œil dans un second temps. Mouvement de recul et d'avancée tour à tour, encore une fois la contradiction dans le mouvement annonciatrice de la contradiction dans les pulsions du héros et de celle à l'œuvre dans tout le film sont ici introduites. Zoom sur l'œil géométrique avec de nouveau des notes aux accents sinistres. L'œil, représentation du point de vue, est à la fois hypnotisé par les spirales et finit par se confondre avec elles. Il est littéralement la source et la réception du vertige, l'instigateur et la victime.
- Tout se passe comme si on rentrait deux fois dans un œil. Le thème de la duplication est posé. Une première fois dans un œil véritable, celui du personnage féminin, et une deuxième fois dans un œil irréel ou artificiel, recréé, cette fois c'est évidemment le thème de la duplicité qui s'inscrit sous nos yeux sans que nous en comprenions encore le sens. Une sorte de voyage du naturel, de la surface, des apparences aux profondeurs artificielles, spirales géométriques circulaires.

Conclusion : Vertige et vision

- Un générique avec deux basculements donc, comme deux vertiges, deux émois. On ressort de l'œil avec à nouveau le rouge à l'image mais juste auparavant les formes géométriques circulaires se sont croisées dans des directions opposées, l'une montante, l'autre descendante, encore la contradiction dans le mouvement. Notes lugubres à la fin et accélération du thème musical. Image au noir et début du prologue. Accélération du rythme avec les violons.
- Les thèmes mis en place semblent relevés d'une combinaison entre sensualité, peur et atmosphère irréelle ou artificielle. Ce début pose plus de questions qu'il n'apporte encore de réponses mais le générique introduit déjà les thèmes de la profondeur, de la surface, du naturel, de l'artifice, du réel, de l'irréel, du regard, de la fixité, de la spirale, du mouvement, de la duplication et de la duplicité etc....Le thème de la contradiction domine dans ce générique contrasté axé sur la thématique de la chute et le générique lui-même s'inscrit à contrario de la scène d'ouverture du film qui commence par une ascension de trois hommes.
- La contradiction annoncée dans le mouvement se fait autour et à travers de la forme géométrique d'un œil, cette contradiction sera donc aussi présente sur le plan de la perception qui prendra à son tour au piège le regard du spectateur.

. EXTRAIT 3 : LE PROLOGUE DE VERTIGO

La Séquence d'ouverture, le prologue course poursuite :

1. Extrait visionné :

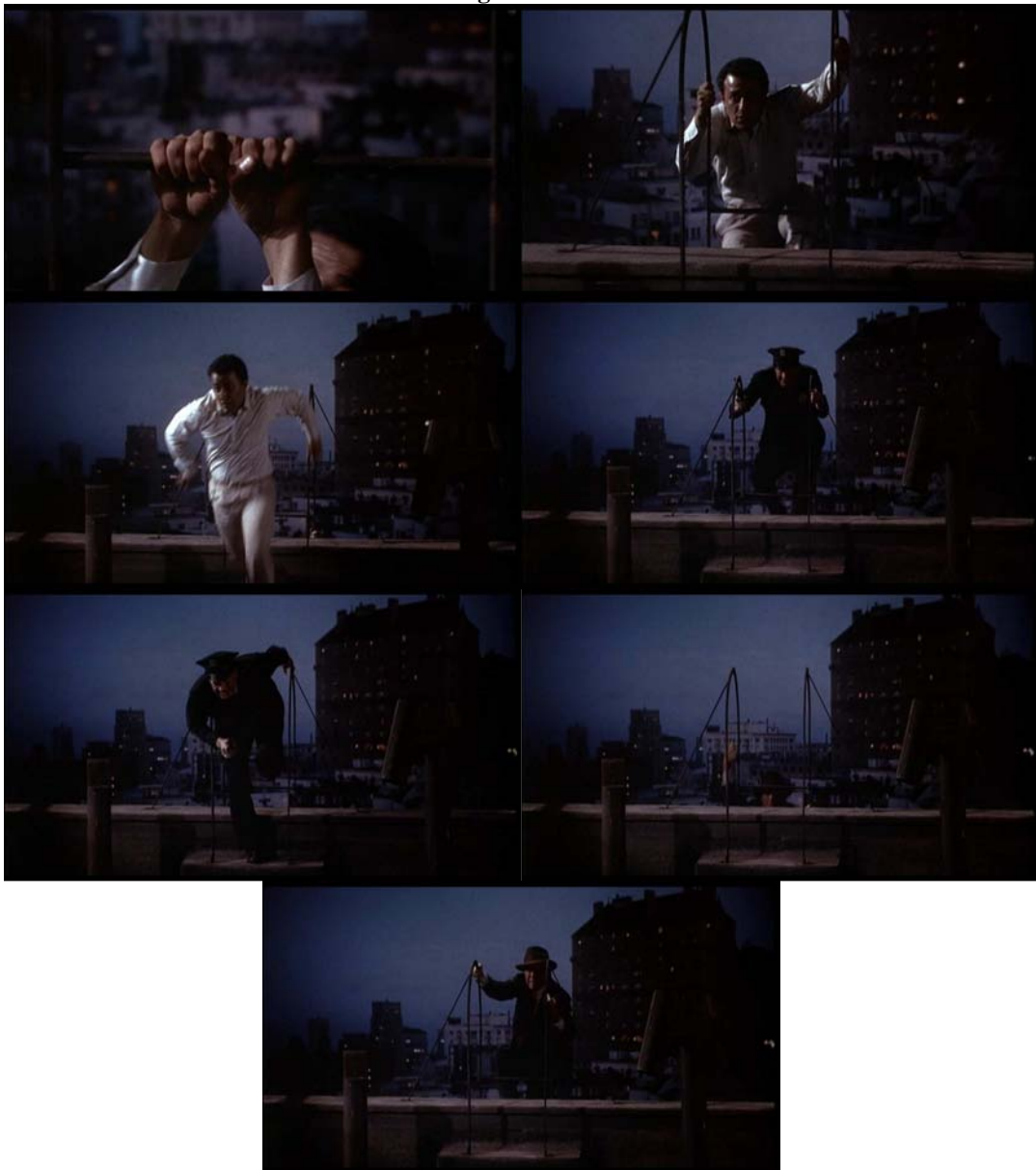
2. Explication rapide sous diaporama

Plan par plan dans la scène d'ouverture de VERTIGO (26 plans, 1' 03'')

PLAN 1 (16 secondes de 3,03 à 3,18) Gros plan serré sur un barreau, puis une main, puis deux.



**Travelling arrière commence. Ce qui était un gros plan serré devient vite un plan de demi-ensemble.
Angle frontal.**



PLAN 2 (9 secondes, de 3, 19 à 3, 27)

Plan général avec un panoramique de droite à gauche qui suit les personnages. Plan en plongée.



PLAN 3 (10 secondes, de 3, 28 à 3, 37)

Plan de demi ensemble. La caméra est placée de côté par rapport aux personnages, l'angle est à plat. Le plan est fixe.





PLAN 4 (2 secondes 3,38 à 3, 39) C'est un plan moyen avec un raccord dans l'axe très brutal mais rendu invisible par le sommet dramatique ici présenté. Le héros chute.



PLAN 5 (3 secondes, 3, 39 à 3, 41)



PLAN 6 (moins d'une seconde, 3, 41). Plan rapproché poitrine



PLAN 7 (4 secondes, 3, 41 à 3, 44). Plan moyen en frontal.



PLAN 8 (moins de 2 secondes, 3, 44 à 3,45). Plan rapproché large en frontal.



PLAN 9 (2 secondes, 3, 45 à 3, 47). C'est un plan d'ensemble en plongée zénithale. Il est accompagné d'un effet de zoom avant et de travelling arrière que l'on a baptisé le transtrav.



Explication de la scène du prologue

C'est une scène qui va introduire le thème de Vertigo relié à la faille du héros.

1^{ère} partie: Points concernant les plans

1.1 Introduction générale

C'est une scène assez découpée où l'on trouve de très gros plans, des plans d'ensemble –course-poursuite sur les toits-, des plans en plongée répétés qui correspondent au point de vue de James Stewart alias Scottie Fergusson et qui la première fois vont illustrer son vertige. C'est une de scène de course poursuite qui tourne mal pour la police et notamment le personnage principal.

1.2 Ouverture sur un plan métonymique comme dans le générique

Le premier plan est intéressant c'est un plan tenu qui commence par un très gros plan et fini par un plan d'ensemble. Le fuyard est sorti du champ et le policier en uniforme le suit, puis l'homme au complet marron. Ce premier plan à travers le mouvement de travelling arrière révèle la coexistence d'espace d'abord caché puis ensuite montré lorsqu'ils entrent dans le champ. Par ailleurs ce plan est élargit après 3 secondes pour se terminer par un plan d'ensemble sur les personnages. Le fuyard comme le policier sort du plan qui s'est figé en plan d'ensemble; le fait d'échapper au cadre du plan traduit une certaine rapidité ce qui ne sera pas le cas du troisième personnage car le plan est coupé alors qu'il arrive à peine. Ici la mise en scène souligne encore l'inadéquation du protagoniste qui est en retard.

1.3 Raccord dans l'axe

Les trois premiers plans sont 1 très gros plan qui se finit par un plan en pied, puis plan 2, plan d'ensemble et plan 3, plan de demi ensemble sur un toit où les personnages vont sauter successivement. Ce prologue raconte l'échec et la faiblesse de l'homme au complet marron qui est désigné comme le protagoniste (par delà la célébrité de James Stewart à l'époque en tout cas = figure transdiégétique) grâce aux plans serrés qui lui sont consacrés. Le 3^{ème} et le 4^{ème} plan illustrent un raccord dans l'axe qui est rendu invisible ou presque par la tension dramatique qui se joue à ce moment là. Le 4^{ème} plan souligne à la fois l'incapacité du protagoniste et sa faiblesse physique qui en annonce d'autres comme son acrophobie, handicap visuel qui fausse sa perception et le fait chuter.

TRES IMPORTANT

Le raccord dans l'axe : Brutalité visuelle et dramatisation

Rappel de ce qui a été vu et introduction du raccord dans l'axe. Brutalité à l'image. Un raccord dans l'axe hautement dramatique. Indication de la faille, de l'incapacité physique de celui qui se fera appeler par son amie d'enfance, Midge, Johnny-O.

Ce prologue introduit et présente ainsi le protagoniste comme responsable et témoin privilégié mais impuissant d'un drame. Responsabilité, impuissance, point de vue sont posés comme des thèmes d'ouverture dans VERTIGO qui introduit bien sûr aussi le thème de la verticalité et de la chute. En ce sens Vertigo peut apparaître comme un film gothique.

1.4 Illustration de l'acrophobie du personnage et du transtrav

Mise en place de raccords regards entre lui et le vide, qui illustre en même temps la faiblesse du protagoniste, le thème de la chute, la notion de vertige. Une indication factuelle va prendre une dimension symbolique. Le vertige dont souffre le protagoniste, faiblesse physique, va trouver un écho sur le plan amoureux qui le mènera à perdre par deux fois celle qu'il aime mais elle va surtout fausser toute la perception de l'espace qui l'entoure...

Ce transtrav, Hitchcock explique très bien comment il l'a mis en place à Truffaut dans leur célèbre ouvrage (p.209, Hitchcock/Truffaut, Ramsay Poche cinéma), il s'agit d'un zoom avant combiné à un travelling arrière. Cette trouvaille technique qu'Hitchcock cherchait depuis un moment illustre parfaitement de manière littérale ce que ressent le personnage principal pris de vertige.

2^{ème} Partie: Points concernant la structure miroir

2.1 Le début 'in medias res'

Cette scène d'ouverture est ce qu'on appelle un 'in medias res' c'est-à-dire que le film commence au beau milieu de l'action. Le déficit d'information créé, en même temps que l'action qui bat son plein, assure la captation du spectateur. C'est un procédé très classique ; il s'oppose à un autre procédé classique, la scène d'exposition, lieux, personnages, problème posé qui est beaucoup plus lente comme dans Psycho (1960). Ici tout va très vite et un trait essentiel du personnage principal est posé ainsi que la thématique du film déjà introduite dans le générique.

2.2 Le plan métonymique et le début 'in medias res'

Cette première image ou plan d'ouverture qui va être tenu est un insert ou très gros plan. Il a une valeur métonymique et dramatique. Métonymique car le réalisateur choisit de focaliser sur une toute petite partie, un barreau au lieu de filmer la scène dans un plan d'ensemble beaucoup plus lisible pour le spectateur. Mais du même coup il serait beaucoup plus plat, nettement moins dramatique car révélant au spectateur l'action en un seul coup d'œil. Le plan métonymique ou insert force l'attention mais réduit l'information et donc crée une attente, attente d'une résolution posée par l'incertitude du plan. Ce parti pris filmique qui occulte tout en révélant crée une tension qui trouve des échos dans la musique d'Herrmann comme nous le verrons. Le plan métonymique est au plan ce que le début 'in media res' est à l'échelle du film et à la structure de la scène. Hitchcock vise l'efficacité et ses choix artistiques de structure scénaristique et de découpage se reflètent.

Définition du plan métonymique et de la métonymie:

La métonymie c'est lorsqu'on désigne un terme pour en faire comprendre un autre, c'est un glissement, mais un lien existe entre les termes pour que l'on puisse comprendre ; cause, effet, ressemblance, partie pour le tout, lieu pour la fonction...

Au cinéma le plan métonymique d'ouverture comme ici, crée l'incompréhension, l'attente et d'une certaine manière le suspense.

Métaphore et littéralité

Ainsi donc une trouvaille technique vient illustrer de manière littérale une des faiblesses du héros chez Hitchcock et je vous propose un rapide tour d'horizon pour montrer que ce procédé technique a fait école et s'est enrichi de nouvelles significations au fil des ans, des films et des réalisateurs comme nous le verrons.

Durée de la scène d'ouverture, de 3, 00 à 4, 11. Une scène d'environ une minute dix.

PART 4 : VERTIGO entre le Gothique, le Fantastique et le Film Noir

Introduction de la thématique Gothique et des thèmes du film

Pour être simple : La Verticalité et la chute :

Le thème de la Verticalité et de la chute sont bien sûr omniprésents à la fin de ce prologue ce qui m'amène à parler de la dimension Gothique de Vertigo

Les thèmes de Vertigo qui s'apparentent au Gothique peuvent être déclinés comme suit: L'enfermement, le rêve, la nuit, la folie, la verticalité, le surnaturel et le sublime.

(Voir définition du sublime dans le Guide des idées littéraires, Henri Benac, Hachette, pp. 481-482)

Voici quelques figures typiques du roman gothique que j'ai illustré à travers des plans issus de Vertigo.

Vertigo un film gothique : Les traits du gothiques présents dans Vertigo.

Quelques figures typiques du roman gothique illustré par quelques plans de VERTIGO :

1. L'enfermement et la folie :

C'est un moment clé du film où la faille du protagoniste est révélée à l'écran et la femme mère sœur Midge qui s'occupait de lui disparaît du film à ce moment là. La tonalité des couleurs a changé, le rouge, le vert ont laissé la place au bleu.





2) la nuit et l'univers onirique : Transformation de l'espace, l'espace d'un instant

La nuit c'est l'absence de rationalité, de délimitation précise de l'espace. C'est la confusion entre les espaces, espaces réels et espaces rêvés. Cette confusion contamine peut être la perception du héros dans le film. Elle fait cohabiter des espaces différents ensemble, le passé avec le présent, voir ce que Elster Gavin dit à Scott Fergusson pour le persuader de suivre sa femme hantée par Carlotta Valdès, voir aussi Scott Fergusson qui interroge Madeleine dans la forêt de séquoias. Le bouleversement spatiale est avéré à l'écran quand Scott embrasse enfin Judy devenue ou redevenue Madeleine, littéralement la transformation de la femme, du fantôme en réalité fait basculer l'espace autour des amants et la chambre d'hôtel de Judy devient l'espace d'un instant, la mission espagnole, lieu des derniers instants de Madeleine.

Dans *Vertigo* qui commence et s'achève la nuit, la nuit est reliée à la verticalité. C'est un film qui commence avec une ascension et qui se termine par une chute. La première scène elle-même se termine par une chute. La construction hitchcockienne entretient une symétrie entre la structure d'une scène et celle de tout le film. Cette construction en miroir se retrouvera dans l'utilisation même des plans comme nous le découvrirons à la fin.

3) l'espace, l'architecture, les lieux, la couleur et les décors :

Diaporama sur les plans gothiques et la scène avec les personnages dans la forêt de séquoias, le cimetière, la mission espagnole. Toujours la verticalité et la nuit qui tombe.

4) La tour Coït, un monument de verticalité

C'est la tour qui permet à Madeleine de retrouver l'endroit où habite Scott, c'est comme cela qu'elle l'a repérée après quelques circonvolutions en voiture. Des spirales du chignon avec le point de vue appuyé de Scott Fergusson lorsqu'il l'observe au musée et fait le parallèle entre le bouquet puis le chignon de Madeleine et ceux représentés sur le portrait jusqu'aux tours et détours en voiture lorsqu'il la suit tandis qu'elle le ramène chez lui. Le chignon, les tours et détours en voiture, la tour Coït, la physionomie, les déplacements, l'architecture illustrent dans le film la duplication, la dimension spéculaire voire la mise en abyme à l'œuvre dans tout le film et subordonnée à un point de vue celui de Fergusson.

Cf. Analyse de M. Berthoux sur le chignon et la tour, analyse à l'aspect psychanalytique et aux connotations sexuelles prononcées. Berthoux s'appuie sur les écrits de Stanley Cavell notamment, « La projection du monde »

Stanley Cavell a très bien vu cela dans son livre *La projection du monde*. Je cite in extenso le passage :

« D'abord il semble que Sueurs froides (le traducteur a choisi le titre français) parle d'un homme impuissant face à - ou confronté à la tâche d'entretenir - son désir ; à la réflexion, peut-être que ce film parle de la précarité radicale de la verticalité humaine. Mais enfin, il s'avère qu'il parle du pouvoir spécifique que possède le fantasme d'un homme de le faire non seulement renoncer à la réalité - conséquence aussi répandue que l'océan - mais tendre chaque instant de son énergie vers une altération privée de la réalité. Chacune de ces manières de gérer le fantasme a ses tendances psychotiques, mais il n'est fatal pour aucune de basculer. C'est se faire une bien piètre idée du fantasme que de se figurer que c'est un monde coupé de la réalité, un monde qui exhibe clairement son irréalité. Le fantasme est précisément ce avec quoi la réalité peut se confondre. C'est par le fantasme qu'est posée notre conviction de la valeur de la réalité ; renoncer à nos fantasmes serait renoncé à notre contact avec le monde ».

Cette théorie est intéressante dans la mesure où elle donne la clé de la coexistence des univers réels et irréels, le fantasme, c'est le point de vue déviant, qui se nourrit du réel pour le recréer.

Coit Tower, San Francisco (Wikipedia)

La **Coit Tower** est une tour située à [San Francisco](#) en [Californie](#). Construite en style [Art déco](#), elle est inaugurée en 1933. Elle a été bâtie selon les vœux de Lillie Hitchcock Coit, pour honorer les [pompiers](#) de la ville. Elle a été dessinée par les architectes Arthur Brown Jr. et Henry Howard.

Photo de la tour et extrait dans les deux versions, anglais et français.

Il faut toujours regarder les films dans leur version originale...

EXTRAIT : LA TOUR COIT. Pourquoi est-elle devenue la tour Cowan dans la version française?

Mystère...

(Sous titre français piste 2. Version française piste 3)

Vertigo plutôt un film fantastique

La définition du fantastique s'applique parfaitement à ce qui se passe dans Vertigo. Tzvetan Todorov a définie le fantastique comme suit :

Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, p.29

Fantastique, se dit d'une œuvre où se mêlent le naturel et l'étrange de façon si inquiétante que le lecteur hésite entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle des événements. Cette hésitation, ce doute constituent le principe même du genre fantastique.

Très précisément Vertigo rentre dans la catégorie du film fantastique étrange, c'est-à-dire que ce qui paraît surnaturel à l'ouverture du film, trouve une explication rationnelle à la fin. Scott Fergusson est le tenant de ce rationalisme, celui qui doit trouver la clé pour sauver Madeleine, celui qui mène l'enquête mais il est aussi celui dont le point de vue est faussé, celui qui souffre d'acrophobie, celui qui va se laisser abuser.

Le fantastique introduit aussi cette notion des univers parallèles ou passé présent se côtoient, un fantôme vient hanté les vivants, surtout une personne, Madeleine Elster, ce qui pose l'intrigue de Vertigo au début, mais très vite cette confusion des univers et des personnes entre le passé et le présent

entre les identités, va contaminer le point de vue de l'enquêteur qui va tomber amoureux d'une image vivante, d'un profil qu'il est chargé de protéger.

Vertigo et les emprunts à Laura

Ce thème est un classique du film noir et rappelle Laura de Preminger en 44 où le détective est chargé d'enquêter sur le meurtre d'une femme, Laura. Dans cet extrait c'est chez elle qu'il rentre -comme s'il était chez lui- observé par le portrait de celle sur qui il enquête et qui a été retrouvée assassinée au début du film, du moins le croit-il et le spectateur avec lui ; puis elle va ressurgir plus tard dans le film tout de blanc vêtue sortant le détective Mark MacPherson de son sommeil avec les possibles parallèles que l'on peut induire sur le thème du rêve et de la réalité omniprésente dans Vertigo.

EXTRAITS 1 et 2: LAURA

Avec ce portrait sous lequel s'endort le protagoniste de Laura il est facile de penser à un autre film où le portrait tient une place prépondérante.

Vertigo et les parallèles avec Rebecca

Lié à cette notion du gothique, du fantastique et de la femme fatale du film noir qui hantent Scott Fergusson le spectateur pense bien sûr à Rebecca (Hitchcock, 1940) dans le registre Hitchcockien. Cela m'a aussi rappelé un autre parangon de la littérature gothique qu'est Dracula (1897) de Bram Stoker mais aussi de Coppola (1992). Les deux films sont par ailleurs quelque peu liés.

EXTRAITS 5 : Rebecca

Dans le Hitchcock/Truffaut page 209, Hitchcock explique que déjà pour Rebecca il avait eu l'intention de tourner ce qui allait devenir le transtrav, c'est-à-dire un travelling arrière combiné avec un effet de zoom avant que Truffaut avait bien décrypté. Hitchcock explique en parlant de son héroïne et en donnant l'origine du transtrav.

« Je voulais montrer qu'elle éprouve une sensation spéciale, que tout s'éloigne devant elle avant sa chute. Je me souvenais toujours qu'un soir, au bal de Chelsea Art, à l'Albert Hall de Londres, je m'étais saoulé terriblement, et j'avais eu cette sensation ; tout s'éloignant de moi, très loin. J'ai voulu obtenir cet effet dans Rebecca mais en vain, car voici le problème. Le point de vue restant fixe la perspective doit s'allonger. J'ai pensé à cela pendant 15 ans. Quand j'ai redemandé cela dans Vertigo, on a résolu le problème en se servant de la dolly et du zoom simultanément. »

Quelques extraits de Rebecca

Elle le sauve du suicide : La verticalité et l'inversion : EXTRAIT 5.1

La verticalité, la rencontre à un moment clé comme dans Vertigo, l'un observe l'autre et va le sauver.

Découvrant la chambre de Mme de Winters. EXTRAIT 5.2

Le travelling arrière en même temps que le personnage avance, le zoom avant sur le point de vue, le bouton de porte et la main, l'utilisation de la harpe comme franchissement du rideau.

La gouvernante veut la pousser au suicide : La verticalité EXTRAIT 5.3

Ballade en bord de mer : Le manteau blanc de l'héroïne (Joan Fontaine) rappelle celui de Madeleine. Les accents tragiques des vagues qui se fracassent sur les rochers seront repris dans Vertigo EXTRAIT 5.4

Les ballades en voiture comme dans Vertigo ; EXTRAIT 5.5

Le procès comme dans Vertigo. EXTRAIT 5.6

Le baiser, la révélation près du feu, il a tué Rebecca, le travelling arrière, le couple dans le feu. EXTRAIT 5.7

On peut terminer en guise de clin d'œil sur les influences, sources et prolongements de Vertigo sur ces deux très courts passages tirés de Rebecca et Dracula en insistant sur cette coïncidence musicale étrange entre les deux films, outre leur ressemblance, dans Rebecca le souvenir de l'épouse défunte hante la seconde femme de Maxime de Winter et ce dernier, dans Dracula, le comte découvre en Mina Harker (Wilhelmina) le portrait de son épouse défunte Elizabetha, morte 6 siècles plus tôt et les thèmes musicaux aux accents mélancoliques et sinistres se ressemblent étrangement.

EXTRAIT 6 : Rebecca et Dracula : Coïncidences musicales

PART 5 ; Présentation analytique de la musique du générique de Bernard Herrmann

Wojciech Kilar a composé la musique de Dracula et Frank Waxman celle de Rebecca. A Hollywood c'est souvent des compositeurs d'Europe centrale ou originaire d'Europe centrale.

Des compositeurs comme Max Steiner (il a été l'élève de G. Mahler), Eric Korngold (il a été l'élève de R. Strauss) et Alfred Newman, et David Raskin contemporain de Herrmann et ami, il est le compositeur de Laura.

La Musique de Bernard Herrmann

PART 5 ; Présentation analytique de la musique du générique de Bernard Herrmann. (Powerpoint last)

13ème DIAPO

Que faut-il retenir du morceau ?

Comme le montre le descriptif proposé la musique de Bernard Herrmann « colle » à la thématique Hitchcockienne de Vertigo car même en occultant les images du générique de Saul Bass on retrouve le thème de la répétition, de l'ascension, de la chute et de la mélancolie qui donne son identité au film.

Ainsi la musique d'Herrmann se caractérise à travers ce prologue comme profondément répétitive et retravaillant le même thème dans une variation constante mais elle doit aussi être comprise comme profondément émotionnelle, retranscrivant les états, les élans du protagoniste joué par James Stewart mais aussi la répétition souligne-t-elle l'artifice, la duplicité (1), la construction, reconstruction celle du protagoniste, élévation amoureuse avant de chuter ou faire chuter à nouveau.

(1) Duplicité parce que tout simplement le cinéma est l'art (comme tout art !) de la duplicité, du contrat narratif, de ce que Coleridge appelait « suspension of disbelief » bref de cette incrédulité qui doit être mise entre parenthèse si l'on veut que toute histoire fonctionne. Je ne rappelle pas ici le mépris d'Hitchcock pour la vraisemblance, je crois qu'il avait instinctivement perçu Coleridge. Enfin duplicité par ce que Vertigo est l'histoire d'un mensonge, un mensonge dont naîtra une vérité.

EXTRAIT

Le Générique et la transformation de Judy en Madeleine : La harpe et le thème de la transformation

Le générique dans son ouverture est repris par une courte scène du film lorsque Scottie emmène Madeleine pour qu'elle se fasse coiffer, maquiller etc. Ce passage à la harpe n'est pas sans évoquer le thème de la transformation non pas du vilain petit canard mais bien de Judy en Madeleine.

La harpe a souvent été utilisée au cinéma (organologie = étude, classement et symbolisme des instruments de musique) comme un rideau musical qui fait passer du réel au rêve, (se rappeler l'extrait de Rebecca quand elle entre dans la chambre de feu Mme de Winters, les cordes (violons) participent à l'élaboration de la structure en spirale qui sous-tend tout le générique et les instruments à vent doux et graves comme les flûtes et les cuivres soulignent l'effet de contraste récurrent omniprésent à l'ouverture du film, c'est en ce sens que la musique d'Herrmann participe à la complexité de Vertigo. Chez Herrmann, la musique n'interagit pas seulement avec l'histoire ou la scène, elle devient l'histoire, elle est l'histoire, elle raconte et pose même la problématique du point de vue et de la reconstruction à travers les multiples répétitions et variations.

Herrmann a commencé sa carrière avec Citizen Kane et l'a achevé en 1975 avec Taxi Driver. Le prologue de chacun de ces films a presque quarante ans d'écart montre la profonde empreinte personnelle liée à l'œuvre et à l'écriture musicale d'Herrmann.

EXTRAITS B. HERRMANN'S MUSIC

Quelques morceaux choisis du DVD, Bernard Herrmann, music for the movies.

A l'époque où la musique Hollywoodienne = musique de films se caractérise par des sonorités chaudes, Herrmann demande à ses musiciens de jouer plus froidement, sans emphase, ce n'est pas exactement ce que l'on retrouve dans VERTIGO

- La couleur chaude, la couleur froide dans la musique d'Herrmann. EXTRAIT 1 interview + extrait de Citizen Kane
- La musique intellectuelle, la musique émotionnelle. EXTRAIT 2
- L'intériorité du personnage, musique jouée pendant la scène de meurtre. EXTRAIT 3
- Un spectre musical peu étendu mais il n'avait pas besoin de quelque chose de très étendu, exemple l'analyse de Cape Fear. On a reproché à la musique d'Herrmann d'être simplissime 'very slight material' mais c'est l'essence même de la musique géniale que d'être simple.

Important

- L'essence même de l'écriture musicale chez Herrmann c'est la tonalité où en toute logique le spectateur va attendre une résolution à la tension qui a été posée. Herrmann a compris qu'un petit segment musical est beaucoup plus efficace pour illustrer des images qu'une suite élaborée. EXTRAIT 4

Important

- Le style de Herrmann c'est la simplicité qui se répète et la force dans l'exécution de l'illustration. Pas de subtilité inutile chez Herrmann, voir l'extrait de La Mort aux Trousses avec la fin du film qui n'est pas sans rappeler le début de Vertigo. EXTRAIT 5
- L'analyse de la musique d'Herrmann dans le fantôme de Mme Muir. Ascension et chute, un amour sans réciprocité. EXTRAIT 6

A suivre...

Terminer la présentation sur Herrmann avec le prologue de Taxi Driver-constante du regard et de l'intériorité du personnage que la musique va retranscrire- et faire la transition avec le générique de Répulsion

Comme beaucoup Herrmann parvient à faire ressentir la complexe intériorité des personnages du film. C'est aussi ce que fait Chico Hamilton pour la musique de Répulsion (R. Polansky, 1965) dont l'étude du générique avec celui de Vertigo peut s'avérer profitable.

Répétition et ellipse dans Vertigo

La répétition dans la mise en scène.

Des arcades à la mission avec le panoramique sur la droite, une première fois avec Madeleine, scène d'adieu et une deuxième fois avec le procès. Idée de répétition, réitération dans le parti pris filmique qui souligne le thème de la duplication, duplicité, révélation. C'est exactement le même plan et panoramique qui est répété comme vous pouvez le voir ci-dessous.

Dans la réalité rêvée avec Madeleine.



Scène suivante retour à la triste réalité



Cette répétition illustre sur le plan structurelle une nouvelle fois le passage de l'univers rêvé de Fergusson à la réalité à travers la répétition, ici celle d'une ouverture de scène qui par l'architecture du paysage montré, des arcades et le mouvement de caméra, panoramique sur la droite illustre cette notion même de duplication qui s'inscrit une nouvelle fois dans le fond et la forme du film mais encore de manière littérale et symbolique.

La mission Dolores et la Mission San Juan Battista

Lorsque Madeleine vient retrouver Scottie en pleine nuit elle lui explique qu'elle a à nouveau fait ce rêve qui la hante (DVD scène 18 Madeleine's dream) et tandis qu'elle décrit ce qu'elle a vu Fergusson de s'écrier « It's not a dream, you've been there before ! » et il lui décrit à son tour les lieux et comment il l'a observée sur place.

Le fait est que cette scène n'existe pas dans le film. Elle appartient au vécu des personnages mais confusément le spectateur n'a d'autre choix que de rattacher les propos de Fergusson à la scène du cimetière où il observe discrètement Madeleine se recueillant sur une tombe, celle de Carlotta Valdès. Pourquoi cette scène ? Parce que c'est la seule scène où nous avons vu Fergusson suivre et surveiller Madeleine dans un lieu qui renvoie à l'Espagne et donc à Carlotta Valdès, mais la scène vue par le spectateur se déroule dans un cimetière à la mission Dolores et non à San Juan Battista.

Et alors ?

Alors la confusion des espaces, des univers s'inscrit dans Vertigo non pas seulement sur l'écran mais dans la perception même du film par le spectateur, dans sa mémoire des

événements, sa recreation, retravaillée et manipulée. Par un tour de passe-passe habile, Hitchcock évoque un lieu et notre mémoire l'associe avec un autre, et c'est bien sûr à San Juan Battista que la confusion des espaces apparaîtra pour la première fois dans le film de manière tangible à l'écran, pour qu'ensuite Fergusson après avoir perdu Madeleine se mette à rêver de lui-même en train de marcher dans le cimetière de la mission Dolorès. Confusion des espaces, mélange de la réalité et du rêve, le cinéma hitchcockien s'illustre ici dans ce qu'il a de plus fort, jouant le littéral et le symbolique en imbriquant constamment les deux..

Vous vous y perdez ? Ce n'est pas grave Fergusson lui-même s'y perd, d'ailleurs en courant après Madeleine dans l'église de San Juan Battista il marquera un temps d'hésitation s'appêtant à s'engager dans l'allée centrale de l'église comme il l'avait fait dans celle de la Mission Dolorès, avant que les pas de Madeleine dans l'escalier du clocher ne l'oriente.

PARTIE 7 : LE TRANSTRAV CHEZ LES AUTRES REALISATEURS

EXTRAITS 6, 7, 8

NERO 15, 16, 17: Jaws, Me Myself and Irene, Duellists, Raging Bull

1. Enrichissement du sens en illustrant le transtrav chez les autres réalisateurs. Boucler la boucle en partant du plan métonymique d'Hitchcock au plan rémanent de Scorse, du barreau à la corde de ring. (?)

La prise de conscience dans JAWS

Le basculement de personnalité dans ME Myself and Irene

L'aliénation du personnage dans les Duellistes

La surpuissance du boxer dans Raging Bull

Le transtrav hitchcockien c'est la verticalité mais déclinaisons horizontales

Il faut bien voir que celui de Hitchcock est vertical alors que tous les exemples montrés sont horizontaux ou plus ou moins dans un axe horizontal et frontal. Encore la suprême importance de la verticalité dans Vertigo.

Verticalité et transtrav trouve une résonance dans deux scènes qui soulignent le basculement amoureux du héros. Il s'agit de la scène du cimetière sur laquelle nous allons conclure et la promenade dans les bois en compagnie de Madeleine.

(Je vous montre rapidement cet effet qui ressemble à un transtrav, il s'agit en fait d'un travelling arrière combiné à un zoom arrière d'où l'effet de basculement dû à l'artifice de l'accélération créée.)

PARTIE 8: LA SCENE DU CIMETIERE CONCLUSION

Analyse Scène du cimetière

Montrer la scène dans son entier

Extrait la scène du cimetière :

C'est une scène qui contient 29 plans et qui est essentiellement basée sur le point de vue, celui de Scott Fergusson. C'est une scène clé car c'est là je crois que s'effectue le basculement amoureux de Scottie. Madeleine Elster est à la fois le point de mire et le point de fuite. Elle n'aura de cesse d'apparaître et de disparaître en étant toujours centrée à l'image.

Extrait : Les plans sur elle

Cette scène est extraordinaire car elle met en place la coexistence invisible d'espaces réels et sublimés à travers le regard de Scott Fergusson pour qui le personnage féminin reste encore inaccessible.

Confusion des univers, mélanges sonores et visuels

Cette confusion des espaces est mise en place par la connotation du lieu, un cimetière et les informations qu'Elster a savamment distillées à Scott Fergusson et ce faisant au spectateur. Cette confusion entre le réel et l'au delà, entre Madeleine et Carlotta Valdès, entre ce que voit Scott Fergusson et ce que l'on veut lui faire voir se retrouve aussi sur le plan sonore puisque l'on passe d'une musique intra diégétique à une musique extra diégétique sans y prêter attention, le synthétiseur de la chapelle est relayé par une douce musique, celle d'Herrmann et cette confusion dans l'énonciation se prolonge jusqu'au point de vue puisque l'on passe d'une narration externe dans la chapelle et les premières secondes dans le cimetière à une narration subordonnée au point de vue de Scott Fergusson jusqu'à ce que Madeleine disparaisse à la fin avant de revenir à un point de vue externe sur lui. Quant à la musique on ne sait plus si les notes sinistres de la cloche à la fin de la scène appartiennent à la diégèse du film, (l'on retrouvera ce schéma, même si les accords ne sont pas exactement les mêmes, à la fin du film) Scott Fergusson peut les entendre quand il relève le nom de Carlotta Valdès sur la pierre tombale ou si elles ne sont qu'à l'adresse du spectateur ou les deux mais peut-être la confusion est-elle entretenue à dessein. Il y a confusion entretenue sur la focalisation, le point de vue et l'auricularisation, le point d'écoute pour reprendre la terminologie de F. Jost

La scène du cimetière en parallèle avec la scène du rêve

Cette scène est une scène clé car elle est à mettre en parallèle avec la scène du rêve. Après la mort de Madeleine Scott Fergusson se revoit marcher dans le cimetière tel qu'il l'avait fait au moment où il surveillait Madeleine.

Extrait : Le cimetière/Le rêve

Absence de chapeau, absence de transtrav

Une différence de taille peut marquer le spectateur. Dans la scène du rêve, John Fergusson ne porte pas de chapeau. Le chapeau de Fergusson tour à tour présent puis absent signale que la fonction du protagoniste, son statut de policier a disparu et qu'il ne reste plus que l'homme et sa souffrance. Ce procédé est un classique, voir par exemple My Darling Clementine ou la socialisation du héros passe par l'abandon du Stetson ou encore l'extrait de Laura précédemment cité.

Du cimetière à la scène du rêve, revoilà tout le parcours et la chute de Scott Fergusson déjà annoncé dans le prologue du film. Il ne manque que le transtrav et pourtant il est presque là, sous forme non pas d'une distorsion d'un vertige mais d'un véritable basculement, d'une chute, celle la même effectuée dans le rêve et qui se traduit dans le cimetière par une combinaison d'un zoom arrière et d'un travelling arrière, point de vue mouvant de Fergusson sur Madeleine point de mire immobile. Ce procédé subtil sera repris dans la scène en forêt où Madeleine disparaît comme par magie sous les yeux de Fergusson. Extrait fantastique au premier degré mais la scène du cimetière est plus riche encore, pourquoi ?

Le jump cut ou raccord dans l'axe. Explication

Comme dans le prologue au plan 3 qui soulignait la faille du héros glissant sur le toit, il y a un raccord dans l'axe dans cette scène du cimetière et il est à l'ouverture quand Scott Fergusson se trouve encore dans la chapelle.

Ce jump cut sans dimension dramatique contrairement au premier est le second du film. La dimension de ce second jump cut ou raccord dans l'axe est purement narrative. La question est, quelle information nous est ici transmise et qu'est-ce que signifie une dimension narrative?

La notion de point de vue dans la scène du cimetière

Il ne faut pas oublier la dimension du point de vue qui conditionne tout le film et partant la scène. La scène s'ouvre clairement comme une narration externe qui va devenir interne avant de se conclure sur à nouveau un point de vue externe. Mais elle s'ouvre aussi sur le thème de la répétition à l'œuvre dans toute la scène comme dans tout le film, c'est ce que souligne ce jump cut qui dans un premier temps illustre le thème de la duplication à travers le point de vue mais aussi dans un second temps celui de l'espace parallèle, l'espace imaginaire d'où la reprise de cette même scène dans le rêve de Scott Fergusson. C'est le même point de vue qui est décliné dans cette séquence et l'on retrouve la construction en miroir hitchcockienne qui donne à une narration externe les mêmes caractéristiques que celle liée à une narration interne = point de vue du personnage. En clair si je vous ai perdu, la répétition (=le jump cut) indique deux choses :

1. Littéralement qu'il s'agit d'illustrer le thème de la duplication donc de la reconstruction, celle du fantasme qui comme toujours ancré dans le réel, va remodeler ce réel.
2. Symboliquement il s'agit d'évoquer un univers qui n'est pas l'univers réel mais une reprise subjective de celui-ci. Alors le point de vue que l'on croyait externe dans cette narration pourrait tout aussi bien être celui de Scott Fergusson lui-même puisqu'il est le rêveur qui se voit marcher nu-tête dans le cimetière... nu-tête comme dans la petite chapelle! La confusion des espaces se double alors d'une confusion temporelle et c'est là que je repense à Laura de Preminger, film entièrement construit en flashbacks et points de vue.

Dès lors l'on comprend mieux le filmage de cette scène où les points de vue de Scott Fergusson, c'est-à-dire les plans sur elle, Madeleine, semblent évoquer un autre espace, un ailleurs, comme si l'espace continu partagé par les deux personnages n'était en fait que deux espaces contigus, l'un appartenant au domaine du réel et l'autre au domaine du rêve ou du rêve éveillé, de la représentation d'où les nombreux profils que Madeleine va présenter à Fergusson, voir dans un premier temps celui du fantasme avant d'appartenir littéralement au domaine du rêve où Scott Fergusson marche jusqu'à la tombe de Carlotta Valdès pour y plonger.

Conclusion Générale :

La boucle est bouclée, Scott Fergusson, d'enquêteur, se retrouve objet manipulé, celui qui voit est en fait celui qui est observé, joué, une nouvelle métaphore du cinéma lui-même certes mais qui ne vaut que pour la première partie du film, sauf si l'on garde en mémoire qu'une fois de plus lorsque Scott Fergusson décide de devenir Pygmalion à son tour dans la seconde partie, il ne sait pas que Judy est Madeleine; information qu'elle partage avec le spectateur en le regardant dans les yeux après avoir maintes fois offert son profil à Scott Fergusson; ce décalage informationnel avec le personnage principal existait déjà dans la première partie du film mais il partageait ce déficit avec le spectateur qui dès la seconde partie du film espère secrètement que Judy gardera son secret.

Vertigo n'est pas seulement l'histoire du vertige éprouvé par Scott Fergusson c'est aussi l'histoire d'une prise de conscience, la prise de conscience d'un point de vue, celui de Scott Fergusson. Ce qui était inconscient dans la première partie du film devient conscient dans la seconde grâce au savoir partagé du spectateur et de Judy qui permet de voir les agissements de Fergusson pour ce qu'ils sont, **une construction inconsciente (= première partie du film, Scott tombe amoureux de Madeleine) a fait place à une reconstruction consciente (= 2^{ème} partie du film après la mort de Madeleine, Scott façonne Judy en Madeleine).**

Cette reconstruction consciente contamine la narration externe et interne ; ainsi de la scène du cimetière, jusqu'à la scène finale en passant par la scène du rêve c'est le point de vue de Scottie Fergusson qui se retrouve guérie, immunisée; guérie, immunisée contre quoi me direz-vous ? Et bien

tout simplement guérie, immunisée contre le transtrav, contre le vertige, regardez comment le jeu de l'acteur nous montre cette guérison , mais cette fois Hitchcock ne nous fait pas passer de la littéralité à la métaphore, c'est le contraire.

EXTRAIT 9 LA SCENE DU CLOCHER

Commenter l'extrait en direct sur VLC

EXTRAIT : Il faut bien voir que l'extrait montre :

1. Un dernier transtrav lorsqu'il monte les escaliers mais Scott résiste.
2. La guérison de Scott : il arrive en haut regarde en bas le transtrav a disparu. Il était déjà absent la seconde fois dans la scène d'ouverture.
3. Il manque de retomber quand il lui révèle son erreur sur le collier « You shouldn't have been that sentimental », Scott Fergusson sait de quoi il parle ! Et il amorce un mouvement de recul = il sait que c'est là sa faiblesse, c'est ce que j'appelle le transtrav de l'acteur, et c'est alors qu'elle prend la parole.

4. L IMAGE FINALE, la résolution :

Image finale il ressort littéralement dans la réalité de ce qui rappelle la tombe dans laquelle il était tombé, similitude graphique entre le trou de la tombe + la pierre tombale et l'ouverture au sommet du clocher à laquelle s'ajoute la similitude sonore, et bien sûr la similitude dans la pose même de l'acteur que nous avons vu en introduction.

C'est Truffaut qui avait raison je crois, Scott est libéré parce que littéralement revenu, d'entre les morts.



