

ARTE-FILOSOFIA
présente une conférence de
Monsieur Jean-François MATTEI

L'attirance de la mort dans *Vertigo*

« Il y a dans l'homme une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte ; et cependant, sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d'actions humaines resteront inexplicables, inexplicables. Ces actions n'ont d'attrait que *parce que* elles sont mauvaises, dangereuses ; elles possèdent l'attirance du gouffre. »

Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*

L'enseignement le plus constant de la littérature, de la poésie, de la musique et, d'une façon plus générale, de l'art occidental, tient dans l'attirance respective de l'amour et de la mort, ou, en termes freudiens, aux liens d'Éros et de Thanatos. Le premier roman de l'Occident, *Tristan et Yseult*, commence par ces mots :

« Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ? »

Dans *La Genèse d'un poème*, songeant peut-être à Yseult, Edgar Poe affirmera que « la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet au monde », et dans sa *Romance*, il décrira la forme d'amour qui l'attire irrésistiblement :

« Je ne pouvais aimer sans que la Mort
Mêlât son souffle à celui de la Beauté ».

Le cinéma a magnifié ce thème traditionnel de la tragédie – *Roméo and Juliet* – et de l'opéra - *Tristan und Isolde* – tant dans les drames ou les mélodrames – *Pandora, Le jour se lève* – que dans le film noir : *Laura, Le Facteur sonne toujours deux fois*. Le film le plus remarquable à cet égard est certainement *Vertigo (Sueurs froides)* qu'Alfred Hitchcock a tourné en 1958 d'après le roman policier de Boileau et Narcejac *D'entre les morts*. Derrière l'intrigue criminelle, le spectateur perçoit une méditation sur les liens de l'amour et de la mort à travers l'attirance que le héros éprouve pour une femme défunte ou qui n'a jamais existé, mais qui, cependant, revient d'entre les morts. En projetant quelques extraits du film, avec le célèbre générique de Saul Bass sur les spirales qui naissent au fond de l'œil de l'héroïne et qui

évoquent le vertige creusé par l'amour, je suivrai l'intrigue du film et j'interpréterai cette attirance nécrophile qui conduit le héros à rechercher la mort à travers un amour impossible. Il s'adresse en effet à la fois à une femme morte, à une femme qui n'a jamais existé et à une femme qui joue le rôle d'une femme qui n'a jamais existé.

De l'enquête criminelle à la quête amoureuse

L'action se passe à San Francisco dont les différents quartiers nous seront largement montrés au cours de l'enquête du personnage principal, l'inspecteur John Ferguson. La première séquence s'ouvre en gros plan sur le barreau d'une échelle que deux mains vont agripper : un homme en fuite se hisse sur la terrasse d'un immeuble, en pleine nuit, poursuivi par deux policiers sur les toits de la ville. Le second policier hésite au moment de passer sur le toit voisin, rate son saut et glisse en se raccrochant à la dernière seconde à une gouttière. Il reste suspendu dans le vide et est envahi par le vertige en regardant à la verticale en bas. L'espace se tord sous l'effet d'un trucage hitchcockien fameux, un travelling arrière combiné à un rapide zoom avant (*forward zoom and reverse tracking shot*), et semble aspirer le policier en civil. C'est l'image même de ce que Baudelaire appelait, à propos de Edagr Poe, « l'attirance du gouffre », un gouffre qu'il faut entendre en un sens plus moral que physique. Son collègue en tenue revient sur ses pas et tente de lui venir en aide, mais, en se penchant pour lui tendre la main, perd l'équilibre et va s'écraser en contrebas. Fondu au noir à la fin de cette séquence d'ouverture, très dramatique, et passage à la deuxième séquence où nous retrouvons John Ferguson, Scottie pour ses proches (James Stewart) quelques semaines plus tard chez son amie de jeunesse Midge (Barbara Bel Geddes), une décoratrice d'intérieur. La scène, très paisible, est en contraste parfait avec la précédente : à la musique stridente de Bernard Hermann succède un concerto de Mozart. Nous apprenons qu'après la mort de son collègue, le détective a démissionné de la police de San Francisco tant en raison de son vertige irrépressible – son « acrophobie », précise-t-il – que de sa culpabilisation : il se juge responsable de la mort du policier qui essayait de l'aider. Il a lui-même échappé à la mort, on ne sait comment, mais demeure marqué par la chute horrible de son collègue. Il tente de lutter contre son vertige, par exemple en montant sur un escabeau dans l'appartement de son amie, près de la fenêtre ; mais, après avoir jeté un coup d'œil sur la rue en contrebas, il s'effondre dans les bras de Midge. Cette dernière l'aime depuis des années, mais nous comprenons qu'elle n'est pas payée en retour.

Libre de son temps, Scottie accepte de rencontrer l'un de ses vieux amis d'université, Gavin Elster (Tom Helmore), un riche armateur qui lui demande d'enquêter sur sa femme,

Madeleine. Cette dernière est persuadée qu'un mort venu du passé essaie de la posséder, « *someone dead, someone of the past* », et présente des troubles de plus en plus étranges qui inquiètent son mari. Scottie est réticent à l'idée de s'occuper de cette affaire, mais accepte tout de même d'aller au restaurant Ernie's, le soir même, pour voir la jeune femme qui dîne avec Elster. Assis au bar de l'hôtel, il voit venir vers lui une jeune femme blonde, étincelante dans son fourreau noir et sa longue cape verte, s'arrêter un instant derrière lui alors qu'il détourne la tête et que se dessine à l'écran ce que les critiques ont appelé le « profil sublime » de Madeleine (Kim Novak). Il se détache un court instant comme un médaillon sur le fond rouge cramoisi des murs du restaurant. Tout va tenir à cette scène primitive où le regard subjectif qui a découpé pour le spectateur le profil de Madeleine a enchaîné pour toujours Scottie à cette femme. Il a en un éclair forgé l'image sublime d'une femme dont il ne sait pas encore qu'elle est d'autant plus imaginaire qu'elle va jouer le rôle d'une morte et que, en outre, elle n'existe pas.

Le lendemain matin, le détective suit patiemment la jeune femme dans sa De Soto blanche à travers les rues de San Francisco. Conduisant sa Jaguar verte, elle va d'abord chez un fleuriste acheter un bouquet de roses, au cimetière de la mission Dolores se recueillir sur une tombe, puis dans un Musée contempler longuement un tableau, enfin dans un hôtel meublé où on l'aperçoit à la fenêtre. À chaque reprise, comme dans une quête initiatique, le détective suit d'abord la jeune femme à travers un passage obscur avant de la rejoindre dans un lieu éclairé, observe discrètement ses faits et gestes, et comprend peu à peu que chacune des visites est liée à une femme mystérieuse du passé. Le bouquet de roses est identique à celui du tableau qui représente cette femme, Carlotta Valdès, en robe du soir ancienne avec un pendentif en rubis sur la poitrine, et la chignon élégant de Madeleine, en une spirale envoûtante, est le même que celui du portrait ; quant à la tombe du cimetière, elle est celle de Carlotta, morte cent ans plus tôt ; enfin, lorsque Scottie se renseigne sur la jeune femme qu'il a vu entrer dans l'hôtel, il apprend qu'elle a donné comme nom Carlotta Valdès ; montant à sa chambre, il découvre qu'elle est vide. Tout concourt à faire croire au détective, et au spectateur, que Madeleine *est* la réincarnation de la femme morte, d'autant que nous apprendrons par la suite que cet hôtel vieillot était la maison de Carlotta Valdès un siècle plus tôt.

Pour aider Scottie dans son enquête, Midge le présente à un vieux libraire, Pop Leibel, qui lui raconte l'histoire de Carlotta Valdès, « *the beautiful Carlotta, the sad Carlotta* », une chanteuse qui fut au siècle précédent la maîtresse d'un riche homme d'affaires de San Francisco ; il l'abandonna après lui avoir pris son enfant et la laissa dans la misère, bientôt la

folie. Midge devine ce qui préoccupe son ami et, dans la voiture qui les ramène chez elle, trouve ridicule que la femme sur laquelle enquête Scottie soit hantée par une morte. Scottie ne répond pas et la laisse partir, obsédé par le portrait du musée dont il regarde la reproduction sur un catalogue : sur l'image de Carlotta se superpose l'image sublime du profil de Madeleine entrevu chez Ernie's. Le détective retrouve ensuite dans un club son ami Elster ; celui-ci lui révèle que tout indique que Madeleine est la fille que Carlotta avait perdue. Scottie pense alors avoir trouvé la cause de l'étrange attitude de la jeune femme : elle souffre du poids du passé en s'identifiant à une mère morte dans la folie. Mais Elster lui apprend sèchement que Madeleine n'a jamais entendu de Carlotta Valdès.

Scottie recommence le jour suivant sa filature de la jeune femme. Elle va jusqu'à Old Fort Point, aux pieds du Golden Gate, regarde mélancoliquement l'eau de la baie de San Francisco en effeuillant un bouquet, et se jette brusquement dans le vide. Scottie se précipite, la sauve de la noyade et la porte dans ses bras, évanouie, dans sa voiture en murmurant : « *Madeleine... Madeleine...* » Il la ramène dans son appartement, à travers les fenêtres duquel on voit la Coit Tower, un mince bâtiment vertical dont l'aspect phallique est évident ; Hitchcock a tenu à la faire figurer dans plusieurs séquences du film à la fois comme symbole sexuel et comme symbole de verticalité et de chute. L'image de cette tour sera reprise avec le clocher de la Mission San Juan Bautista qui sera le théâtre de deux drames. Nous voyons le linge de Madeleine sécher tandis que Scottie fait du feu dans la cheminée ; à côté, dans la chambre à coucher, Madeleine, encore endormie, est manifestement nue sous les draps. Elle murmure dans son rêve : « *Mon enfant.. Avez-vous vu mon enfant ?* » Le téléphone sonne. C'est Elster qui s'inquiète de la disparition de sa femme. Scottie le rassure, puis tend un peignoir à Madeleine qui s'est réveillée, troublée, dans le lit d'un inconnu. Elle lui demande avec réserve pourquoi elle est là, et il lui donne quelques explications sans révéler son rôle d'enquêteur.

Le mystère de « Madeleine »

Récapitulons les faits au moment de cette première rencontre entre Madeleine et Scottie. Celui-ci pense n'avoir affaire qu'à une jeune femme, Madeleine Elster, qui est obsédée par l'image d'une morte, Carlotta Valdes, dont elle serait la fille. Pour le spectateur qui a plus de recul que le héros, même s'il s'identifie à un personnage qui joue lui-même le rôle de spectateur des faits et gestes de Madeleine, « Madeleine » est une création de Scottie comme l'atteste la scène du restaurant où le profil sublime est apparu comme par magie au détective. Nous savons, au fond de nous, que Madeleine est une illusion puisque son rôle est interprété

par Kim Novak, l'une des grandes stars hollywoodiennes des années cinquante. Mais nous ne savons rien, pas plus que Scottie, des rapports de Madeleine, la femme vivante, et de Carlotta, la femme morte. Nous devinons, cependant, plus peut-être que Scottie qui est envoûté par la jeune femme, que « Madeleine » recèle un mystère qui échappe encore au policier ou qui n'est pas de même nature que celui qu'il soupçonne.

Madeleine rentre chez elle. Le lendemain, pour la troisième fois, l'enquête policière, qui prend de plus en plus l'allure d'une *quête* initiatique, reprend de la même manière. Scottie est à son volant et suit longuement la Jaguar de la jeune femme qui semble errer dans les rues de San Francisco ; finalement, à sa grande surprise, elle s'approche de son quartier et finit par s'arrêter devant sa porte dans Lombard Street. Madeleine dépose dans sa boîte une lettre de remerciements pour lui avoir sauvé la vie. Ils parlent devant le perron alors qu'elle est adossée à un petit mur avec la Coit Tower profilée près de son chignon, apparemment insignifiante, mais pourtant menaçante ; c'est cette tour qui lui a permis de retrouver l'adresse de Scottie, lui dit-elle. Il lui propose de faire une promenade en voiture, et, après quelques hésitations, elle accepte d'un air inquiet, mais avec une pointe d'ironie (« *On se promène quand on est seul. Mais, à deux, on va quelque part...* »). Nous les retrouvons sur une route bordée de grands arbres qui évoquent une nouvelle fois le thème obsédant de la verticalité et, implicitement, de la chute. Ils sont entrés dans la forêt de séquoias de Muir Woods qui les entoure comme une sorte de caverne végétale étouffante. Les arbres immenses se dressent, inquiétants, écrasant leurs deux silhouettes frêles. Devant la coupe d'un séquoia millénaire où sont indiqués les événements historiques depuis la naissance de l'arbre (bataille d'Hastings : 1066, découverte de l'Amérique : 1492 etc.), Madeleine montre deux places sur les sillons circulaires de l'arbre et se dit à elle-même : « *quelque part par là je suis née... et là, je suis morte..* » Scottie fait des efforts désespérés pour l'arracher à sa mélancolie et essaie de lui prouver qu'elle n'est pas folle. Ils sortent de la forêt obscure, qui évoque le premier chant de la *Divine comédie* ; la séquence suivante les montre au bord de l'océan. Madeleine descend au bord de l'eau et Scottie vient vers elle en courant, craignant qu'elle ne reproduise son geste de la veille. Il lui explique qu'il est responsable d'elle maintenant, et Madeleine, frissonnante, lui confie qu'elle rêve sans cesse d'un long corridor avec des miroirs brisés qui conduisent vers l'obscurité ; lorsqu'elle l'aura atteinte, elle mourra. Persuadée qu'elle est folle, elle se précipite vers les rochers. Il la rejoint, la prend dans ses bras et l'embrasse pour la première fois alors que les vagues éclatent derrière eux sur les rochers. Tout semble désormais les unir et, grâce à la protection de Scottie, sauver Madeleine de la folie et de la mort.

Nous retournons le lendemain dans le studio de Midge qui termine un tableau en souriant d'un air satisfait. Scottie arrive et lui demande ce qu'elle fait ces temps-ci ; elle répond qu'elle est revenue à ses premières amours, la peinture ; mais nous savons que ce premier amour reste Scottie. Ce dernier demande s'il s'agit d'une « nature morte », en un sens répond Midge, et il s'approche du tableau. Son visage se fige. Nous découvrons avec lui que Midge a copié exactement le tableau du Musée en peignant son propre visage, avec des lunettes, à la place du visage de Carlotta. Scottie, désespéré, ne trouve pas la plaisanterie drôle et sort en laissant Midge, désespérée, qui barbouille de rage son portrait. Le monde de la réalité a échoué dans cette scène à reprendre le dessus sur le monde de l'illusion, et Scottie, envoûté par l'attraction qui le pousse vers une femme hantée par une morte, ne parvient plus s'arracher à l'illusion. On le voit ensuite seul, en pleine nuit, marcher sans but à travers Union Square dominée par une longue colonne centrale.

La séquence suivante sera décisive et commence par un cauchemar avant de se terminer par une mort. Scottie est endormi sur son canapé, la Coit Tower de nouveau profilée à travers la fenêtre, lorsque la sonnerie de la porte le réveille à l'aube. En ouvrant, il voit une silhouette pareille à un fantôme immobile dans l'entrée, comme à la fin du film une autre silhouette, cette fois semblable à la mort, s'immobilisera derrière Scottie. C'est Madeleine qui lui parle d'un rêve qu'elle vient d'avoir : elle s'est vu dans un vieux village espagnol avec une église, une tour et une cloche qui sonne, une grande place avec des écuries, une maison blanchie à la chaux... Scottie reconnaît au fil du récit la mission espagnole de San Juan Bautista, au sud de San Francisco, conservée comme aux premiers jours de la Californie, et essaie de convaincre Madeleine qu'elle n'est pas victime d'un rêve, mais d'un souvenir réel. Elle refuse de le croire car elle n'est jamais allée dans ce village. La Coit Tower se profile de nouveau comme une ombre derrière son épaule à travers la fenêtre. Le détective dit qu'il va la conduire à cette mission pour lui prouver qu'elle n'a pas rêvé : le contact avec la réalité la guérira de ses fantasmes et, songe sans doute Scottie, elle sera alors toute à lui.

La mort d'Yseult-la-blonde

Sur la route de San Juan Bautista, Scottie conduit au petit matin la voiture de Madeleine, très belle dans son strict tailleur gris ; son visage est inquiet en dépit d'un sourire de commande et elle regarde plusieurs fois les arbres qui forment une voûte au-dessus du véhicule. Scottie sourit car il pense détenir la clef du mystère. Nous voyons maintenant la place du village espagnol, avec les arches du couvent, la vaste pelouse et, face à l'église avec son haut clocher, deux bâtiments dont une étable. Scottie est debout à côté de Madeleine, assise dans l'obscurité sur une charrette, et lui demande où elle se trouve. La réalité ne semble

pas avoir d'effet sur Madeleine qui s'enfonce dans son rêve. Scottie voudrait chasser ce cauchemar et montrer que tout ici est bien réel, et que Madeleine est tout aussi réelle. Il la prend dans ses bras, l'embrasse désespérément, lui dit qu'il l'aime. Le visage de Madeleine se décompose légèrement sous la force d'une émotion dont nous devinons qu'elle n'est pas l'effet du baiser, mais d'une autre inquiétude. Elle lui répond qu'elle l'aime aussi, et nous sentons cette fois qu'elle dit vrai, mais qu'« *il est trop tard... Il y a quelque chose que je dois faire...* » Elle s'arrache à l'étreinte et se précipite vers l'église à travers la pelouse ; il la rejoint, la prend à nouveau dans ses bras, lui répète qu'il l'aime. Elle se laisse alors aller à une confiance dont nous ne comprendrons l'importance que plus tard : « *si tu me perds, tu sauras que je t'aimais et que j'ai voulu continuer à t'aimer...* »

La scène, comme l'aveu, évoque les promesses d'amour de *Tristan et Yseult* et annonce la mort d'Yseult la blonde, comme dans le roman breton, après la lutte sans espoir de l'amour contre son destin de mort. Madeleine supplie Scottie de la lâcher car elle doit absolument pénétrer dans l'église. Avant d'y entrer, elle regarde rapidement vers le clocher tout en haut. Scottie lève les yeux à son tour, et comprend ce qui risque de se passer ; il se précipite derrière elle, la voit grimper un petit escalier conduisant au clocher, et monte à son tour sans réfléchir. Mais, après quelques marches sur l'escalier en colimaçon, il ne peut s'empêcher de jeter un regard vers le bas et voit à deux reprises l'espace se creuser comme s'il était aimanté par son vertige. Il se détourne péniblement du vide et parvient à monter encore quelques marches ; il voit Madeleine un peu au-dessus de lui, mais, sans pouvoir la rattraper, paralysé par le vertige, il la voit passer par la trappe verticale qui accède au clocher. Un cri horrible le pousse à se tourner vers une fenêtre à claire-voie : le corps de Madeleine tombe à la verticale ; Scottie s'approche de la fenêtre, terrifié, et voit des religieuses courir vers l'église. Il redescend en tremblant l'escalier. Le plan suivant, qui clôt la première partie du film, montre, d'un point de vue qui ne saurait être ni celui de Scottie ni celui du spectateur, mais peut-être celui de Dieu, une plongée verticale prise du ciel sur l'église et les deux faces opposées du clocher : d'un côté le toit sur lequel repose le corps écrasé de Madeleine avec les religieuses qui s'affairent ; de l'autre, la porte de l'église par où sort la minuscule silhouette de Scottie, anéanti par la mort de celle qu'il aimait.

Le coup de théâtre est stupéfiant pour les spectateurs : vers la moitié du film, le personnage principal, Madeleine, incarnée par la star principale, Kim Novak, disparaît et l'histoire semble se clore sans appel puisque l'aventure amoureuse de Scottie est brisée à peine commencée. Nous sommes aussi désemparés que le héros car la trame du récit est rompue beaucoup trop tôt par rapport aux normes traditionnelles : toutes les héroïnes de la

littérature, Yseult, Juliette, la Dame aux camélias ou Yvonne de Galais meurent à la fin de l'intrigue, non pas en son milieu. Comment la quête amoureuse et policière pourrait-elle encore se poursuivre puisque la mort a triomphé avant même que les amants aient été réunis ? C'est là que le génie d'Alfred Hitchcock, qui impose une modification décisive au roman de Boileau et Narcejac, lesquels ne livraient la clef du mystère qu'à la fin du récit, va trouver une issue qui redoublera le *suspense* et, par conséquent, la surprise finale.

La seconde partie du film commence, quelques semaines plus tard, par l'enquête judiciaire qui se tient sur les lieux du drame, dans l'un des bâtiments de la mission espagnole qui fait office de tribunal. Le juge rend une décision de mort accidentelle tout en soulignant la responsabilité de Scottie qui a failli à sa mission en ne surveillant pas d'assez près une femme névrosée portée au suicide. Le visage de Scottie est ravagé par la douleur et l'incompréhension. Son ami Gavin Elster, bien que bouleversé par la mort de son épouse, tente de consoler Scottie en lui confiant que personne ne peut comprendre ce qui s'est passé : « *Toi et moi savons qui a tué Madeleine* » Nous verrons que la phrase ne met pas seulement en cause Carlotta Valdes, la morte qui hantait la jeune femme, mais une autre personne que nous ne soupçonnons pas à ce moment. Elster annonce à Scottie qu'après le drame, il va quitter San Francisco pour toujours. On voit ensuite Scottie se recueillir seul sur la tombe de Madeleine Elster. La séquence suivante est décisive : elle met en scène un cauchemar de Scottie qui sépare chacune des deux parties du film ancrées dans la réalité. Cette réalité est scandée à chaque reprise par une mort bien réelle et, dans les deux cas, imprévisible. Scottie se débat dans un rêve hallucinatoire où les personnages se confondent et où la Carlotta du tableau, dans sa robe surannée, est aux bras d'Elster dans la salle du tribunal. Son collier avec le médaillon en rubis sur la poitrine est bien visible. Scottie revit ensuite la mort de Madeleine, s'approche d'une tombe ouverte et s'enfonce en elle avant de s'écraser, comme Madeleine, sur le toit de l'église espagnole. Il se réveille en hurlant, le visage égaré, après cette chute dans le trou noir de son cauchemar.

On retrouve ensuite Scottie, des semaines plus tard, dans une clinique de repos où Midge est venu le visiter. Il est complètement atone, plongé dans une profonde mélancolie dont le médecin ne sait pas s'il pourra un jour sortir. Les paroles de Midge, pas plus que la musique de Mozart en fond sonore, ne paraissent retenir son attention ; il est prostré, incapable de parler ou de bouger, et ne sait même pas que son amie est là. Après avoir parlé au médecin, Midge s'éloigne définitivement de sa vie, les épaules pliées par le renoncement, vers le fond du couloir de la clinique. Avec le personnage de Midge disparaît le dernier élément qui rattachait Scottie, et les spectateurs, à la réalité. Désormais, nous sommes tous

livrés à l'obsession du détective et à une illusion qui va pourtant être déchirée par l'intrusion d'une réalité qui, tel le destin, s'avèrera implacable.

Le retour de Madeleine

Le film semble commencer une nouvelle histoire, si Scottie ne commence pas une nouvelle vie. Le temps a passé, et nous voyons Scottie, des mois plus tard, errer dans San Francisco sur les traces de son souvenir. Il croit revoir Madeleine devant la place où était garée sa Jaguar ; chez Ernie's, il attend qu'elle vienne vers lui, comme la première fois, lorsqu'il avait aperçu le profil sublime ; il la confond avec une autre femme qui porte un chignon comparable ou un tailleur gris de même allure. Ce n'est plus désormais Carlotta qui erre dans la ville en recherchant son enfant perdu, mais Scottie qui va à l'aventure en recherchant la femme qu'il n'a pu sauver. La quête d'un amour impossible, puisque la femme aimée est morte, succède à l'enquête sur la femme réelle qui n'est plus, et qui, comme nous le saurons bientôt, n'a jamais existé. Scottie est maintenant sur un trottoir bordé de boutiques, regardant quatre jeunes femmes qui s'avancent et s'arrêtent près de lui sans le voir. Son regard a brusquement changé. Ce n'est plus l'œil atone du mélancolique qui n'attend plus rien de la vie, mais l'œil vif et professionnel du policier qui s'est réveillé. Il fixe l'une des jeunes femmes qui parle avec ses amies : rousse, les cheveux tirés en arrière, le maquillage outré, de larges anneaux en strass aux oreilles, une robe vert foncé alourdissant son corps, elle se tient dans l'exacte position qu'avait Madeleine à leur première rencontre. Son profil droit, parfaitement dessiné, est presque identique à celui de l'image sublime d'Ernie's, mais, par contraste, il révèle la vulgarité de la jeune femme. Le personnage est interprété par la même comédienne, Kim Novak, mais le spectateur novice pourrait s'y tromper tant l'allure des deux jeunes femmes, l'une infiniment distinguée, l'autre excessivement commune, les oppose trait pour trait.

Scottie se met à suivre cette femme comme il avait suivi Madeleine. Elle se rend dans un hôtel très ordinaire, l'hôtel Empire, et il la voit ouvrir la fenêtre de sa chambre comme Madeleine-Carlotta avait ouvert la fenêtre de la pension où elle avait disparu lors de la première filature. Scottie entre dans l'hôtel, cherche la chambre de la jeune femme et frappe à la porte. Elle lui ouvre, mais, méfiante, ne veut pas répondre à ses questions ; il la supplie de ne pas le repousser, car elle lui rappelle quelqu'un. Elle ne croit pas à ce cliché, mais, comme il insiste avec tristesse, elle cède et le laisse entrer. Elle se nomme Judy Barton, vient du Texas et travaille chez Magnin, le grand magasin de San Francisco ; comme il ne la croit pas, elle lui montre ses papiers. Devant son insistance, elle se fâche à nouveau, puis, voyant son

visage défait et souffrant, elle lui demande si elle lui rappelle la femme qu'il aimait et si celle-ci est morte. Il acquiesce, puis lui propose de dîner avec lui, presque à contre-cœur, car Judy est vraiment tout l'opposé de Madeleine. Elle hésite à accepter, puis cède encore, impressionnée, du moins le croyons-nous, par sa souffrance. Scottie sort de la pièce.

Et soudain, le coup de théâtre que rien ne laissait prévoir, mais que le spectateur pressent dès que Judy, de dos vers la porte, se retourne vers la caméra, le visage bouleversé. La lumière baisse lentement et un fondu enchaîné sur son visage nous montre le clocher de San Juan Bautista auquel pense la jeune femme : nous revoyons, cette fois entièrement, la scène du drame. Madeleine entrant dans l'église suivie par Scottie, montant en courant l'escalier, puis passant la trappe tout en haut et retrouvant dans le clocher Gavin Elster ; ce dernier tient une femme inerte entre ses bras, vêtue du même tailleur gris clair que Madeleine, la jette brutalement dans le vide, et empêche Madeleine de crier en la baillonnant de la main. La caméra revient au présent sur le visage de Judy. Nous comprenons d'un seul coup la machination que Judy, complice de son amant Gavin Elster, va raconter à Scottie dans une lettre dont elle commence la rédaction. Elle a failli partir et a commencé à ranger ses affaires dans une valise, mais, en voyant le tailleur gris clair de « Madeleine » dans son placard, elle change d'avis et se met à son bureau. Scottie est innocent de tout : « *vous avez été la victime, j'étais l'outil* ». Elster avait projeté de tuer sa femme Madeleine, et, pour ne pas être suspecté, a eu l'idée de trouver en Scottie, dont il connaît l'acrophobie, un alibi. Il a inventé l'affaire du dédoublement de personnalité entre « Madeleine », jouée par Judy, maquillée et habillée comme sa femme, et « Carlotta », qui a bien existé, mais qui n'avait aucun lien avec « Madeleine ». Tout n'était qu'illusion, le rôle de « Madeleine » tenu par Judy, le bouquet de fleurs composé d'après le tableau, le chignon en spirale imité du portrait de Carlotta, la fausse rencontre chez Ernie's, le faux suicide dans la baie de San Francisco. Tout n'était qu'une mise en scène de Gavin Elster destinée à se débarrasser à bon compte de sa femme. Il savait, en tablant sur le vertige de son ami et sur son amour pour « Madeleine » identifiée à Carlotta, que le détective ne pourrait jamais suivre Judy en haut du clocher. Comptant sur sa défaillance, il pouvait tuer sa femme en la jetant du haut du clocher en présence de Scottie qui serait le meilleur témoin du faux suicide de la fausse « Madeleine », lequel est en réalité le véritable assassinat de la vraie Madeleine. Il en résulte que « Madeleine » n'a jamais existé, sinon dans l'imagination de Scottie qui l'a identifiée, non seulement à Carlotta, mais à l'image sublime qui l'attirait invinciblement.

Judy avoue à Scottie l'amour qu'elle lui porte et qui, lui, était sincère comme les spectateurs l'ont pressenti dans les instants précédant le faux suicide de San Juan Bautista.

Elle se ressaisit pourtant, déchire la lettre, cache au fond du placard le tailleur gris de « Madeleine », et prend le risque de conquérir, en tant que Judy, l'amour de Scottie. La même histoire recommence, et l'on devine qu'elle ne peut se terminer que de la même façon. Nous les voyons tous deux chez Ernie's, dînant en silence ; Scottie, toujours obsédé par l'image de « Madeleine », ne regarde pas sa compagne et tressaillit en voyant une femme au chignon blond et au tailleur gris qui vient vers eux. Bien que Judy se soit rendue élégante, dans une robe violette très moulante, elle conserve encore son côté commun qui lui interdit de s'identifier à l'image aristocratique de « Madeleine ». La suite du film va montrer la surprenante métamorphose de Judy, la femme qui jouait le rôle de « Madeleine », laquelle jouait le rôle de « Carlotta », afin de redevenir « Madeleine », ce qui est impossible, à la fois pour Scottie et pour Judy elle-même, puisque tous deux savent que la femme que Scottie aimait, « Madeleine », est tout aussi morte que Carlotta. Scottie va tenter cependant de faire revivre son rêve. En la raccompagnant à sa chambre, il propose à Judy de prendre soin d'elle, dans l'obscurité d'une pièce éclairée seulement par l'enseigne de néon de l'hôtel. Elle craint de comprendre ses intentions, mais il la rassure ; il attend autre chose d'elle qu'une aventure d'un soir. Judy se tient sagement devant lui, le profil gauche découpé sur la lumière verte du néon baignant la chambre : l'image reproduit exactement, mais de façon inversé, le profil sublime de « Madeleine » sur le fond rouge vif d'Ernie's. Les tons verts de la chambre et du visage de Judy évoquent le passé, mais appellent aussi le destin de mort de l'héroïne. Elle lui demande la raison de sa proposition : « *parce que je vous la rappelle, et rien d'autre ?* » Impitoyable devant la détresse de la jeune femme, Scottie répond : « *Non !* ». Ce n'est pas flatteur pour la jeune femme qui doit jouer le rôle d'une autre pour satisfaire le désir de Scottie. Mais, de nouveau, frémissante d'amour et de peine, elle cède et accepte la proposition de l'homme qu'elle aime et à qui elle ne peut avouer son secret.

Le geste de Pygmalion

Commence alors l'épisode le plus étonnant du film, où le mythe de Pygmalion va croiser le mythe de Tristan et celui d'Orphée. Scottie va modeler Judy pour la transformer progressivement en une seconde « Madeleine », tout comme, mais Scottie ne le sait pas encore, Elster avait modifié Judy pour la transformer en une première « Madeleine ». Il l'emmène au magasin de luxe Ransohoff's pour lui acheter un tailleur. Aucun ne lui convient, en dépit des goûts de Judy et de sa rébellion, car elle devine le tailleur que Scottie veut lui offrir. Elle se cabre et ne veut pas ressembler à la morte. Mais Scottie reste de marbre, prétendant seulement la rendre plus belle. Humiliée, elle s'enfuit dans un coin du magasin ; il

la rejoint, l'empoigne et lui impose son désir : *«faites-le pour moi ! »* Et de nouveau elle cède. La responsable de Ransohoff's a retrouvé, dans la collection de l'année précédente, un tailleur gris semblable à celui que Scottie recherchait. Il en sera de même du choix des chaussures. Scottie impose à Judy des souliers noirs à haut talon identiques à ceux de « Madeleine ». La scène est d'autant plus piquante qu'Alfred Hitchcock a imposé à Kim Novak, avec la même brutalité que Scottie à Judy, de chausser des escarpins de couleur noire que la comédienne ne portait jamais à la ville parce qu'elles lui alourdissaient les chevilles. L'identification, cette fois hors du film, est celle d'Hitchcock avec Scottie, et donc celle du metteur en scène avec son personnage principal qui, à son tour, met en scène le personnage de Judy. Dans l'appartement de Scottie, Judy est en larmes et ne peut plus supporter ce façonnage qui la rend semblable à « Madeleine », la femme morte ; et elle souffre d'autant plus, bien que Scottie l'ignore, qu'elle se sait complice de l'assassinat de la véritable Madeleine Elster. Judy se cabre et veut partir. Scottie insiste encore et, alors qu'elle lui demande s'il ne peut pas l'aimer elle, Judy, il la regarde comme égaré et lui dit : *« La couleur de vos cheveux... »* Elle fuit, révoltée, comme un enfant en faute ; lui la supplie une nouvelle fois et l'attendrit. Si elle accepte d'être transformée par son Pygmalion, et-ce qu'enfin il l'aimera ? Il répond par l'affirmative et elle renonce alors à être elle-même. Elle sera désormais, une nouvelle et dernière fois, « Madeleine ».

Nous assistons alors à la métamorphose finale de Judy chez le coiffeur : on lui maquille les yeux et la bouche selon les injonctions de Scottie, on lui fait les ongles et on lui décolore ses cheveux roux pour leur donner une teinte blond platine. Pendant ce temps, Scottie attend la jeune femme dans sa chambre de l'hôtel Empire toujours baignée par la lumière glauque du néon de l'enseigne. Enfin Judy apparaît dans le fond du couloir, alors qu'il a ouvert la porte. Elle passe sans un mot devant lui et entre dans la chambre. Elle porte le tailleur gris perle, son maquillage est celui de « Madeleine », ses cheveux sont blonds, mais elle ne les a pas coiffés en chignon, le chignon de « Madeleine » et de Carlotta qui est disposé en hélice et qui évoque, pas son enroulement en spirale, le vertige de Scottie comme les dessins hélicoïdes du générique. Scottie examine froidement Judy alors qu'elle va à son miroir, et se plaint qu'elle n'ait pas fait le chignon demandé. Elle ne dit rien et, renonçant à son ultime résistance, se dirige lentement vers la salle de bains. Lui attend dans une lumière verte irréaliste, et même spectrale, et regarde ailleurs. Lorsque Judy sort, il se retourne vers elle et, le visage bouleversé, les yeux remplis de larmes, voit la jeune femme venir vers lui nimbé d'une brume verte comme si elle sortait du passé. C'est de nouveau « Madeleine », revenue d'entre les morts et d'entre les souvenirs de Scottie, identique à la femme qu'il a aimée et qu'il a perdu

par sa faute. Judy-« Madeleine » s'avance lentement vers lui avec la même démarche que la première « Madeleine » sortant de la chambre de Scottie vêtu de son peignoir après le faux suicide dans la baie. « Madeleine » sourit timidement, comme si elle n'était pas sûre de contenter l'homme qui a ressuscité la femme de son rêve et qui la regarde, les yeux fous d'amour. Il l'étreint et leur baiser commence, le plus long et le plus beau baiser de l'histoire du cinéma : la caméra fait un lent travelling en cercle de 360° autour du couple alors que les murs de la chambre laissent insensiblement place au décor de San Juan Bautista, comme si le passé était revécu par Scottie. À la fin du travelling qui a enfermé les amants dans le rêve de Scottie comme en un cercle imaginaire, la chambre de l'hôtel Empire réapparaît. Scottie accentue encore son baiser en ployant « Madeleine » en arrière. Le temps perdu a laissé place, mais en un sens plus bouleversant que chez Proust, au temps retrouvé.

La fin du film, dans son épilogue tragique qui refuse le « *happy end* », retrouve effectivement le temps passé sur le mode, non du rêve, mais du cauchemar. Nous sommes toujours dans la chambre d'hôtel de Judy-« Madeleine ». Heureuse et rayonnante dans sa robe de soirée noire, elle s'avance vers Scottie, lui dit qu'il est tout à elle maintenant, et vient se placer devant son miroir. Elle lui propose d'aller dîner une nouvelle fois chez Ernie's. Ne parvenant pas à mettre son collier, elle lui demande en souriant son aide. Amusé, il vient derrière elle et manipule un moment le fermoir. La caméra, prenant maintenant le point de vue de Scottie, avance vers le miroir et cadre de près le bijou pendant qu'un fondu enchaîné montre le collier avec le pendentif du portrait de Carlotta. Scottie ne voit pas le pendentif en rubis directement, mais dans le reflet du miroir, comme il ne voit Judy que dans le reflet de « Madeleine », elle-même le reflet de Carlotta dans son tableau. L'épreuve du miroir nous révèle l'illusion totale dans laquelle baignait le film depuis la première rencontre de Scottie et de « Madeleine ». Scottie se fige d'un coup, et son visage prend une dureté de pierre. Il a compris instantanément que cette jeune femme n'est pas la Judy qu'il connaît dans le rôle de « Madeleine », mais bien *la Judy qu'il n'a jamais connue* dans le rôle de « Madeleine ». Le policier se réveille en lui. Il a été joué dès le début comme le prouve ce bijou que Judy ne peut posséder que *si elle a déjà été* « Madeleine » avant que Scottie ne la transforme à son tour. Elle cherche à l'embrasser, certaine désormais de son amour ; mais il se dégage, lui dit qu'il n'a pas envie d'aller chez Ernie's, mais qu'il préférerait dîner dans un restaurant au sud de San Francisco. Nous les retrouvons à bord de la voiture de Scottie, en pleine nuit, dans une situation identique au premier voyage à San Juan Bautista : Scottie conduit, Judy-« Madeleine », tendue, à ses côtés, comme lorsqu'elle incarnait la première « Madeleine », les arbres défilant au-dessus d'eux comme la fois précédente. La même

musique lancinante et troublante revient. Elle devine où l'amène Scottie, mais ne sait pas encore qu'il l'a démasqué, et commence à avoir peur. « *Où allons-nous ?* » Il lui répond avec un sourire presque démoniaque qui témoigne de sa maîtrise retrouvée ; désormais il est le maître de son destin puisqu'il a compris la machination dont il a été la victime. « *Il me reste une dernière chose à faire* » dit-il avec une sorte de délectation, « et alors je serai libéré du passé... »

La voiture s'arrête devant l'église du village espagnol avec sa volée d'arches sombres. Scottie fait sortir de force Judy de la voiture en disant qu'il a besoin d'elle une dernière fois pour incarner « Madeleine » et les libérer tous les deux. Il lui montre l'étable où il a embrassé la femme qu'il aimait pour la dernière fois ; Judy essaie de lui échapper, mais il la force à le regarder tout en décrivant la conduite antérieure de « Madeleine » : « *elle s'est retournée et a couru à l'intérieur de l'église* ». Il traîne vers l'église Judy qui jette un coup d'œil fugace vers le clocher, comme elle l'avait fait la première fois quand elle jouait le rôle de « Madeleine ». Les événements se répètent à l'identique comme si une machine infernale les enchaînait implacablement. Scottie continue de traîner avec violence Judy vers l'escalier intérieur qui monte au clocher, et il lui révèle qu'il a compris toute la machination. Tu seras ma seconde chance, lui dit-il, car « *tu ressembles à Madeleine maintenant* ». Pygmalion a réussi sa métamorphose, mais aucune déesse ne va donner vie à Galatée, bien au contraire. Scottie démasque Judy en dévoilant son rôle lors de la poursuite dans l'escalier de l'église : « *Je n'ai pas pu monter plus loin... Mais tu as continué.. Tu te souviens ?* » Judy sait maintenant que Scottie a compris qu'elle a déjà joué le rôle de « Madeleine » et que c'est bien elle qu'il a poursuivie dans l'escalier. Elle est encore plus épouvantée quand il lui donne la clef du mystère en l'appelant, non plus Judy, mais « Madeleine », avec une ironie grinçante : « *Le collier, Madeleine, c'était l'erreur. Je me suis souvenu du collier* ». Son erreur a été de garder, non seulement le tailleur gris de « Madeleine », mais le collier avec le pendentif de Carlotta. En dépit du vertige qui le saisit à deux reprises en continuant à monter, le sol fuyant vers le bas à travers la cage d'escaliers, Scottie tire toujours Judy en l'étranglant à moitié tout en reconstituant la machination de Gavin Elster. La véritable Madeleine a été tuée par son mari et jetée du haut du clocher. Et Scottie de continuer de parler comme un forcené en comprenant qu'Elster, avant lui, a façonné à sa guise Judy, ses vêtements, sa coiffure, ses regards, ses paroles, lui faisant répéter son rôle comme une comédienne pour incarner parfaitement Madeleine Elster, celle que Scottie n'aura *jamais* connue. Il a donc été le jouet, non seulement d'une machination criminelle, mais aussi d'une illusion amoureuse : il a été

conduit à aimer une femme qui n'existait pas et qui, pour mieux imiter la femme qui sera assassinée, lui a fait croire qu'elle était la réincarnation d'une morte.

« *Viens Judy !* » Cette fois, il s'adresse vraiment à elle, alors qu'ils sont arrivés en haut du clocher, sur la scène du crime. Il termine son acte d'accusation : Elster s'est servi d'elle pour tuer sa femme, il lui a donné de l'argent et le collier de Carlotta, et elle a gardé celui-ci comme le souvenir d'un crime ; il ne fallait pas être si sentimentale... Et, là, Scottie, épuisé de colère, revient à son rêve brisé, et brisé définitivement : « *Je t'aimais tant, Madeleine !* » Judy essaie de répondre, se serre contre lui, lui confie son amour. « *C'est trop tard* », lui répond Scottie, désespéré, « *il n'y aucun moyen de la ramener* ». Alors qu'il l'embrasse, on voit le visage de Judy qui paraît terrifiée par ce qu'elle voit derrière Scottie, dans une ombre menaçante, alors qu'un léger bruit l'accompagne. Elle s'arrache à Scottie et se recule, affolée, alors que Scottie se retourne vers une apparition imprécise. Un hurlement l'accompagne, Judy est tombée du haut du clocher : l'apparition était celle d'une religieuse qui sort de l'ombre en disant « *J'ai entendu des voix* ». Elle sonne aussitôt le glas. Scottie est debout sur la terrasse qui donne directement sur le vide en regardant en bas l'endroit où est tombée Judy, comme était tombée Madeleine, ou celle qu'il croyait être « Madeleine ». Il a les bras en croix, victorieux de son vertige cette fois, mais crucifié à jamais. C'est bien la fin du film en même temps que la fin de l'illusion.

Les sept visages de la femme

On peut donner à ce récit, et à sa chute, plusieurs interprétations d'ordre moral, religieux ou métaphysique, qui ont été à l'évidence intentionnelles pour les auteurs du roman, Pierre Boileau et Thomas Narcejac, et qui ont été renforcées par les scénaristes Alec Coppel et Samuel Taylor, et par Alfred Hitchcock qui s'est projeté dans le personnage de Scottie. Nous le savons par ses rapports tendus avec Kim Novak lors du tournage du film. La quête d'un amour absolu, à la suite d'une série d'épreuves initiatiques, qui se termine par une mort tout aussi absolue, présente ici une coloration religieuse marquée. Les deux morts se situent dans l'église d'une mission catholique, les deux scènes se passant sur la plate-forme du clocher, et le personnage qui, la seconde fois, précipite la chute de Judy, est une religieuse. Elle sonne le glas de la mort de Judy et des espoirs de Scottie. Cette fin est au sens propre du terme un *deus ex machina* qui résout les tensions de l'intrigue et rétablit la justice en châtiant la criminelle et en punissant le détective qui a perdu, à deux reprises, celle qu'il aimait à travers tout un jeu d'illusions. La répétition, sur laquelle joue l'ensemble des événements et des personnages, révèle sa dimension fictive : le temps n'est jamais retrouvé que par une

illusion, celle du roman ou du cinéma, qui n'est autre que le masque de la mort. L'attrance que l'homme a pour la femme aimée, qui n'est autre, dans son narcissisme, que l'amour qu'il a pour lui-même, est en réalité une attrance pour la mort. Le désir absolu, porté à son paroxysme, est toujours un désir de mort, car seule la mort peut refermer sur lui-même le désir en l'accomplissant comme destin. Tel est le sens profond de l'attrance du gouffre.

Conjointement à cette leçon morale ou religieuse du récit, on peut reconnaître un essai métaphysique sur la connaissance, de type platonicien, dans le jeu de l'être et des apparences ou celui de l'un et du multiple. Éric Rohmer l'avait remarqué dès 1959 en rédigeant son texte sur « L'hélice et l'idée. *Vertigo* » pour les *Cahiers du cinéma* (n° 93). Poussé par son acrophobie à chercher un point fixe dans l'existence car tout vacille en lui, ce que ne peut lui offrir la vie sans éclat de Midge, Scottie croit le trouver dans l'amour fou qui le porte vers « Madeleine ». Il ne s'aperçoit pas que cette femme, dupé par son ami Gavin Elster mais surtout par son imagination, n'existe pas et ne pouvait exister. Elle n'est qu'un jeu d'apparences, creusé en abîme comme les spirales dans l'œil de la jeune femme du générique qui donnent au spectateur un vertige renforcé par la musique inquiétante de Bernard Hermann. Nous n'avons affaire qu'à une seule interprète, Kim Novak, dans le film ; mais les personnages qu'elle joue s'avèrent multiples sans que nous puissions appréhender la réalité ultime à travers ses apparences. Nous sommes en présence de *sept figures* féminines qui, en se reflétant l'une l'autre, enlacent Scottie dans un vertige sans fin :

1. « *Madeleine 1* », que Scottie a entrevue chez Ernie's comme en un rêve, n'a jamais existé. Elle est le produit d'une machination, forgée par Elster, et d'une illusion, produite par Scottie. Pourtant, son image sublime commande tout le film.
2. *Carlotta Valdes* a bien vécu au siècle précédent et semble hanter « *Madeleine 1* », mais elle ne joue aucun rôle dans la réalité des faits. Elle n'est que le prête-nom tardif d'une machination criminelle.
3. *Le portrait de Carlotta Valdes*, pour sa part, joue un rôle décisif puisque Scottie, tout en ne croyant pas en la hantise de « *Madeleine* », demeure fasciné par le tableau. Il en rêvera dans son cauchemar, se souviendra du collier au médaillon, et démasquera Judy quand il reconnaîtra le bijou dans le miroir de sa coiffeuse.
4. *Madeleine Elster* est la véritable femme de Gavin Elster qui l'assassine en la jetant du haut du clocher. Mais nous ne la verrons, comme Scottie, qu'incidemment, lors de la chute de son corps sur le toit du couvent.

5. *Judy* elle-même, il faudrait dire la première *Judy*, *Judy 1*, est la femme qui joue le rôle de « Madeleine » que lui impose Gavin Elster, son amant et complice qui l'a façonnée à sa guise pour séduire Scottie.
6. *Judy* à nouveau, mais la seconde *Judy*, *Judy 2*, n'est plus la même femme après le crime. Elle l'est d'autant moins que, pour garder l'amour de Scottie, elle va se ployer à sa volonté et jouer le rôle d'une autre femme. Mais alors que *Judy 1* jouait le rôle de Madeleine Elster, la femme véritable qu'elle transformait en illusion, *Judy 2* joue le rôle de « Madeleine 1 », l'illusion antérieure de Scottie.
7. « *Madeleine 2* », l'illusion d'une illusion, ne se confond jamais avec « Madeleine 1 », ni pour le spectateur qui, connaissant la clef de l'énigme, n'est pas dupe de la seconde métamorphose ; ni pour *Judy* qui a incarné « Madeleine 1 » *avant* la mort de celle-ci ; ni pour Scottie qui façonne « Madeleine 2 » *après* la mort de celle qu'il avait pris pour « Madeleine ».

Ce perpétuel jeu de miroirs ne reflète aucune réalité, donc, mais une suite d'illusions qui se creusent en abyme pour abuser le héros et les spectateurs à partir de l'attrance irrésistible de « Madeleine 1 ». Pourtant, la réalité aura le dernier mot en détruisant, avec « Madeleine 2 », c'est-à-dire *Judy* qui meurt accidentellement, l'image même de « Madeleine 1 » qui avait disparu de la vie de Scottie avec l'assassinat de la vraie Madeleine. Tout *Vertigo* est ainsi construit sur l'image du cercle et de la spirale : la première séquence du film s'ouvrait avec une échelle en gros plan sur laquelle se hissait un fuyard anonyme poursuivi par deux policiers dont l'un allait s'écraser en tombant d'un toit ; il se termine semblablement par la chute mortelle de l'héroïne sur un toit qui met fin à toutes les apparences, de l'illusion amoureuse du héros à l'illusion cinématographique du spectateur. Hitchcock nous a effectivement donné, après Bédier, Shakespeare ou Wagner, « un beau conte d'amour et de mort » dans lequel, selon le mot de Poe, « la mort d'une belle femme » présente la plus grande force poétique. On le savait déjà, depuis le mythe d'Orphée et d'Eurydice : celui qui aime une femme ne doit pas regarder en arrière. L'amour ne revient jamais d'entre les morts.

Jean-François Mattéi
 Institut Universitaire de France
 Professeur à l'université de Nice-Sophia Antipolis