



Sueurs froides (Vertigo)

année 2013-2014

un cycle

**Flics
mythes
crimes**
d'Amérique et d'ailleurs

en quatre parties :

1-10 octobre 1/4

Quête et enquête :

le mythe de la police scientifique

26-28 novembre 2/4

Le flic et la ville

18 – 20 février 3/4

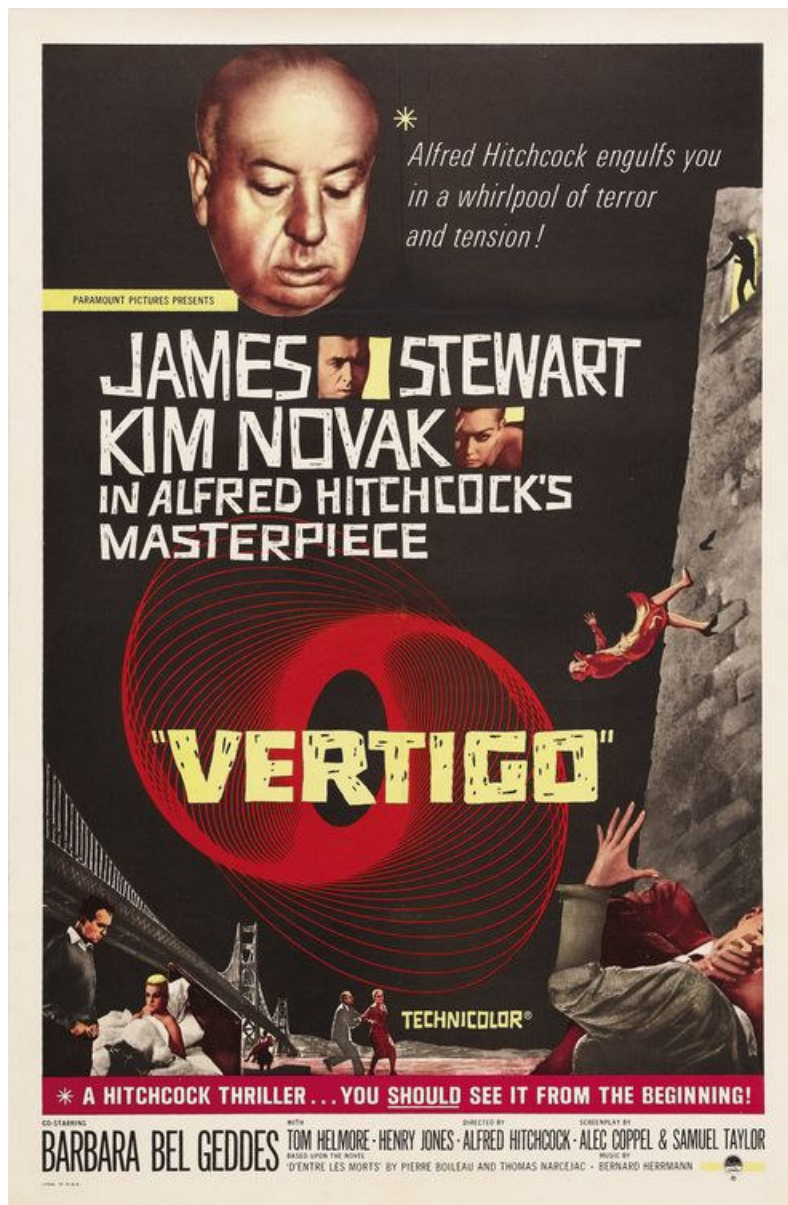
Mythes et figures du criminel

8-17 avril 4/4

Deux mythes : le flic et la femme fatale

Le genre du film noir met en scène des hommes - flics ou gangsters - qui se livrent à des affaires d'hommes. Les revolvers qu'ils brandissent sont un signe évident de masculinité. Et pourtant, lovée au cœur des intrigues, la femme y joue un rôle essentiel. Bien plus que de se contenter d'un rôle sentimental ou sexuel, elle prend les rênes et mène les héros à sa guise. C'est ainsi qu'elle s'affirme comme « femme fatale » et, en tant que telle, elle ne manque pas d'inspirer un mélange d'attraction et de répulsion.

Plus troublante encore apparaît la femme dans le film *Vertigo*. C'est tout en douceur qu'elle y exerce son entreprise de séduction, et elle se prend elle-même dans les filets de sa machination...



Sueurs froides

(Vertigo)

USA – 1958

129 minutes – couleurs – VO
vertigineux envoûtement

RÉALISATION Alfred Hitchcock

SCÉNARIO Alec Coppel et Samuel Taylor, d'après le roman *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac

IMAGE Robert Burks GÉNÉRIQUE Saul Bass MUSIQUE Bernard Herrmann

INTERPRÈTES James Stewart (Scottie), Kim Novak (Madeleine et Judy), Barbara Bel Geddes (Marjorie), Tom Helmore (Gavin Elster)

Sujet

Se croyant responsable de la mort d'un de ses collègues, Scottie devient sujet au vertige et doit quitter la police. Un ancien camarade le charge de surveiller discrètement sa femme Madeleine qui semble possédée par son aïeule. Il la suit longuement et se convainc peu à peu de la réalité de ce fantasme. Lorsqu'elle tente de se donner la mort en se jetant dans la baie de San Francisco, il la sauve de la noyade et la ramène chez lui. Il ne tarde pas à s'éprendre de la jeune femme et se trouve ballotté par des événements qu'il ne peut contrôler.

Commentaire

De préférence à *Sueurs froides*, on devrait retenir le titre anglais : *Vertigo* : l'histoire d'un homme qui perd pied, tombe éperdument amoureux, jusqu'au vertige, et dont la raison s'enfonce dans un tourbillon obsessionnel. Un film de suspense au sens où l'entend Jean Douchet : une épée de Damoclès faisant planer la menace d'une catastrophe imminente, le partage entre la crainte de la chute et l'espoir du salut.

Malgré les apparences, il ne s'agit pas là d'un film policier : le héros n'est plus un flic et n'est pas vraiment un détective à la recherche d'un coupable ; c'est un homme ensorcelé qui se trouve entraîné tout au fond d'un vortex. L'héroïne n'est pas davantage une femme fatale : elle est plus victime que prédatrice. C'est pourtant bien à une enquête placée sous la fascinante emprise de la femme que nous assistons...



Thèmes mytho-légendaires du film

(à lire de préférence après avoir vu le film)

Sueurs froides est un film particulièrement riche qui se prête à bien des lectures et interprétations. Jean Douchet, entre autres, en propose, dans son *Hitchcock*, une analyse qui met en évidence les profondeurs insoupçonnées de l'œuvre du maître. Mais c'est de la Femme qu'il est ici question, et de l'irrésistible fascination qu'elle est capable d'exercer...

La femme venue d'ailleurs

Tu ne pourrais pas m'aimer ? Moi, pour ce que je suis ?

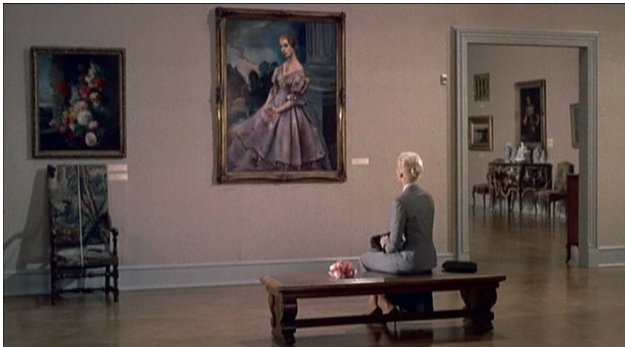
Madeleine à Scottie

Scottie, au début du film, est traumatisé. Destitué de sa qualité de policier, il se retrouve en vacance de lui-même. Projeté dans le vide par personne interposée, il est écartelé, brisé, de la même façon qu'il le sera dans son cauchemar à la suite de la mort de Madeleine. Innocenté, il est incapable d'assumer sa culpabilité. Il éprouve un grand besoin de réconfort. Il cherche logiquement à se réfugier dans un univers féminin, meublé de soutiens-gorges, mais n'arrive pas à y trouver son compte : « *Cesse de me materner* », rétorque-t-il à Midge, la femme du quotidien, des possibles. C'est alors que paraît Madeleine. Il s'en trouve tout aussi émerveillé que le



chevalier du roman de Jean d'Arras, qui, atterré d'avoir involontairement tué son oncle, rencontre soudain Mélusine à la fontaine (sauf qu'ici c'est lui qui est au bar) : « *Raimondin la regarda et aperçut la grande beauté qui était en elle et s'en ébahit fort, car il lui sembla que si belle Dame n'avait vue* ».

Ce moment magique est brillamment mis en scène par Hitchcock. Il opère un curieux changement de perspective, un saut dans le temps (entre le dîner et le geste de se lever) et dans l'espace : un faux effet de miroir à la Cocteau qui permet à la jeune femme de sortir « en vrai » du cadre, de glisser de son monde au nôtre en accédant à la réalité. Elle s'approche, s'affirme quelques instants en gros plan, puis s'esquive et



semble vouloir se dissoudre à nouveau dans un miroir. Lorsqu'elle s'abîme dans la contemplation du tableau de Carlotta, elle se retrouve comme devant un miroir qui lui renvoie une image sublimée d'elle-même. Et si, plus tard encore, Judy entre très prosaïquement dans la vie de Scottie, c'est en le découvrant dans un

miroir qu'elle accepte de renouer avec sa nature féérique.

Madeleine, figure opposée à celle de Midge, est véritablement une femme de l'autre monde ; en fait, comme Kaplan dans *La Mort aux trousses*, elle est inexistante dans celui-ci, une pure chimère. C'est un fantôme, celui de Carlotta qui se réincarnera en Judy ; une âme errante, un ectoplasme pouvant emprunter plusieurs visages. Produit d'une lente transformation, c'est une créature composite qu'Elster a méticuleusement modelée, physiquement et psychologiquement, et que Scottie tente amoureusement de reconstituer ; un pur chef d'œuvre, une actrice entre les mains de son metteur en scène... Mais il est évident que cet aimable monstre est voué à s'anéantir, à être détruit, de la même façon que la créature de Frankenstein, la Maria de *Metropolis* ou l'Ève future de Villiers de L'Isle-Adam. Que ce soit à l'hôtel, où elle paraît à sa fenêtre, ou derrière l'arbre qui semble l'absorber, Scottie s'émeut de la voir disparaître, comme volatilisée. Le pont près duquel elle tente de se suicider est bien jeté vers cet au-delà qui semble l'appeler. Et c'est émergeant d'un halo vert translucide, contrastant avec le rouge ardent de sa première apparition, qu'on la voit resurgir, transfigurée, « d'entre les morts ».



Mais c'est encore dans un miroir que Scottie - tout comme Raimondin découvrant la vraie nature de Mélusine - comprend que celle qui porte le collier de Carlotta n'est qu'une manipulatrice. Il quitte brutalement le monde des rêves. On ressort du miroir enchanté.

La tentation en trompe l'œil

Les apparences trompeuses, le dédoublement de la personnalité (ange ou démon ?), et le jeu du mensonge sont personnalisés par les portraits et les miroirs dont le film noir fait grand usage et qui signifient un monde fragmenté, oscillant sans cesse entre l'apparence et la réalité. Tout se passe comme si ces femmes superbes étaient victimes de leur beauté et ne pouvaient s'en servir qu'à des fins destructrices. Elles semblent parfois conduites par des forces qui les dépassent.

Michel Ciment, *Le Crime à l'écran*

C'est une apparence que poursuit Scottie, une apparence qui, à tout moment, a la fragilité de l'illusion. Et pourtant, de même qu'Eve Kendall, dans *La Mort aux trousses*, est manœuvrée alternativement par les espions et le FBI, Madeleine/Judy (quel que soit son nom) a une existence concrète. Carlotta elle-même se matérialise lorsque le collier du portrait



réapparaît au cou de Judy. Cette femme bien réelle, charnelle, exerce un véritable pouvoir de séduction, que cette séduction soit délibérée (Madeleine, la femme idéale), subie (Judy, la fille ordinaire) ou hallucinatoire (Carlotta, l'icône romanesque).



C'est évidemment la Femme, fatale ou non, qui tient le rôle de la séductrice, de la fauteuse de trouble. Il s'agit, depuis Ève, Pandore et Hélène de Troie, d'un thème vieux comme le monde. Mais derrière elle se cache toujours quelque personnage mal intentionné, voire le Diable en personne, celui qui, en lui

tendant la pomme de discorde, prend le pouvoir sur elle...

Le Tentateur ici est bien entendu incarné par Elster, un ami qui semble vouloir du bien à Scottie, et surtout à sa femme. Il fait appel à une stratégie des plus subtiles, à l'exemple de celles de Bruno dans *L'Inconnu du Nord-Express* ou de Wendice dans *Le Crime était presque parfait*. Hitchcock annonce la couleur en ouvrant la séquence par sa rituelle apparition ; il transporte un instrument de musique (une corne de chasse ?) : Scottie va se trouver entraîné dans une danse infernale, à la façon de ces braves paysans qu'autrefois dans les légendes, le diable ensorcelait avec son violon.

Contrairement au roman dont s'est inspiré le film, c'est dans son bureau directorial, sur son propre terrain, qu'Elster attire Scottie. Ce dernier se trouve alors dans un état de totale disponibilité ; il est rapidement envoûté : d'abord intrigué par la réussite sociale de son ami, il se montre réticent et pense clore la conversation. Mais, aiguillonné par la curiosité, il ne peut s'empêcher de s'asseoir : « *Pourquoi m'as-tu fait venir ?* ». Tout de suite Elster se lève et inverse la situation ; il commence à tourner



autour de Scottie, monte deux marches qui lui confèrent une position dominante, et tout de suite impose à son camarade une mission qu'il présente comme une faveur personnelle : « *Je veux que tu suives ma femme* ». Il redescend vers Scottie dont la curiosité s'éveille et qui, amadoué, commence à douter. Tel le pêcheur agaçant le poisson au bout de sa

ligne, Elster fait mine d'abandonner devant un nouveau recul de Scottie. Mais celui-ci, se sentant responsable, cède, et le tentateur remonte les marches pour exposer son plan, en un monologue comme sur une scène de théâtre. Son public est captif, Scottie commence à s'investir en posant des questions et se rassied, convaincu. Une dernière hésitation, que rejette Elster : « *C'est toi que je veux* ». Il emporte enfin le morceau en se mettant en position d'infériorité et de supplication. L'échéance est immédiate : c'est le soir même que Scottie doit découvrir Madeleine, l'objet de la séduction, à laquelle il ne peut désormais plus échapper.

Celle-ci, enchaînant sur le jeu théâtral d'Elster, se met en représentation. Tel Jeff dans *Fenêtre sur cour*, ou tel Ulysse croisant les sirènes, Scottie devient un spectateur fasciné. Elle tient le rôle de la femme fatale dont le « *destin [est] de pouvoir entraîner à sa suite celui qui l'a regardée une fois* », selon les mots de J.-P. Esquenazi. Lorsqu'elle est suivie, elle ne cesse de faire en sorte d'être vue tout en faisant mine de ne pas remarquer qu'elle est pistée. C'est ainsi qu'elle l'entraîne dans le dédale des rues de San Francisco, « *un labyrinthe émergeant du passé* ». Et elle tisse autour de lui un écheveau de mystère qui l'engage dans une quête labyrinthique et vertigineuse.



La spirale

Un vertige de l'âme, cent fois plus horrible que le vertige du corps.

Boileau-Narcejac, *D'entre les morts*

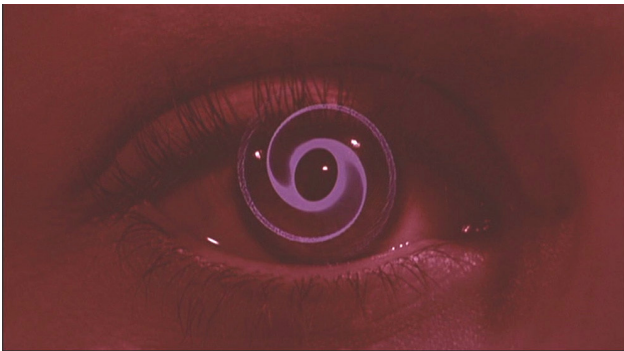
La course-poursuite sur les toits au début est dirigée vers la gauche, le côté sinistre. Elle est condamnée à l'échec, à la catastrophe. De même les spirales du générique tournent dans le sens « sénestogyre », dans le sens rétrograde, à l'inverse d'un mouvement progressif. Le héros de fait se retrouve immobilisé, incapable d'agir. Il est pris dans les volutes d'un monde onirique qui le ramène inéluctablement vers une figure du passé, qui se cache quelque part entre les cernes du séquoia, et vers la découverte des profondeurs de l'âme féminine : celle de Carlotta par-delà Madeleine, puis celle de Madeleine par-delà Judy. Il ne faut pas oublier que le principe féminin – le yin chinois entre autres – est traditionnellement associé au côté gauche.



Scottie s'empêtre dans une inextricable interrogation sur le passé et le présent, le réel et l'imaginaire, les faux semblants et les multiples visages de la femme. Le temps semble s'enrouler sur lui-même et reproduire les situations : le parcours du dédale des rues en voiture, le retour vers les lieux du passé, la progressive réapparition de Madeleine, la route vers la mission, la montée de la tour... Comme le fait remarquer J.-P. Esquenazi, chaque fois que Scottie s'approche de Madeleine et de son mystère (chez le fleuriste, au cimetière, au musée...), il traverse d'abord dans la pénombre une sorte de sas qui le fait pénétrer dans l'au-delà d'un temps révolu. Ce sera encore le cas lorsqu'il la suit dans l'église avant l'escalade de l'escalier en (faux) colimaçon.

Au cœur des circonvolutions de l'enquête, les seuls moments de vérité, qui abolissent le temps et l'espace, semblent être les baisers : au bord de la mer, avec le jaillissement symbolique des vagues, ou lorsque Judy redevient Madeleine, avec le mouvement enveloppant de la caméra qui, en arrière plan, réactive le passé. Ce qui n'est pas le cas bien sûr du baiser à la mission, alors que le regard de Madeleine, tendu vers la tour de l'église, brise le lien.

Le chemin que suit Scottie trouve son expression dans la spirale qui reste la figure clef du film : une sorte de labyrinthe ouvert, qui donne le tournis mais débouche sur l'infini et représente, dans bien des traditions, la dynamique de la vie et l'expansion de l'univers. Mais, parcourue à rebours, et sans fil d'Ariane, la spirale devient un piège. C'est ce que semble vouloir dire celles du générique associées à un gros plan d'œil ; cette image fait écho à celle de l'évacuation de l'eau de la douche qui, dans



Psychose, mène à l'œil figé de Marion morte. L'âme est attirée par le vide et ne demande qu'à être engloutie. Le chignon de Madeleine, qui fascine tant Scottie, est un véritable vortex qui l'aspire vers le fond et qui va le laisser atone, vidé de lui-même : un mouvement d'involution qu'il tentera, vainement, d'inverser pour se reconstruire en ressuscitant Madeleine.

La chute

Tout à coup la nuit est venue, et j'étais seule dans les ténèbres. J'étais attirée par l'obscurité.

Madeleine à Scottie

Je t'aimais tellement, Madeleine [...] C'est trop tard, rien ne peut la ramener.

Scottie à Judy



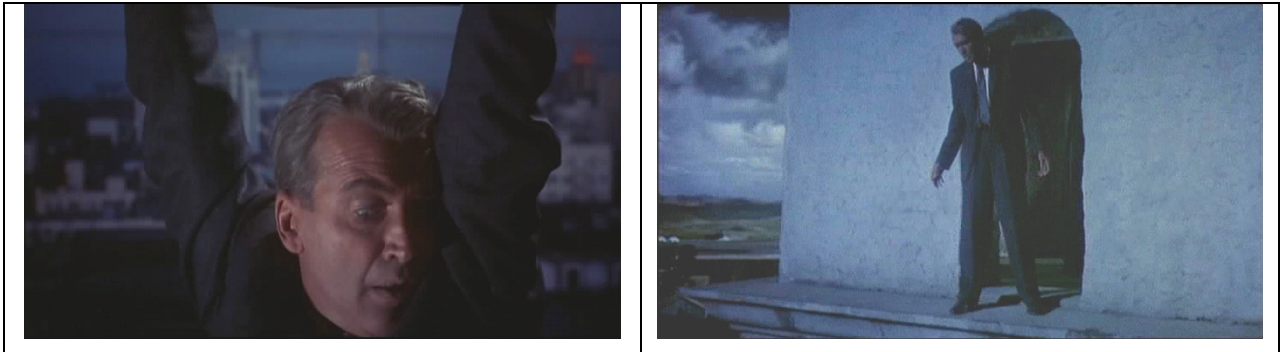
Plus que Pygmalion sculptant amoureusement le corps de Galatée et lui donnant vie, le film évoque surtout le mythe d'Orphée ramenant Eurydice des Enfers et cherchant à la faire revenir d'« entre les morts », comme l'affirme le roman. L'ultime baiser de Judy pourrait être celui qui la libère. Mais Scottie se

détourne d'elle à l'arrivée de la religieuse et, tel Orphée qui, lui, se retourne vers Euridyce, il la perd à jamais. La sœur sonne le glas. C'est le terme de sa descente aux enfers. Une descente littéralement vertigineuse.

Le film au début abandonne Scottie lorsqu'il est accroché au-dessus du gouffre. Il n'y a aucune probabilité scénaristique pour qu'il soit sauvé alors qu'il se trouve seul, suspendu à une gouttière qui plie sous son poids. Faut-il considérer qu'il est d'ores et

déjà passé de l'autre côté ? On reste sur l'image de son visage atterré. Et le film se clôt sur le même personnage, tout aussi atterré, à nouveau au-dessus du vide. Ne serait-ce pas un cauchemar, illuminé par la merveilleuse invocation d'une femme, qui vient de se dérouler devant nos yeux ? La durée de sa chute ? Le temps par exemple qu'il faut à une enveloppe pour tomber dans une boîte aux lettres, qui est celui de la visite aux Enfers dans *l'Orphée* de Cocteau ?

Hitchcock a toujours été obsédé par cette image de la chute imminente du personnage (*La cinquième Colonne, La Mort aux trousses, Fenêtre sur cour*). Une image qui pourrait représenter la dimension onirique qui est propre à ses films. N'est-ce pas dans cette situation « en suspens » (dans le temps comme dans l'espace) que pourrait se résumer la notion de suspense ?



Femmes fatales

C'est un sexe complètement différent.

Jerry/Daphne dans *Certains l'aiment chaud*

Les véritables stars du cinéma (les mieux payées, les plus médiatiques) sont des hommes. Dans les films, les femmes continuent à apparaître en marge, comme des êtres à part, fascinants certes, mais dérangeants : en quelque sorte une menace pour l'ordre patriarcal, « *la mystérieuse opposée du mâle et son ennemi potentiel* » selon Molly Haskell. Leur présence n'en est pas moins nécessaire et leurs apparitions constituent autant de points de mire. Contemplées avec méfiance, elles deviennent souvent des victimes. Mais elles savent aussi s'imposer et mettre les hommes à leurs pieds. La femme fatale représente, selon J.-P. Esquenazi, « *une image destinée à captiver un personnage masculin, [lequel] fait de sa propre fascination une fatalité immanente et décide qu'il est le seul à pouvoir sauver l'héroïne* ».



Fascination : le talon d'Achille du flic

La femme dans le film noir est associée à la ville. Si l'ambition sociale de l'homme s'épanouit dans la cité, son désir sexuel rencontre la séductrice, fantasme misogynne où le mâle projette ses peurs et ses instincts agressifs.

Michel Ciment, *Le Crime à l'écran*



Le flic, ou le privé, a beau se donner des allures de dur, il apparaît souvent fatigué, désabusé, inquiet, fragile, vulnérable. Célibataire, il se retrouve facilement démuné dès qu'il doit faire face à la séduction de la femme, même s'il s'en arrange, à la façon du shérif de *The Killer inside me* (Michael Winterbottom, 2010), en la tabassant à mort. Quant à la femme, elle n'hésite pas à jouer de son charme pour soumettre à son pouvoir le représentant de l'ordre public. L'histoire n'est pas nouvelle : les exemples historico-légendaires ne manquent pas, de Cléopâtre à Mata-Hari, en passant par Salomé. Plus prosaïquement Simone Signoret téléguidé de

son lit d'handicapée son commissaire de mari dans *Police Python 357* (Alain Corneau, 1976), tandis que Diane Keaton dans *Meurtre mystérieux à Manhattan* (Woody Allen, 1993) ou Catherine Frot dans *Le Crime est notre affaire* (Pascal Thomas, 2008), mènent l'enquête en lieu et place de leurs époux.

Le détective, et pas seulement lui, est toujours prêt à être manipulé par quelque séduisante créature et à tomber dans le piège. Lauren Bacall entraîne Humphrey



Bogart dans les méandres d'une inextricable enquête (*Le grand Sommeil*, Howard Hawks, 1946). Ann Todd, usant de son charme, réussit à berner son avocat Gregory Peck dans *Le Procès Paradine* (Alfred Hitchcock, 1947), tout comme Lee Remick, dans *Autopsie d'un meurtre* (Otto Preminger, 1959), sait désarmer avec ses beaux sourires le défenseur de son mari. Dans *Le Dahlia noir* (Brian de Palma, 2006), les deux inspecteurs sont obnubilés par la personnalité de la jeune fille assassinée, tandis que dans *Laura* (Otto Preminger, 1944), le détective est fasciné par le portrait d'une femme dans l'appartement de laquelle il s'attarde, fouillant ses papiers, humant son parfum, buvant son whisky...

Protectrice ou prédatrice, perverse ou angélique, la femme a toujours exercé son emprise sur les hommes :

c'est d'elle que l'on rêve, même si ce rêve devient cauchemar. Elle perpétue sur nos écrans le règne des grandes déesses qui savent se montrer terribles (Hécate, Kali...) ou bienveillantes (Déméter, Marie...), ou encore les deux à la fois ; elles matérialisent, nous dit Jacques Bril les « *attitudes fondamentales de l'homme vis-à-vis de la femme : celle-ci sera mère et prostituée, vierge et soldate, nourricière et dévoratrice, séductrice et castratrice.* » Il ajoute que Lilith représente, depuis la plus haute antiquité, « *la contestation de la prétendue perfection de l'ordre mâle [...] et la remise en cause d'une irrécusable "vocation" féminine à la soumission, à l'ignorance et aux ténèbres.* »



Par-delà les règles du film noir, la grande séductrice au cinéma emprunte bien des visages et engendre une foule de fantasmes qui ravivent des mythes intemporels.

La fée et ses sortilèges

Il ne faut pas oublier que « fée » et « fatal » ont même étymologie : *fatum*, les sorts, la destinée. Lola Albright et Jane Fonda, dans *Les Félines* (René Clément, 1964), parviennent à appâter les hommes pour les attirer, les séquestrer dans un obscur réduit et ainsi les faire disparaître aux yeux du monde, de la même façon que Viviane use de ses charmes pour retenir Merlin dans une prison d'air. Jane Greer dans *La Griffe du passé* (Jacques Tourneur, 1947), ou Joan Bennett dans *La Rue rouge* (Fritz Lang, 1945), mettent autant de malignité à manipuler leurs amants Robert Mitchum ou Edward J. Robinson que Morgane en consacre à envoûter le roi Arthur. Et Patricia Neal dans *Un Homme dans la foule* (Elia Kazan, 1957), ou Jean Simmons dans *Elmer Gantry le charlatan* (Richard Brooks, 1960), propulsent respectivement Andy Griffith et Burt Lancaster sur le chemin de l'amour et de la gloire, jusqu'à ce que ceux-ci commettent la faute et que tout s'effondre, faisant ainsi écho aux libéralités de Mélusine qui procure à Raymondin richesse, bonheur et fécondité... moyennant certaines conditions. C'est souvent la femme qui, dans les films noirs, s'immisce pour décider du sort du héros, lequel est en fait scellé dès le début, ce qu'explique le recours aux flash-back : Fred MacMurray est d'avance condamné pour



être entré dans le plan diabolique de Barbara Stanwyck dans *Assurance sur la mort* (Billy Wilder, 1944), tout comme Burt Lancaster, berné par Ava Gardner, renonce à se défendre dès l'ouverture des *Tueurs* (Robert Siodmak, 1946).

Plus clémentes mais n'exerçant pas une moindre emprise, gardant leur part de mystère, quelques femmes merveilleuses, « de l'autre monde », hantent le cinéma, ensorcelant les héros : celles dont rêve Charlot (avant que *Monsieur Verdoux* (1947) ne leur réserve un autre sort !), Cyd Charrise, l'enchanteresse du village endormi de *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954), Micheline Presle, la « femme en blanc » de *La Nuit fantastique* (Marcel L'Herbier, 1941), ou la rencontre providentielle des *Portes de la nuit* (Marcel Carné, 1946) : « un rendez-vous avec la plus belle fille du monde »...

Le chant de la sirène

*Les sirènes charment tous les mortels qui les approchent.
Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants !*

Homère, *Odyssée*

La séduction peut s'exercer sur le plan de la simple fascination. Il suffit que James Mason aperçoive Sue Lyon sur la pelouse pour qu'il soit ferré : il suivra *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962) jusqu'à la déchéance, tout comme Orson Welles se fait piéger par Rita Hayworth dans *La Dame de Shanghai* (Orson Welles, 1948). Cette même Rita Hayworth qui déploie tous ses charmes dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946) et s'affiche aux yeux de tous en tant qu'objet de convoitise, ou bien Martine Carol qui fait de sa vie un spectacle impudique dans *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955).



Ava Gardner aussi, dans *Pandora* (Albert Lewin, 1951), attire tous les regards et toutes les ardeurs, et nul ne la fréquente sans danger. Jusqu'à ce qu'elle plonge dans l'océan et rejoigne à la nage le bateau du Hollandais volant. Car la sirène, avec sa queue de poisson, et la Lorelei qui menace les bateliers sur les rives du Rhin en se peignant sur un rocher, sont des femmes de l'eau. C'est ce que nous conte le film de Jean Grémillon *Remorques* (1939) : Michèle Morgan y incarne la femme d'un capitaine en perdition, disons une « morgane » venue de la mer. Jean Gabin en devient follement amoureux. Mais au terme de son entreprise de séduction et de destruction, d'amour et de mort, elle se retire comme elle est apparue, dans la tempête, abandonnant l'homme seul face à la mer.

Quand la vamp se fait vampire

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Baudelaire, *A une passante*

La belle dame sans merci n'hésite pas à envoyer son chevalier servant sur les chemins périlleux de l'aventure afin de jauger sa valeur. C'est ainsi que, chez Éric Rohmer, *Perceval le Gallois* (1978) doit combattre au nom de Blanchefleur et que les jeunes femmes mettent à l'épreuve leurs compagnons afin de tester leur fidélité, comme dans *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2006). Quant à Eva Marie Saint dans *La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock, 1959), elle expose Cary Grant à bien des doutes et bien des dangers avant de le rejoindre sur sa couchette. Les femmes dans le film noir ne se montrent pas toujours aussi courtoises. Fatales, elles incarnent le *fatum* qui, dans la tragédie grecque, pèse inexorablement sur les hommes en se jouant de leur faiblesse. Elles représentent au cinéma le destin funeste qui guette chacun d'entre nous.

Profitant de l'ascendant qu'elle exerce sur les hommes, la séductrice est tentée de jouir de son pouvoir et d'asservir sans scrupule ceux qui se prennent à ses filets. Ses baisers peuvent alors devenir mortels. Elle prend les traits de Salomé ou de Dalila qui, pour reprendre les mots de Michel Ciment, « dansent avec leurs sept voiles et manient le couteau pour mieux castrer le mâle en lui coupant la tête ou les cheveux ».

Josef von Sternberg met en scène dans *L'Ange bleu* (1930) et dans *La Femme et le pantin* (1935) une Marlene Dietrich menant ses partenaires du désir à la frustration et de la frustration à la déchéance. Quant à Edward J. Robinson, il est entraîné au meurtre, bien malgré lui, par Joan Bennett, *La Femme au portrait* (Fritz Lang, 1944), laissant remonter en lui tout un flot de pulsions inconscientes.

La femme de la ville dans *L'Aurore* (F.W. Murnau, 27) arrache le pauvre paysan à sa quiétude et n'hésite pas à l'inciter à noyer sa femme. Marilyn Monroe, d'une beauté aussi dévastatrice que les chutes du *Niagara* (Henry Hathaway, 1953), met toute sa fougue à éliminer son mari, alors quelques belles



meurtrières, comme Debra Winger dans *La Veuve noire* (Bob Rafelson, 1987) ou Isabelle Adjani dans *Mortelle Randonnée* (Claude Miller, 1983), sèment derrière elles les cadavres d'amants fortunés.

Encore plus prédatrice que Simone Simon lacérant dans *La Féline* (Jacques Tourneur, 1942) celui qui l'embrasse, apparaît Sharon Stone dans *Basic instinct* (Paul Verhoeven, 1992) : les dents de la panthère font place au pic à glace, tout aussi meurtrier. Pour ces mantes religieuses faire l'amour devient synonyme de tuer, ce que sait très bien faire Famke Janssen dans *Goldeneye* (Martin Campbell, 1995) lorsqu'elle enserme voluptueusement, jusqu'à les étouffer, ses amants/adversaires entre ses jolies cuisses bien musclées...

Bibliographie

François TRUFFAUT, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, 1966
Jean DOUCHET, *Hitchcock*, Éd. de l'Herne, 1967
Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*, CNRS Éditions, 2001
Philippe PARRAIN, *La diabolique Mécanique d'Alfred Hitchcock*, Ciné légende, 2009
Delphine LETORT, *Du film noir au néo-noir – Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, L'Harmattan, 2010
Jacques SICLIER, *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain*, Éd. du Cerf, 1956
Molly HASKELL, *La Femme à l'écran*, Seghers, 1977
Michel CIMENT, *Le Crime à l'écran – Une histoire de l'Amérique*, Gallimard, 2002
Jacques BRIL, *La Mère obscure, L'Esprit du temps*, 1998
BOILEAU NARCEJAC, *D'entre les morts*, Denoël, 1954
- réédité sous le titre *Sueurs froides*, Denoël, 1958

Filmographie complémentaire

Brian DE PALMA, *Femme fatale*, 2002
Otto PREMINGER, *Un si doux visage*, 1952
Raoul WALSH, *Une femme dangereuse*, 1940
Stuart HEISLER, *La Clé de verre*, 1942
Robert ZEMECKIS, *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, 1988
Bob RAFELSON, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, 1981
John HUSTON, *Le Faucon maltais*, 1941
William WYLER, *La Lettre*, 1940
Rouben MAMOULIAN, *Arènes sanglantes*, 1942
Otto PREMINGER, *Crime passionnel*, 1945
Joel COEN, *Intolérable Cruauté*, 2003
John DAHL, *Last Seduction*, 1995
François TRUFFAUT, *La Mariée était en noir*, 1968
Jean GRÉMILLON, *Gueule d'amour*, 1937
Francesco ROSI, *Carmen*, 1984

Références :

p. 1 à 9 : *Sueurs froides* : affiche et photogrammes
p. 9 : Louise Brooks dans *Loulou* de G.W. Pabst, 1929
p. 10 : Richard Burton et Elisabeth Taylor dans *Cléopâtre* de Joseph Mankiewicz, 1963
Greta Garbo et John Gilbert dans *La Chair et le Diable* de Clarence Brown, 1926
Relief babylonien parfois identifié à Lilith
p. 11 : Jean Seberg dans *Lilith* de Robert Rossen, 1964
Mélusine, église St-Sulpice à Fougères
Ava Gardner dans *Les Tueurs* de Robert Siodmak, 1946
p. 12 : Sirène, chapelle St-Michel-l'Aiguilhe au Puy-en-Velay
Michèle Morgan dans *Remorques* de Jean Grémillon, 1939
p. 13 : Marlene Dietrich
Marilyn Monroe dans *Niagara* de Henry Hathaway, 1953
Sharon Stone dans *Basic Instinct* de Paul Verhoeven, 1992

Les conférences :

Le flic, le privé et la femme fatale

par Gilles Menegaldo

Le flic à l'écran est confronté à deux figures mythiques du cinéma hollywoodien, toutes deux issues de la littérature : le détective privé et la femme fatale. Les films instaurent une tension entre ordre et désordre, devoir et désir, norme et transgression. Il s'agira d'analyser les relations complexes entre ces trois figures, les modalités thématiques narratives et formelles (entre réalisme et stylisation) de leur représentation et leur évolution dans l'histoire du cinéma à partir de divers exemples classiques et contemporains.

Une police angélique ?

par Philippe Parrain

Retour au travers d'extraits de films sur la programmation de cette année, consacrée aux *Flics, mythes et crimes* : comment raccrocher le personnage moderne du policier aux grands thèmes de la mythologie intemporelle ?

Il s'agit avant tout d'un protecteur, d'un gardien de la paix, et donc d'un ange gardien. Il peut aussi bien se faire enquêteur, fouiller le secret des âmes et devenir ange justicier. Il lui arrive encore de sortir du droit chemin, de se rebeller, de défier l'ordre établi et de rejoindre la cohorte des anges maudits...

L'association Cinélégende

La pensée mythologique, qui a nourri l'imaginaire des peuples, n'a rien perdu de son actualité : elle reste structurante pour les représentations collectives. Les histoires que nous content les films et les univers parallèles dans lesquels ceux-ci nous entraînent ravivent les images mythiques et jouent un rôle prépondérant dans cette construction.

Cinélegende souhaite établir des ponts entre cinéma et mythologie, ou légende : profiter du cinéma pour sensibiliser le public aux grands thèmes traditionnels, dont elle souligne la pérennité, tout en relisant certains films à leur lumière.

51, rue Desjardins 49100 Angers
02 41 86 70 80 06 63 70 45 67
www.cinelegende.fr
info@cinelegende.fr

Adhésions pour l'année 2014
membres actifs 10 €
simples adhérents 5 €
Chèque à l'ordre de Cinélégende



Angers, du 8 au 10 avril 2014

mardi 8/04	18h	Ciné-Bistrot au Café Latin avec animation diaporama	23, rue Bodinier
	20h15	Film et débat : <i>Sueurs froides</i> (129 mn), d'Alfred Hitchcock présenté par Gilles Menegaldo	Les 400 Coups 12, rue Claveau 02 41 88 70 95
jeudi 10/04	20h	Conférence <i>Une police angélique ?</i> par Philippe Parrain, président de CinéLégende	IPSA Université Catholique de l'Ouest (entrée 50 rue Michelet)
jeudi 17/04	18h30	Conférence <i>Le flic, le privé et la femme fatale</i> par Gilles Menegaldo, professeur émérite de littérature américaine et de cinéma à l'Université de Poitiers	Institut Municipal Place St-Eloi

Conférences : gratuites

Sueurs froides : tarifs habituels aux 400 Coups

7,60 €, réduit 6 €, carnets 5,15 ou 4,55 €

groupes sur réservation auprès des 400 Coups :

3,80 € le matin (du mercredi 12 au mardi 18 février)

www.cinelegende.fr

