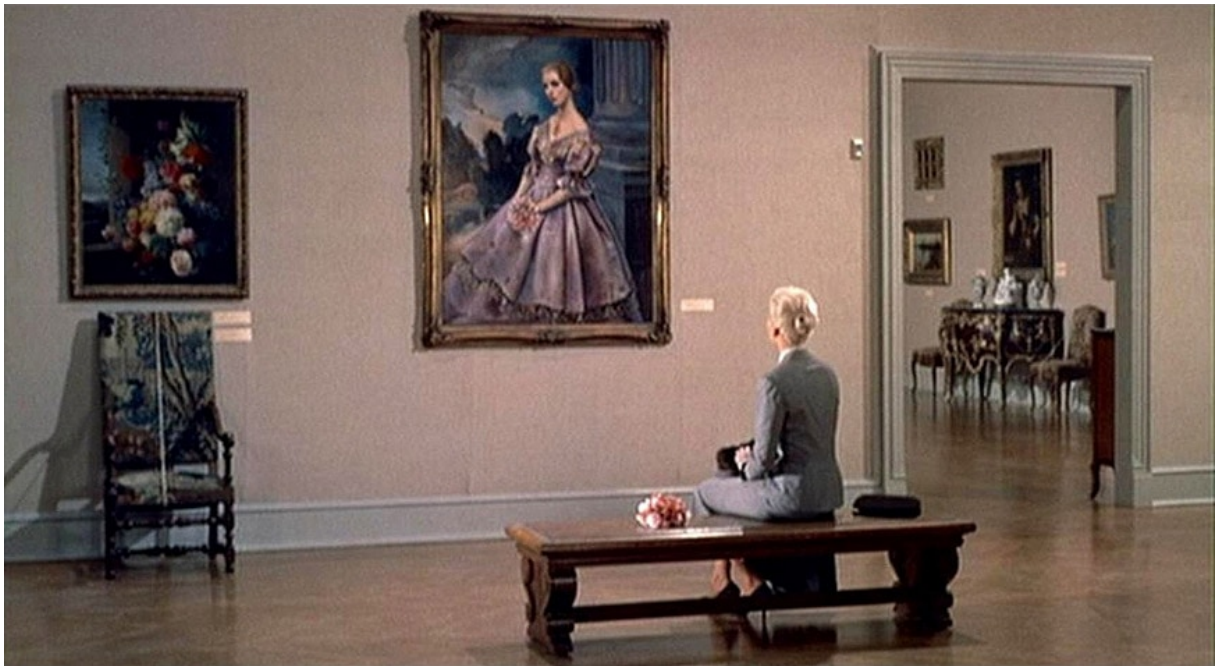


Le texte (chapitre) suivant est tiré de l'ouvrage :

The San Francisco of Hitchcock's Vertigo: Place, Pilgrimage and Commemoration. Douglas A. Cunningham (dir.), Lanham, MD, USA : The Scarecrow Press, 2011, p. 195-207.

Le fichier PDF d'origine peut être consulté sur le site Academia.edu à l'adresse :

https://www.academia.edu/16703219/In_the_Gallery_of_the_Gaze_The_Museum_in_Hitchcock_s_Vertigo



CHAPTER TEN	CHAPITRE DIX
In the Gallery of the Gaze	Dans la galerie du regard
<i>The Museum in Hitchcock's Vertigo</i>	<i>Le musée de Vertigo</i>
Steven Jacobs	Steven Jacobs
<p>Museums are buildings and institutions where people come to enjoy and look at pictures. The museum scene in <i>Vertigo</i> (1958) has therefore a special meaning since critics and scholars such as Jean Douchet, William Rothman, Stefan Sharff, Robert Stam, and Slavoj Žižek, among many others, have stated that the gaze itself is the preeminent subject of a Hitchcock film. Fostered by Hitchcock's own idea of a "pure cinema," which he expressed in several interviews throughout the 1950s and 1960s, critics have presented Hitchcock's work as a kind of metacinema. Given this perspective, French philosopher Gilles Deleuze considers Hitchcock as the culmination of (classical) cinema: "Including the spectator in the film and the film in the mental image, Hitchcock accomplishes cinema."¹ The protagonist of <i>Rear Window</i> (1954), for instance, embodies perfectly Deleuze's "mental image" not only because he is a photographer but also because he finds himself, like the spectator in the film theater, in a state of immobility. He is completely reduced to a pure "optical situation."² The theme of films such as <i>Rear Window</i> and <i>Vertigo</i>, after all, is the act of looking itself and the ways in which the gaze finds connections and constructs meanings. In the voyeuristic universe of Hitchcock's modernism, the gaze creates fiction. More than stimulating character identification by the spectator, the protagonist is transformed into a beholder. <i>Rear Window</i> and <i>Vertigo</i> are, in other words, examples of a cinema that is about someone who looks, instead of someone who acts. Of course, there is diegetic support for the protagonist's immobility in the narrative: In both films, James Stewart's characters have to watch; they simply cannot intervene in the action. As a result, Deleuze situates Hitchcock "at the juncture of the two cinemas, the classical that he perfects and the modern that he prepares."³ Moreover, in <i>Rear Window</i>, <i>Vertigo</i>, <i>Psycho</i> (1960), <i>The Birds</i> (1962), and <i>Marnie</i> (1964), we can find the static figures, the elaborate scenes without dialogue that are marked by a slow rhythm, and the tendency</p>	<p>À la fois institution et bâtiment, le musée permet à ses visiteurs de faire l'expérience du regard sur les œuvres qu'il expose. La scène du musée dans <i>Vertigo</i> (<i>Sueurs froides</i>, 1958) revêt par là même une signification particulière si l'on considère la thèse de nombreux critiques et penseurs du cinéma, comme Jean Douchet, William Rothman, Stefan Sharff, Robert Stam et Slavoj Žižek, selon laquelle le regard constitue en soi le thème central du cinéma hitchcockien. Stimulés par la notion de « cinéma pur », à laquelle Hitchcock se réfère lui-même lors d'entretiens accordés dans les années cinquante et soixante, les critiques ont en effet présenté son œuvre comme une sorte de méta-cinéma ; perspective que le philosophe Gilles Deleuze adopte à son tour lorsqu'il situe Hitchcock à l'apogée du cinéma (classique) : « Incluant le spectateur dans le film, et le film dans l'image mentale, Hitchcock accomplit le cinéma¹. » Le protagoniste de <i>Rear Window</i> (<i>Fenêtre sur cour</i>, 1954), par exemple, incarne à la perfection cette « image mentale » deleuzienne, non seulement parce qu'il est photographe de profession, mais aussi parce qu'une infirmité le rend immobile – à l'instar du spectateur dans la salle, il se trouve réduit à une « situation optique pure². » Sous leur aspect le plus fondamental, <i>Rear Window</i> et <i>Vertigo</i> traitent du regard lui-même et s'intéressent aux manières dont il construit le sens par l'établissement de connexions entre éléments perçus. Dans l'univers voyeuriste du modernisme hitchcockien, le regard engendre la fiction, et le protagoniste, par-delà le processus d'identification qu'il active chez le spectateur, est transformé en « celui qui regarde » ; en d'autres termes, <i>Rear Window</i> et <i>Vertigo</i> sont représentatifs d'un cinéma où l'on regarde plutôt que l'on agit. Naturellement, le scénario motive chaque fois l'immobilité du protagoniste : dans ces deux films, les personnages interprétés par James Stewart sont privés de la possibilité d'agir et, donc, contraints de regarder. Pour Gilles Deleuze, c'est là précisément ce qui place Hitchcock « à la charnière entre le cinéma classique, qu'il</p>

<p>toward dedramatization, which also characterize the films by Bresson, Rossellini, Antonioni, Resnais, or Tarkovsky.</p>	<p>parachève, et le moderne, qu'il annonce³. » De fait, on trouve dans <i>Rear Window</i> et <i>Vertigo</i>, mais aussi dans <i>Psycho</i> (<i>Psychose</i>, 1960), <i>The Birds</i> (<i>Les oiseaux</i>, 1963) et <i>Marnie</i> (<i>Pas de printemps pour Marnie</i>, 1964), les personnages statiques, les scènes élaborées, lentes et dépourvues de dialogue, ainsi qu'une tendance à l'élimination du pathos caractérisant par ailleurs les films de Bresson, Rossellini, Antonioni, Resnais ou Tarkovski.</p>
<p>Landmarking and Musealizing San Francisco</p>	<p>San Francisco comme monument et comme musée</p>
<p>Hitchcock's affinities with European modernist cinema can easily be found in several scenes in <i>Vertigo</i>. As with the masterpieces of European modernism of the late 1940s, 1950s and 1960s, <i>Vertigo</i> comprises many elaborate scenes without dialogue that are marked by a slow, contemplative rhythm. Accompanied by Bernard Herrmann's score, Scottie (James Stewart), the film's main character, roams around a dreamy San Francisco, which is presented as a mysterious and uncanny labyrinth. During his journey, he visits a series of landmarks, such as the Golden Gate Bridge, the Palace of Fine Arts, Big Basin Redwoods State Park, Mission Dolores, Mission San Juan Bautista, and, last but not least, the Palace of the Legion of Honor. On the one hand, in so doing, Hitchcock simply follows a conventional formula that was particularly popular in films of the 1950s. This formula used tourist sites as a token to emphasize the exotic or adventurous character of a certain environment—<i>On the Town</i> (1949), <i>Born Yesterday</i> (1950), <i>Three Coins in the Fountain</i> (1954), and <i>Funny Face</i> (1957) stand as just some of the most obvious examples of such films that also contain scenes situated in museums. In such a cinematic narrative, landmarks contribute to the construction of a visually glorious but often topographically nonsensical sequence. On the other hand, this tallies with many other Hitchcock films that comprise famous tourist attractions, such as the Royal Albert Hall in <i>The Man Who Knew Too Much</i> (1956), the Statue of Liberty in <i>Saboteur</i> (1942), the Jefferson Memorial in <i>Strangers on a Train</i> (1951), or Mount Rushmore in <i>North by Northwest</i> (1959). Since monuments are connected and subjected to sightseeing, they are ultimate motifs of Hitchcockian cinema, which functions as a meditation on the gaze. Situating climactic scenes in and around monuments implies that the spectacle has its own built-in or ready-made audience. Sightseeing becomes thus a perfect</p>	<p>Plusieurs scènes de <i>Vertigo</i> font clairement ressortir les affinités entre cinéma hitchcockien et cinéma européen moderne, en particulier celles, très contemplatives, où l'absence de dialogue se double d'une certaine lenteur. Accompagné par la musique éthérée de Bernard Herrmann, Scottie (James Stewart), le personnage principal du film, erre à travers une San Francisco onirique, aux troublantes allures de labyrinthe. Durant son périple, il passe par divers monuments et lieux emblématiques : le pont du Golden Gate, le palais des Beaux-Arts, le parc d'état de Big Basin Redwoods, la mission Dolores, la mission San Juan Bautista et, enfin et surtout, le musée de la Légion d'Honneur. D'une part, en agissant de la sorte, Hitchcock se contente d'appliquer une formule conventionnelle très en vogue dans le cinéma des années cinquante, laquelle voulait qu'on utilisât des sites touristiques pour accentuer le caractère exotique ou aventureux d'un film – <i>On the Town</i> (<i>Un jour à New York</i>, 1949), <i>Born Yesterday</i> (<i>Comment l'esprit vient aux femmes</i>, 1950), <i>Three Coins in the Fountain</i> (<i>La fontaine des amours</i>, 1954) et <i>Funny Face</i> (<i>Drôle de frimousse</i>, 1957) comptent parmi la kyrielle d'exemples qu'on pourrait citer de ce type de film, où le site emblématique favorise la construction d'une séquence visuellement splendide, quoique bien souvent topographiquement absurde. D'autre part, nombreux sont les autres films d'Hitchcock qui recourent à ce même procédé en intégrant de tels sites : le Royal Albert Hall dans <i>The Man Who Knew Too Much</i> (<i>L'homme qui en savait trop</i>, 1956), la statue de la Liberté dans <i>Saboteur</i> (<i>Cinquième colonne</i>, 1942), le Jefferson Memorial dans <i>Strangers on a Train</i> (<i>L'inconnu du Nord-Express</i>, 1951) ou encore le mont Rushmore dans <i>North by Northwest</i> (<i>La mort aux trousses</i>, 1959). Parce qu'il s'assimile à une méditation sur le regard, le cinéma hitchcockien trouve un motif de prédilection dans le site ou monument touristique. Situer</p>

<p>motif to investigate the cinematic tension between objective and subjective viewpoints. A master of the point-of-view shot, Hitchcock realizes that monuments are not passively subjected to the gaze; they also organize their own perception. By privileging certain viewpoints or by starting off a cycle of production, distribution, and consumption of images, they structure our viewing habits. Tourist sights thus enable the director to investigate the theme of looking.</p>	<p>l'action dans un cadre monumental confère à celle-ci une dimension additionnelle, en ce sens qu'un tel cadre est déjà lui-même posé comme un spectacle incluant son propre public. Le spectacle en question offre alors une fantastique opportunité d'explorer la tension cinématographique entre points de vue objectif et subjectif. En maître du plan subjectif, Hitchcock a compris que les monuments influencent par eux-mêmes la nature du regard qu'on leur porte : en hiérarchisant les points de vue ainsi qu'en amorçant tout un cycle de production, distribution et consommation d'images, ils structurent notre manière de voir.</p>
<p>In <i>Vertigo</i>, moreover, the Golden Gate Bridge (a favorite suicide spot), old trees, graveyards, churches, and museums turn the entire environment into a ground for a communication with the dead and the past. San Francisco itself is therefore presented as a museum. These associations are further elaborated in the scene situated in the museum, a site that is also inherently linked with the past. Furthermore, the museum is not only a landmark or a tourist site; it is also a building and an institution that is designed as a viewing device. The museum is specially built for the sophisticated gaze. In the <i>Vertigo</i> museum scene, Scottie follows Madeleine (Kim Novak) into the galleries of San Francisco's Palace of the Legion of Honor. In contrast with other museum scenes that can be found in Hitchcock's <i>oeuvre</i>, the <i>Vertigo</i> museum scene was shot on location. According to Dan Auiler, during the shooting in October 1957, the museum was turned topsy-turvy as Hitchcock waited for the right light.⁴ The museum wasn't closed, and people watched the moviemaking more than the paintings. A "real" senior guard played the role of the guard who identifies the painting and hands Scottie the museum's catalog.</p>	<p>Mais il y a plus : à travers ses représentations cumulées d'arbres sans âge, de cimetières et d'églises – celle aussi qu'il donne du pont du Golden Gate (un site très recherché par les candidats au suicide) –, <i>Vertigo</i> trace peu à peu sur la carte de San Francisco celle d'un domaine tout entier dévolu à la communication avec le passé et les morts. Sans doute ce phénomène trouve-t-il son épice avec la scène du musée, un lieu non seulement tourné de manière intrinsèque vers le passé, mais qui plus est lui-même conçu comme un dispositif optique, le raffinement du regard étant précisément ce qui en détermine l'architecture. Dans cette scène, Scottie, qui a pris Madeleine (Kim Novak) en filature, pénètre à sa suite dans les salles du palais de la Légion d'Honneur. Contrairement aux autres scènes de musée qui jalonnent la filmographie d'Hitchcock, celle de <i>Vertigo</i> fut tournée en extérieur, durant le mois d'octobre 1957. Selon Dan Auiler, l'endroit fut mis sens dessus dessous tandis qu'Hitchcock attendait que la lumière soit bonne⁴. Dans le même temps, les visiteurs du musée – celui-ci n'étant pas fermé – délaissaient les tableaux pour assister au tournage. On engagea même un authentique membre du personnel pour interpréter le gardien qui révèle à Scottie le titre du portrait contemplé par Madeleine.</p>
<p>In the film, Scottie enters a room in which a remarkable mixture of paintings is on display. Some of the works that are part of the collection of the Palace of the Legion of Honor can easily be identified, such as a <i>Portrait of a Gentleman</i> (1710), by Nicolas de Laviglière, and <i>Flowers before a Window</i> (1789), by Jan-Frans van Dael. In particular, just for a moment, Scottie's attention is drawn to <i>L'Architecture</i> (1753; see photo 10.1), an allegorical representation of architecture painted by Charles-Andre Van Loo. It shows three children presenting to the beholder a drawing of the façade of Madame</p>	<p>Au début de la scène, alors que Scottie entre dans la salle dudit portrait, on entrevoit sur les murs quelques toiles des collections du palais de la Légion d'Honneur, dont le <i>Portrait de gentilhomme</i> (1710) de Nicolas de Largillierre et les <i>Fleurs devant une fenêtre</i> (1789) de Jan-Frans van Dael. Pour un instant, Scottie s'arrête sur <i>L'Architecture</i>, une allégorie peinte en 1753 par Charles André van Loo (voir photo 10.1). On y voit trois enfants réunis autour d'un plan de la façade du château de Bellevue, construit au XVIII^e siècle pour Madame de Pompadour – image frappante dans le contexte d'un film tout</p>

<p>de Pompadour’s <i>Chateau de Bellevue</i>—a strikingly emblematic image in a film dealing entirely with the illusions of appearances, staged realities, and mistaken identities. The painting, which associates architecture with a kind of child-like innocence, appears at odds in a film in which people mysteriously fall from rooftops or church towers. As with many of his houses and monuments, Hitchcock’s museums are uncanny spaces that do not go hand in hand with this child-like innocence.</p>	<p>entier consacré aux apparences trompeuses. Parce qu’elle associe l’architecture à une forme de naïveté, cette allégorie détone dans un univers où l’on chute mystérieusement du haut de toits ou de clochers ; le musée d’Hitchcock, en cela similaire à nombre de ses maisons et monuments, vibre d’une étrangeté qui s’accorde mal à cette candeur enfantine.</p>
<p>Photo 10.1. <i>L’Architecture</i> (1753), by Charles-Andre Van Loo. (Fine Arts Museums of San Francisco.)</p>	<p>Photo 10.1. <i>L’Architecture</i> (1753), par Charles André Van Loo. (Musée des Beaux-Arts de San Francisco.)</p>
<p>Portrait of Carlotta</p>	<p>Portrait de Carlotta</p>
<p>However, the sense of doom is first and foremost created by the <i>pièce de resistance</i> dominating the opposite wall: the painted portrait of the deceased Carlotta Valdes. When Scottie enters the room, he finds Madeleine sitting in front of it as if she is mesmerized by the painting (photo 10.2), which shows a young woman wearing her tightly pinned-up blonde hair with a chignon that is clearly visible on the left side of her neck. Looking straight at the spectator with dark eyes, Carlotta Valdes wears an impressive light blue crinoline that is trimmed with gold-colored brocade on top and a band of lace at knee level. She also wears a gold necklace, which holds an impressive ruby at her chest. She holds her hands together, but they are obscured by a bouquet of flowers including pink roses, the colors of which are in perfect harmony with the rest of the painting. Standing on a portico of a Colonial mansion, a fluted column of which is clearly visible on the right, Carlotta’s image is confronted with a landscape on the left, which consists of a water surface and a spectacular clouded sky at sunset—the lavender-colored clouds, so typical for the Bay Area, throw a gloss on the dress and the column. The painting unmistakably refers to the tradition of the English aristocratic portrait inspired by Thomas Gainsborough, which, in its turn, reaches back to Anthony Van Dyck’s seventeenth-century portraits of Genoese noblemen. As in Gainsborough’s work, Carlotta’s portrait is painted with thin oil color to achieve the shimmering effect of an eye-catching costume, and it includes elaborate background settings for its subject. A note in the production files, in fact, demanded that the portrait’s frame be “matched to the frames already hanging,” which were “dull gold.”⁵</p>	<p>D’étrange, l’atmosphère devient cependant plus distinctement sombre avec, dominant le mur opposé, le portrait de la défunte Carlotta Valdes. Madeleine lui fait face, assise sur un banc, et semble comme fascinée par cette image d’une jeune femme dont les cheveux blonds sont relevés en un chignon serré, clairement visible dans le prolongement de sa nuque (photo 10.2). Carlotta, l’œil noir fixé sur le spectateur, porte une somptueuse robe à crinoline bleu pâle ornée d’un brocart doré à hauteur du corsage et d’un ruban de dentelle en bas de jupe. Également parée d’un impressionnant rubis qu’un pendentif retient sur son décolleté, elle a les mains jointes derrière un bouquet de roses roses, en parfaite harmonie avec le reste du coloris. Elle se tient debout sous le portique d’un manoir colonial, duquel une colonne cannelée se dresse dans la partie droite de la toile, et se découpe à gauche sur le fond d’un plan d’eau que domine le majestueux spectacle d’un ciel couchant chargé de nuages lavande – si caractéristiques de la baie –, leur reflet venant lustre la robe et la colonne. Le tableau évoque ostensiblement la tradition anglaise du portrait aristocratique initiée par Thomas Gainsborough, lequel s’inspira lui-même des portraits qu’Antoine Van Dyck fit de la noblesse génoise au XVII^e siècle. Comme chez Gainsborough, le portrait de Carlotta est peint au moyen de couleurs à l’huile fine, pour l’obtention d’un effet chatoyant qui met la robe en valeur, et présente son sujet sur un fond très travaillé. En fait, on trouve dans les dossiers de production du film une note demandant même que le cadre du portrait « corresponde aux cadres du reste de la salle » et précisant leur couleur : « or mat »⁵.</p>
<p>Photo 10.2. Madeleine and the portrait of Carlotta at the Palace of the Legion of Honor. (Photofest. Copyright Universal Pictures.)</p>	<p>Photo 10.2. Madeleine et le portrait de Carlotta au palais de la Légion d’Honneur. (Photofest. Copyright Universal Pictures.)</p>

<p>The portrait of Carlotta Valdes was especially made for the film by modernist painter John Ferren (1905–1970), who had worked with Hitchcock on <i>The Trouble with Harry</i> (1955) and who also provided a detailed description and the storyboard for <i>Vertigo</i>'s dream sequence. On the audio commentary on the 1999 DVD release of the film, Ferren's authorship is confirmed by associate producer Herbert Coleman, who states that "this portrait caused us more trouble than any other prop in the whole picture."⁶ Production files in the Margaret Herrick Library indicate that the filmmakers first commissioned Manlio Sarra (1909–1986), an Italian painter, to make a "portrait of Pauline" (the original name of the Madeleine character). Luigi Zaccardi, who worked at the Paramount office in Rome, spotted Sarra, whom he described as</p>	<p>Le portrait de Carlotta Valdes fut spécialement réalisé pour <i>Vertigo</i> par le peintre John Ferren (1905–1970), qui avait déjà collaboré à <i>The Trouble with Harry</i> (<i>Mais qui a tué Harry ?</i>, 1955), et auquel Hitchcock commanda en outre une description détaillée ainsi que le storyboard de la séquence du cauchemar. Dans le commentaire audio du DVD paru en 1999, le producteur associé Herbert Coleman confirme la paternité de Ferren sur le tableau et déclare que « de tous les accessoires du film, ce portrait est celui qui nous a donné le plus de fil à retordre⁶. » Les dossiers de production archivés à la Margaret Herrick Library indiquent de leur côté l'existence d'une commande antérieure à un peintre italien du nom de Manlio Sarra (1909–1986) pour un « portrait de Pauline » (le prénom original du personnage de Madeleine). Sarra fut déniché par un employé de la Paramount à Rome, Luigi Zaccardi, lequel décrit sa trouvaille comme :</p>
<p>a well-known typical and real Italian artist. In keeping with the authentic tradition of his profession, he is also a poor man. He started out in his career as a copy artist and a restorer and that is the main reason why I got him to do the job. He is quite a creative artist too, however, and specializes in very picturesque paintings depicting scenes from the region of Italy where he comes from and which have always received good reviews from the critics.⁷</p>	<p>un artiste local reconnu, quoique vivant typiquement dans la pauvreté. Je l'ai surtout engagé parce qu'il a débuté sa carrière comme copiste et restaurateur de tableaux. Il est par ailleurs très créatif et ses toiles de scènes pittoresques de la région italienne dont il est natif ont toujours reçu d'excellentes critiques⁷.</p>
<p>Zaccardi further noted that "this copy job is more difficult than normal ones wherein a painting is used as a model, because in the case of the 'Portrait of Pauline,' Mr. Sarra has to paint the portrait from a transparency." Moreover, in the same production files, Coleman stipulated that the painting should look old (as if painted in 1854), that it should be done in the style of the "Italian school," and that the background "should be straight" and in "a deep burgundy color."⁸ Tellingly, the correspondence between Coleman and Zaccardi is accompanied by little cards mentioning names of both European and American painters (including the dates of their birth and death), which were probably used as references for the style of the portrait: David Wilkie, John Phillip, Franz Xavier Winterhalter, Eduard Magnus, Friedrich Kroger, Ingres, Corot, Courbet, Couture, Stieler, Henry Inman, Thomas Sully, John Neagle, Charles Loring Elliott, Thomas Hicks, Chester Harding, and George Peter Alexander Healy.⁹ Tellingly, this long and heterogeneous list of painters' names indicates a combination of nineteenth-century realism with conventional elements of the older aristocratic tradition of portraiture, which characterizes the Carlotta Valdes portrait.</p>	<p>Plus loin, Zaccardi ajoute : « ce travail de copie est plus difficile que lorsqu'on prend une toile pour modèle, car, dans le cas du 'Portrait de Pauline', Mr. Sarra doit peindre d'après une diapositive. » Cette contrainte fut pourtant loin d'être la seule imposée à Sarra ; en attestent les dossiers de production, où l'on peut lire sous la plume de Coleman que le tableau devait avoir l'air ancien (comme s'il datait de 1854), qu'il devait être exécuté dans le style de « l'école italienne », et que le fond devait être peint « sans fioritures » dans un « rouge bordeaux très profond⁸. » De manière révélatrice, la correspondance entre Coleman et Zaccardi s'accompagne de petites cartes mentionnant les noms de peintres européens et américains (avec leurs dates de naissance et de mort), lesquels servirent probablement de références quant au style recherché pour le portrait : David Wilkie, John Phillip, Franz Xaver Winterhalter, Eduard Magnus, Franz Krüger, Ingres, Corot, Courbet, Couture, Stieler, Henry Inman, Thomas Sully, John Neagle, Charles Loring Elliott, Thomas Hicks, Chester Harding, et George Peter Alexander Healy⁹. Cette longue liste plutôt hétéroclite de peintres suggère la recherche d'un moyen terme entre le réalisme</p>

<p>Sarra's painting, which was shipped to Hollywood in February 1957, and another version executed in England were never used in the film because they were considered to be inadequate.¹⁰ Subsequently, another version was made by an unidentified Hollywood painter, who, according to Coleman "was in his late sixties," and—echoing <i>Vertigo's</i> Pygmalion-like plot, "fell in love with the model [actress Vera Miles]." ¹¹ The filmmakers never used this version either, however, because eventually Miles became pregnant, thereby necessitating her replacement with Kim Novak. The whereabouts of the final painting are unknown, and it may no longer exist; but the version with Vera Miles's features hangs in the office of film restorers Robert A. Harris and James C. Katz.¹²</p>	<p>du XIX^e siècle et l'art plus ancien du portrait aristocratique, ce dont le portrait de Carlotta Valdes porte en effet la marque. Jugés inadéquats, ni le tableau de Sarra, expédié à Hollywood en février 1957, ni une autre version exécutée en Angleterre ne furent finalement retenus pour le film¹⁰. On commanda donc une troisième version à un peintre d'Hollywood dont le nom ne nous est pas connu mais dont Coleman se souvient qu'il « approchait les soixante-dix ans » et qu'il « tomba amoureux de son modèle (l'actrice Vera Miles) » – comme en écho à l'intrigue pygmalionesque de <i>Vertigo</i>¹¹. En fin de compte, cette version n'eut pas davantage de chance, car il fallut remplacer Miles, qui était tombée enceinte, par Kim Novak. On ignore ce qu'est devenu le tableau de Ferren – il se peut bien qu'il n'existe plus –, mais la version reprenant les traits de Vera Miles orne aujourd'hui le bureau des restaurateurs de film Robert A. Harris et James C. Katz¹².</p>
<p>Hitchcock's Museums and Mausoleums</p>	<p>Musées et Mausolées d'Hitchcock</p>
<p>Since the museum scene in <i>Vertigo</i> is entirely focused on the portrait of a dead woman who haunts the living, the scene seems perfectly in line with a recurring cliché in cinematic museums—the museum as a place of both fatal encounters and death.¹³ In feature films, museums are often produced as treasure chambers dominated by spiritual and atavist powers. When cinema deals with paintings, for instance, it almost always shows instances of what Ernst Kris and Otto Kurz have called "effigy magic," the primitive belief that a person's soul resides in his or her image or effigy.¹⁴ Accommodating magical artifacts, museums are presented as realms of occult reincarnations—an item crucial to horror films featuring waxworks and mummies. Museums, after all, display artifacts of extinct cultures, which are represented by objects that relate to complex death rituals and life in the hereafter: tombs, mummies, death masks, funeral monuments, sarcophagi, sacrificial objects, and so on.</p>	<p>En gravitant tout entière autour de l'image d'une revenante, la scène du musée de <i>Vertigo</i> reconduit un véritable cliché cinématographique : le musée comme lieu hanté et funeste¹³. Au cinéma, les musées s'apparentent souvent à des chambres au trésor régies par des forces surnaturelles issues d'un lointain passé. Dès lors qu'un film se concentre sur un tableau, par exemple, on assiste presque invariablement à une manifestation de ce qu'Ernst Kris et Otto Kurz ont appelé « le pouvoir magique de l'effigie », en fait la croyance primitive selon laquelle l'âme d'une personne se perpétue à travers son image¹⁴. Parce qu'ils accueillent toutes sortes d'artefacts magiques et funéraires provenant de civilisations disparues, les musées se prêtent volontiers à la représentation d'une frontière perméable avec l'au-delà – ce dont les films d'horreur à base de statues de cire ou de momies sont l'illustration littérale.</p>
<p>Hitchcock himself contributed to the formation of these conventional associations. Apart from <i>Vertigo</i>, Hitchcock, an art lover and keen art collector himself, included scenes situated in museums in <i>Blackmail</i> (1929), <i>Strangers on a Train</i>, and <i>Torn Curtain</i> (1966) as well.¹⁵ In contrast with the on-location museum scene in <i>Vertigo</i>, the museum spaces in these other films were constructed by means of special effects. While <i>Blackmail</i> has its climax in London's</p>	<p>Hitchcock, lui-même amateur d'art et collectionneur, prit une part active à la fabrication de ce stéréotype en intégrant des scènes de musées dans trois de ses autres films : <i>Blackmail</i> (<i>Chantage</i>, 1929), <i>Strangers on a Train</i> et <i>Torn Curtain</i> (<i>Le rideau déchiré</i>, 1966)¹⁵. À la différence notable de <i>Vertigo</i>, les décors de chacun de ces trois films furent réalisés au moyen d'effets spéciaux. Pour <i>Blackmail</i>, dont le final se déroule au British</p>

<p>British Museum, that museum did not allow a full cast and crew to occupy its premises; the famous backdrops were photographed first with half-hour exposures and made into backlit transparencies.¹⁶ <i>Blackmail</i> contains one of the first examples of the typical Hitchcock climax at a famous or bizarre location. The blackmailer tries to evade the police by sneaking into the museum. He ends up in the rooms with ancient Egyptian statues and the famous circular reading room of the library. One shot in particular appeals to the imagination: Foreshadowing the surreal landscapes of the Statue of Liberty in <i>Saboteur</i> or Mount Rushmore in <i>North by Northwest</i>, a man climbs a rope next to the huge stone face of an Egyptian colossus. Also here, the scene ends with a fall from a great height—a man smashes through the skylight of the museum’s dome. In <i>Strangers on a Train</i>, the sinister character of Bruno Anthony (Robert Walker) turns up from behind the columns of the monumental rotunda of the National Gallery in Washington, D.C., which is constructed by means of rear projections. In the previous shot, Giambologna’s sculpture of <i>Mercurio</i> (1564), a messenger of fate, is visible above the heads of Guy Haines (Farley Granger) and his girlfriend Anne (Ruth Roman). In <i>Torn Curtain</i> (1966), Professor Michael Armstrong (Paul Newman) walks through the uncannily empty and silent rooms of a Berlin museum, the classicist architecture of which is mirrored by the sculptures of Bertel Thorvaldsen, Johann Gottfried Schadow, and Antonio Canova, among others. As in <i>Blackmail</i> and <i>Strangers on a Train</i>, the confrontation between actors and the museum collection in <i>Torn Curtain</i> is the result of special effects. Only the floor is a “real” studio floor; the galleries are paintings optically printed in the film.¹⁷ Here, the museum functions as a labyrinth in which Armstrong tries to rid himself of his pursuer.</p>	<p>Museum, Hitchcock n’obtint pas l’autorisation d’installer une équipe de tournage complète sur place ; les toiles de fond furent donc d’abord photographiées en pose longue avant d’être projetées en studio par transparence¹⁶. Cette séquence de <i>Blackmail</i> constitue l’un des premiers exemples de climax typiquement hitchcockien prenant pour cadre un lieu célèbre ou insolite : poursuivi par la police, le maître-chanteur se réfugie au British Museum, traverse une galerie contenant des statues égyptiennes antiques et débouche dans la fameuse salle de lecture circulaire de la bibliothèque. Un plan, notamment, où l’on voit le fugitif descendre le long d’une corde près de la tête massive d’un colosse égyptien, préfigure les décors fantastiques de la statue de la Liberté dans <i>Saboteur</i> ou du mont Rushmore dans <i>North by Northwest</i> – deux films où l’on assistera d’ailleurs pareillement à la chute mortelle d’un personnage dans le vide. Dans <i>Strangers on a Train</i>, la rotonde de la National Gallery à Washington – là encore le fruit d’une projection par transparence – prête ses colonnes monumentales à l’apparition du sinistre Bruno Anthony (Robert Walker), et ce juste après qu’une reproduction de la sculpture de Jean Bologne intitulée <i>Mercurio volante</i> (1564) – un messenger du destin – se soit laissée voir, comme planant derrière les silhouettes de Guy Haines (Farley Granger) et sa petite amie Anne (Ruth Roman). Dans <i>Torn Curtain</i>, le professeur Michael Armstrong (Paul Newman) traverse les salles étrangement vides et silencieuses d’un musée berlinois d’architecture néoclassique, sur son chemin croisant les sculptures de Bertel Thorvaldsen, Johann Gottfried Schadow et Antonio Canova, parmi d’autres. Ici, le musée s’apparente à un labyrinthe dans lequel Armstrong cherche à semer son poursuivant ; mais comme pour <i>Blackmail</i> et <i>Strangers on a Train</i>, la conjonction entre acteurs et décor résulte en vérité d’un trucage : seul le sol – celui du studio où fut tournée la scène – est bien « réel » ; les galeries, elles, sont des peintures qui furent copiées sur le négatif par tirage¹⁷.</p>
<p>Strikingly, in all four of his museum scenes, Hitchcock situates his characters in buildings that answer perfectly to the conventional architectural museum typology. This museum type—which goes back to late-eighteenth and early-nineteenth-century designs of architects such as Durand, Leo von Klenze, Karl Friedrich Schinkel, and John Soane—remained the dominant model for more than 150 years, and it is characterized by long rows of rooms, the</p>	<p>De manière frappante, chacune des quatre scènes de musée d’Hitchcock présente ses personnages dans le cadre de bâtiments typiques de l’architecture muséale néoclassique. Originellement conçu entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle par des architectes comme Jean-Nicolas-Louis Durand, Leo von Klenze, Karl Friedrich Schinkel et John Soane, ce type de musée fut le modèle dominant pendant près de cent cinquante ans et se</p>

<p>presence of overhead light, and elements borrowed from classical temple architecture, such as a colonnade, a monumental staircase, and a rotunda topped by a dome.¹⁸ The British Museum of Robert Smirke (1823–1847) in London, which is the location of the climactic scene in <i>Blackmail</i>, is a prominent example of the first generation of museum buildings, whereas the National Gallery in Washington, D.C., which features in <i>Strangers on a Train</i>, is one of the last orthodox applications of this classical museum typology. This latter building, designed in the 1930s by John Russell Pope, stands roughly halfway between the Capitol and the Washington Memorial. Its architecture, which is in harmony with the nineteenth-century architectural style of the federal government buildings, is a typical product of the Washington Classical Revival from that era. In <i>Torn Curtain</i>, Hitchcock takes us to the <i>Alte Nationalgalerie</i> in Berlin, built between 1866 and 1876 by Johann Heinrich Strack and based on drawings by Friedrich August Stüler. Sitting on an East Berlin bus, Paul Newman’s character looks at a tourist brochure that contains a frontal view of the museum’s neoclassical façade. The next shot shows the symmetrical building with its temple front and colonnades from the same viewpoint <i>in situ</i>.</p>	<p>caractérise par ses longues suites de salles, son éclairage zénithal et la présence d’éléments hérités du temple grec, tels que la colonnade, l’escalier monumental ou la tholos surmontée d’un dôme¹⁸. Le British Museum de Robert Smirke, édifié à Londres de 1823 à 1847 et visible à la fin de <i>Blackmail</i>, est un remarquable exemple de la première génération de tels musées, quand la National Gallery of Art de Washington D.C., visible dans <i>Strangers on a Train</i>, en est l’une des toutes dernières réalisations orthodoxes. Dessinée dans les années trente par John Russel Pope, la National Gallery se dresse à peu près à mi-chemin entre le Capitole et le Washington Monument et reste un pur produit du style néoclassique, en cela bien accordée aux bâtiments du gouvernement fédéral construits au XIX^e siècle. Pour <i>Torn Curtain</i>, Hitchcock choisit l’<i>Alte Nationalgalerie</i>, construite entre 1866 et 1876 par Johann Heinrich Strack sur les plans de Friedrich August Stüler. Assis dans un bus qui traverse Berlin-Est, le personnage interprété par Paul Newman consulte une brochure touristique où l’on peut voir la façade néoclassique du musée. Dans le plan suivant, le bâtiment réel, filmé <i>in situ</i> sous un angle identique, vient se substituer à l’image de la brochure.</p>
<p><i>Vertigo</i>, finally, even contains two San Francisco settings related to the arts and the classical type of museum buildings. In the last part of the film, Scottie and Judy/Madeleine walk along the Palace of Fine Arts, a grandiose rotunda and peristyle replicated from the structures designed by Bernard Maybeck to house the Impressionist art exhibits for the 1915 Panama-Pacific International Exposition. The museum scene itself takes place in the Palace of the Legion of Honor, a museum building opened in 1924. It is a permanent reconstruction of the French pavilion in the same Panama-Pacific International Exposition—in its turn a replica of the <i>Palais de la Légion d’Honneur</i> in Paris.</p>	<p>Pour <i>Vertigo</i> enfin, Hitchcock double la mise en filmant deux sites franciscanais liés aux arts et à l’architecture néoclassique. Dans la dernière partie du film, Scottie et Judy/Madeleine se promènent le long du palais des Beaux-Arts, dont la rotonde et le péristyle majestueux furent conçus par Bernard Maybeck pour accueillir une sélection d’œuvres impressionnistes lors de l’Exposition universelle de 1915. Quant au palais de la Légion d’Honneur, où Madeleine vient contempler le portrait de Carlotta, il est une réplique permanente, achevée en 1924, du pavillon français de cette même exposition universelle – lequel reproduisait à son tour le palais de la Légion d’Honneur parisien.</p>
<p>By selecting classical museum buildings and by emphatically depicting their obligatory architectural components, Hitchcock reminds one of the sacral origins of the museum. By means of monumental façades and staircases, art is isolated from the everyday and turned into the object of a ritual experience. From the beginning, artists, architectural theorists (such as Quatremère de Quincy), and poets (Paul Valéry) fiercely criticized this museum concept.¹⁹ Such critics blamed museums for</p>	<p>En privilégiant des édifices néoclassiques et en insistant sur leurs composantes architecturales typiques, Hitchcock invoque la dimension originelle sacrée du musée : mis à l’abri derrière d’imposantes façades, l’art est soustrait au quotidien et devient l’objet d’une expérience rituelle. Cette conception du musée souleva dès le début les virulentes critiques d’artistes, de théoriciens de l’architecture comme Quatremère de Quincy, ou encore d’écrivains comme Paul Valéry, leur principal</p>

<p>freezing and suffocating the artworks— “museum and mausoleum are connected by more than phonetic association,” Theodor Adorno wrote in a famous paraphrase of this idea.²⁰</p>	<p>reproche étant qu’elle revenait à mettre l’art au tombeau en figeant et en étouffant les œuvres¹⁹. « Musée et mausolée sont liés plus étroitement que par leur seule association phonétique », écrit Theodor Adorno dans une célèbre paraphrase de cette même idée²⁰.</p>
<p>Hitchcock rewardingly took advantage of these associations. The room in which the fugitive ends up in <i>Blackmail</i> is full of archaeological objects from ancient Egypt, a culture associated symbolically with death, the tomb, or life in the hereafter. Furthermore, the British Museum becomes literally a tomb for a character that falls from the dome. In <i>Strangers on a Train</i>, a museum is visited by a character who not only is a murderer but makes the morbid proposition to swap murders. The Berlin museum of <i>Torn Curtain</i> is dominated by a solemn and sepulchral silence that tallies perfectly with the polished surfaces and frozen positions of the neoclassicist statues. In a long scene without dialogue, the Berlin museum is presented as a sinister, mysterious, and oppressive space in which the protagonist hears only his pursuer’s footsteps without seeing him. In <i>Vertigo</i>, finally, Scottie ends up in a museum that is literally a memorial; after all, the Palace of the Legion of Honor was conceived as a shrine for American soldiers who fell in the First World War. In addition, the building forms the shrine for the portrait of Carlotta Valdes, a deceased woman who, in turn, is contemplated by Madeleine, a woman allegedly possessed by the dead—the painted portrait of a dead person, in fact, recurs as a motif in other Hitchcock films, such as <i>Rebecca</i> (1940), <i>The Paradine Case</i> (1947), <i>The Trouble with Harry</i> (1955), and <i>The Birds</i>.</p>	<p>Hitchcock, lui, fit son miel de tels rapprochements. Dans <i>Chantage</i>, la galerie que traverse le fugitif regorge d’artéfacts égyptiens antiques, une culture volontiers associée à la mort, au tombeau, ou à la vie dans l’au-delà. Qui plus est, le British Museum devient lui-même un tombeau lorsque le fuyard y trouve la mort en chutant du haut du dôme. Dans <i>Strangers on a Train</i>, le musée sert de cadre à l’apparition d’un personnage qui, non content d’être un meurtrier, pousse le vice jusqu’à proposer un « échange de meurtres ». Le musée berlinois de <i>Torn Curtain</i> se trouve quant à lui plongé dans un silence solennel et sépulchral auquel répondent à la perfection les silhouettes glacées des statues néoclassiques. Dans cette séquence sans dialogue, l’<i>Alte Nationalgalerie</i> se confond avec un espace sinistre, mystérieux et oppressant, où le protagoniste entend résonner les pas de son poursuivant sans jamais le voir. On n’omettra pas enfin que le palais de la Légion d’Honneur de <i>Vertigo</i> fut érigé sur le site d’une ancienne fosse commune et lui-même voulu comme un mémorial en hommage aux soldats américains tombés pendant la première guerre mondiale. Loin de renier cette dimension funèbre et mémorielle, Hitchcock en fait à son tour un pèlerinage, où l’effigie d’une morte, Carlotta Valdes, motive les visites répétées d’une femme, Madeleine, en apparence possédée par cette morte – le portrait d’un personnage décédé constituant d’ailleurs en soi un motif récurrent du cinéma hitchcockien, notamment présent dans <i>Rebecca</i> (<i>Rebecca</i>, 1940), <i>The Paradine Case</i> (<i>Le procès Paradine</i>, 1947), <i>The Trouble with Harry</i> ou <i>The Birds</i>.</p>
<p>Furthermore, the museum scene in <i>Vertigo</i> connects to more than death, for it also relates death to desire. As a result, the museum contributes to the theme of necrophilia that pervades the film. Scottie, after all, falls in love with a dead woman. This cool eroticism, too, is a recurrent element in film scenes situated in museums that invariably evoke the suppression of passions. Apparently, many filmmakers feel intrigued by the telling contrast between the burning passion of secret lovers and the solemn silence of museum spaces. The restrained coolness of the art gallery and the repressed desire needed to perceive the desire expressed</p>	<p>Mais la scène du musée dans <i>Vertigo</i> va plus loin encore : en associant le thème de la mort à celui du désir, elle inaugure le climat de nécrophilie qui imprènera toute la suite du film, la femme dont Scottie tombe alors amoureux n’étant pour ainsi dire à la fois pas et plus de ce monde. Cet érotisme froid, le lien entre feu secret d’une passion amoureuse et silence solennel du musée – son ambiance feutrée, précisément contenue – aura du reste inspiré plus d’un cinéaste ; et lorsque les amants de films tels que <i>The Kiss</i> (<i>Le Baiser</i>, Jacques Feyder, 1929), <i>The Single Standard</i> (<i>Le droit d’aimer</i>, John Robertson, 1929), <i>The Clock</i></p>

<p>in art works give the mind opportunities to open up to extraordinary encounters. When in films such as Jaques Feyder's <i>The Kiss</i> (1929), John Robertson's <i>The Single Standard</i> (1929), Vincente Minelli's <i>The Clock</i> (1945), Max Ophuls's <i>Le Plaisir</i> (1952), Brian De Palma's <i>Dressed to Kill</i> (1980), Martin Scorsese's <i>The Age of Innocence</i> (1993), and Todd Haynes's <i>Far from Heaven</i> (2002) lovers meet in a museum, their encounter, as the one between Scottie and Madeleine, seems always to lead to a doomed romance. Like directors such as Feyder, De Palma, or Haynes, Hitchcock presents the museum as a place of impossible love, sneaking desires, and repressed sexuality. Revealing passions that are subtly hidden under a veneer of love for high culture, museum scenes such as the one in <i>Vertigo</i> evoke an uncanny combination of a sense of doom and erotic tension.</p>	<p>(<i>L'horloge</i>, Vincente Minelli, 1945), <i>Le Plaisir</i> (Max Ophuls, 1952), <i>Dressed to Kill</i> (<i>Pulsions</i>, Brian De Palma, 1980), <i>The Age of Innocence</i> (<i>Le temps de l'innocence</i>, Martin Scorsese, 1993), et <i>Far from Heaven</i> (<i>Loin du paradis</i>, Todd Haynes, 2002) se rencontrent dans un musée, force est de constater que leur idylle finit toujours mal. Pour Hitchcock, autant que pour Feyder, De Palma ou Haynes, le musée matérialise un espace où l'amour est impossible, le désir insinuant, la sexualité réprimée, et où la tension érotique, telle qu'elle affleure sous le masque d'un penchant pour la haute culture, annonce en vérité une issue fatale.</p>
<p>Self-Reflection</p>	<p>Introspection</p>
<p>With its sacral and funerary connotations, the museum, a temple of the gaze, is the ideal place for the concentrated and contemplative gaze. At first sight, Hitchcock, in <i>Vertigo</i>, complies with the traditional Hollywood shot–reaction– shot: We see a character, then that which the character sees, and, finally, the character's reactions. In <i>Vertigo</i>'s museum scene, however, this convention is emphatically followed—too emphatically, in fact. The camera switches between the real and the realm of representation: between the bouquet on the museum bench and the identical flower piece in the painting, between Madeleine's curl of hair and the identical curl of hair on the painted portrait. This curl is one of the many spiral motifs in <i>Vertigo</i>, all of which echo the ways in which the characters wander through this labyrinthine city. However, the vertiginous feeling is first and foremost the result of the confrontation and contamination of a “real” and a “fictitious” world. On the one hand, Madeleine turns out to be just as much an artificial construction—created by Gavin Elster (Tom Helmore)—as the painted portrait of Carlotta Valdes. On the other hand, Scottie, as a modern Pygmalion, transforms Judy into a kind of Madeleine who answers to his idealized image. In the sacral and doomed space of the museum, “real” characters are as artificial and immobile as the characters in the paintings on the wall. Next to visiting old mission churches, a graveyard, and other dreamlike settings of the city (the McKittrick Hotel, the Palace of Fine Arts, and the Golden Gate Bridge), the</p>	<p>Dans <i>Vertigo</i>, Hitchcock sacrifie de prime abord à la convention hollywoodienne du champ–contrechamp « de réaction » : nous voyons un personnage, puis ce qu'il voit, puis enfin la réaction de ce personnage à ce qu'il voit. Pour la scène du musée, cette convention se trouve cependant hissée à un niveau plus complexe, le point de vue oscillant entre réalité et représentation, entre le bouquet posé sur le banc du musée et sa réplique exacte dans le tableau, entre le chignon de Madeleine et celui, identique, du portrait. Ce chignon constitue d'ailleurs l'un des nombreux motifs en spirale qui jalonnent <i>Vertigo</i>, lesquels renvoient tous non seulement à l'errance des personnages dans une San Francisco labyrinthique, mais encore et surtout au vertige résultant d'une profonde interpénétration entre monde « réel » et monde « fictif ». D'un côté, Madeleine se révèle être un simulacre – fabriqué de toutes pièces par Gavin Elster (Tom Helmore) –, en cela comparable au portrait de Carlotta Valdes ; de l'autre, Scottie, en Pygmalion moderne, cherche à forcer de nouveau ce simulacre, entre-temps idéalisé, dans le corps de celle qui en fut l'exécutante, la très concrète Judy Barton. Dans l'espace à la fois rituel et tragique du musée, les personnages « réels » tendent à se confondre avec les figures peintes, artificielles et hiératiques, qui en occupent les murs. Au cœur du circuit les menant d'un décor onirique à l'autre – deux vieilles missions, un cimetière (mais aussi l'hôtel McKittrick, le palais des Beaux-Arts ou le pont du Golden Gate) –, les personnages de <i>Vertigo</i> convergent vers le</p>

<p>characters end up in the museum, which, in the words of Brigitte Peucker, is “the cultural edifice in which the exchange between ‘real’ body and image is finalized.”²¹ This conflation between reality and representation is further complicated in Scottie’s famous dream sequence, in which the nosegay is re-created through a filmic cartoon and in which the figure of Carlotta comes to life by means of an impersonation by an actress filmed in the precise pose and costume of the painting. In addition, Midge (Barbara Bel Geddes), hoping to once again become the object of Scottie’s desire, impersonates/parodies the Carlotta portrait with a painting of her own. Hitchcock thus evokes the impact of the portrait on the beholder in the film in a number of ways. Scottie, after all, is mesmerized not only by Madeleine but also by the painting she is looking at.</p>	<p>musée, lequel est, selon les mots de Brigitte Peucker, « l’édifice culturel où s’accomplit la substitution du fantasme au corps réel²¹. » Cet amalgame entre réalité et représentation se compliquera encore avec le fameux cauchemar de Scottie : une séquence dans laquelle le bouquet réapparaît (sous la forme d’un dessin animé) et où l’image peinte de Carlotta Valdes (incarnée par une actrice) prend vie. Au surplus, Midge (Barbara Bel Geddes), fera d’elle-même un portrait parodiant celui de Carlotta dans l’espoir de redevenir désirable aux yeux de Scottie. On le voit, Hitchcock multiplie les approches pour évoquer l’impact du portrait sur « celui qui regarde », la fascination exercée par Madeleine sur Scottie incluant, somme toute, ce tableau qu’elle contemple elle-même.</p>
<p>In a world in which everything becomes staged through the function of the eye, the museum becomes the perfect testing ground for a meditation on the cinematic gaze. The museum scene in <i>Vertigo</i>, after all, has the gaze as its theme, and it is marked by a contemplative rhythm that matches perfectly the solemn silence and circumspection of classical museum spaces. The museum setting, in particular, enables Hitchcock to investigate the theme of looking by means of emphatic close-ups of faces, highly unusual juxtapositions of action and reaction shots, bravura camera movements, and an application of Hitchcock’s concept of a pure cinema meticulously based on point-of-view cutting.</p>	<p>Dans un monde – appelé Cinéma – où tout participe d’une mise en scène par l’œil et pour l’œil, le musée offre un merveilleux terrain d’expérimentation au regard qui se donne le regard pour objet. La scène du musée de <i>Vertigo</i> ne traite, au fond, pas d’autre chose, et s’appuie pour la méditation qu’elle entreprend sur le silence et la circonspection caractérisant ce type d’espace. La configuration du lieu, en particulier, permet à Hitchcock d’explorer son thème au moyen de gros plans insistants sur les visages, de juxtapositions champ-contrechamp très inhabituelles, de mouvements virtuoses de la caméra et, pour finir, d’un montage basé sur le plan subjectif, en parfaite adéquation avec le concept de « cinéma pur ».</p>
<p>What’s more, this cinematic self-reflection is also achieved by the conscientious confrontation between the media of cinema and painting. Static paintings are animated by film. Hitchcock uses long, mobile takes in the beginning of the museum scene when Scottie’s gaze is rather fixed on Madeleine (who can be interpreted as a static, though living, sculpture, or a waxwork or a mummy) instead of the painting. As soon as Stewart’s character looks at the portrait, Hitchcock uses a hectic combination of aggressive dollies-in that fragment the painting into smaller, more focused parts. The film sequence breaks the canvas down into a series of details—that is, into a series of compositions in time. Hitchcock’s camera seems to sink into the space of the painting, thereby confusing the space of observer and painting, of representation and reality. However, as Tom Gunning notes, “the</p>	<p>Mais c’est peut-être dans sa confrontation avec la peinture que le regard cinématographique – alors même qu’il insuffle un mouvement à l’image statique – touche ici au degré le plus poussé de son introspection. Au début de la scène, Hitchcock emploie de longues prises de vue, doucement fluides, pour accompagner le regard de Scottie plutôt fixé sur Madeleine (alors semblable à une statue). Puis Scottie lève les yeux vers le portrait et la caméra d’Hitchcock amorce une succession mouvementée de travellings avant plus nerveux qui viennent focaliser l’attention sur tel ou tel fragment du tableau, celui-ci se trouvant réduit à une série de détails – autrement dit : à une série d’instant composés. La caméra donne le sentiment de vouloir plonger dans les profondeurs de la toile, par là même brouillant la délimitation spatiale entre observateur et chose observée, entre réalité et représentation.</p>

<p>closer we get, the more the flatness of the painting, a barrier to our penetration, asserts itself.”²² By means of a confrontation between the frame of the painting and that of the camera as well as an interference of two kinds of two-dimensionality, Hitchcock plays on the spatial ambivalence of the film image. The museum becomes a site of mystery not only because of its function in the narrative but also because Hitchcock’s camerawork contributes to the construction of the maze that confuses and imprisons the protagonist. The museum scene in <i>Vertigo</i> consequently brings together several themes and motifs that are typical of Hitchcock’s cinema: the famous tourist location, the desire for (the image of) a blonde, the haunting presence of a dead person’s portrait, and the self-investigation of the gaze.</p>	<p>Cela étant, et comme le remarque Tom Gunning : « plus nous nous rapprochons du tableau, et plus sa planéité oppose un barrage à notre tentative de pénétration²². » Avec l’assimilation du cadre de prise de vue au cadre du tableau, et donc l’interférence entre deux sortes de bidimensionnalité, Hitchcock joue sur l’ambivalence spatiale de l’image filmique. Le musée prend l’allure d’un lieu mystérieux, non seulement par la place qu’il occupe dans le déroulement de l’intrigue, mais aussi parce que la caméra d’Hitchcock y approfondit le dédale qui égare et emprisonne le protagoniste. Décidément riche, la scène du musée de <i>Vertigo</i> combine et affine quatre grands thèmes et motifs du cinéma hitchcockien : le haut-lieu touristique, l’attraction exercée par (l’image d’) une blonde, la présence obsédante du portrait d’un(e) mort(e) et, enfin et surtout, l’examen du regard par lui-même.</p>
Notes	Notes
1. Gilles Deleuze, <i>Cinéma 1: L’Image-Mouvement</i> (Paris: Les éditions de minuit, 1983), 276.	1. Gilles Deleuze, <i>Cinéma 1 : L’Image-mouvement</i> . Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, p. 276.
2. Deleuze, <i>Cinéma 1</i> , 276.	2. Ibid.
3. This phrasing is used only in the preface of the English translation published much later (London: Athlone Press, 1996). See also, Sam Ishii-Gonzalez, “Hitchcock with Deleuze,” in <i>Hitchcock: Past and Future</i> , ed. Richard Allen and Sam Ishii-Gonzalez (London: Routledge, 2004), 128–45.	3. Cette citation n’apparaît en fait que dans la préface de la traduction en anglais (<i>Cinema 1: The Movement Image</i>) publiée à Londres par The Athlone Press en 1996, où elle se présente ainsi : « at the juncture of the two cinemas, the classical that he perfects and the modern that he prepares ». Voir aussi : Sam Ishii-Gonzales, <i>Hitchcock with Deleuze</i> . In : Hitchcock: Past and Future. Richard Allen et Sam Ishii-Gonzales (dir.). London : Routledge, 2004, p. 128–145.
4. Dan Auiler, <i>Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic</i> (New York: St. Martin’s Press, 2000), 82.	4. Dan Auiler, <i>Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic</i> . New York : St. Martin’s Press, 2000, p. 82.
5. <i>Vertigo</i> production file No. 11, Paramount files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.	5. <i>Vertigo</i> , dossier de production n° 11, fonds Paramount, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.
6. Associate producer Herbert Coleman and restoration team Robert A. Harris and James Katz commentary, <i>Vertigo</i> , directed by Alfred Hitchcock, 129 minutes, Paramount Pictures, 1958, DVD (released through Universal Home Video in 1999).	6. Commentaire audio du producteur associé Herbert Coleman et de l’équipe de restauration composée de Robert A. Harris et James Katz pour le DVD MCA/Universal Home Video, paru en 1999, de <i>Vertigo</i> , un film d’Alfred Hitchcock, 129 minutes, Paramount Pictures, 1958.
7. Luigi Zaccardi to Russell Holman (Paramount New York), December 19, 1956, <i>Vertigo</i> production file No. 11, Paramount Files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.	7. Luigi Zaccardi à Russell Holman, le 19 décembre 1956, <i>Vertigo</i> , dossier de production n° 11, Fonds Paramount, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.
8. Herbert Coleman to Luigi Zaccardi, December 4, 1956, <i>Vertigo</i> production file No. 11, Paramount Files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.	8. Herbert Coleman à Luigi Zaccardi, le 4 décembre 1956, <i>ibid.</i>
9. “Folder 997: <i>Vertigo</i> (Production),” Alfred Hitchcock Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.	9. Chemise n° 997 : « <i>Vertigo</i> (Production) », Collection Alfred Hitchcock, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.
10. Herbert Coleman commentary, <i>Vertigo</i> .	10. Commentaire d’Herbert Coleman (cf. note 6).
11. Herbert Coleman commentary, <i>Vertigo</i> .	11. <i>Ibid.</i>

12. Robert A. Harris and James Katz commentary, <i>Vertigo</i> . Also, Auiler, <i>Vertigo</i> , 83.	12. Commentaire de Robert A. Harris et James Katz (cf. note 6). Voir aussi : Dan Auiler, <i>Vertigo</i> , p. 83 (cf. note 4)
13. Steven Jacobs, "Strange Exhibitions: Museums and Art Galleries in Film," in <i>Strange Spaces: Explorations into Mediated Obscurity</i> , ed. Andre Jansson and Amanda Lagerkvist (Farnham, UK: Ashgate, 2009), 297–315.	13. Steven Jacobs, <i>Strange Exhibitions: Museums and Art Galleries in Film</i> . In : <i>Strange Spaces: Explorations into Mediated Obscurity</i> . Andre Jansson et Amanda Lagerkvist (dir.), Farnham, GBR : Ashgate, 2009, p. 297–315.
14. Ernst Kris and Otto Kurz, <i>Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist</i> (New Haven, CT: Yale University Press, 1979), 73–79.	14. Ernst Kris et Otto Kurz, <i>Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist</i> . New Haven, CT, USA : Yale University Press, 1979, p. 73–79.
15. Steven Jacobs, "Sightseeing Fright: Alfred Hitchcock's Monuments and Museums," <i>Journal of Architecture</i> 11, no. 5 (2006): 595–602. Also, Jacobs, <i>The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock</i> (Rotterdam, Netherlands: 010, 2007), 55–63.	15. Steven Jacobs, <i>Sightseeing Fright: Alfred Hitchcock's Monuments and Museums</i> . <i>Journal of Architecture</i> , 2006, vol. 11, n° 5, p. 595–602. Voir aussi : Jacobs, <i>The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock</i> . Rotterdam, NLD : 010, 2007, p. 55–63.
16. Patrick McGilligan, <i>Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light</i> (New York: Regan Books, 2003), 119.	16. Patrick McGilligan, <i>Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light</i> . New York : Regan Books, 2003, p. 119.
17. McGilligan, <i>Alfred Hitchcock</i> , 668.	17. <i>Ibid.</i> , p. 668.
18. Helen Searing, "The Development of a Museum Typology," in <i>Building the New Museum</i> , ed. Susan Stephens (New York: Architectural League, 1986), 14–23. Also, Nicolaus Pevsner, <i>A History of Building Types</i> (London: Thames & Hudson, 1976), 111–38.	18. Helen Searing, <i>The Development of a Museum Typology</i> . In : <i>Building the New Museum</i> . Susan Stephens (dir.). New York : Architectural League, 1986, p. 14–23. Voir aussi : Nicolaus Pevsner, <i>A History of Building Types</i> . Londres : Thames & Hudson, 1976, p. 111–138.
19. Caroline Duncan, <i>Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums</i> (London: Routledge, 1995), 7–20. Also, Victoria Newhouse, <i>Towards a New Museum</i> (New York: Monacelli Press, 1998), 46–51.	19. Caroline Duncan, <i>Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums</i> . Londres : Routledge, 1995, p. 7–20. Voir aussi : Victoria Newhouse, <i>Towards a New Museum</i> . New York : Monacelli Press, 1998, p. 46–51.
20. Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum," in <i>Prisms</i> (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 175.	20. Theodor W. Adorno, <i>Valéry Proust Museum</i> . In : <i>Prisms</i> . Cambridge, MA, USA : MIT Press, 1997, p. 175.
21. Brigitte Peucker, "The Cut of Representation: Painting and Sculpture in Hitchcock," in <i>Alfred Hitchcock: Centenary Essays</i> , ed. Richard Allen and Sam Ishii-Gonzalès (London: British Film Institute, 1999), 150.	21. Brigitte Peucker, <i>The Cut of Representation: Painting and Sculpture in Hitchcock</i> . In : <i>Alfred Hitchcock: Centenary Essays</i> . Richard Allen et Sam Ishii-Gonzales (dir.). Londres : British Film Institute, 1999, p. 150.
22. Tom Gunning, "In and Out of the Frame: Paintings in Hitchcock," in <i>Casting a Shadow: Creating the Alfred Hitchcock Film</i> , ed. Will Schmenner and Corinne Granof (Evanston, IL: Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, 2007), 33.	22. Tom Gunning, <i>In and Out of the Frame: Paintings in Hitchcock</i> . In : <i>Casting a Shadow: Creating the Alfred Hitchcock Film</i> . Will Schmenner et Corinne Granof (dir.). Evanston, IL, USA : Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, 2007, p. 33.