

# Corps, identité, fantasma

## Le double au cinéma

Zoé Protat

Volume 29, Number 2, Spring 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64342ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Protat, Z. (2011). Review of [Corps, identité, fantasma : le double au cinéma]. *Ciné-Bulles*, 29(2), 48–51.

# Corps, identité, fantasma

ZOÉ PROTAT

Jumeaux, sosies, réincarnations, déguisements, vols d'identités, projections mentales, multiplications des corps et des esprits : depuis toujours, la notion de « double » séduit, fascine et inspire. Lorsque les expressionnistes allemands en font l'un des principaux jalons de leur univers inquiétant, Hollywood s'en empare pour la mettre au cœur d'innombrables *thrillers* de qualité discutable. Motif évocateur, le double est aussi cher au cinéma fantastique qu'au suspense ou aux œuvres intellectuelles à tendance psychologisantes. Visuellement, ses effets sont toujours aussi forts; narrativement, ses ramifications sont passionnantes... pour peu que le créateur exprime sa volonté de sortir des sentiers battus et d'éviter les pièges du manichéisme. Petit tour d'horizon de quelques doubles cinématographiques particulièrement inspirants.



Persona

Dans **Vertigo** (1957) d'Alfred Hitchcock, le complexe jeu de doubles obéit aux lois classiques du suspense. Ex-détective en proie à de terribles vertiges, John Ferguson (James Stewart) est chargé de suivre une femme sujette à d'étranges absences. La belle Madeleine (Kim Novak) semble s'identifier à son arrière-grand-mère, Carlotta Valdès, morte folle et suicidée : une obsession morbide qui a toutes les apparences de la possession. Madeleine contemple longuement le portrait de Carlotta au musée, loue une chambre d'hôtel sous le nom de Valdès, adopte la coiffure de son aïeule, porte ses fleurs et affiche la même âme fragile. Ainsi un premier double est-il établi. Doutant de la thèse du surnaturel, Ferguson n'en tombe pas moins amoureux de la jeune femme. Un amour qui n'empêchera pas Madeleine de se jeter du haut de la tour d'une église sous les yeux de son amant impuissant... Cette disparition donnera alors naissance à un nouveau double. Lorsque Ferguson rencontre Judy, véritable sosie de la morte, il fait revivre Madeleine, sa chevelure platine, son chignon et ses tailleurs.



Cet obscur objet du désir

Afin d'établir la filiation entre ses personnages féminins, Hitchcock use d'un langage cinématographique sinon subtil, du moins efficace. Les gros plans sur des détails (les cheveux, les fleurs, les bijoux — bien entendu tous identiques) permettent d'affirmer sans détour : Madeleine est Carlotta, Judy est Madeleine. Les différents visages de l'actrice Kim Novak (blonde, brune, réelle ou peinte) donnent lieu à d'inévitables fondus enchaînés. Malgré ces faux-semblants, l'explication finale sera totalement rationnelle : point de fantôme ou de réincarnation, uniquement des doubles parfaits créés à grand renfort de costume, de coiffure et de maquillage. Les troubles identitaires de Madeleine n'étaient qu'une vaste comédie mise en scène par son mari, qui avait engagé un sosie, Judy, afin de pouvoir assassiner son épouse en toute tranquillité. C'est encore

un détail filmé en gros plan (un collier, celui de Carlotta, porté ensuite par Judy) qui révélera la supercherie. Finalement, Ferguson n'aura chéri ni la vraie Madeleine, ni la vraie Judy, mais des copies toujours trompeuses, des femmes doubles ayant soit la personnalité de l'une, soit la beauté de l'autre. Le détective ne fut amoureux que d'un fantôme.

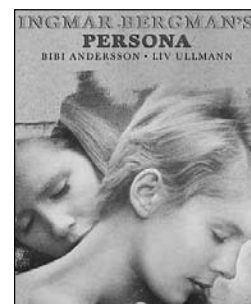
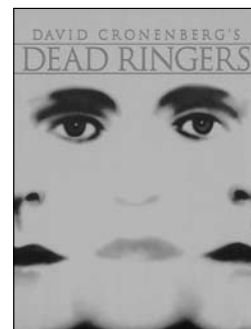
Avec **Dead Ringers** (1988), David Cronenberg impose lui aussi un même corps à deux personnages différents. Le film aborde le thème du double sous un premier angle évident, celui de la jumeauté. Doubles physiques, les frères Elliot et Beverly Mantle, tous deux gynécologues, le sont assurément. Séducteur mondain et snob, Elliot récolte les prix dans les cocktails tandis que l'intellectuel Beverly se consacre à la recherche. Ils vivent en symbiose tout en se « partageant » le quotidien selon des paramètres bien établis. Leur langage, hautement ambigu, figure clairement le jeu dangereux de l'identité : lorsqu'ils se séparent pour une soirée, l'un déclare : « Tu aurais dû être là », ce à quoi l'autre rétorque : « J'y étais. » Pour séduire les femmes, les jumeaux prétendent souvent ne faire qu'un. Parfois, ils entrelacent leurs corps à une seule et même maîtresse, ou engagent deux prostituées — jumelles elles aussi. Les frères Mantle se conçoivent ainsi comme les deux facettes d'une entité commune : l'extérieur (Elliot) se nourrit de l'intérieur (Beverly) et vice-versa. Une femme particulière viendra cependant chambouler cette mécanique bien huilée. Renversements de pouvoir, absorption d'une identité dans une autre, spectre effrayant de la fusion totale : le tout dégénère jusqu'au moment où, abrutis par les drogues, les jumeaux adoptent les mêmes attitudes, les mêmes poses et les mêmes mouvements.

*Thriller* psychologique glacé, **Dead Ringers** porte haut les couleurs de son réalisateur, bien connu pour ses obsessions récurrentes : sexualité déviante, hallucinations et psychotropes, métamorphoses corporelles issues des pires cauchemars. Au-delà de l'apparence identique des jumeaux, l'idée du double s'aventure sur le terrain tortueux de la synthèse physique et mentale, menant à la destruction du corps et de l'esprit. Au départ fragile, l'équilibre des frères Mantle se rompt rapidement. Dérangés dans leur quotidien, troublés par leurs sentiments et affaiblis par les médicaments, ils se mettent à partager non seulement un même univers mental, mais aussi un même corps. L'assurance élégante d'Elliot

s'associe à la sensibilité à fleur de peau de Beverly au sein du corps unique de l'acteur virtuose Jeremy Irons, le tout créant une spirale qui glisse ouvertement vers la fusion biologique. Du réalisme angoissant, l'œuvre bascule alors vers le fantastique. Au sein du rêve de Beverly, les organismes des deux frères se retrouvent unis par une étrange membrane, sorte de cordon ombilical mutant. La dépendance psychique s'accompagnant désormais d'une dépendance physiologique, la séparation s'impose. Mais la mort (sanglante, bien entendu) sera-t-elle suffisante pour effectuer la scission où, au contraire, permettra-t-elle aux jumeaux siamois de se fondre davantage l'un dans l'autre ?

Les connexions mentales de deux personnages physiquement identiques sont au centre de **La Double Vie de Véronique** (1991) de Krzysztof Kieslowski. À la question du double, le réalisateur polonais offre l'interprétation la moins limpide, mais peut-être la plus évocatrice. Véronique vit à Paris, Weronika à Cracovie. Outre leur apparence, les deux femmes ont beaucoup de choses en commun : un amour pour la musique et le chant, d'inexplicables malaises cardiaques, des relations à la fois sensuelles et distantes avec les garçons, une petite boule transparente pleine d'étoiles dans leur sac. Orphelines de mère, elles entretiennent des liens très tendres avec leur père. Elles semblent également éprouver un vide intérieur, doublé d'une difficulté à s'engager dans la réalité. Le film débute avec l'histoire de Weronika. Sur la place centrale de Cracovie, elle entrevoit brièvement son sosie, identique jusque dans la couleur des gants, prendre quelques photos depuis un autobus de touristes. Les deux jeunes femmes n'échangeront pas même un regard. Lorsque Weronika meurt brutalement durant un concert, Véronique ressent une inexplicable tristesse qui la pousse à réorienter sa vie. Elle abandonne le chant et tombe amoureuse d'un mystérieux marionnettiste.

**La Double Vie de Véronique** s'inspire de la vieille légende voulant que chaque être humain possède un double de lui-même, quelque part sur Terre. À travers son récit sibyllin, le film explore le thème des connexions possibles entre individus. Inexplicablement, Véronique et Weronika se sentent liées par les sentiments. Jumelles de corps et de cœur, elles ne sont pas sœurs, mais semblent être bien plus que cela. À son père, Weronika avoue son





Vertigo

« sentiment étrange de ne pas être seule ». Après la mort de la jeune polonaise, c'est également à son père que Véronique confiera sa nouvelle impression de grande solitude. Aucun fait tangible ou vérifiable, seulement des sensations fuyantes. Devant la fameuse photo de Cracovie, Véronique se reconnaît, tout en sachant pertinemment que cette femme ne peut pas être elle. Bouleversée, elle convient que les grandes décisions de son existence lui semblent souvent dictées par des impulsions insaisissables : « Pendant toute ma vie, j'ai eu l'impression d'être à la fois ici et ailleurs. » Les deux Véroniques sont-elles libres ou vouées à la fatalité de leur destin commun ? En évitant aussi bien le surnaturel que la rationalité pure, le film de Kieslowski n'offre bien entendu aucune réponse.

rejette de façon radicale le fameux « réalisme psychologique » propre au classicisme pour mieux aborder les mécanismes mentaux selon un point de vue intérieur, organique et sensoriel. L'essence des personnages s'éclaire par les rêves, les souvenirs et l'inconscient — et, formellement, par l'expérimentation et l'avant-garde. À l'écran, les visages des deux actrices Liv Ullman et Bibi Andersson se mélangent constamment par des jeux d'ombres et de lumières ou de champs et de contrechamps, jusqu'à être carrément juxtaposés par la magie du montage. Lors d'une scène mystérieuse, le mari d'Élisabeth confond Alma avec sa femme : rêve ou réalité ? Il demeure qu'en matière de double, Bergman semble plus intéressé par le psychologique que par le physique. À ce titre, la fusion des visages sert de support visuel

En opposant deux personnages féminins tourmentés, **Persona** (1966) d'Ingmar Bergman s'aventure quant à lui sur le terrain fragile de la fusion mentale. Lorsque Élisabeth, célèbre actrice de théâtre, se réfugie volontairement dans le mutisme, une jeune infirmière du nom d'Alma est engagée à son service. Les deux femmes quittent l'hôpital pour une maison au bord de la mer. Vivant en autarcie, elles n'ont qu'elles-mêmes comme sujet d'observation. Devant le silence obstiné d'Élisabeth, Alma se met à parler, à parler sans cesse... Elle qui se jugeait insignifiante occupe désormais le premier plan avec ses doutes et ses angoisses, cristallisés par des confessions très intimes. Ce flot intérieur, Élisabeth l'écoute et l'analyse. **Persona** propose ainsi une étrange joute entre les principes de l'Alma (l'âme, l'intérieur) et de la Persona (le masque, l'extérieur). Par sa pratique de la scène, Élisabeth renvoie au jeu et au mensonge, c'est-à-dire à l'extériorité. Dévouée à son métier qui consiste à soigner les autres, Alma-la-bien-nommée est quant à elle une figure d'intériorité. Mais les deux femmes s'opposent-elles réellement ou représentent-elles au contraire les deux facettes d'une même médaille ?

Les circonstances aidant, les rôles vont se complexifier, voire s'inverser. En par-

au rapprochement psychique des deux femmes. Exaltée, Alma affirme : « Nous nous ressemblons. Je pourrais être ton double — intérieur. » Élisabeth étant muette, c'est Alma qui parlera et dévoilera les noirs secrets du personnage, rongée de culpabilité de ne pas éprouver de sentiments maternels. À travers son double, elle semble avoir trouvé une nouvelle voix pour exprimer l'inexprimable.

Caractéristique de l'œuvre tardive du maître espagnol, **Cet obscur objet du désir** (1977) de Luis Buñuel mêle humour surréaliste, péripéties décousues, satire de la bourgeoisie et ridiculisation de la religion catholique. Librement inspiré du sulfureux roman fin de siècle *La Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs, le film met en scène une femme fatale qui, à l'écran, sera interprétée par deux actrices. Ce dispositif inusité est annoncé dès le générique de début. Carole Bouquet et Angela Molina partageront la figure de Conchita, sur laquelle Mathieu Fabert, riche bourgeois, renverse un seau d'eau en pleine gare de Séville. Plutôt collets montés, ses compagnons de wagon le somment de s'expliquer : ainsi déroulera-t-il (en *flash-back*) le récit d'une singulière relation faite de ruptures violentes, de retrouvailles fracassantes, de malentendus et de faux-fuyants. Tout en assurant Fabert de l'aimer à la folie, Conchita se refuse sans cesse à lui. Elle lui ment, le manipule, lui échappe et le rend fou. Structuré en multiples boucles, le film fait continuellement disparaître puis réapparaître la jeune femme, déculplant du même coup la valse des doubles.

Au début du film, les séquences des deux comédiennes sont bien séparées. À chacune sa scène, quasiment en alternance. Le premier véritable dédoublement a lieu lorsque Conchita, qui se déclare enfin prête à devenir la maîtresse de Fabert, disparaît se changer dans la salle de bains : une actrice rentre, l'autre ressort. Plaisanterie potache, pari visuel ou expérimentation surréaliste ? Le stratagème ne sera jamais expliqué, encore moins justifié. Conchita la tentatrice est ainsi dotée de deux visages distincts. Une légende urbaine particulièrement tenace voudrait que Buñuel, obligé de se séparer de

l'une de ses actrices pour des raisons obscures, l'ait tout simplement remplacée en cours de tournage. Aussi peu réaliste qu'elle soit, cette interprétation fait honneur à l'esprit facétieux du réalisateur ! Jean-Claude Carrière, coscénariste du film, affirme plutôt que l'idée du double était présente dès le début du projet. Conchita, « obscur objet du désir » de Fabert, est un personnage féminin d'une nature insaisissable. Lunatique et extravagante, elle se promet puis se refuse, se volatilise et ressurgit : des méandres qui rendent Fabert complètement fou de passion. Sa double apparence pourrait bien alors être le reflet des caprices de son âme. Classicisme glacé pour la Française Bouquet, espièglerie et viva-

Corolaire simple mais efficace d'une machination criminelle chez Hitchcock ou pirouette conceptuelle chez Buñuel, le double revêt les complexes habits de la psychologie chez Cronenberg, Bergman et Kieslowski. Fusion des esprits, fusions des corps, échanges de personnalités ou mystérieuses liaisons mentales, autant de perspectives du double qui ne cesseront de captiver le spectateur.

citée pour l'Espagnole Molina : une fois de plus, chez Buñuel, le visage d'ange de la perversité affrontera la sensualité brûlante du flamenco.

Souvent réduits aux oppositions de noir/blanc ou de bien/mal, les doubles artistiques ont parfois du mal à s'affranchir des fantômes de D<sup>r</sup> Jekyll et de M<sup>r</sup> Hyde... Entre des mains véritablement créatrices, les interprétations sont pourtant infinies. Corolaire simple mais efficace d'une machination criminelle chez Hitchcock ou pirouette conceptuelle chez Buñuel, le double revêt les complexes habits de la psychologie chez Cronenberg, Bergman et Kieslowski. Fusion des esprits, fusions des corps, échanges de personnalités ou mystérieuses liaisons mentales, autant de perspectives du double qui ne cesseront de captiver le spectateur. ■