

Le mythe d'Orphée dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock

Aurélia **Vaneynde**

Louvain-la-Neuve, le 26 février 2022

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 43, janvier-juin 2022]

Le mythe d'Orphée dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock

Aurélia Vaneynde (UCLouvain)

Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale
Finalité approfondie

<aurélia.vaneynde@student.uclouvain.be>

I. Introduction

Le mythe d'Orphée a marqué les imaginaires contemporains et passés. Nombreuses sont ses réactualisations, quel qu'en soit le medium artistique. Libertés interprétatives, décalages contextuels et mises à distance illustrent l'instabilité d'un mythe jamais rigide, toujours complexe, dont les contours ne sont jamais purement définis et immuables. Souvent adapté au cinéma, les réalisateurs en ont principalement retenu la descente aux Enfers, l'amour et la mort. Alfred Hitchcock, lui aussi, fait intervenir, en immersion¹, de nombreux éléments de la séquence orphique dans son célèbre *Vertigo*.

Le film, adapté du roman *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac, est sorti en 1958 aux États-Unis, alors que la reconnaissance et le succès du cinéaste sont déjà confirmés. Il met en scène, dans un San Francisco fantasmagorique, James Stewart et Kim Novak dans les rôles de Scottie et Madeleine. Scottie est un ancien inspecteur en proie au vertige à qui un vieil ami, Gavin Elster, demande de surveiller Madeleine, sa femme aux tendances suicidaires. Scottie s'éprend d'elle mais ne peut la sauver lorsqu'elle se jette du haut d'un clocher. Plus tard, il rencontre Judy, qui lui rappelle son amour passé. Il modèle cette dernière à l'image de Madeleine, tentant de retrouver la morte. Il comprend finalement que les deux femmes n'ont toujours été qu'une, Judy jouant Madeleine à la demande de Gavin Elster qui a mis au point cette supercherie pour dissimuler le meurtre de sa propre femme.

Alfred Hitchcock réalise cinquante-trois longs métrages au cours de ses soixante années de carrière. Il s'est adapté aux ruptures et inventions de son siècle, passant, entre autres, du noir et blanc à la couleur, du cinéma muet au cinéma parlant, sans grande difficulté. À une époque où bon nombre de cinéastes se sont d'abord consacrés à d'autres arts (journalisme, peinture, théâtre, etc.), celui qu'on surnomme le « Maître du suspense » s'est construit en commençant

¹ Nous revenons sur cette notion de Pierre Brunel à la page 3.

par le cinéma. Adeptes des innovations techniques, il y a recours dans *Vertigo*. Ces dernières soulignent l'aspect orphique du film : le « travelling compensé », réalisé par un double mouvement de la caméra (travelling arrière et zoom avant) appuie la sensation de chute, tandis que l'utilisation ponctuelle d'un filtre vert rappelle que Judy n'est que l'image d'une morte.

Penseur de la composition cinématographique, la création se trouve au cœur des films d'Alfred Hitchcock et lie le mythe d'Orphée à *Vertigo*. Scottie, à l'image d'un Orphée qui veut retrouver son Eurydice, tente de créer ou recréer celle qu'il aime. Il se pose ainsi en double d'Hitchcock, lui aussi créateur. La chute et l'ascension, le haut et le bas, résonnent avec la catabase et l'anabase du poète mythique qui voyage aux Enfers. Enfin, le regard, composante du vertige, existe dans sa primauté comme dans son impossibilité tant il cherche à maîtriser ce qui lui échappe.

II. Un mythe en immersion

La présence du mythe d'Orphée dans *Vertigo* n'est jamais explicite. À aucun moment Orphée ni Eurydice ne sont cités dans le film. Remarquons néanmoins que dans *D'entre les morts*, le roman policier des auteurs Boileau-Narcejac² paru en 1954 dont Hitchcock réalise l'adaptation, Madeleine est explicitement comparée à Eurydice. Alors que Scottie lui achète un briquet, il écrit sur un carton qu'il introduit dans l'étui : « À Eurydice ressuscitée »³.

Bien que le cinéaste n'ait pas choisi de reprendre ce passage, la référence au mythe reste manifeste dans le film. La terminologie de Pierre Brunel, critique littéraire français, nous permet de désigner cette manifestation du mythe orphique dans *Vertigo* comme « mythe en immersion »⁴. Le spécialiste en mythocritique rappelle que cette méthode s'intéresse surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte. Ainsi, pour désigner la présence d'un « mythe en immersion », il existe des conditions nécessaires et suffisantes.

Si l'on tente de retrouver des allusions mythologiques dans les différentes œuvres cinématographiques d'Alfred Hitchcock, il apparaît qu'elles resteront implicites. Mark Padilla, professeur américain de littérature comparée et lettres classiques, s'est livré à l'exercice de retrouver la présence de mythes grecs dans quatre films du cinéaste⁵. Nous exposerons ici brièvement ses observations car elles ne font pas l'objet de notre étude, mais le compte rendu

² Boileau-Narcejac est la signature commune de Pierre Louis Boileau et Pierre Ayraud, dit Thomas Narcejac.

³ Cf. BOILEAU-NARCEJAC, *D'entre les morts*, Paris, Denoël, 1958, réédité sous le titre de *Sueurs froides*, Paris, Gallimard, coll. Folio policier, 2014. Pour l'extrait cité, cf. la page 64 de l'édition Folio.

⁴ BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

⁵ PADILLA Mark W., *Classical myth in four films of Alfred Hitchcock*, Londres, Lexington Books, 2016.

de Claude Aziza⁶ permet de plus amples analyses. Dans *The Farmer's Wife* (1927), Padilla voit l'illustration de l'histoire du Jugement de Pâris. Pour *The Man Who Knew Too Much* (1934), il y trouve une adaptation du mythe de Perséphone. Dans *Rebecca* (1940), il souligne la présence de l'histoire de Psyché, Cupidon et Vénus, racontée par Apulée. Dans *Strangers on a train* (1951), il identifie les grands traits de la rivalité qu'entretiennent Hermès et Apollon.

Ainsi, les références aux mythes dans la filmographie hitchcockienne sont variées, et il en va de même dans *Vertigo*, qui convoque trois imaginaires mythiques, sur lesquels nous reviendrons plus amplement par la suite. En effet, au mythe d'Orphée s'ajoutent le mythe antique de Pygmalion et le mythe d'Ophélie. Comme le souligne Anne Cousseau dans un article⁷, le mythe d'Ophélie s'est émancipé du drame shakespearien et connaîtra des illustrations littéraires et picturales importantes. Au 19^e siècle, les préraphaélites anglais puis symbolistes ont fait d'Ophélie une représentation de l'idéal féminin. Le thème de la noyade, composante du mythe, revient dans *Vertigo* lorsque Madeleine se jette dans la baie de San Francisco⁸. Quant à la figure de Pygmalion, illustrée par Scottie, elle se manifeste dans la volonté du personnage masculin à modeler une femme idéale, qu'il voudrait substituer aux vivantes, et dont il tombe amoureux.

Nonobstant ces références implicites et ponctuelles, nous décelons la présence quasiment constante du mythe d'Orphée dans le film. Selon l'étude⁹ de Pierre Brunel, il existe trois mythèmes qui composent l'aventure mythique du héros grec, à savoir « Orphée et les Argonautes », « Orphée et Eurydice » et « Orphée et les Bacchantes ». Dans *Vertigo*, une allusion à cette dernière séquence est identifiable dans le plan final du film, où Scottie, qui vient de perdre pour la deuxième fois Madeleine, regarde dans le vide et adopte une position christique, évoquant la souffrance et la perte. Bien qu'il ne soit pas question de démembrement, Scottie, les bras écartés, fait ainsi face à sa faute et attend le châtement. Par ailleurs, c'est l'actualisation de la séquence d'« Orphée et Eurydice » qui sous-tend tout le déroulement du film. On retrouve la figure de l'amoureux, une descente métaphorique aux Enfers pour chercher la morte, la remontée, la double perte, et une réflexion profonde sur les problématiques de la création et du regard au cinéma.

III. La catapse et l'anabase

3.1. L'appel de la chute par la verticalité

Comme Orphée descendu aux Enfers pour retrouver sa bien-aimée, Scottie fait l'épreuve de descentes et montées. Le générique – acclamé pour ses prouesses techniques et conçu par Saul Bass – ouvre le film, déjà, sur une évocation subtile de la chute, l'enchaînement des spirales

⁶ AZIZA Claude, « Mark W. PADILLA, *Classical myth in four films of Alfred Hitchcock & Vivien BESSIERES, Le Péplum et après ? L'Antiquité gréco-romaine dans les récits contemporains* », *Anabases*, n°26, 2017, pp. 225-227.

⁷ COUSSEAU Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.101, 2001, pp. 81-104.

⁸ HITCHCOCK Alfred, *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958, minutage : 41:10.

⁹ BRUNEL Pierre, « Orphée », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988, pp. 1129-1139.

aspirant le regard du téléspectateur. Le premier plan¹⁰ de la première séquence est abstrait : l'espace est barré d'une tubulure. Pourtant, ce plan tout à fait formel prend une dimension figurative. En effet, la séparation de l'image repose sur le modèle de deux tiers/un tiers, les deux tiers de l'image se trouvant en dessous de la barre métallique, le tiers restant au-dessus. Ce modèle permet de souligner la verticalité de l'image, alors même que la barre est horizontale. Le déséquilibre dans la répartition de l'espace donne à voir simultanément la difficulté de la hauteur et l'appel du bas, car il est plus ample (il occupe deux tiers de l'image). Ce premier plan se situe donc entre chute et ascension, à l'instar du voyage d'Orphée.

En pleine course poursuite, l'inspecteur, qui n'est autre que Scottie, glisse, se raccroche à une gouttière et regarde vers le bas¹¹. L'« effet Vertigo » se produit. Il s'agit de ce célèbre travelling compensé, un procédé cinématographique lors duquel un zoom avant et un travelling arrière sont réalisés simultanément. Cet effet témoigne d'un appel de la chute par la verticalité.

3.2. La filature, entre descente et impossible ascension

Si la première séquence dévoile et présente les enjeux, la catapse prend véritablement place lors de la cinquième séquence¹² du film. Elle montre, durant quinze minutes muettes, la filature¹³ de Scottie qui suit Madeleine, à la demande de son ami, Gavin Elster. Cette séquence débute sur les hauteurs de San Francisco. Celui qui reprend son rôle d'inspecteur est assis dans une voiture qui suit à la trace la voiture de la femme surveillée. Si l'on peut parler de catapse pour cette séquence, c'est notamment parce que la filature ne se produit qu'en descente, ce qui est tout à fait invraisemblable. Alors même qu'elles devraient logiquement remonter, les voitures ne cessent de descendre. Ainsi, Madeleine attire Scottie dans les pas d'une femme décédée qui la hante, Carlotta Valdes, entraînant le détective dans un voyage qui les conduit vers la figure morte, autrement dit dans les Enfers. Alors que Scottie sort de sa voiture pour suivre Madeleine chez un fleuriste ou dans un musée, certains plans présentent son ombre¹⁴, tel un fantôme. Ovide, dans ses *Métamorphoses*, insiste sur cette dimension spectrale des corps : « [...] le poète/ Du Rhodope, voulant aussi se risquer chez les ombres [...] / À travers le monde impalpable des spectres ayant reçu une sépulture »¹⁵. Enfin, Madeleine, suivie secrètement par Scottie, pénètre dans un cimetière où elle se recueille sur la tombe de Carlotta Valdes : la descente de la ville a bien conduit les deux protagonistes jusqu'à la disparue. La filature reprend une dernière fois jusqu'aux flots, dans lesquels Madeleine se jette, mais dont Scottie parvient à la sauver.

À ce stade de la narration, les personnages ont plongé au plus bas, jusqu'à l'origine de Carlotta Valdes. Ce passage de la descente est suivi par un épisode ressemblant à une anabase.

¹⁰ HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 03:15.

¹¹ *Ibid.*, minutage : 04:07.

¹² *Ibid.*, minutage : 17:43.

¹³ Selon la définition du dictionnaire *Larousse* : « Action de filer, de suivre à la piste un individu, pour surveiller ses faits et gestes. »

¹⁴ HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 21:52.

¹⁵ OVIDE, trad. D. ROBERT, *Les Métamorphoses*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2001, p. 269.

Il s'agit de la séquence¹⁶ à San Juan Bautista, au cours de laquelle Madeleine court vers le clocher et où Scottie tente en vain de la rattraper. Les deux personnages procèdent à l'ascension des escaliers où, contrairement au mythe – et cet écart est intéressant – Madeleine précède Scottie. Dans les Enfers, Eurydice suit Orphée. Or, dans *Vertigo*, le personnage masculin est derrière et ne parvient pas à passer devant. Empêché par son vertige maladif, happé par le bas, il ne parvient pas à gravir les marches. Madeleine se jette alors du clocher et meurt. Rappelons ici que – à la méconnaissance de Scottie – le corps qui tombe est celui de la femme assassinée par Gavin Elster, tandis que Judy, qui jouait Madeleine, est restée cachée en haut du clocher.

3.3. Des indices infernaux

Par ailleurs, nous pouvons appuyer notre thèse selon laquelle les personnages voyagent aux Enfers à travers deux éléments : l'eau, composante du royaume des morts avec la présence du Styx, et la couleur verte, évocatrice de la mort. La présence de la baie de San Francisco confère à la ville encore davantage son apparence infernale et entre en accord avec Ovide qui rappelle que « le poète [...] Osa, par la porte du Ténare, descendre jusqu'au Styx »¹⁷. La première séquence montrait en arrière-plan le Golden Gate Bridge qui surplombe la baie de San Francisco, annonçant ainsi l'importance de l'eau. En effet, nous évoquons la séquence où Madeleine jette son bouquet de fleurs, puis se jette elle-même, dans les flots, comme dernière étape pour rejoindre Carlotta Valdes. L'eau y est présentée sous un aspect verdâtre. Le vert est utilisé par Hitchcock à plusieurs reprises dans le film, notamment pour le choix des vêtements de Madeleine. Laurent Van Eynde propose une analyse¹⁸ de la signification du vert dans *Vertigo* à partir des travaux de Michel Pastoureau¹⁹. Pour cela, il se concentre sur une scène essentielle du film, lorsque Judy, enfin totalement ressemblante à Madeleine, sort de la salle de bain et se présente à Scottie²⁰. Hitchcock choisit d'utiliser pour ce passage une lumière verte. Dans ses entretiens avec Peter Bogdanovich, le réalisateur déclare :

« Maintenant, quand elle sort, il voit un fantôme – il voit l'autre femme. C'est pourquoi je l'ai éclairée d'une lumière verte. [...] Dans le but de donner à l'image une subtile dimension de rêve éveillé, et bien que nous ayons tourné sous un soleil éclatant, j'ai filmé cette partie en utilisant un filtre qui donne une légère sensation de brouillard – un brouillard recouvrant une journée ensoleillée – et j'ai donné une teinte verte à la photographie.²¹ »

L'impression de brouillard confère à Madeleine l'aspect d'une figure presque spectrale issue des Enfers. Cet aspect n'est pas sans rappeler la description qu'en propose Ovide : « Au milieu

¹⁶ HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 1:13:20.

¹⁷ OVIDE, *op. cit.*

¹⁸ VAN EYNDE Laurent, *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, ouvrage à paraître aux éditions Vrin dans la collection « Matière étrangère ».

¹⁹ PASTOUREAU Michel, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017.

²⁰ HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 1:50:52.

²¹ BOGDANOVICH Peter, *Les maîtres d'Hollywood. Entretiens avec Peter Bogdanovich (tome 2)*, Paris, Capricci, 2018, p. 74.

d'un profond silence, ils prennent un chemin en pente, / Abrupt, obscur, enveloppé par un épais brouillard »²². Ajoutée à ce filtre brouillard, la couleur verte apporte une dimension mortifère. En effet, selon Michel Pastoureau,

« Dans les images, comme dans la réalité, cette tonalité verdâtre [...] est toujours inquiétante, sinon mortifère. C'est la couleur de la moisissure, de la maladie, de la putréfaction et surtout des chairs décomposées. Par là même, c'est aussi celle des cadavres et, par une relation analogique dont le Moyen Âge est coutumier, celle des revenants qui quittent le pays des morts pour venir sur terre.²³ »

Dès lors, il est convaincant de voir en Judy « enveloppée d'un épais brouillard » et « éclairée d'une lumière verte » à la fois le spectre de Madeleine ressuscitée et l'annonce de la mort prochaine de Judy. Soulignons également que Judy feignant Madeleine avait déclaré : « Je me vois dans un corridor [...]. Et au bout de ce corridor, ce sont les ténèbres »²⁴.

Cependant, la quête d'Orphée pour retrouver l'aimée dans les Enfers illustre également le travail de l'artiste qui tente de trouver l'origine obscure et incertaine de sa création.

IV. Entre création et recréation

Le mythe d'Orphée est parfois obscur, influencé par des traditions diverses. Lieu de contradictions, il est difficile de savoir quels sont les éléments authentiques et quels sont ceux introduits par contamination, rappelle Pierre Brunel²⁵. Pourtant, deux éléments persistent dans nos imaginaires comme étant indissociables du héros orphique : Eurydice et la lyre. Orphée représente indéniablement la figure de l'artiste, du poète, et plus précisément du musicien. Sa musique atteint une telle perfection qu'il parvient, grâce à ses pouvoirs, à descendre dans l'Hadès. La musique d'Orphée est absolue, sa création est absolue, puisqu'elles permettent de faire revivre.

4.1. Le mythe de Madeleine

Ainsi, l'analogie que nous tentons de démontrer entre le personnage mythique et Scottie se déploie sous le thème de la création. L'ancien inspecteur croit pouvoir retrouver Madeleine en la recréant à partir de Judy. Comme le démontre Bernadette Bricourt dans la préface d'un ouvrage intitulé *Le regard d'Orphée : les mythes littéraires de l'Occident*²⁶, la relation qu'entretient Orphée à son épouse perdue est la même que celle que nous entretenons aux mythes. Nous utiliserons cette analyse pour montrer que la relation que Scottie voue à Madeleine métaphorise également notre propre rapport aux mythes. En effet, nous recherchons

²² OVIDE, *op.cit.*, p. 270.

²³ PASTOUREAU M., *op. cit.*, p. 107.

²⁴ HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 1:00:23.

²⁵ BRUNEL P. (dir.), « Orphée », *op. cit.*

²⁶ BRICOURT Bernadette (dir.), *Le regard d'Orphée : les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001, préface.

à connaître un récit mythique et, une fois que nous l'avons revivifié, nous nous retournons pour le voir et l'enfermer dans une analyse et définition univoques. Aussitôt, le mythe nous échappe et disparaît. Lorsqu'il tente de reconstruire la correspondance qui se joue entre Madeleine et Carlotta Valdes, Scottie crée une histoire. Alors qu'il pense avoir compris et qu'il enferme Madeleine dans un récit univoque, elle lui échappe, car il se trompe : elle n'est pas cet univoque. Au contraire, le personnage de Madeleine est proprement équivoque puisqu'il est deux femmes, à savoir Madeleine et Judy. La création autour de cette figure féminine est semblable au mythe que Bernadette Bricourt décrit comme suit : « Le mythe est toujours jeu d'ombre et de lumière, dévoilement et revoilement, à la fois naïf et complexe, transparent et énigmatique »²⁷.

4.2. Le double mouvement de la création

La création réside dans la volonté de ramener – par l'acte créateur – ce qui s'éloigne, nous échappe et reste insaisissable, telle Eurydice deux fois perdue. En raison de ce qui est insaisissable, Scottie crée, tout comme l'homme qui construit des mythes. L'acte créateur de Scottie semble passer par deux étapes successives : la création et la recréation. En effet, il est d'abord simple spectateur d'un récit mensonger lorsque Gavin Elster lui expose, dans la troisième séquence²⁸ du film, l'état psychologique inquiétant de sa femme. Manipulé par Elster et par Judy, Scottie crée l'image de Madeleine qu'on attendait de lui : une jeune femme en proie à la folie et aux envies suicidaires, hantée par le fantôme de Carlotta Valdes.

Or, après la mort de Madeleine, Scottie croise Judy, qu'il trouve d'une extrême ressemblance avec la disparue. Ils se rencontrent et Scottie devient obsédé par le besoin de recréer en la personne de Judy la personne de son aimée perdue. Cette étape de la recréation n'est pas sans rappeler le mythe de Pygmalion²⁹. Sans quitter la figure d'Orphée qui, grâce à sa création musicale, retrouve Eurydice, la recréation de Scottie, à la manière d'un Pygmalion, lui permet de retrouver Madeleine, les deux mythes s'imbriquant l'un dans l'autre. Pygmalion sculpte une statue sublime, une femme idéale modelée par lui-même. Dans *Vertigo*, Scottie se conduit lui aussi en Pygmalion car, dévoré par le souvenir de Madeleine, il la recrée en Judy, sa seule matière brute. Il la pare de bijoux et l'oblige à porter des vêtements semblables à ceux de la morte. Ainsi, il ressuscite l'image de Madeleine (et non Madeleine elle-même). Mais Scottie est un pygmalion malheureux qui perdra une seconde fois la femme aimée, à l'instar d'Orphée.

4.3. Hitchcock : l'ultime instance créatrice

En quelque sorte, Scottie est devenu lui-même un cinéaste qui ne voit plus le monde que sous la forme d'images. En réalité, l'analogie peut être posée entre Scottie et Hitchcock, cinéaste-pygmalion par excellence. La réputation du réalisateur et les nombreuses critiques n'ont pas manqué de souligner son caractère dur et impitoyable, surtout à l'égard des actrices qu'il tentait de façonner selon un modèle absolu. Jacques Zimmer, journaliste et critique de cinéma, fait le parallèle entre le personnage masculin et le réalisateur : « [...] il est évident que Scottie (James Stewart), recréant de toutes pièces une femme disparue, habillant, maquillant une inconnue

²⁷ BRICOURT B., *op. cit.*

²⁸ HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 11:02.

²⁹ OVIDE, *op.cit.*, pp. 276-278.

jusqu'à ce que son image soit la réplique exacte de la morte, est le double d'Hitchcock façonnant son modèle érotique »³⁰. Laurent Van Eynde relève ces propos de Scottie qui « résonnent comme une définition du faire-œuvre hitchcockien »³¹, alors que le personnage masculin entraîne de force Judy en haut du clocher de San Juan Bautista :

« Tu étais parfaite dans le rôle de la femme. Il t'avait modelée, hein ? [...] Tout comme je t'ai modelée. Mais c'était plus réussi. Et tu as sauté dans la baie, hein ? Je parie que tu sais très bien nager. Pas vrai ? [...] Comment t'a-t-il préparée ? Il t'a fait répéter ? Il t'a dit exactement ce qu'il fallait faire, dire ? Et tu étais une bonne élève, n'est-ce pas ?³² »

Dès lors, *Vertigo* présente trois instances créatrices : Gavin Elster qui invente de toute part un récit mensonger pour manipuler Scottie, Scottie lui-même qui crée et recrée l'image de Madeleine, et enfin Hitchcock, réalisateur du film. Or, les enjeux de la création, dans le mythe d'Orphée, comme dans *Vertigo*, rencontrent inévitablement ceux du regard.

V. Le regard

5.1. Le voir dans la création

En effet, la création de Scottie fait face à l'impossibilité de se réaliser. Elle semble être vouée à l'illusion. Laurent Van Eynde évoque la corrélation entre le voir et l'acte créateur.

Scottie concentre en lui à la fois l'artiste et le spectateur. Il jouit de pouvoirs créateurs mais souffre de l'impuissance du spectateur trompé. Là se situe la problématique de *Vertigo* : « La création connaît elle-même le vertige, comme altération du voir dans sa prétention à la maîtrise en surplomb »³³. Ainsi, le regard sur la création est aussi le regard que nous jetons sur le mythe d'Orphée, tentant de le voir entièrement et de le définir avec rigidité. Or, il se dérobe à nous comme Eurydice disparaît une fois qu'Orphée la regarde.

Le regard d'Orphée, tout comme la création de Scottie, est doté d'un double effet : il fait exister et détruit à la fois. Pourtant, une constante persiste : ce regard est toujours un regard jeté en arrière, en raison de la position d'Eurydice. Et ce regard suffit à provoquer l'immuable. Dans *Vertigo*, lors de la première ascension au clocher, Madeleine précède Scottie. Le dénouement de ce passage ne donne pas lieu à l'immuable : Judy, qui jouait jusqu'alors Madeleine, vit encore, étant donné que c'est le corps de la femme de Gavin Elster qui a été jeté du clocher. Or, alors que Scottie la précède lors de la deuxième ascension à la fin du film, Judy meurt, définitivement. Ainsi, le regard est actant lorsqu'il est jeté en arrière, cherchant le personnage féminin qui le suit. Enfin, Madeleine est très souvent positionnée de profil, ce qui lui confère une posture qui permet une fuite de son regard³⁴. Elle est rarement filmée par Hitchcock

³⁰ ZIMMER Jacques, *Alfred Hitchcock*, Paris, J'ai lu, 1988, p. 16.

³¹ VAN EYNDE Laurent, *Vertigo de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, Paris, PUF, 2011, p. 153.

³² HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 1:59:38.

³³ VAN EYNDE L., *Vertigo de l'image, op. cit.*, p. 155.

³⁴ HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 17:10.

de face. Or, le profil est une image incomplète, que Scottie cherche à recréer par sa propre vision. Madeleine, comme Eurydice, ne sont qu'objets dépendant du regard de leur partenaire masculin. Elles ne peuvent, à cet égard, être créatrices, et sont vouées à rester créations.

5.2. Le vertige

Revenons sur le célèbre générique qui donne à entendre les principaux thèmes musicaux du film. Indéniablement, si le générique produit autant d'effet sur le spectateur, c'est grâce, entre autres, aux musiques composées par Bernard Hermann. Pourtant, plus troublant et captivant encore sont les dessins et l'univers graphique. Les noms des acteurs et celui du réalisateur prennent place sur des parties du visage présenté. Celui de Kim Novak, l'interprète de Madeleine, apparaît sur le plan des deux yeux, tandis que le plan de l'œil unique laisse apparaître le nom du réalisateur, évoquant l'univocité et la totalité rendues par l'objectif de la caméra. Ensuite, des cercles, spirales, ellipses, rosaces se succèdent à l'écran, toujours en mouvement, créant un état de malaise et de mystère. La caméra, avec des effets de zooms et dézooms, travellings avant et arrière, suggère là toute l'emprise du vertige, à partir de l'œil. En effet, dans *Vertigo*, le vertige est une affaire de regard.

Dès la deuxième séquence du film, Scottie tente de maîtriser son vertige en montant sur un escabeau. À chaque marche, il affirme fièrement « *I look up, I look down* »³⁵. Par l'action du regard, il cherche à saisir l'espace, le bas et le haut. Le vertige empêche l'équilibre du corps par la vision. Dès lors, pour vaincre sa peur du vide, Scottie semble n'avoir d'autre choix que de devenir maître d'une vision totalisante, englobante, ne laissant aucune place au fugitif. Son regard s'apparente donc bien à celui d'Orphée se retournant pour répondre à son besoin de contrôle et par là de maîtrise : « Là dans la peur de la perdre et le désir fou de la voir, / L'amant tourna les yeux »³⁶.

Le motif de la spirale est présent dans le générique, mais aussi dans le classique chignon³⁷ de Madeleine, et dans la coupe d'un séquoia³⁸. En effet, alors que les deux protagonistes se trouvent dans une forêt de San Francisco, ils s'arrêtent devant cette coupe qui laisse apparaître une spirale, révélant l'âge de l'arbre. Dès lors, elle permet de visualiser le temps, en plus d'attirer l'œil en son centre, donnant cette impression de chute. La spirale représente donc à la fois une chute par le regard, qu'on associera au thème du vertige, et la recherche d'un point originel, tel Scottie qui tente de saisir le passé de Madeleine.

Ainsi, le regard dans *Vertigo* est central. Il est tout à la fois porteur de création et de destruction, de maîtrise et de déséquilibre.

³⁵ *Ibid.*, minutage : 09:30.

³⁶ OVIDE, *op. cit.*, p. 271.

³⁷ HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 25:28.

³⁸ *Ibid.*, minutage : 56:53.

VI. Conclusion

Si le mythe d'Orphée prend place dans *Vertigo* « en immersion », il n'en est pas moins révélateur et porteur de sens. En effet, notre étude du film réalisée sous le prisme d'un mythe a permis d'en révéler toute sa complexité, d'en multiplier les significations. Cela a été rendu possible par une appréhension du mythe non pas comme un modèle stable et rigide mais comme une figure complexe, en constante transformation, « qui reflète les contradictions de la vie, les antagonismes et les complémentarités »³⁹.

Nul besoin pour Hitchcock de faire référence explicitement à Orphée, *Vertigo* étant un film qui se pense lui-même et questionne l'image cinématographique. Selon Laurent Van Eynde, « c'est parce qu'Hitchcock y médite en image sur ce qu'est la création cinématographique que la forme engendre le contenu dans *Vertigo* »⁴⁰. Ainsi, le discours sur la création, tant celle de Scottie que la mise en abyme de celle d'Hitchcock, est central et résonne avec Orphée, figure incontournable de l'enjeu créateur.

Tout comme Orphée, face à la « seconde mort de sa femme »⁴¹, Scottie verra la perte de la femme aimée se doubler. Dès lors, c'est tout le film qui se dédouble, notamment dans la composition en deux parties, la première allant jusqu'au soi-disant suicide de Madeleine et la seconde étant occupée par la redécouverte de Judy. Les personnages eux-mêmes sont toujours doubles, bien sûr en la figure de Madeleine/Judy, mais ce dédoublement concerne aussi le nom de Scottie, qui s'appelle John Ferguson. Même Midge, une simple amie éprise de l'inspecteur, se dédouble lorsqu'elle fera son autoportrait en Carlotta Valdes⁴².

Par ailleurs, nous avons vu que la catabase ne se réalise pas sans anabase, et que le regard et le vertige sont toujours constitués d'une recherche de maîtrise et d'un déséquilibre.

Enfin, si la création s'illustre toujours dans le dédoublement, il faut rappeler que *Vertigo* même n'échappe pas à la règle. Le film est une adaptation, c'est-à-dire une *recréation*, du roman *D'entre les morts* – le titre n'est pas sans nous évoquer le mythe –, qui quant à lui, nous l'avons vu, fait explicitement référence au mythe, surnommant Madeleine *Eurydice*.

³⁹ BRICOURT, *op. cit.*

⁴⁰ VAN EYNDE, *Vertigo de l'image, op. cit.*, p. 51.

⁴¹ OVIDE, *op. cit.*, p. 271.

⁴² HITCHCOCK A., *op. cit.*, minutage : 1:04:51.

VII. Bibliographie

Corpus d'étude

HITCHCOCK Alfred, *Vertigo*, United States, Paramount Pictures, 1958.

Pour compléter notre propos, nous faisons ponctuellement appel à : BOILEAU-NARCEJAC, *Sueurs froides*, Paris, Gallimard, coll. Folio policier, 2014, qui est une réédition de *D'entre les morts*, Paris, Denoël, 1958.

Pour le mythe d'Orphée, nous faisons régulièrement appel à : OVIDE, trad. D. ROBERT, *Les Métamorphoses*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2001, p. 269.

Études consacrées aux mythes

BRICOURT Bernadette (dir.), *Le regard d'Orphée : les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001.

BRUNEL Pierre (dir.), « Orphée », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988, pp. 1129-1139.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BRUNEL Pierre, *Apollinaire entre deux mondes. Mythocritique II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

COUSSEAU Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.101, 2001, pp. 81-104.

Études consacrées à Alfred Hitchcock

AZIZA Claude, « Mark W. PADILLA, *Classical myth in four films of Alfred Hitchcock* & Vivien BESSIERES, *Le Péplum et après ? L'Antiquité gréco-romaine dans les récits contemporains* », *Anabases*, n°26, 2017, pp. 225-227.

BOGDANOVICH Peter, *Les maîtres d'Hollywood. Entretiens avec Peter Bogdanovich (tome 2)*, Paris, Capricci, 2018, pp. 7-105.

VAN EYNDE Laurent, *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

VAN EYNDE Laurent, *Déjà vu. Essai sur le retard de la création au cinéma*, ouvrage à paraître aux éditions Vrin dans la collection « Matière étrangère ».

ZIMMER Jacques, *Alfred Hitchcock*, Paris, J'ai lu, 1988.

[En ligne, consulté le 19 décembre 2021] « Vertigo (Sueurs froides) d'Alfred Hitchcock : le mythe de Pygmalion revisité » : <https://newstrum.com/2016/07/20/vertigo-dalfred-hitchcock-la-melancolie-du-createur-ou-le-mythe-de-pygmalion-renverse/>

Études générales

PASTOUREAU Michel, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017.