

Le Club Vidéo de la dernière chance

Chronique #12 (Avril 2025)



Rebecca d'Alfred Hitchcock

Les spectres de Celluloïd (partie 3)

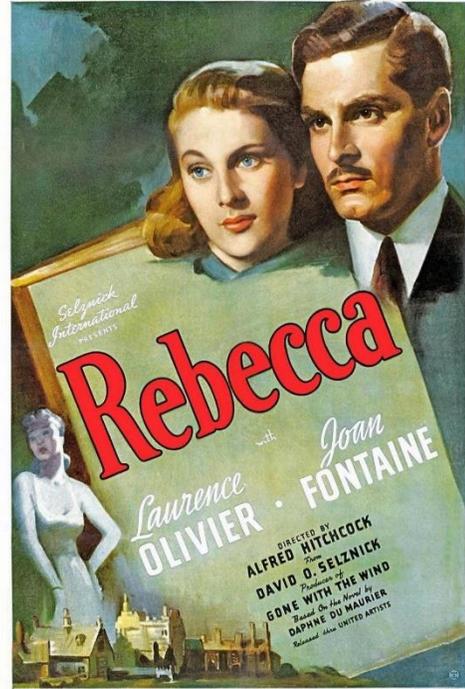
À l'échelle hitchcockienne

En 1940, Alfred Hitchcock, le légendaire cinéaste britannique tourne son premier film américain, produit par David O. Selznick. Le film est important autant en lui-même qu'en tant que jalon dans l'œuvre du maître. Cependant, il nous intéresse ici pour ce qu'il révèle de la maturité du cinéma en ce point précis de son histoire. Les causes de cette maturité sont

multiplés. Nous en avons esquissé certaines concernant plus directement l'objet de cette étude, mais il n'entre pas dans les dimensions de celle-ci de nous étendre sur l'ensemble de ces causes. Il suffit d'observer que dans *Rebecca*, Hitchcock filme comme un romancier écrit au "Je". La subjectivité de la première personne, à travers le style, s'exprime avec aisance, elle va de soi. Loin de nous la naïveté de soutenir que la première personne cinématographique se présente dans *Rebecca* pour la première fois dans l'œuvre d'Hitchcock et dans l'histoire du cinéma. Seulement, elle fait partie intégrante de sa narration, non comme une balbutiante tentative esthétique ou un pur accident technique, mais comme une option stylistique, parmi tant d'autres, propre au langage cinématographique. *Rebecca* semble établir péremptoirement que le cinéma est rendu « là » et, bien sûr, d'autres films que celui-ci, cette même année, s'en prévalent et le démontrent.

Or, *Rebecca* nous intéresse plus spécifiquement en ce qu'il constitue ce que l'on pourrait définir comme un film de maison hantée non surnaturelle. Il raconte l'histoire d'une femme nouvellement mariée qui est confrontée, alors qu'elle vient s'installer dans une vaste demeure, au souvenir hégémonique de l'ancienne femme de son mari. Il est fort probable que l'admirateur de Poe qu'était Hitchcock ait songé au conte *Ligea* en adaptant le roman de Daphné Du Maurier, mais en traitant comme un cas psychologique et du point de vue de la femme ce que Poe avait abordé sous l'angle du fantastique à travers le point de vue du mari. *Rebecca* réussit deux choses, dont la combinaison façonnera dorénavant un nouveau type de fantôme à l'écran.

La mise en scène d'Hitchcock donne corps à une réalité psychique (le souvenir de Rebecca) et confère une présence spectrale à une actrice (Judith Anderson, dans le personnage de Mrs Danvers dite « Danny », la gouvernante). Il ne s'agit pas de l'expression symbolique d'une réalité psychique, résultant de la composition ou du montage, de la configuration interne de l'image, d'une communication visuelle adressée à l'intellect du spectateur, mais d'une expression sensorielle, reposant sur l'usage complet de toutes les ressources du langage cinématographique, pour immerger le spectateur dans la sensibilité de l'héroïne et lui faire directement ressentir l'influence envahissante du souvenir de Rebecca. Et c'est par la



même approche qu'Hitchcock prête à Mrs Danvers une troublante d'ubiquité. Elle semble apparaître et disparaître à volonté, émaner des ombres et participer de la structure architecturale même de Manderley, telle l'insaisissable personnification des mystères et des secrets des lieux.

Le fait de pouvoir utiliser une actrice comme base d'une évocation fantomatique, que son corps solide et tangible puisse sous-tendre une évanescence spectrale, que sa présence réelle soit perçue comme une propriété fantastique corrobore la capacité du cinéma à aborder une nouvelle rive de la littérature.

Un fantastique du quotidien

Calvino notait que la littérature fantastique du 19^e siècle se partageait entre un fantastique visionnaire et un fantastique quotidien et que l'évolution du genre, au cours du siècle, tendait du premier vers le second. La nouvelle *Afterward* d'Edith Wharton, mieux qu'aucune autre, cerne la nature de ce fantôme du quotidien. Tout l'argument de celle-ci repose sur la notion qu'il est impossible de distinguer un spectre d'un être humain seulement d'après la manière dont celui-ci affecte la sensibilité. On l'appréhende par les sens comme l'on appréhende chaque individu. De fait, son irréalité ne peut être saisie que sur le plan logique, lorsque l'on est amené par les circonstances à s'interroger sur la place, en un tel lieu et en un tel temps, d'un certain individu, sur ce que ces gestes et ses paroles signifient, sur ce qu'il veut et provoque par son intervention dans le cours ordinaire des choses. Mais ce faisant, on soumet inévitablement aussi les vivants à l'épreuve, et tandis que le fantôme se révèle à travers cet écheveau de pensées et de doutes, les humains s'estompent à travers leur inhérente nébulosité existentielle.

La disparition concrète du mari de l'héroïne coïncide avec l'effritement de la connaissance intime qu'elle croyait détenir de la personnalité de celui-ci. Le fantôme d'*Afterward* contamine toute la réalité de la diégèse. Après son passage, l'ombre de l'Inconnu presse sur chaque chose et la présence, l'existence et l'essence de chaque être deviennent incertaines, ambiguës, équivoques. Le fantôme de Dickens se manifestait dans une réalité nettement déterminée par une dialectique des opposés: matériel/immatériel, physique/spirituel, solide/vaporeux, opaque/transparent. Le fantôme de Wharton, quant à lui, recouvre la réalité d'un crépuscule vague, trouble et indifférencié. Ici, il n'y a pas d'autres mondes que notre monde et, sous les titres, statuts et concepts avec lesquels nous tentons de saisir et de fixer les êtres et les

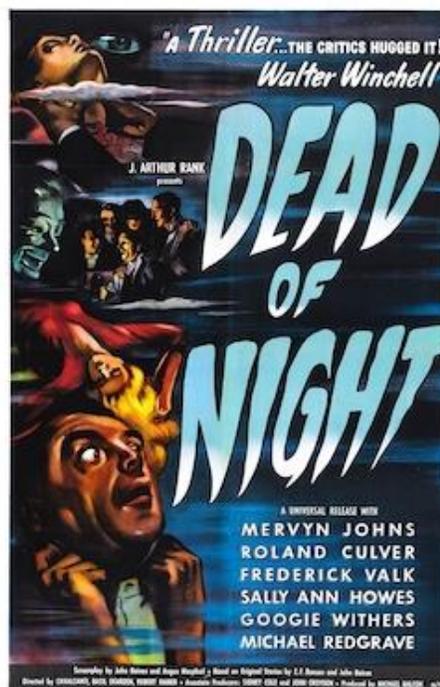
choses, il n'y a peut-être que des fantômes et des illusions. Henry James (le maître de Wharton), Ivan Tourgueniev, Algernon Blackwood, Walter de La Mare, Leo Perutz, Gustav Meyrink, Robert Aickman, Jorge Luis Borges, entre autres écrivains, effectueront de magistrales percées métaphysiques et existentielles sur la piste de ces énigmatiques et élusifs êtres humains fantomatiques.

Au cours des années 1940 (décennie, comme on le sait, marquée par la 2e Guerre mondiale), trois films illustrent parfaitement ce passage graduel d'un paradigme à l'autre. En 1944, sort *The Uninvited* de Lewis Allen. Par la finesse et l'économie du traitement, le film s'apparente à une production de Val Lewton. De délicates touches en délicates touches, se déroule une narration tissée d'évocatrices nuances d'ombres et de suggestives modulations sonores. Le fantôme se constitue et est pressenti au sein même de l'atmosphère, c'est-à-dire entre une certaine disposition des choses et une certaine perception de celle-ci, là où se distille cet élément, prégnant et indistinct, qui est à la fois saveur de l'esprit et teinte de l'âme. *The Uninvited* aurait pu, à la rigueur, se passer de représenter littéralement le fantôme, mais, ce faisant, il n'aurait pas été cette œuvre d'une singulière beauté, où la tradition et la contemporanéité se marient dans une parfaite et ultime étreinte esthétique. Un suaire luminescent, blême, déchiqueté, agité d'un souffle funeste et imprégné d'une évanescence figure maléfique, telle est la surimpression cristallisant, à la fin, la série d'impressions antérieures véhiculées par le film. Par son aspect même, elle suggère une souveraine désuétude, vouée à disparaître, mais sauvée pour toujours de l'oubli par sa poésie surannée de vieux cauchemars.

Dead of night, film d'horreur à sketches anglais de 1945, réalisé par Charles Crichton, Robert Hamer, Alberto Cavalcanti et Basil Dearden nous donne, probablement inconsciemment, la

mesure exacte du potentiel du genre à ce stade de son développement. La deuxième histoire narre la rencontre d'un petit garçon par une jeune femme, alors qu'elle s'enfonce, à l'occasion d'une partie de cache-cache, dans l'enchevêtrement secret de passages et de pièces d'une vaste et sombre demeure. Le petit garçon s'avère un fantôme. Ce qu'elle apprendra rétroactivement.

Tout est réuni naturellement, sans effort ni ostentation. Le symbolisme des décors et des éclairages de l'expressionnisme allemand, le cadre d'une sinistre maison à la *Old Dark House*, le développement du point de vue de l'héroïne à la manière Val Lewton ou d'Hitchcock, tout concourt à rendre crédibles et cet égarement et cette rencontre. Le petit garçon de chair et de sang interprétant le fantôme opérera, dans la conscience du spectateur, une transformation de vivant à revenant seulement à travers la remémoration des conditions de la rencontre. Sa présence concrète contrastant avec le cadre dans le premier temps s'amalgamera avec celui-ci dans le souvenir.



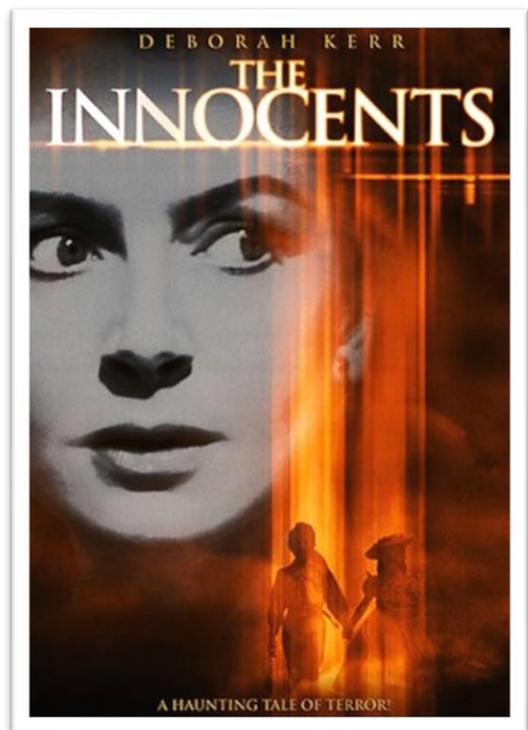
Si *Dead of Night* révèle seulement le standard de l'époque (quoique d'une admirable façon), *The Ghost and Mrs Muir*, ce chef-d'œuvre du cinéma fantastique de Joseph L. Mankiewicz, ouvre le champ des possibles et élève la narration cinématographique à de nouveaux sommets. Le film ne cherche pas à susciter l'effroi, mais, avec une élégance et une somptuosité sans pareille, il médite, à travers les rapports entre un fantôme et une femme, sur

l'amour, le cours de la vie, la mélancolie, la solitude, l'inéluctabilité du temps qui passe et l'éternité.

La quintessence du genre

La parenté esthétique entre *The Ghost and Mrs Muir* et ce qui est généralement considéré comme l'un des plus grands films de fantôme de l'histoire du cinéma est, par-dessus presque 15 années d'écart, incontestable. La mise en scène de *The Innocents* (1961), adaptation magistrale du roman *The Turn of the screw* de Henry James par Jack Clayton, s'ingénie à faire apparaître et disparaître, au cours de la narration, deux spectres, interprétés par des acteurs,

en des points aussi insolites qu'évocateurs de l'espace et du temps, déroutant de la sorte nos repères perceptifs ordinaires et assimilant conséquemment les corps physiques à une troublante irréalité fantomatique. Ces perceptions inquiétantes et énigmatiques constituent ainsi les équivalences cinématographiques des non-dits abyssaux de James, autour desquels s'articule son roman. La dimension fantomatique atteint ici sa pleine densité et sa pleine profondeur. Le style triomphe absolument du joug photographique, de



cette fatale et nécessaire interaction de la pellicule avec la matière concrète, qui semblait condamner le cinéma à ne représenter que la face sensorielle des choses. Cette entité, le

fantôme, qui n'existe qu'au croisement de la réalité et de la fiction, de l'Histoire et du mythe, de la perception et de l'intuition, du tangible et du spirituel, de l'intérieur et de l'extérieur de la conscience, est ainsi engendrée dans toute son essence (plénitude que seule la littérature avait pu jusqu'ici obtenir) par une certaine construction du langage cinématographique.

Jamais, depuis, au cinéma, ce traitement du fantôme, celui où le vecteur du surnaturel est un comédien, n'a été dépassé. Cependant, la sortie sur les écrans, seulement 2 ans après, d'un autre film fantastique en noir et blanc, dont l'histoire se déroule dans une ancienne demeure avec une héroïne névrotique, et qui se proposait le pari stylistique radicalement inverse, c'est-à-dire de générer des effets surnaturels en ne se fondant sur aucune manifestation d'entités anthropomorphes, invita naturellement à la comparaison critique.

En 1959, Shirley Jackson publie *The Haunting of Hillhouse*. Elle y pose en sujet littéral de son roman l'un des motifs inhérents aux histoires de fantôme antérieures. Hillhouse n'est pas une maison hantée, mais une maison qui hante. Les maisons hantées ont toujours été caractérisées par une architecture oppressante, un ameublement insolite, une vétusté pittoresque et une réputation malfamée. Mais tous ces aspects servaient d'ordinaire à évoquer la présence des fantômes, à préfigurer leur nature, à entrouvrir le passage par lequel ils surgissent. En un mot, ils annonçaient les fantômes tout en leur étant subordonnés.

Les mêmes aspects chez Hillhouse sont des attributs autonomes, ils ne renvoient qu'à eux-mêmes, ils ne se réfèrent pas à des entités qu'ils ont vocation de signaler, ils sont la physionomie et les organes propres de la maison qui communique, en son nom et dans son langage particulier, avec ceux qui la visitent, l'explorent et y résident. Hillhouse n'est pas seulement le lieu où peut survenir, soit la rencontre entre les humains et les spectres, soit la

confrontation des humains avec les sinistres figures de la folie. Ce qui est le cas du manoir de Bly, par exemple, dans *The Turn of screw* et *The Innocents*. Hillhouse, en plus des deux autres interprétations, en propose un troisième: les spectres sont concrétisés surnaturellement par la maison d'après les terreurs subconscientes qu'elle puise en chacune de ses victimes. On comprend, de fait, la fascination et l'influence que le livre exerça sur l'auteur de *It*, qui lui consacra plusieurs pages dans son fameux essai sur les fictions horrifique, *Danse Macabre*.

En 1963, le grand réalisateur Robert Wise adapte au cinéma le roman de Jackson. Il n'est pas dans la même position que Jack Clayton en 196, s'attaquant à un classique de la littérature, voire la plus grande histoire de fantômes jamais écrite. Avec une juste et inévitable déférence, il s'agissait pour ce dernier de découvrir si le cinéma était apte à la tâche et, si oui, de le démontrer. Ce qu'il fit, comme nous l'avons dit, admirablement. Aux yeux de Wise, le roman de Jackson n'était pas, bien sûr, un monument littéraire de l'ampleur de *The Turn of Screw*. Sans vouloir invalider la valeur intrinsèque de l'œuvre, il s'agissait, plus qu'une grande narration romanesque qu'il allait tenter de retranscrire cinématographiquement, d'une matière brute idéale pour pousser jusqu'à leurs dernières conséquences les principes de la mise en scène à la Lewton/Tourneur. Avec une rigueur sans faille, il s'astreignit à ne jamais montrer une quelconque entité anthropomorphe à l'origine des multiples sources d'angoisse et de terreur des personnages de son récit. Monteur pour Welles sur *Citizen Kane* (dont la fameuse ouverture illustre à elle seule que le prodige du Mercury Theatre avait assimilé tout l'héritage de l'expressionnisme allemand) et disciple de Val Lewton (sur *The Body Snatcher* et *The Curse of the Cat People*), Robert Wise manie tous les éléments plastiques, scéniques et filmiques pour narrer l'appréhension subjective de la maison par chacun des protagonistes autant que l'appréhension subjective de ceux-ci par la maison. Ils perçoivent quelque chose en la maison

et la maison perçoit quelque chose en eux. Mais au cours de cette relation trouble qui se noue entre la maison et ses occupants, les sens du spectateur, en quête de ces quelques choses qui se refusent à apparaître, sont continuellement sollicités jusqu'à ce qu'ils en perçoivent trop sans jamais rien trouver. Le film creuse ainsi ce manque dans le spectateur et le force à le combler en invoquant les formes obscures de son subconscient qui correspondent aux reflets et aux résonances de l'invisible qui cernent alors son esprit de toutes parts. Troublé et inquiet, il prend ainsi confusément conscience de ses propres hantises.

The Innocents prête des formes terrifiantes aux peurs indéterminées qui nous habitent. *The Haunting* distille une épouvante diffuse et sans visage qui attire et possède les sinistres figures qui rôdent dans nos ténèbres intérieures. Est-ce que *The Haunting* est un film de fantôme? Spontanément, nous sommes enclins à le classer ainsi, même si, après réflexion, nous serions susceptibles d'en débattre. Assurément, c'est un film dont le principe repose sur l'espace intérieur où, avant d'être modelés par l'imagination, naissent les fantômes de la fiction, dans les profondeurs du subconscient, à l'instar de tout le bestiaire du genre fantastique.

La spécificité cinématographique

Le développement et l'évolution du langage cinématographique s'enracinent et s'alimentent, comme celui de tout art, dans notre besoin fondamental de représenter de plus en plus fidèlement toute les dimensions et les aspects de notre expérience existentielle. En cherchant à peindre le fantôme à l'écran de manière de plus en plus crédible, le cinéma a appris à son insu à exprimer de plus en plus éloquemment l'une des parts les plus obscures de l'esprit humain. C'est le sens de la mort et l'espoir angoissé d'une immortalité de l'âme que l'on a de cesse

d'interroger à travers les histoires de fantômes, et le cinéma, dans sa spécificité esthétique, apporte certaines réponses qu'il est le seul à pouvoir donner et révèle de nouvelles énigmes qu'il permet seul d'entrevoir.

DVD : [Rebecca](#) ; [The innocents](#)

Jean Carlo Lavoie

Source des photos et des images : IMDB