1. Analyse d'une séquence : *Rebecca*

Visite de la chambre de Rebecca.
Durée de la scène : 6' 10".
36 plans.

Une jeune femme de condition modeste rencontre dans le sud de la France Maxim de Winter, un riche aristocrate anglais qui vit dans le célèbre manoir de Manderley, en Angleterre. Celui-ci, veuf de son état, retrouve le goût de la vie au contact de cette jeune femme qu'il ne tarde pas à épouser. Il l'emmène vivre à Manderley où elle peine à trouver sa place tant le souvenir de la première femme défunte est omniprésent.

La séquence analysée se situe à environ 1 heure 04 minutes du début, soit environ à la moitié du film : la nouvelle Mrs. de Winter, poussée par la curiosité, pénètre clandestinement dans la chambre de la première épouse, Rebecca, qu'elle n'avait jusqu'alors jamais visitée. Mrs. Danvers, la redoutable gouvernante, ne manque pas de l'y surprendre et s'impose comme guide. Tandis qu'elle ranime avec ardeur le passé, le malaise de la jeune femme augmente. Celle-ci parvient finalement à s'échapper discrètement, laissant Mrs. Danvers, seule avec sa folie, dans ce lieu qu'elle s'obstine à vouloir faire vivre.

Ce qui fait l'unité de cette séquence, c'est le lieu, la chambre de Rebecca. La scène est toutefois fortement rattachée à la précédente dont elle est la suite directe (pas d'ellipse temporelle, enchaînement des actions) et dont elle reprend, en l'amplifiant, le schème de l'humiliation : d'abord surprise en train d'espionner une conversation, la jeune femme est ici prise en flagrant délit de transgression d'un interdit implicite (elle n'a pas à pénétrer seule dans cette chambre). Mais ces deux humiliations très rapprochées font suite à une série d'autres. La séquence de la chambre s'inscrit donc dans un ensemble dont elle est le point d'orgue.

La séquence est introduite par quelques plans qui en forment l'anacrouse et qui montrent la jeune femme monter les escaliers

et avancer timidement vers la chambre. Le mouvement ralentit au fur et à mesure que celle-ci s'approche de la porte. La musique, la lenteur du travelling avant sur la poignée de la porte, la lenteur du mouvement de rotation de la main tournant la poignée filmée en très gros plan, produisent un effet de suspension et de suspense et contribuent à faire de cette chambre une pièce interdite, une sorte de cabinet de Barbe-Bleue (rappelons que la jeune femme profite de l'absence de son mari pour s'y introduire). L'interdiction avait déjà été signifiée dans une image antérieure qui montrait Jasper, le chien, montant la garde devant la porte.

La musique, orchestrale et à prédominance de cordes, couvre l'ensemble de la séquence. Elle passe du premier plan au second plan sonore lorsqu'il lui faut laisser la place aux dialogues. Certaines courtes interventions d'instruments solistes (gong, célesta, ondes Martenot, hautbois, harpe) viennent souligner les actions des personnages. Il s'agit d'une musique « empathique »[1], en harmonie avec la situation dramatique.

L'enjeu narratif principal de cette séquence est l'évocation d'un passé. Il s'agit en effet pour Mrs. Danvers de ranimer la chambre d'une morte et de redonner vie à la morte elle-même. Plutôt que de faire usage du flash-back, Hitchcock fait le choix d'une mise en scène hautement théâtralisée. Pour autant, le travail très rigoureux du cadrage et du montage ne fera pas oublier sa dimension cinématographique.

1.1 Corps et décor

La chambre de Rebecca est d'emblée identifiée à un théâtre. On en perçoit en tout premier lieu l'immense rideau blanc divisant la pièce en deux. Celui-ci est translucide et laisse entrevoir comme des ombres chinoises immobiles (plan 5). Il a la forme d'un rideau de scène. On le franchit par le milieu.

1. Voir les travaux de Michel Chion, par exemple, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* (2e éd.), Paris, Armand Colin, 2005.

Les rideaux des fenêtres viennent ensuite confirmer la théâtralité du décor. C'est la jeune femme qui, la première, ouvre timidement les doubles rideaux d'une fenêtre (la moins grande), laissant pénétrer un peu de lumière dans la chambre de celle qui l'a précédée à Manderley. L'action est ensuite répétée et amplifiée par Mrs. Danvers qui tire, à son tour, les doubles rideaux, beaucoup plus imposants, de l'immense baie vitrée, laissant la lumière envahir complètement la chambre, comme sous l'effet de projecteurs : le spectacle peut commencer. L'effet théâtral (rideau, lumière) est double.

Ces doubles rideaux tirés laissent apparaître des voilages. Ceux de la petite fenêtre, au moment de l'entrée de Mrs. Danvers et parce que la jeune femme a ouvert la fenêtre, volent au vent. Or, la tradition cinématographique nous a appris à lire derrière la tempête, le vent et les rideaux qui dansent, une tempête plus intérieure qui habite les personnages. Ici, le rideau flottant reflète à l'évidence l'agitation que la jeune femme ne parvient à dissimuler. Mrs. Danvers, au contraire, est à l'image du voilage géant qu'elle fait apparaître : posée, calme et majestueuse.

Ainsi, deux actions identiques produisent deux résultats contrastés, directement déterminés par l'état émotionnel des personnages. Ceux-ci agissent en quelque sorte sur les éléments du décor en leur attribuant certaines de leurs propres caractéristiques. Les images procèdent ainsi à un transfert d'attributs des corps aux objets. À moins que les objets ne deviennent ici les éléments d'un véritable langage ou encore les enjeux mêmes d'une communication qui ne se limite pas aux échanges verbaux mais qui s'appuie sur l'expressivité des matières : ici les voilages, plus loin la fourrure ou la dentelle transparente, autant d'objets qui évoquent la sensualité passée de Rebecca et qui deviennent, au présent, l'instrument d'une forme de sadisme exercé par Mrs. Danvers.

Dans cette logique, ouvrir la fenêtre revient pour la jeune femme à rendre possible le courant d'air (claquement de la fenêtre, envolée du rideau) que provoquera Mrs. Danvers en pénétrant dans la pièce. La jeune épouse, d'une certaine manière, offre à

Mrs. Danvers le loisir de la perturber, de la fragiliser, de l'humilier, de l'enfoncer. Et Mrs. Danvers n'est pas femme à laisser passer une seule de ces occasions. Le rapport de pouvoir qui s'exerce entre les deux femmes se résume pour ainsi dire à cela : Mrs. Danvers saisit les occasions offertes par la victime elle-même pour la mettre en situation d'infériorité. Cette configuration se reproduit à maintes reprises dans le film.

La chambre et son décor, on vient d'en avoir un aperçu avec les rideaux, sont moins le réceptacle de l'action que son adjuvant direct et actif. De même que les rideaux, chaque meuble, chaque objet trouve sa place et joue un rôle précis dans cette configuration d'ensemble :

- l'armoire et les tiroirs qui continuent d'héberger les affaires de Rebecca, prêts, dès qu'on les ouvre, à laisser déborder le passé ;
- la coiffeuse devant laquelle les deux femmes miment la scène du coiffage et sur laquelle est exposée une photo de Maxim, preuve apparente d'un amour immense et *réciproque* entre Maxim et Rebecca ;
- le lit sur lequel se trouve la pochette amoureusement brodée par Mrs. Danvers pour Rebecca ;
- les multiples bouquets de fleurs indiquant le soin particulier avec lequel Mrs. Danvers entretient la chambre, comme si elle était habitée.

Le plaisir que procure à Mrs. Danvers l'évocation du passé n'a d'égal que la gêne et le malaise éprouvés par la jeune femme.

La scène ne propose aucun plan à proprement parler descriptif et seulement une courte vue d'ensemble de la partie de la chambre située au-delà du rideau. Elle ne fait pas non plus apparaître les liens nécessaires entre les différentes portions d'espace qui permettraient une perception et une représentation globale et homogène de la pièce. Ainsi, il demeure par exemple impossible de situer la penderie, les tiroirs de linge ou la porte de la salle de bain relativement à la coiffeuse ou au lit. À une représentation d'ensemble

homogène, Hitchcock a préféré le morcellement de l'espace, ménageant des alvéoles spatiales plus ou moins indépendantes. Le cadrage et le montage construisent de cette façon un espace beaucoup plus cinématographique que théâtral. La théâtralité se situe donc du côté des motifs (les rideaux, la lumière), mais non du côté d'une représentation unifiée de l'espace. La séquence joue d'ailleurs de ce conflit entre l'aspect monumental et grandiose de cette chambre qui relève bien du décor théâtral, et sa représentation cinématographique. C'est que son enjeu est moins de donner une représentation du lieu lui-même que de montrer les personnages en train de le percevoir. Autrement dit, la perception du lieu est médiatisée par les deux protagonistes et le spectateur a en quelque sorte accès à un décor déjà interprété par les deux femmes.

1.2 Les personnages : une séquence à deux + deux

Dans ce décor, se joue un drame à deux personnages et si la chambre conserve son caractère théâtral, malgré sa représentation morcelée et cinématographique, c'est que ces deux personnages incarnent véritablement des rôles. La jeune femme improvise maladroitement le sien qui ne lui convient guère : celui de la nouvelle femme de Max de Winter, à laquelle le film n'offre pas même un prénom (quand les initiales de Rebecca continuent d'envahir le manoir). Dans la chambre de Mrs. de Winter n° 1, Mrs. de Winter n° 2 ne peut que prendre conscience de tout ce qu'elle n'est pas, ne possède pas, ne fait pas. Elle y fait figure de femme de chambre plutôt que de maîtresse de maison (dans une scène antérieure, Maxim la compare d'ailleurs à une servante). Surprise par Mrs. Danvers qui lui demande ce qu'elle fait là, elle justifie maladroitement sa présence par un petit mensonge que la gouvernante détecte immédiatement. Les deux femmes semblent bien avoir inversé leurs rôles.

Mrs. Danvers, contrairement à la nouvelle épouse, maîtrise parfaitement son rôle qu'elle répète depuis des années. Elle connaît et pratique tous les métiers du théâtre. Elle est bien sûr « actrice »,

joue son propre rôle et aussi, parfois, celui de Rebecca dont elle restitue les paroles. Elle est également « décoratrice » puisque c'est elle qui décide de la place de chaque bouquet de fleurs, de chaque objet (elle remarque qu'on a légèrement déplacé une brosse à cheveux). Bien sûr, elle est « metteur en scène » : elle dirige du début à la fin la visite de la chambre, indiquant à la jeune femme ses déplacements. Enfin, elle est « dramaturge » puisqu'elle assume à elle seule la charge des dialogues (la jeune femme prononce tout au plus deux phrases et pour le reste se contente d'écouter sans même se risquer à poser une question). Mrs. Danvers dirige la scène, affiche son autorité face à la toute petite Mrs. de Winter qui, la plupart du temps, est reléguée au rang de simple spectatrice : Mrs. Danvers s'emporte dans un monologue qui se suffit à lui-même et qui constitue à lui seul un spectacle complet dans lequel la jeune femme ne trouve pas à s'intégrer.

Il ne faudrait pas, toutefois, réduire cette scène à un solo, ni même à un duo car en réalité, deux autres personnages y participent activement : Maxim et Rebecca. Le premier, représenté par un portrait photographique posé sur la coiffeuse, joue un rôle important dans le récit du passé que fait Mrs. Danvers (« It was a Christmas present from *Mr. de Winter*. He was always giving her expensive gifts, the whole year round », « Sometimes she and *Mr. de Winter* didn't come until dawn… »).

Quant à Rebecca dont c'est la chambre, elle s'incarne aussi bien dans certains objets (un « R » brodé par exemple) que dans l'atmosphère générale, placée sous le signe de la *féminité*. Du rideau fin et transparent, sorte de cloison-hymen à franchir par le centre, à la souplesse et la délicatesse d'une chemise de nuit, en passant par la finesse d'une lingerie d'exception, la douceur incomparable et la sensualité d'une fourrure ou encore la splendeur d'un imposant bouquet de fleurs, tout caractérise d'un même geste Rebecca, réputée sophistiquée, remarquablement belle, modèle d'élégance. Par ailleurs, Rebecca est au centre du monologue de Mrs. Danvers : le visage blanc, froid et imperturbable de celle-ci, véritable masque de cire, sa voix d'outre-tombe, inaltérable,

monocorde, sa longue et austère robe noire qui donne l'impression qu'elle glisse sur le sol, font d'elle un fantôme ou un revenant plus qu'un être humain. En un sens, elle pourrait être l'incarnation déguisée et travestie de Rebecca la morte (le moins que l'on puisse dire est que Mrs. Danvers n'incarne pas la féminité). Plus Mrs. Danvers s'apparente à la mort, plus Rebecca recouvre la « vie ». Celle-ci apparaît également par moments sous les traits de la nouvelle épouse lorsque Mrs. Danvers l'invite à prendre place devant la coiffeuse afin de mimer le brossage des cheveux, mais c'est elle, Mrs. Danvers, qui prononce les paroles, assumant tous les rôles, se donnant la réplique à elle-même.

La présence implicite de ces deux personnages absents détermine en partie la relation conflictuelle qui oppose Mrs. Danvers à Mrs. De Winter n° 2. Cherchant à faire revivre Rebecca à laquelle elle voue une passion en forme d'absolu, Mrs. Danvers ne peut accepter la présence de la nouvelle épouse. Sa stratégie consiste alors à réanimer et réinstaller la morte aux côtés de Maxim et à éliminer la remplaçante (qu'elle tentera de pousser au suicide dans une séquence ultérieure). Cette relation à quatre plutôt qu'à deux explique en partie l'étrangeté du jeu des deux « actrices » dans cette scène, qui tantôt s'affrontent, s'observent, « jouent » ensemble, tantôt s'ignorent complètement et s'immergent chacune dans son histoire propre. Les plans 18, 24, 26, 28 par exemple, montrent l'héroïne en plan rapproché : l'absence de profondeur de champ, l'échelle du plan et la musique isolent le personnage, l'extraient de son environnement et focalisent l'attention sur ses états d'âme. Dans ces plans, la jeune femme semble parfaitement absente de la scène, tout occupée à son malaise intérieur.

Cela prend une forme différente chez Mrs. Danvers : lorsqu'elle se caresse la joue de la très sensuelle fourrure (plan 23), lorsqu'elle raconte les fins de soirées en tournant presque le dos à son interlocutrice, le regard orienté vers le plafond (plan 27), lorsqu'elle mime le brossage des cheveux (plan 29), lorsqu'elle écoute la mer et qu'elle ne voit même plus la jeune femme sortir (plan 35), Mrs. Danvers l'impassible, Mrs. Danvers l'insensible se passionne

et s'exalte en parlant de Rebecca, trahit une légère émotion ; son masque s'anime car elle s'extrait du présent, se transporte un an auparavant et revit les scènes les plus intenses de son heureux passé aux côtés de Rebecca. La séquence se clôt sur un monologue dans lequel Mrs. Danvers explique que parfois, elle croit entendre les pas de Rebecca dans toute la maison et que la morte revient à Manderley pour y observer la nouvelle épouse aux côtés de Mr. de Winter. Horreur absolue pour la seconde épouse de s'imaginer observée par l'épouse idéale.

1.3 La mise en scène : entrer, sortir, habiter

Scène théâtrale, donc, dirigée par Mrs. Danvers qui attire sa « marionnette » çà et là, au besoin d'un mouvement d'invitation du bras (plans 29, 32), qui, d'une pression de la main sur l'épaule, la fait asseoir, qui reconstitue en le narrant le coucher de Rebecca et qui va jusqu'à mimer théâtralement le brossage des cheveux (elle fait semblant : la brosse reste à distance de la chevelure).

Cruciales et chargées sont aussi les entrées et sorties des personnages. En ce qui concerne l'héroïne, il faut parler, en réalité, de deux entrées et non d'une seule. Nous avons commenté plus haut l'entrée dans la chambre, et l'effet de suspense qui l'accompagne.

La seconde, plus théâtrale (passage du grand rideau blanc), appuyée cette fois par la harpe puis les ondes Martenot, correspond à la grande entrée dans le décor. Le « sas » situé entre la porte et le rideau est un lieu de passage (initiatique ?).

De même qu'elle entre deux fois, l'héroïne effectuera de façon symétrique sa sortie en deux étapes. Le passage du rideau, appuyé par la musique, alors que la tension émotionnelle de la jeune femme est à son comble, produit chez elle un effet de soulagement aussi grand que bref puisque Mrs. Danvers réapparaît sans tarder. La jeune femme devra procéder à une seconde sortie (la porte) discrète et timide comme l'entrée (puisque dans les deux cas, elle cherche à ne pas être vue par Mrs. Danvers).

Totalement opposées sont les entrées et sorties de Mrs. Danvers. Son apparition s'effectue sur la bande-son avant d'avoir lieu sur la bande-image. Sa phrase d'introduction : « *Do you wish anything Madam* ? » chevauche deux plans très courts : le plan 11 du rideau qui vole au vent et le plan 12 de la pauvre fille en plein désarroi. On peut même considérer que le premier signe annonçant son entrée remonte au claquement de la fenêtre. Double entrée sonore donc pour Mrs. Danvers qui ne figure concrètement dans le champ qu'au plan 13 : sa silhouette, en pied, à travers le rideau transparent semble enracinée, immobile. Visuellement, cette apparition a quelque chose de surnaturel. C'était déjà le cas de sa disparition à la fin de la scène précédente : après le départ de Jack Favell, la jeune femme s'était retournée pour constater que Mrs. Danvers avait disparu comme par enchantement : Mrs. Danvers n'était plus là sans avoir eu à sortir (nous assisterons à la même mise en scène un peu plus tard : alors que les deux femmes se trouvent sous le tableau de Caroline de Winter, il suffit que la jeune épouse lève le regard vers le tableau et fasse un commentaire pour que Mrs. Danvers s'enfuie sans mot dire). De même, le fait de censurer son entrée et de ne la montrer qu'après coup, telle une statue immobile, crée l'effet symétrique : Mrs. Danvers est là, sans avoir eu à entrer. Ses entrées et sorties, ainsi que son apparence physique et le timbre de sa voix, confirment son appartenance à la catégorie des fantômes.

Il faut noter également qu'à l'issue de la scène, Mrs. Danvers ne quitte pas la chambre. Elle n'effectue pas de sortie, reste seule sur les lieux… de sa mort prochaine. Les entrées de la jeune femme ressemblent à des intrusions, ses sorties sont la fuite d'un cauchemar. Mrs. Danvers au contraire entre en s'imposant, déloge celle qui la gêne et *reste*. La chambre est son territoire.

1.4 Remarque

Un film se présente généralement comme un ensemble de séquences, construites à partir de critères narratifs, dramatiques, plastiques, etc.

L'analyse du fonctionnement interne d'une séquence gagne ainsi à être élargie par celle du rôle de la séquence au sein du film. Cette scène de *Rebecca*, par exemple, située à environ la moitié du film, est fondamentale. Non seulement elle dévoile un espace chargé, jusqu'ici demeuré dans le secret, mais elle constitue une sorte de métonymie du film entier. En effet, la manière dont la jeune femme s'introduit dans cette chambre et en sort quelques instants plus tard n'est pas très différente de la manière dont elle s'introduit dans le manoir puis en sort à la fin du film. Les désagréments auxquels elle est confrontée à l'intérieur de cette chambre reflètent le cauchemar qu'elle endure durant tout son séjour au château. Le portrait de Rebecca dressé ici par Mrs. Danvers et qui renvoie la jeune épouse à ses faiblesses, ses imperfections et à sa condition inférieure, ne diffère finalement en rien de celui que tracent tour à tour les personnages du film, jusqu'aux mieux intentionnés vis-à-vis de la nouvelle épouse. De Mrs. Van Hopper à Beatrice, en passant par Frank, chacun, homme ou femme, maître ou domestique, s'accorde à attribuer à la première épouse la totalité des qualités d'une femme du monde et fait de la grande absente du film la femme idéale (ce sera le cas, dix ans plus tard, de l'Addie Ross de *A Letter to Three Wives* de Mankiewicz). Voilà qui définit le cauchemar de cette jeune femme modeste et timide censée occuper la place.

L'entrée au manoir se fait dans la même hésitation que l'entrée dans la chambre. La nouvelle épouse vient s'installer en un lieu où elle n'est visiblement pas la bienvenue. Or, c'est en particulier dans la chambre, lieu où elle a sans doute le moins sa place, qu'elle va éprouver le plus violemment ce sentiment d'être indésirable. Par ailleurs, la dimension théâtrale de la scène de la chambre n'est pas sans rappeler la scène de l'arrivée au château, elle aussi hautement théâtrale, dirigée avec talent par le même metteur en scène, Mrs. Danvers, qui a su rassembler et disposer l'ensemble des domestiques en un orchestre prêt au salut (voir plus loin « Analyse d'un plan : *Rebecca* »).

Les *sorties* quant à elles, qu'il s'agisse de s'extraire de la chambre ou de quitter définitivement Manderley, sont des fuites salvatrices (fuir la menace qu'incarne Mrs. Danvers et tenter immédiatement après une révolte ; fuir les flammes pour reconstruire le couple). Notons que Mrs. Danvers, elle, ne sortira ni du manoir ni de la chambre où elle sera happée par les flammes.

La chambre de Rebecca est donc en quelque sorte la miniature de Manderley, c'est-à-dire le lieu d'un duel serré entre les deux Mrs. de Winter, orchestré par Mrs. Danvers. La séquence porte ainsi en elle quelque chose du sens général de l'œuvre. Elle peut donc être étudiée pour elle-même ou par rapport au film entier.

Elle peut également, à partir de paramètres précis, être rattachée à d'autres séquences et faire l'objet d'une analyse comparée ou complémentaire. On pourra très naturellement la rapprocher de deux séquences : la seconde séquence de la chambre de Rebecca (qui réunit les deux mêmes personnages), la séquence du cottage.

1.5 Deuxième séquence de la chambre

À la suite de la première visite de la chambre, la jeune femme fait débarrasser le bureau de tout ce qui a pu appartenir à Rebecca et tente ainsi de s'affirmer en faisant comprendre à la gouvernante que Mrs. de Winter, c'est désormais elle, qu'elle est prête à tenir son rang et à assumer son nom. C'est un choc pour Mrs. Danvers qui décide de se venger. Dans ce but, elle conseille à la jeune femme de choisir comme costume pour le grand bal annuel, la robe qu'arbore une ancêtre de la famille sur l'un des tableaux de la galerie, sans lui préciser que Rebecca portait cette même robe au bal de l'année précédente. Le soir venu, la jeune femme apparaît ainsi vêtue devant Maxim à qui elle réservait la surprise. Celui-ci entre dans une colère noire et enjoint son épouse de se changer. Remontant dans sa chambre, la jeune femme voit Mrs. Danvers pénétrer dans la chambre de Rebecca et lui emboîte le pas.

On remarque d'emblée un échange des rôles par rapport à la première séquence : ce n'est plus Mrs. Danvers qui suit

Mrs. de Winter, mais l'inverse. Par ailleurs, tout suspense a disparu : aucune hésitation de la jeune femme qui court dans le couloir et ouvre la porte violemment.

Par ailleurs, le décor même de la chambre semble s'être métamorphosé : il suffit que le grand rideau transparent formant une véritable cloison dans la première séquence soit ici ouvert pour que la chambre apparaisse totalement différente. D'autre part, la fenêtre par laquelle Mrs. Danvers invite la jeune femme à sauter passait la première fois complètement inaperçue. Cette plasticité du décor est relative aux transformations des personnages et confirme la relation de dépendance réciproque qui unit les personnages au lieu.

Que s'est-il vraiment passé entre les deux séquences ? Une humiliation est venue s'ajouter aux précédentes. Mais l'essentiel tient au fait que ce qui, dans un premier temps, restait implicite et passait par la mise en scène (l'exhibition des vêtements, l'utilisation des objets visaient à montrer que Rebecca était toujours maîtresse des lieux) s'exprime ici par le dialogue : Mrs. Danvers passe au stade ultime de l'offensive, n'hésitant plus à dire à haute et intelligible voix que la jeune femme ne pourra jamais remplacer sa maîtresse vénérée. Elle en appelle alors à ses talents surnaturels pour hypnotiser, ensorceler sa victime et la pousser très explicitement au suicide.

Si la première de ces deux séquences présentait Rebecca sous les traits de la femme idéale et faisait ressortir symétriquement tout ce qui faisait défaut à la nouvelle Mrs. de Winter, la seconde, qui en est la suite directe et logique, ne fait que rendre plus patente encore la comparaison des deux Mrs. de Winter puisque sans le savoir, la nouvelle joue à imiter celle qu'elle remplace en en prenant l'apparence. Son image se superpose en quelque sorte à celle de Rebecca. Or, pas une seule fois le film ne propose une image de Rebecca, si bien que la « comparaison » se fait entre un corps présent et un corps absent, un corps tangible parce que visible et un autre fantomatique et légendaire.

La séquence donne lieu à deux discours parallèles. Celui, tout d'abord, des personnages de la diégèse qui ont en mémoire l'image de Rebecca (ce n'est pas le cas du spectateur) : les uns (Maxim, Beatrice) se préoccupent moins de la comparaison elle-même que du scandale causé par la possibilité même d'une telle comparaison ; l'autre, Mrs. Danvers, qui a provoqué la situation, se livre à l'exercice et trouve la jeune femme parfaitement ridicule. Mais la séquence fait aussi apparaître le discours du film lui-même, qui est tout autre. Loin d'enfoncer la jeune femme, il fait éclater sa beauté, met en valeur une féminité et une élégance jusqu'alors enfouies, fait du personnage enfin une héroïne et offre à Joan Fontaine une vraie scène de bravoure.

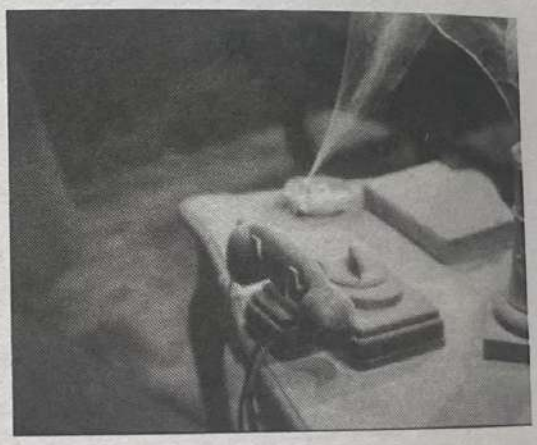
1.6 La séquence du cottage

Cette séquence intervient à la suite de celle de la chambre. La nouvelle épouse, au comble du désespoir, se serait peut-être jetée dans le vide (cela rappelle l'image de Maxim, au début, au bord de la falaise) si des fusées annonçant la présence d'un bateau sur les rochers ne l'avaient tirée de sa torpeur. On apprend sans tarder qu'un plongeur a également trouvé la carcasse du voilier de Rebecca. L'apparition de la seconde épouse dans la robe de la première peut donc se lire après coup comme la figuration anticipée du retour de cette dernière.

Notre héroïne part à la recherche de son mari qu'elle finit par retrouver au cottage, situé au bord de la mer. Le lieu diffère mais si cette séquence peut toutefois être rattachée aux deux précédentes, c'est que l'endroit demeure très fortement lié à Rebecca (on y trouve encore partout ses affaires et ses initiales). Sorte de condensé métonymique ou de représentation hyperbolique du manoir dans son ensemble, le cottage est surtout une réplique décentrée de la chambre, ou encore ses coulisses, son « hors champ » clandestin (elle y recevait ses amants). À ce titre, il fait partie, comme la chambre, des lieux interdits (Maxim se met d'ailleurs en colère lorsque, peu après leur arrivée à Manderley, sa femme s'y rend

pour récupérer le chien ; il lui fait promettre de ne plus jamais y mettre les pieds). Mais le cottage se distingue aussi considérablement de la chambre. Dans cette dernière, Mrs. Danvers, véritable maîtresse les lieux, fait régner un ordre, une beauté, un luxe liés au paraître et au mensonge (signes d'une vie conjugale parfaite...) tandis que le cottage, « gardé » par Ben, un vieux fou, est le lieu où se déchaînent les vraies passions. Le décor est par conséquent très différent : pas de bouquets de fleurs, pas de brosses bien rangées sur une coiffeuse, pas de dentelle transparente, pas de douce fourrure, juste des toiles d'araignées, de la poussière et un cendrier rempli de vieux mégots. Le cottage est donc le double de la chambre, mais en révèle la face sombre.





Les protagonistes diffèrent également : la jeune femme se trouve en présence d'un Maxim qui accepte enfin de revenir sur un passé qu'il cherchait à oublier. En révélant à son épouse la véritable nature de sa relation avec Rebecca, relation de haine violente, il dément totalement la version du passé telle qu'elle avait été rapportée par Mrs. Danvers. Les informations narratives prodiguées dans cette scène sont donc en tout point opposées à celles des deux scènes de la chambre. La jeune femme, tout à coup, n'a plus de rivale. Non soumis aux règles sociales (par opposition au château, à la chambre), le cottage est le lieu de la *vraie* révélation, où Maxim effectue, sur le même mode que Mrs. Danvers dans la première séquence de la chambre, un récit au passé, mais qui se joue au présent dans une mise en scène tout aussi théâtrale.

Maxim, envahi par le souvenir, raconte d'abord le mariage, la lune de miel, la cohabitation catastrophique, le chantage, le cynisme, autrement dit, toutes les étapes, à travers les années et les espaces, d'un mariage raté. Puis, le récit tout à la fois s'accélère et se resserre autour de l'événement ultime : la mort de Rebecca, qui, ce n'est pas tout à fait un hasard, s'est produite dans le lieu même où se trouvent les personnages. On assiste alors non seulement à la fusion de « l'ici » de l'événement raconté avec « l'ici » de l'acte de narration, mais encore à la fusion du moment passé de l'événement avec le moment présent de son récit. Le passé fait alors littéralement irruption dans le présent. La surimpression des deux instants génère une troisième temporalité située entre passé et présent.

C'est alors que, dans un plan célèbre de cette séquence, le fantôme de Rebecca prend soudain vie alors même que son absence et son inconsistance sont soulignées sous l'action de la caméra. Maxim dit : « *She was lying on the divan, an ashtray of cigarettes tossed beside her…* » et la caméra montre le divan comme si Rebecca y était assise, mais il n'y a personne ; elle montre également un cendrier plein de mégots. Puis Maxim poursuit : « *Suddenly she got up…* » et la caméra effectue un travelling vertical ascendant comme si elle accompagnait le personnage en train de se lever, mais il n'y a pas de personnage. Puis Maxim continue : « *…started to walk toward me* » et la caméra amorce un travelling d'accompagnement sur le personnage absent. Puis Maxim raconte enfin : « … *she was face to face with me…* », c'est alors qu'il fait son entrée dans le plan et devient acteur du drame en même temps qu'il en est le narrateur. La caméra accompagne alors le mouvement de chute du corps absent de Rebecca et c'est la fin du plan. Les deux plans suivants montrent le visage de la jeune femme, spectatrice de la scène, aussi horrifié que si le cadavre gisait réellement sous ses yeux. Maxim faisant un bond en arrière est lui aussi épouvanté par la mort qu'il semble avoir provoquée à l'instant même.

Tout laisse à penser que ce récit n'aurait pas pu se faire ailleurs que sur les lieux mêmes des événements (même chose pour le récit de Mrs. Danvers qui ne pouvait avoir lieu que dans la chambre de

Rebecca) et que ce sont les lieux, archives du passé, ainsi que les objets qui les peuplent, qui stimulent la mémoire, réveillent les souvenirs et donnent à lire les événements d'autrefois. Le non-recours à la figure du flash-back indique bien que l'enjeu ici est moins le simple récit de ce passé funeste que son impact direct sur le présent. Que la jeune et seconde épouse prenne connaissance des circonstances dans lesquelles est morte celle qui l'a précédée est une chose, qu'elle soit la spectatrice de cette mort, qu'elle y assiste pour ainsi dire « en direct » en est une autre.

Ce que raconte le film est au fond assez simple. Pour le résumer d'un mot, il ne fait que mettre en scène la deuxième mort de Rebecca, la première n'ayant pas « pris » ou n'ayant pas suffi. Le présent ne peut prétendre se libérer du lourd passé sans tuer une seconde fois celle qui, tel un zombie, continue d'errer dans le manoir de Manderley. D'où le caractère décisif de cette séquence au cottage : la coexistence, un instant durant, des deux couches de temps vient actualiser la mort de Rebecca et la rendre effective. Enfin bel et bien morte, elle cesse d'être un actant dans le monde des vivants. Cela permettra ensuite une vraie séparation du passé et du présent.

Nous évoquions en préambule la possibilité de confronter une séquence à d'autres séquences du même film (ce que nous venons de faire) mais également à d'autres séquences d'autres films. Celle du cottage est très comparable à la séquence finale de *Secret Beyond the Door* (*Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang, 1948) : celle-ci se déroule dans une pièce qui est la copie de la chambre de la première épouse de Mark, morte quelque temps auparavant. Il s'agit également d'un lieu présenté comme interdit. Un bouquet de lilas amène Mark (Michael Redgrave) à se souvenir d'un épisode crucial de son enfance et à le revivre au présent tout en le racontant à sa seconde épouse Celia (Joan Bennet). La maison, comme le manoir de Manderley, est condamnée aux flammes. Nous pourrions également envisager de comparer la séquence du cottage de *Rebecca* avec l'avant-dernière séquence d'un film moins connu, *The Red House* (*La Maison rouge*, Delmer Daves, 1947) dans

laquelle Pete Morgan (Edward G. Robinson) devenu fou, revit au présent une scène du passé dans laquelle il tue la femme qu'il aime. La maison rouge, dans laquelle se déroule cette séquence est, tout comme le cottage chez Hitchcock, un lieu qui, bien qu'appartenant à la propriété, est décentré, situé dans une énigmatique forêt. C'est aussi par excellence, un lieu interdit.

2. Débuts et fins de films

2.1 *Le Jardin des Finzi Contini* (1971), Vittorio De Sica, d'après le roman de Giorgio Bassani (1962)

Début.

Après le générique défilant sur une suite d'images plutôt automnales de feuilles, d'arbres et de fleurs filmés en couleurs saturées, surexposées, accompagnées d'une musique à tonalité mélancolique, apparaît le premier plan du film sur lequel, au début, vient s'inscrire en grandes lettres blanches la mention « Ferrare 1938 - 1943 » :

1. Large rue patricienne ensoleillée, bordée de murs anciens où se devinent des portails de demeures, filmée en plan d'ensemble selon une belle perspective fuyante gauche-droite, et où se déplacent à vélo neuf jeunes gens vêtus de blanc (tenue de tennis) ; la caméra accompagne en panoramique le mouvement de quatre d'entre eux jusqu'à recadrer la rue selon la perspective droite gauche : les quatre cyclistes s'arrêtent bientôt devant la grille d'une propriété.

Les plans suivants recadreront d'abord de plus près le groupe des quatre alors qu'ils sonnent à la grille puis isoleront chacun des quatre visages pleins de vivacité, dont celui d'une jeune fille. Un gardien répond à leur appel et ils rejoignent alors en sens inverse les cinq autres devant le portail de la propriété qu'on leur ouvre.

Fin.