



« Lucy sur le fauteuil des songes »

Laurent Fiévet, *Lucy's Dream*, exposition Reflux (2009), Où – lieu d'exposition pour l'art actuel © Laurent Fiévet

L'AVENTURE DE MME MUIR
REVUE ET CORRIGÉE PAR *LUCY'S DREAM*

DIANE ARNAUD

On ne présente pas *L'Aventure de Mme Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947). Cette comédie romantique au surnaturel délicieusement « souriant¹ » reste sans doute l'œuvre la plus attachante de Joseph L. Mankiewicz. Certaines données relatives à la genèse méritent néanmoins d'être rappelées. C'est une adaptation pour le cinéma du roman paru en Angleterre en 1945 *The Ghost and Mrs. Muir* de Josephine Aimee Campbell, alias R. A. Dick. La 20th Century-Fox s'empresse d'acheter les droits. La mise en scène et le scénario sont de nouveau confiés respectivement à Mankiewicz et à Philip Dunne, dans la foulée d'*Un mariage à Boston* (*The Late George Apley*, 1947) et avant leur troisième collaboration pour *Escape* (1948). Un fait notable car tout le monde le sait : Mankiewicz posait comme condition nécessaire à la réussite d'un projet artistique que le même homme écrive et mette en scène. Même si *L'Aventure de Mme Muir* déroge à la règle, les exégètes s'accordent à lui prêter un aspect programmatique et matriciel. Le charme du film, sa beauté, sa force et sa discrétion alimentent le mystère : en dépit de l'absence de *flash-back*, de cynisme ou de malice à tout va, *L'Aventure de Mme Muir* contient sous une forme condensée l'esprit de Mankiewicz, sa vision du monde et de l'art.

Je propose d'analyser *Lucy's Dream*, le montage vidéo conçu par Laurent Fiévet en 2009, à travers ce prisme. La construc-

1. N. T. Binh, *Mankiewicz*, Rivages/Cinéma, 1986, p. 103.

tion de *Lucy's Dream* repose sur la reprise d'une première scène issue de *L'Aventure de Mme Muir*, mise dès le départ au ralenti, et sur l'intrusion sous différents aspects d'une scène secondaire également prélevée au même film source. Le regard posé sur l'œuvre de Laurent Fiévet comporte de fait un biais d'analyse comparative car il s'agit de considérer cet essai vidéo, non pas en soi, mais en rapport avec le quatrième long métrage de Mankiewicz. La recreation plastique permet de caractériser assez finement les choix poétiques et esthétiques du film remployé : tout d'abord, les formes de répétition ou de reprise, puis les procédés par lesquels s'opère le basculement du réel à l'irréel et, enfin, les revers et les désillusions qui accompagnent le passage du temps. En mettant en avant un réseau d'équivalences et de correspondances à travers lequel les aspects fantomatiques du film revu et corrigé par Laurent Fiévet littéralement rayonnent, *Lucy's Dream* conduit aussi à renouveler l'interprétation de *L'Aventure de Mme Muir* et à laisser imaginer des vies parallèles à celle menée par l'héroïne. Il faut bien que Lucy Muir (Gene Tierney) – cette jeune veuve anglaise venue s'installer en bord de mer à Whitecliff avec sa fille Anna (Natalie Wood) et sa domestique Martha (Edna Best) dans une maison hantée par le fantôme du capitaine Gregg (Rex Harrison) – se montre dans un état second pour que son aventure soit à même de recommencer.

JEU DE MIROIR ENTRE PASSÉ ET PRÉSENT

Lucy's Dream a pour trame principale un passage qui se situe à une heure et vingt-sept minutes de *L'Aventure de Mme Muir*. Ce passage commence après que Lucy, de retour de sa promenade, est accueillie à la porte par Martha. Préoccupée par la santé de sa frêle patronne, la fidèle domestique l'exhorte à faire une sieste avant que sonne l'heure du thé.



1. La « scène anniversaire » : Gene Tierney et Edna Best, *L'Aventure de Mme Muir* © 20th Century-Fox

Martha accompagne dès lors Lucy dans sa chambre, au premier étage. Il n'est pas anodin que le montage vidéo cueille les deux femmes au moment où, cadrées de dos, elles foulent la dernière marche des escaliers et se dirigent vers la porte. Dans le film de Mankiewicz, cet instant intervient après un commentaire nostalgique de l'héroïne. Pendant la montée des marches, Lucy a rappelé à Martha que leur installation à Gull Cottage avait eu lieu « il y a un an » [illustration 1].

La logique temporelle conduit à désigner cette séquence comme étant la « scène anniversaire ». Si le dialogue invite à regarder en arrière, les choix de cadrage réinstallent le passé en écho imaginaire avec le présent. Un an auparavant, les

deux femmes ont emprunté ces escaliers à la même heure de l'après-midi après que Martha, déjà inquiète pour la jeune veuve obstinée, avait encouragé Lucy à se ménager et à se reposer. Fait esthétique remarquable : le passage de *L'Aventure de Mme Muir* choisi comme fil conducteur dans *Lucy's Dream* suscite ce qu'on peut appeler une *émotion de répétition*. Sonné, ravi, confus, le spectateur rembobine mentalement le défilement à la recherche de l'occurrence passée, conscient que sa mémoire peut lui jouer un tour.

Voilà pourquoi pareille émotion déplace et condense les coordonnées spatio-temporelles de la sensation du déjà-vu. Béla Balázs s'étonnait il y a cent ans qu'aucun film n'ait pris pour leitmotiv cette « étrange expérience existentielle », déstabilisante au point d'identifier le visuel du présent à un « fantôme du passé » ; selon l'auteur de *L'Homme visible*, une scène jamais encore vécue donne le « sentiment étrange et inquiétant » d'être déjà connue, une image vécue suscite l'« apparition spectrale d'une autre image² ». C'est précisément l'effet provoqué devant le film par le deuxième trajet, de la cuisine à la chambre. La sensation troublante de percevoir une variante du premier trajet dépend de l'habileté à se remémorer cette première vision. Bien que notre esprit échoue à convoquer les images exactes de ce qui a défilé, une surimpression mentale est opérée. Sur la scène anniversaire, tombe le souvenir de la première fois, à laquelle on se référera en toute logique comme la « scène souvenir ». À partir de répétitions acquises à la variation, le scénario de Philip Dunne et la mise en scène de Mankiewicz construisent un parallélisme inédit. Car la scène anniversaire, contrairement à la scène souvenir, est absente du roman. En prenant appui sur un passage de pure invention filmique, l'essai vidéo éclaire la portée esthétique de ce choix dans l'adaptation pour l'écran.

2. Béla Balázs, *L'Homme visible* (1924), Circé, 2010, p. 33.



2. Raccord mouvement dans la chambre : *Lucy's Dream* © Laurent Fiévet

Lucy's Dream ne tarde pas à rendre visible ce qui disjoint et réunit les deux scènes disposées en miroir dans le montage du film. Un fragment décéléré provenant de la scène souvenir défile soudainement après quarante secondes de la scène anniversaire mise en sourdine et retravaillée dans un ralenti variable. Cette immixtion est déclenchée par l'entrée de Lucy et Martha en raccord mouvement dans la chambre [illustration 2].

Les fragments insérés avec la brutalité du montage *cut* s'apparentent à des flashes détenant le pouvoir de hacher l'action présente, soumise par contamination au même principe de morcellement. Pendant vingt secondes, le passé recomposé par le montage abrupt entre d'abord en désaccord visuel avec le présent par des faux raccords de position enchaînés, et ce, de manière d'autant plus saisissante que les déplacements engagés un an plus tôt devancent ceux entre-

pris l'année suivante. *Lucy's Dream* esquisse un dérèglement burlesque en chorégraphiant un ballet démantibulé des plus cocasses, au gré duquel les deux femmes se carambolent avec leurs doubles dissemblable ou identique. Au bout d'une vingtaine de va-et-vient flashés, pendant lesquels l'écart entre passé et présent s'amenuise, la durée des fragments visuels insérés ainsi que celle des bouts du présent malmené s'allongent d'une ou deux secondes. Si bien que l'effet de sursaut s'estompe. Le parti pris du montage rapide consiste à partir de la discontinuité et à réengager, sous une forme renouvelée, la continuité perdue.

Laurent Fiévet, auteur en 2008 de *Retour à Marienbad*, s'est peut-être inspiré d'un passage de *L'Année dernière à Marienbad* (1961). Il s'agit d'une trouvaille d'Alain Resnais non décrite dans le ciné-roman d'Alain Robbe-Grillet. Deux scènes symétriques sont « mises en parallèle³ » à l'intérieur d'une seule et même chambre. Le montage alterné de plans courts associe deux trajets opposés effectués par l'héroïne, laquelle se trouve ainsi dédoublée : au départ, DS1, d'après le nom de l'interprète Delphine Seyrig, se tient près de la fenêtre, située à gauche depuis l'entrée de la pièce ; quant à DS2, elle est debout près de la cheminée, à l'autre extrémité de la chambre. DS1 se déplace de la fenêtre vers son lit, pour s'y allonger la tête tournée du côté droit ; DS2 va du coin cheminée vers son lit, la tête tournée du côté gauche. Comme les plans sont serrés et le montage rapide, l'enchaînement se perçoit d'abord à travers une série de sautes de la figure ou de sautes du décor. Mais, progressivement, l'existence de deux

3. Cf. Diane Arnaud, « Scènes et univers parallèles », dans *Imaginaires du déjà-vu : Resnais, Rivette, Lynch et les autres*, Hermann, « L'esprit du cinéma », 2018, p. 123-124. Selon les différentes interprétations possibles, le montage fait alterner des situations symétriques séparées d'un an ou des versions alternatives d'une histoire en boucle en train d'être imaginée à plusieurs.

L'AVENTURE DE MME MUIR



3-4. Deux trajets symétriques autonomes : Delphine Seyrig, *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais © Argos Films © StudioCanal

trajets symétriques autonomes devient identifiable grâce à l'élargissement et à la mobilité du cadrage [illustrations 3-4].

Lucy's Dream a des airs de *L'Année dernière à Whitecliff* car l'alternance des vues en *cut* travaille aussi à reconnaître un parallélisme entre les deux séries d'images. Cette mise en parallèle implique l'inversion des positions et la symétrie des tenues. La Lucy de la scène anniversaire porte, l'élégance en plus, un habit avec le même motif à lignes que celui de Martha dans la scène souvenir; de même, la bonne vêtue de noir rappelle la mise de la jeune veuve, affublée d'un



5. « Lucy A » rejoint la position assise de « Lucy S » : *Lucy's Dream* © Laurent Fiévet

tablier blanc quand elle s'attelle au repassage. Pour faire front commun face au temps qui file, il faut assurer contre vents et marées un compagnonnage domestique au sein duquel les rôles sont susceptibles d'être échangés. Dans le roman, Martha rejoint Lucy dès lors que toutes deux ont entamé leur vieillesse. L'adaptation impose, dès l'emménagement aux Mouettes, ce tandem qui place Edna Best à côté de Gene Tierney. Mankiewicz s'est souvent exprimé sur la fragilité du jeu de la star et sur le soutien nécessaire apporté par l'expérience de l'actrice anglaise forte d'une solide formation théâtrale⁴. Cette déclaration d'auteur est à nuancer si on prend en compte la prédisposition poétique, mise à nu par le montage *cut* de *Lucy's Dream*, selon laquelle la mise en scène invite les actrices, au physique bien distinct, à se relayer. Le ressort

4. Gene Tierney n'a certes pas suivi de cours de théâtre, mais elle partage son début de carrière entre Hollywood et Broadway.

actionnant ce relais provient du déséquilibre marquant en termes de puissance et de grâce.

Engagée par des effets de symétrie et d'écho, la mise en parallèle cède à une autre sorte de confusion après que le montage vidéo a eu recours à la surimpression. *Lucy's Dream* prend la liberté de mélanger les images et se réserve la possibilité à tout moment d'en moduler la transparence. Le basculement décisif se produit au moment où « Lucy A » de la scène anniversaire rejoint la position assise de « Lucy S » dans la scène souvenir [illustration 5].

Les actions, jusqu'alors juxtaposées et décalées, sont scellées par un collage translucide entre deux scènes retravaillées au ralenti et en sourdine. Aussi l'appel du passé dans le présent a-t-il été calé pour aboutir à ce point de rencontre entre les images alternées. Suite à cet arrimage au corps dédoublé et fusionné de Lucy sur le fauteuil des songes, l'écart entre les deux temporalités se réduit. Preuve en est la surimpression des deux prises de vues mobiles, un temps arrêtées, exposant deux horloges murales qui indiquent quatre heures sonnantes. Le cadran du passé, de taille plus réduite, prend place dans le cercle du présent. L'intervalle d'une année ne compte plus. Dans l'histoire figurative racontée par la surimpression, le plan mobilisé par le regard de Lucy S vient s'enchâsser à l'intérieur du cadre de la scène anniversaire. *Lucy's Dream* compose un *flash-back* au présent dont les films suivants écrits et réalisés par Mankiewicz feront bel usage. Laurent Fiévet exauce le souhait confié par l'auteur aux *Cahiers du Cinéma* : « J'espère qu'il sera un jour possible de montrer le présent et le passé en même temps, ensemble⁵. »

5. Jacques Bontemps et Richard Overstreet, « Entretien avec Joseph L. Mankiewicz », *Cahiers du cinéma*, n° 178, mai 1966, p. 43. Dans l'entretien réalisé par Michel Ciment en avril 1973 et publié dans *Positif*, Mankiewicz insiste de nouveau sur le fait que le « passé existe dans le présent », Michel Ciment (dir.), *Joseph L. Mankiewicz, dans Passeport pour Hollywood*, Carlotta, 2022, p. 153.



6. La pause de Lucy devant le tableau : *Lucy's Dream* © Laurent Fiévet

IMAGES MENTALES DU FANTÔME

Le montage vidéo possède aussi l'art d'amplifier le rôle des images mentales. Dans le passage de la scène anniversaire remployé, un élément de dialogue déterminant a été passé sous silence. Lucy rappelle à Martha ce qu'elle lui avait confié un an auparavant : elle a fait un « rêve étrange » le jour de leur installation, suivi par d'« autres ». La jeune femme divulgue cette information alors qu'elle entre dans la chambre et se dirige sans hésiter vers le portrait du capitaine. Dans ce contexte, la pause de Lucy devant le tableau désigne le modèle pictural comme éminent sujet des songes [illustration 6].

Avant d'être accroché sur le mur de la chambre, ce tableau a été le cadre de la première apparition du fantôme de *L'Aventure de Mme Muir*. Quand la future locataire ouvre la porte



7. Le portrait retrouve sa place au-dessus de la cheminée : Gene Tierney et Robert Coote, *L'Aventure de Mme Muir* © 20th Century-Fox

du salon plongé dans le noir, elle sursaute à la vue de l'imposant barbu, croyant à une hallucination soulevée par un désir de sensations fortes. L'historienne de l'art Katharina Sykora commente le mystère enveloppant cette intronisation figurative : Gregg « s'incruste dans un milieu médial indéfinissable entre tableau et image filmique et se réserve le droit de naviguer entre les deux⁶ ». Encore faut-il préciser l'origine de cet entre-deux. L'acteur Rex Harrison a été filmé dans l'obscurité au lieu du portrait peint qui, au plan suivant, retrouve sa place au-dessus de la cheminée [illustration 7].

Un tel tour de passe-passe entre le corps du modèle et sa représentation picturale est une astuce venant du film. Dans le roman, le fantôme du capitaine a pour particularité d'être

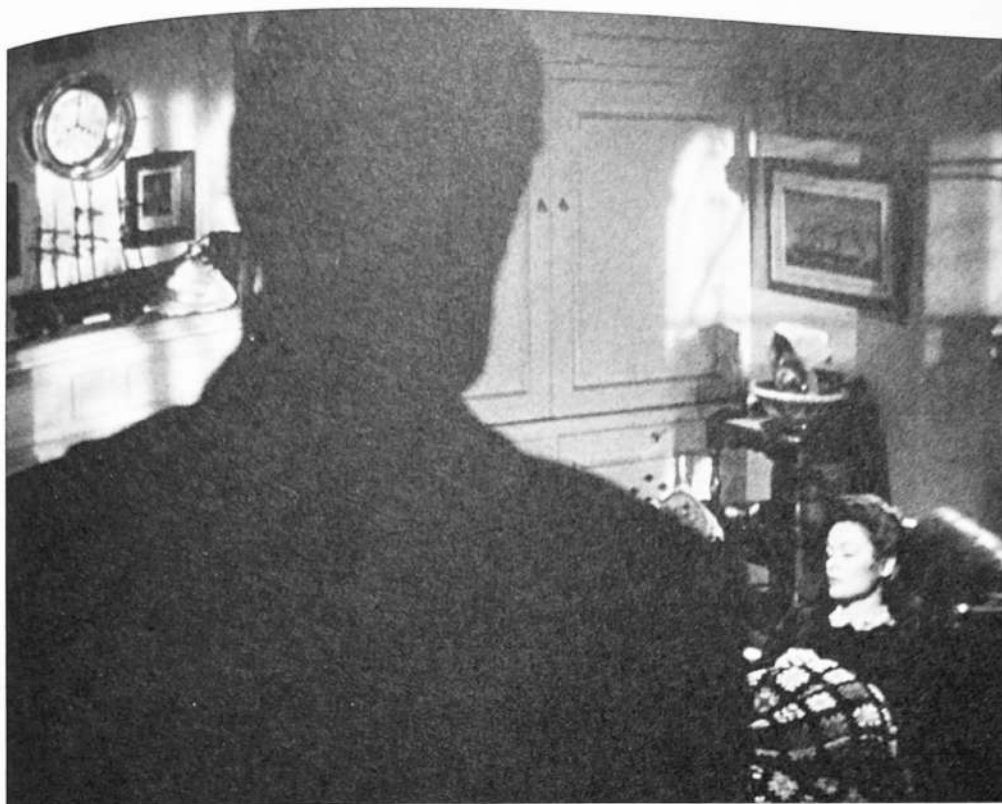
6. Katharina Sykora, « L'homme sans bas-ventre » (2003), trad. de l'allemand par Maren Köpp, dans Frieda Grafe, *Les Fantômes dont on ne se débarrasse pas. The Ghost and Mrs Muir*, Mimésis, « Formes filmiques », 2022, p. 95.

désincarné. Il apparaît une unique fois sous forme « solide » après l'endormissement de Lucy dans le grand fauteuil. « Elle rêva que le capitaine Daniel Gregg, revenu à la vie, se trouvait avec elle dans la chambre », R. A. Dick introduit ainsi la description du songe plus vrai que nature de l'héroïne avant de conclure : « Il finit par prendre, dans le rêve de Lucy, une telle réalité qu'elle s'éveilla et qu'elle fut tout étonnée, ouvrant les yeux, de ne point l'apercevoir⁷. » Par la suite, le présumé revenant se manifeste par sa voix tonitruante, aisément interprétable comme voix intérieure émanant d'une projection de l'esprit féminin en son double masculin. La critique Frieda Grafe, monographe de *L'Aventure de Mme Muir*, reprend l'explication d'un « pantalon mental⁸ » enfilé par l'héroïne du film. Or, le charme de l'adaptation cinématographique, dont *Lucy's Dream* se saisit, consiste précisément à ne pas régler ou plutôt à laisser ouvertes les questions sur la nature de l'imaginaire : féminine ou masculine, mentale ou fantastique.

De manière subtile, *The Ghost and* (je souligne) *Mrs Muir* rend permutable les points de vue de part et d'autre d'une séparation qui sert également à établir une liaison amoureuse. La comparaison érigée par *Lucy's Dream* entre les passages remployés et chahutés montre bien comment ce jeu de chassés-croisés requalifie souterrainement l'origine du recadrage et le statut des images-sons. Dans la scène souvenir, le plan rapproché sur Lucy endormie s'envole vers la gauche et trace un mouvement aérien ponctué de pauses sur l'horloge puis sur le chien. L'entrée dans le champ d'une silhouette en contrejour révèle après coup que le cadrage a été mobilisé par un point de vue subjectif, attribuable à celui d'un fantôme empiétant dans le champ de la réalité ou à celui de la dor-

7. R. A. Dick, *Le Fantôme et Mrs Muir* (1945), trad. de l'anglais par Lucien Dauven, Libretto, 2016, p. 33-34.

8. Frieda Grafe, *op. cit.*, p. 80.



8. L'entrée dans le champ d'une silhouette en contrejour. Rex Harrison et Gene Tierney, *L'Aventure de Mme Muir* © 20th Century-Fox

meuse rêvant de l'intrusion du capitaine dans son intimité [illustration 8].

Lors de la scène anniversaire, Lucy s'assoupit dans le grand fauteuil mais son sommeil est perturbé. Alertée, elle regarde successivement en direction de l'horloge, du chien et de la fenêtre qui, au tout début de la première sieste, a été ouverte par une main invisible. De tels rappels du regard, en mouvement ou en champ contre-champ, suggèrent fortement que l'héroïne a intégré le point de vue de l'entité lui ayant rendu visite pendant son sommeil ou qu'elle a imaginée en songe. Ce sont les mouvements d'appareil auxquels le jeune metteur en scène s'adonne qui composent des points de vue multiples et des variations libres à partir des choix d'adaptation⁹. Le

9. La consultation du scénario montre bien que cette marque stylistique provient de la dynamique de création pendant le tournage, plus spécifiquement pour la scène anniversaire choisie comme fil conducteur par *Lucy's Dream*.

récit filmique infléchit la trame du roman initiatique, orientée vers l'émancipation artistique de la jeune veuve en écrivain, car il échafaude une histoire d'amour platonique. Voilà pourquoi, dans le film uniquement, le fantôme du capitaine choisit de se retirer de sorte que sa Lucia traverse de son propre chef l'épreuve obligée des expériences sentimentales menant à la désillusion. Dans un plan rapproché, non signalé dans le scénario, le vieux loup de mer se rapproche de la belle endormie, couchée dans le lit, et lui intime de se souvenir de lui comme d'un être ayant habité ses songes¹⁰. Ce passage explique pourquoi Lucy, conformément à ce qu'elle exprime dans la scène anniversaire, apparente la visite de Gregg à un rêve, sans abandonner totalement la croyance en un possible retour. L'image, gravée dans nos mémoires, glorifie la seule fois du film où le capitaine, d'habitude si réel et massif, revêt une forme évanescence par la grâce de la surimpression tandis qu'il déclame une tirade en regard caméra¹¹. Il est notable que le fondu enchaîné chassant du visible l'image du fantôme se produise dans la perspective de la porte-fenêtre entrouverte, l'endroit où Daniel Gregg s'était immiscé pour la première fois tel un courant d'air, avant que sa silhouette en contre-jour s'impose au bord du cadre et surplombe Lucy endormie.

L'œuvre de Laurent Fiévet modifie et étend les coordonnées du rêve à partir de la vue composée des sœurs siamoises. Lucy A de la scène anniversaire, assise à droite, et Lucy S de la scène souvenir, à sa gauche, partagent le même fauteuil capitonné. Tandis que Lucy S a rejoint les bras de Morphée, Lucy A garde les yeux entrouverts quelques secondes durant avant de s'endormir. Mesdames rêvent. En raison de leur

10. Voir l'analyse détaillée de Cécile Gornet au sujet des modifications apportées par la mise en scène.

11. Il s'agit d'une scène inventée qui néanmoins reprend, en y ajoutant une connotation sentimentale, une déclamation du personnage présente par ailleurs dans le roman.



9. Les deux Lucy semblent appartenir à une chimère commune : *Lucy's Dream* © Laurent Fiévet

apparence diaphane, les deux Lucy semblent appartenir à une chimère commune [illustration 9].

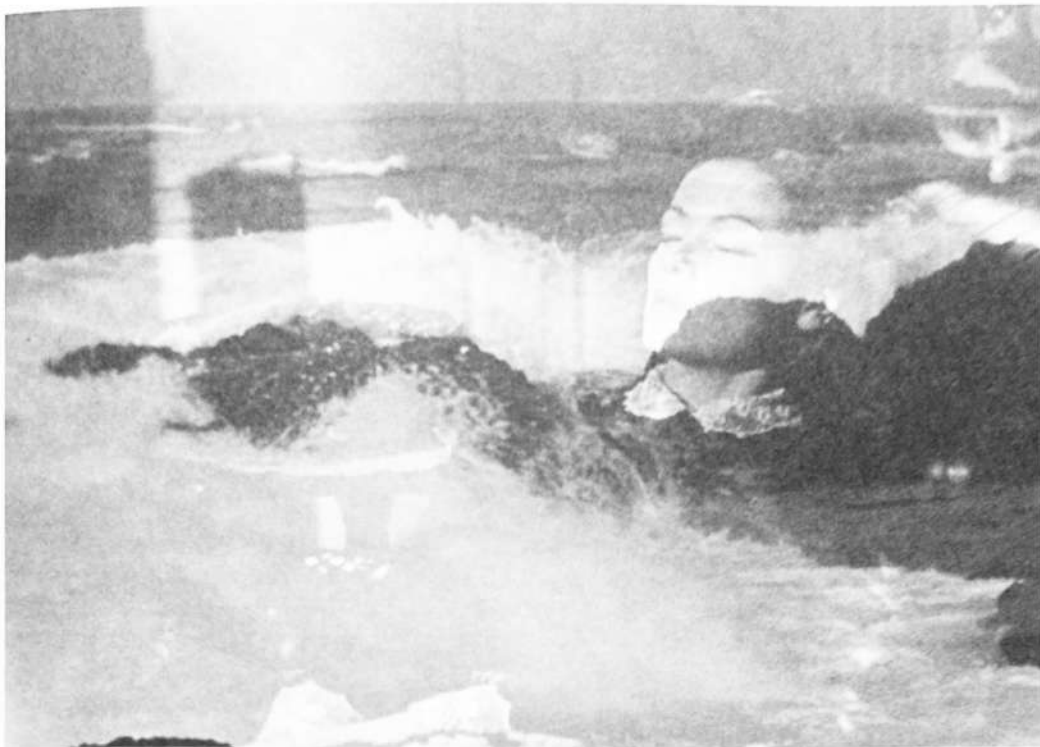
Une autre pensée affleure à la surface de la surimpression, celle d'un songe dans le songe. Ces divagations découlant de la poétique figurative font écho aux passerelles érigées par la mise en scène de Mankiewicz entre les réalités fantastique et psychique. L'interprétation selon laquelle Lucy S rêve de Lucy A se forge plus précisément quand cette dernière est réveillée par le bruit du temps. Jusqu'alors, les extraits remployés avaient été mis en sourdine mais *Lucy's Dream* laisse entendre quatre fois le double coup de l'horloge sonnant les quatre heures. Comme si la sonnerie signalait la songerie. En outre, la superposition des images en transparence crée une



10. La surimpression entre une femme endormie, son double projectif et le spectre d'un homme : *Lucy's Dream* © Laurent Fiévet

concomitance entre l'ouverture des paupières et l'entrebâillement de la fenêtre. Cette manifestation de l'invisible accompagne le faux réveil de Lucy et en dénote le caractère illusoire. Lucy dédoublée s'éveille à un désir d'imaginaire mâtiné de fantastique.

Selon la fiction de *Lucy's Dream*, l'aventure de Mme Muir se déroulerait dans l'enceinte de l'irréalité. L'œuvre de Laurent Fiévet réinstalle et radicalise l'esprit du roman. L'introduction du fantôme masculin y est associée à un fantasme féminin : celui de posséder les insignes de la masculinité, la condition *sine qua non* d'une certaine époque pour qu'une femme s'autorise à prendre la plume. Il faut souligner l'apparence spectrale inédite du capitaine Gregg qui n'obéit pas à la recommandation du patron de la Fox. Darryl F. Zanuck a en effet insisté pour que le fantôme paraisse à l'écran comme



11. L'écume des vagues éclabousse la face diaphane de Gene Tierney : *Lucy's Dream* © Laurent Fiévet

s'il était réel¹². Sa prestance physique n'est pas sans agiter une menace potentielle pendant le rêve de Lucy. Or, le montage vidéo annule le léger malaise suscité, devant le film, par la silhouette noire penchée sur la dormeuse au point d'obscurer son petit visage, de vampiriser son imaginaire, voire d'abuser de son corps inconscient. Aucun risque d'hommage à *La Marquise d'O.* pour *Lucy's Dream*. Privée de densité et d'épaisseur corporelles, la présence masculine devient l'ombre d'elle-même. Cette ombre se déplace tel un voile caressant de part et d'autre du visage de Lucy A. L'espace de quelques secondes, la surimpression compose une rêverie originale entre une femme endormie, son double projectif et le spectre d'un homme [illustration 10].

Si tension érotique il y a, elle révèle le désir féminin inconscient d'être imprégné par un esprit masculin. Les

12. Cf. Frieda Grafe, *op. cit.*, p. 43.

JOSEPH L. MANKIEWICZ

instants fugaces où Lucy A se retrouve en tête-à-tête avec l'ombre du capitaine Gregg construisent l'impression selon laquelle côtoyer ou amalgamer un soupçon de virilité donne accès à son propre monde intérieur.

SPECTRE DE LA DÉPRESSION FÉMININE

La créativité va souvent de pair avec la dépressivité. Ce lieu commun prend une forme singulière dans le passage le plus bouleversant de *Lucy's Dream* où l'héroïne, seule à l'écran, évite l'écueil du naufrage. Cinq heures sonnent quand Lucy S reprend ses esprits. L'essai vidéo plonge la jeune femme endormie en surimpression dans une mer agitée par la tempête. Tantôt une rafale de pluie strie le visage impassible de Gene Tierney, tantôt l'écume des vagues éclabousse sa face diaphane [illustration 11].

Pareil tumulte a raison de son sommeil. Il est tentant, dès lors, de percevoir à travers le déchaînement des éléments naturels l'expression d'une agitation émotionnelle qui ne se cantonne pas à l'intérieur d'un rêve mais qui relèverait d'une prédisposition psychique à essuyer tourment et déception. Certes, le raccord regard entre Lucy et la porte-fenêtre ouverte pendant son somme suggère l'intervention du vent du large. Mais après que la communication avec l'extérieur a été fermée, la lame de fond déferle de plus belle pour venir se briser à la surface de l'image. Pendant le déplacement du fauteuil capitonné à la baie vitrée, le ralentissement du défilement a dépeint l'ampleur de la lutte à engager pour tenter de franchir cette barrière d'écumes et d'affects entre soi et le monde. L'impression forgée par le montage vidéo persiste : la jeune femme risque d'être noyée par son vague à l'âme mélancolique si elle n'agit pas à l'encontre de ce débordement.

L'AVENTURE DE MME MUIR

En superposant le réveil de Lucy dans la scène anniversaire et les plans de mer déchaînée succédant à la scène souvenir, l'essai vidéo façonne une métaphore visuelle entre la femme et la tempête sensiblement différente de celle suggérée par *L'Aventure de Mme Muir*. Vincent Amiel emploie une image littéraire quand il commente le contraste entre la dernière partie du film, observant de loin la morne vie d'une Lucy désillusionnée, et la première partie toute disposée à capter l'aventure palpitante de la jeune veuve avec le fantôme du capitaine Gregg; « pendant un moment, renchérit l'auteur, nous avons su que les tempêtes étaient possibles, et qu'elle les portait en elle – jusqu'à en écrire le récit¹³ ». « Porter en soi les tempêtes », l'expression vaut pour l'effet d'image établi par *Lucy's Dream*. La puissance du « faire image¹⁴ » se prête au discours que le montage vidéo invite à tenir sur les motifs à partir desquels un univers mental s'immisce dans le réel. Toutefois, il faut noter la différence : alors que les tempêtes portées en Lucia trahissent un besoin intempestif d'ailleurs, les tempêtes portées en Lucy S font résonner un mal-être : la menace d'être submergée par la dépression.

Le premier bruit émis dans *Lucy's Dream*, celui de l'horloge, a entraîné le réveil de Lucy A tandis que Lucy S restait endormie. Voici le silence rompu. Les huit coups inaugurent la sonorisation des images remployées. Perceptible à des effets de ralentissement et d'enfouissement, le travail de variation plastique parasite la bande sonore. L'altération se perçoit notamment avec les surimpressions des plans de la mer battue par la tempête. Pour Frieda Grafe, pendant ce passage mémorable de *L'Aventure de Mme Muir*, la « musique

13. Vincent Amiel, « Lucia ou les incertitudes du visible », dans *Joseph L. Mankiewicz et son double*, PUF, 2010, p. 124.

14. *Ibid.*, p. 130. Selon Amiel, le « faire image » caractéristique du style de Mankiewicz repose sur une puissance d'articulation à même d'associer les images, les représentations mentales et les mots dits ou écrits.

décolle pratiquement des images¹⁵ ». *The Storm*, repris par Bernard Herrmann pour son opéra *Les Hauts de Hurlevent*, atteste l'affinité du compositeur avec le romantisme anglais et la littérature féminine. Néanmoins, l'impact assourdissant et déformant du ralenti dans *Lucy's Dream* atténue considérablement le caractère « sauvage » de cette pièce musicale¹⁶. La version alanguie de *The Storm* s'entend quand surgit en transparence l'image d'un bord de mer survolé par des mouettes. La surimpression fait perdre sa pleine densité visuelle à l'insert de l'horloge au-dessus de la cheminée sonnant le double coup des cinq heures : en conséquence de quoi, la miniature du voilier se transforme furtivement en vaisseau fantôme prêt à accoster. Pareille animation émane d'un souffle du temps, indissociable de l'intensification musicale. Selon Grafe, la musique de Herrmann dans le film « accomplit la vieille métaphore du temps comme tissage¹⁷ » en exprimant un sentiment du temps qui conjugue l'objectif et le subjectif.

Cet entrelacement impressionniste provient, faut-il préciser, des mouvements pendulaires de recadrage. Ainsi, le plan de *Lucy's Dream* dont il est question se déplace à la rencontre de la dormeuse traversée par les vagues. Ce mouvement diagonal descendant vers la gauche, de la cheminée au fauteuil, provient de la scène anniversaire et intervient à cinq heures après une ellipse en fondu enchaîné d'une heure de sieste. Bien qu'apparemment objectif, le point de vue renvoie potentiellement à la présence du fantôme. On doit relever encore une fois la construction symétrique dans la mise en scène

15. Frieda Grafe, *op. cit.*, p. 68.

16. Dans *Lucy's Dream*, une continuité tonale est forgée entre le vrombissement devenu douloureux de *The Storm* et l'accentuation mélancolique de l'ondoyant *Poetry* qui accompagne la marche de Lucy, seule sur la plage, des années plus tard. Herrmann confiera s'être identifié au personnage féminin et à sa solitude pour créer la musique.

17. Frieda Grafe, *op. cit.*, p. 71.

L'AVENTURE DE MME MUIR

de Mankiewicz. Une heure auparavant, à quatre heures, un mouvement diagonal, droite toute, s'élevant du fauteuil vers l'horloge, a mis fin à la vue subjective animée par le regard du capitaine sur l'endormissement du Lucy. Le montage vidéo associe plus ostensiblement l'imaginaire féminin à la mobilité de la prise de vues ; par la valeur ajoutée figurative de la surimpression, le mouvement d'appareil finit par montrer respectivement Lucy S ou Lucy A songeant à l'écran. Dans *Lucy's Dream*, la subjectivité planante observée retrace le rêve d'une vie d'aventures pour la jeune veuve.

Ce rêve néanmoins subit l'épreuve du temps. De fait, l'extrait fil conducteur de *Lucy's Dream* continue après la fin de la scène anniversaire où Lucy, déçue de ne rien voir apparaître, s'endort. Dans *L'Aventure de Mme Muir*, nous la retrouvons marchant en bord de mer. Même de loin, son allure a changé. Le rapprochement confirme le vieillissement du visage de « Lucy AG » (âgée) : une décennie est passée comme par magie. Dans l'après-coup, le montage elliptique correspondant aux vues de la tempête océanique prend une valeur symbolique par rapport au passage du temps, que ce soit le temps du vécu ou le temps de l'imaginaire. La vie à part prêtée à la musique de Herrmann s'explique par une autre infidélité dans l'adaptation : la disparition du fantôme, dont l'absence pèse sur l'écoulement monotone des jours tranquilles à Gull Cottage. Le fantôme représente d'autant mieux en son absence l'appel de cet ailleurs tumultueux auquel les rêves de jeunesse aspirent. Pour Amiel, son « ombre flotte sur la conscience des choses » et il ajoute : « c'est au fil de promenades vides sur la plage (...) que s'épanouit la possibilité enfouie d'un monde différent¹⁸ ». L'auteur met la promenade au pluriel car, tel le ressac des vagues, la balade impassible de Mme Muir entre dans un cycle de répétitions. Son habitude

18. Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 126-127.

de sortir longer la côte en solitaire, l'air absorbé et un sourire triste aux lèvres, évoque un rituel de la désillusion instauré à la suite de revers sentimentaux. Après s'être énamourée d'un séducteur de pacotille dont elle découvre le statut d'homme marié, la jeune veuve demeure célibataire jusqu'à la fin de sa vie.

Dans *Lucy's Dream*, le passage de la jeunesse à la maturité est rendu prégnant sous forme de devenir latent par le fondu enchaîné ; les deux figures de la même personne à deux âges différents entremêlent leur silhouette avant la disparition temporaire de la plus jeune. Un peu plus loin, la surimpression entre Lucy S et Lucy AG radiographie la menace de flétrissement que les jeunes femmes, et particulièrement les actrices hollywoodiennes, doivent avoir en tête. *Lucy's Dream* soulève une réflexion critique sur la peur du vieillissement que le film de la Fox ne fait qu'effleurer, pour mieux la contourner. Comment ne pas être contrarié par le *happy ending* écrit par Philip Dunne... Par un simple changement de plan, la vieille dame décédée se transforme en la Lucia chérie embarquée par le capitaine Gregg vers un amour éternel *post-mortem*. Katharina Sykora perçoit dans cette dernière vue, à l'ambiance gothique, une « photo de mariage inversée¹⁹ ». Viennent à l'esprit des comparaisons, qui pourraient être approfondies, avec les fins de *Peter Ibbetson* (1934), réalisé par Henry Hathaway, et de *L'Étrange Affaire Angelica* (2010), réalisé par Manoel de Oliveira – deux films où le lien sentimental perdure au-delà de la mort en préservant du vieillissement naturel l'apparence irréelle des amants.

J'aimerais conclure avec *Lucy's Dream*. Il est heureux que la fin du montage vidéo creuse l'écart avec la fin du film. On y voit, toujours au ralenti, Lucy AG de dos, enlacée par une jeune fille qui, descendue de sa voiture, s'est élancée vers elle.

19. Katharina Sykora, *op. cit.*, p. 110.



12. Une éternité toute relative : *L'Aventure de Mme Muir* et *Lucy's Dream* © 20th Century-Fox
© Laurent Fiévet

À ce moment-ci, elles se retrouvent seules dans le champ, la vue de Lucy S pensive à côté de Martha ayant été définitivement dématérialisée. Peu de temps auparavant, la jeune femme a déjà été chassée temporairement de la surimpression après le passage de relais avec Lucy AG : en pleine possession de sa densité visuelle, l'héroïne d'âge mûr a frôlé l'avant-champ et est passée devant le poteau affaissé sur lequel le nom de sa fille, Anna, avait été gravé pour une éternité toute relative, émoussée par les intempéries [illustration 12].

Pour le spectateur du film de Mankiewicz, cette démarche signe une reprise décalée dans le temps par rapport à la première promenade de Lucy, un an après son emménagement, ainsi qu'une marque de symétrie. Mais l'analyse du film source ne saurait suffire à expliquer le retentissement émotionnel que charrie l'enlacement au ralenti dans l'essai vidéo.

Un détour théorique s'impose pour éclairer en quoi le travail plastique de *Lucy's Dream* étend le cinéma de fiction à une *autre histoire*. L'esthétique du fantôme, à la fois émanation du temps et symptôme de l'inconscient visuel, conduit Jean-Louis Leutrat à penser le proprement fantastique dans l'histoire du cinéma. Le cinéma n'est jamais aussi fantastique selon l'auteur que lorsque le fantôme, avant de prendre corps sous une forme reconnaissable, se laisse pressentir²⁰. L'effet de fantôme rejoint l'« effet fantastique » dans sa capacité à engendrer un « autre visible ». Des voix et des voies subtiles suggèrent une puissance d'agencement et de déplacement fantomatique : le souffle du vent, l'enfouissement du point de vue, le retour des cadrages à l'état de plans vidés de figure humaine. Quand ils épousent ces modes de présence flirtant avec le hors-champ, les personnages-fantômes temporairement ou définitivement absents de l'image donnent vie au fantastique du cinéma.

L'art vidéo de Laurent Fiévet investit le champ de cet « autre visible », pensé par Leutrat pour le cinéma, car il se rend poreux à d'autres histoires cachées de vie ou de survie que celles élaborées par la fiction. Plus qu'un simple emploi, le geste artistique s'apparente à une réappropriation. Selon son auteur, *Lucy's Dream* invite à prendre en compte le destin de Gene Tierney. Comment ne pas entrevoir à travers le déchaînement liquide une « allusion aux drames et aux revers subis » par l'actrice au milieu de son existence avant qu'elle ne parvienne, écrit Laurent Fiévet, « à reprendre en mains » son destin ? La biographie *Self-portrait* de Gene Tierney nous apprend qu'au moment de collaborer au film de Mankiewicz, elle traversait une épreuve personnelle : la séparation d'avec sa petite fille de trois ans, sévèrement handica-

20. Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique du cinéma*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 17.

L'AVENTURE DE MME MUIR

pée mentalement et placée dans une institution spécialisée. À l'écoute du rôle guttural et archaïque venant d'Anna jeune femme, on ne retient du dialogue original « Mummy » qu'un son tragique, signe d'une communication impossible. *Lucy's Dream* offre un rêve de mère à son interprète principal, dont la beauté allie le glamour et l'enfantin. Un « fantôme²¹ », au sens psychique et affectif, qui hante la recreation plastique de Laurent Fiévet est celui d'une enfant qui ne pourra jamais entendre ou parler.

Mais libre à vous de vous raconter une autre histoire enfouie. Au détour d'un nom gravé dans le bois d'un poteau planté en bord de mer, *Lucy's Dream* n'accueille-t-il pas en pointillé un fantôme à venir : celui de l'interprète de la petite Anna, Natalie Wood, morte par noyade ? Ainsi, l'œuvre de Laurent Fiévet a l'art de faire replonger dans et hors le film de Mankiewicz. Par sa violence gracieuse, il en exorcise le charme fou.

21. Les psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Torok, auteurs de *L'Écorce et le noyau* (Flammarion, 1978), ont compris le fantôme comme un fait métapsychologique correspondant au travail dans notre inconscient d'un secret inavouable qui vient d'une autre personne, souvent décédée, et qui se manifeste par des phénomènes de hantise.