

FANTÔME

Diane Arnaud

FI

Dans sa réflexion sur le cinéma et ses fantômes, Jacques Derrida s'est intéressé au mode de reconnaissance de l'image en prenant en compte les temporalités multiples des formations imaginaires. Le philosophe comprend la dimension spectrale en intégrant deux dimensions du dispositif au cinéma : d'une part, la définition technique et, d'autre part, une certaine modalité de la croyance. Cette spectralité des images, dans laquelle la croyance n'est ni assurée ni contestée, repose sur un effet-sujet en pleine séance de projection. Selon Derrida, la hantise propre au cinéma se conçoit pour lui de façon secondaire par la mise en scène de revenants à l'intérieur de la fiction. Les personnages de fantômes ne sont que des éléments mineurs par rapport à la compréhension de procédés cinématographiques de hantise qui touchent à la temporalité, à la croyance et à la remémoration d'images. La *spectralité élémentaire* du cinéma provient des phénomènes psychiques enclenchés par la perception et l'expérience du spectateur qui voit ses propres fantômes lui paraître, lui parler, lui revenir sur l'écran. Ce mode d'apparition va de pair avec un processus de mémoire fantomatique puisque sont gardés à l'esprit et projetés en retour sur l'écran les « *fantômes hantant les films déjà vus*¹ ». Difficile

1. Jacques Derrida, « *Le Cinéma et ses fantômes* », entretien

de ne pas penser, en la matière, à une œuvre de Laurent Fiévet qui réfléchit cette spectralité élémentaire dans la projection cinématographique. Cet ami de longue date a créé la série *Saijiki* (2023) consacrée à Ozu, mon cinéaste préféré. Dans l'installation *Kigo*, les plans prélevés à des films différents du maître japonais sont caractérisés par l'absence de personnages : ils s'enchaînent et se répondent de sorte à mettre au jour des voyages possibles d'un film à un autre, en passant des intérieurs vides aux paysages urbains désertés.

Cet exemple radical ne me pousse pas à nier les faits : Laurent Fiévet travaille aussi à partir de films de fantômes qui mettent en scène des spectres fantastiques (*L'Aventure de Mme Muir*, *Shining*), des projections mentales (*L'Année dernière à Marienbad*) ou des revenantes (*Laura*, *Vertigo*, *Psycho*). Une tendance notable consiste à choisir des scènes où précisément ces personnages d'un autre temps, d'un autre monde, opèrent leur grand retour en surgissant pour la première fois à l'écran. En outre, le geste du plasticien a ceci de remarquable qu'il altère leur apparence au point de rendre fantomatique l'image même de leur réapparition. En grec, *fantasma* désigne autant le revenant que l'image. Dans *Du Monde et du mouvement des images*, le théoricien Jean Louis Schefer associe le fantôme ou le revenant à une notion vague, une expérience esthétique, celle du *soupçon du temps* qui définit en premier lieu cette image mobile, sans épaisseur, à la fragilité visible². Le champ du fantôme s'étend pour les films à cette prise de conscience du temps, à cette évanescence constitutive dans l'image à travers ses émanations, ses surimpressions, ses mouvements aberrants. Par fantôme, il faut comprendre ce que la projection lumineuse d'images-sons en mouvement

avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, avril 2001, p. 78.

2. Jean Louis Schefer, *Du Monde et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, 1997, p. 17.

recèle d'insaisissable et d'incroyable. Si l'œuvre de Laurent Fiévet entretient un rapport aussi fécond que fondamental avec les fantômes, c'est précisément dans sa capacité à révéler ce *doute de réalité* qui, selon Schefer, transparait dans toute image en mouvement.

J'aimerais déceler les modalités plurielles de la dimension fantomatique qui traverse et nourrit ce travail artistique. D'où ma proposition : analyser en détail *Lucy's Dream*, un montage vidéo conçu par Laurent Fiévet en 2009 dans la série *Les Larmes de Lora*. Cette œuvre-clé repose sur l'intrusion d'une scène secondaire, parfois sous forme de fragments, dans une scène considérée au début comme première. Il convient de montrer le lien que le travail de l'artiste établit avec un des films de fantômes les plus attachants : *L'Aventure de Mme Muir* (1947) de Joseph L. Mankiewicz. La recreation plastique relève subtilement les choix poétiques et esthétiques de l'œuvre remployée³ : les formes de répétition ou de reprise d'images, les procédés par lesquels s'opère le basculement du réel à l'imaginaire, les illusions 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 littéralement rayonnent, la vision de *Lucy's Dream* conduit aussi à renouveler l'interprétation de *L'Aventure de Mme Muir* et à laisser imaginer des vies

3. *L'Aventure de Mme Muir* est le quatrième film réalisé par Joseph L. Mankiewicz en 1947. *The Ghost and Mrs Muir* (titre original) est une adaptation du roman paru en Angleterre en 1945 *The Ghost and Mrs Muir* de Josephine Aimee Campbell, alias R. A. Dick. La Fox se presse d'acheter les droits. Le scénario est confié de nouveau à Philip Dunne. 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, on s'accorde 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 forme embryonnaire l'esprit de Mankiewicz, sa vision du monde et de l'art.

parallèles à celle menée par l'héroïne du film. Il faut bien que Lucy se montre dans un état spectral pour que son aventure soit à même de recommencer. Cette aventure amènera à convoquer d'autres œuvres de Laurent Fiévet qui traitent de la question du fantôme *via* la mémoire lacunaire mobilisée par le montage des images, les échappées psychiques inspirées par le motif de l'endormissement et la naissance d'histoires parallèles éveillées par un regard d'artiste.

Images fantômes : montage entre deux séquences

Les montages vidéo de Laurent Fiévet ont l'art d'insérer des bribes visuelles dans ce qui constitue, au départ, leur trame principale, avant que cette trame elle-même ne s'apparente à une série d'*images fantômes*. Exemple en la matière, *Lucy's Dream* part d'un passage situé à une heure et vingt-sept minutes de *L'Aventure de Mme Muir*. Lucy Muir (Gene Tierney), une jeune veuve anglaise, est 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). Le 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. Martha accompagne 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, Lucy a rappelé à Martha que leur installation à Gull Cottage avait eu lieu *il y a un an*. La logique temporelle conduit à désigner cette séquence comme 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 conceptuelles 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 image*⁴. C'est précisément l'effet provoqué devant le film de Mankiewicz par le deuxième trajet, de la cuisine à la chambre. La sensation troublante de percevoir une variante du premier trajet dépend de l'habilité 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 aux variations, 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,

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

le montage vidéo éclaire la portée esthétique de ce choix dans l'adaptation pour l'écran.

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 prélevées à la scène anniversaire que retravaille un ralenti variable. Cette immixtion est déclenchée par l'entrée de Lucy et Martha en raccord mouvement dans la chambre. 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 abruptif 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 actions menées un an plus tôt devancent celles effectuées 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 dissemblables ou identiques. 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 du montage vidéo *Retour à Marienbad* qui éclaire le phénomène esthétique de mémoire faussée, 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 parallèle⁵ à l'intérieur d'une seule et même chambre. *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 est habillée, l'élégance en plus, avec le même motif à lignes que celui porté par Martha dans la scène souvenir ; de même, la bonne vêtue de noir rappelle la mise de la jeune veuve, affublée d'un tablier blanc, quand elle s'attèle 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 théâtrale. 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, aux physiques bien distincts, à se relayer. Le ressort

5. Diane Arnaud, *Imaginaires du déjà-vu : Resnais, Rivette, Lynch et les autres*, Hermann, 2018, p. 123-124. 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 trajets symétriques autonomes devient identifiable grâce à l'élargissement et à la mobilité du cadrage.

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 recourt à la surimpression. *Lucy's Dream* prend la liberté de mélanger les images devenues fantomatiques et se réserve la possibilité à tout moment d'en moduler la transparence ou l'opacité. Le basculement décisif se produit au moment où la Lucy d'aujourd'hui rejoint la position assise de la Lucy d'hier. 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, la scène souvenir, mobilisée par le regard de Lucy, vient s'enchâsser à l'intérieur 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 de l'auteur qui espérait, a-t-il confié aux *Cahiers du Cinéma* en mai 1966, pouvoir un jour « *montrer le présent et le passé en même temps, ensemble* ».

Voilà pourquoi *Lucy's Dream* joue un rôle fondateur dans le rapport tissé par l'œuvre de Laurent Fiévet avec les images fantômes. On peut voir une filiation indirecte, quinze ans plus tard, avec la forme de montage simultané proposée dans l'installation en diptyque *Kinstugi* (2023) de la série *Saijiki* sur Ozu. Le sentiment de déjà-vu y est

creusé de manière différente : d'une part, à travers les rencontres de plans similaires, mais aucunement identiques, venant de plusieurs films ou de séquences d'un même film ; d'autre part, *via* les effets de mise en boucle interne à la vie plastique du montage agencé par l'artiste. Tout l'intérêt de ce dispositif d'apparente mise à nu des phénomènes de répétition et de variation consiste à brouiller la perception du spectateur, en proie à des troubles de la reconnaissance.

Projection spectrale : le rêve du spectateur

Les montages vidéo de Laurent Fiévet possèdent aussi l'art de prolonger et de radicaliser le rôle des images mentales en général et des images oniriques en particulier. Je me tourne vers *Mark's Dream* (2009), qui appartient à la série *Les Larmes de Lora*, comme *Lucy's Dream*. L'assemblage de vues prélevées à des séquences différentes du célèbre film *Laura* d'Otto Preminger associe par surimpression la figure de l'inspecteur endormi, dans la partie basse de l'image, à la figure géante d'une muse du songe, flottant au-dessus de lui. La composition rappelle la bipartition caractéristique des peintures de vision et de rêve. Ici, la muse fantomatique, trônant pour mieux s'évanouir en fumant, n'est autre que Gene Tierney, l'inoubliable Laura. Ainsi, l'attachement des œuvres de Laurent Fiévet au motif de l'endormissement souligne à quel point cette situation visuelle et narrative invite les spectateurs du film à projeter toutes sortes d'interprétations sur le statut des images-sons.

L'installation vidéo et olfactive *Portrait au Narcisse* (2006) montre la place singulière occupée par le regard de l'artiste. Deux canapés, disposés face à face, servent de supports de projection : d'un côté, à un plan du personnage de Grace Kelly endormie dans *La Main au collet*, de l'autre, à l'image de Laurent Fiévet qui se retrouve parfois dans la même position, si ce n'est qu'on le voit tantôt les

yeux fermés, tantôt les yeux ouverts dirigés vers Grace Kelly. L'identification ne se cantonne pas à un jeu de miroir entre l'artiste et le personnage. Elle s'empare de la possibilité d'observer la structure invisible du visible. De fait, les changements de posture de Laurent Fiévet, nu ou habillé, avec ou sans chat, font écho aux poses de dormeurs qui jalonnent l'histoire de la peinture occidentale.

Dans *Lucy's Dream*, c'est à la fois la figure féminine et Laurent Fiévet qui rêvent. Un élément de dialogue déterminant a été passé sous silence dans le passage de la scène anniversaire. Lucy rappelle à Martha ce qu'elle lui avait confié il y a an : 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. Avant d'être accroché sur le mur de la chambre, ce tableau a été le cadre de la première apparition du fantôme. Quand la future locataire ouvre la porte 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'acteur Rex Harrison semble avoir été filmé dans l'obscurité, au lieu du portrait peint qui retrouve sa place au plan suivant, au-dessus de la cheminée⁶. 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 désincarné, à une exception près, et non des moindres : Gregg apparaît une unique fois sous forme *solide* quand Lucy,

6. L'historienne de l'art Katharina Sykora a commenté, sans préciser l'origine de cet effet d'entre-deux, le mystère enveloppant l'intronisation figurative : Gregg *s'incruste*, écrit-elle, *dans un milieu médial indéfinissable entre tableau et image filmique et se réserve le droit de naviguer entre les deux*. « *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, 2022, p. 95.

endormie dans le grand fauteuil, rêve de lui⁷. Sinon, 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. Notons que la critique Frieda Grafe, monographe de *L'Aventure de Mme Muir*, maintient l'explication d'un *pantalon mental*⁸ enfilé par l'héroïne du film.

Le charme de l'adaptation cinématographique, dont *Lucy's Dream* se saisit, consiste 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, le film *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 soudainement l'origine du recadrage et le statut des images-sons. De tels rappels du regard, en mouvement ou en champ-contrechamp, 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 variations libres et des points de vue multiples à partir du choix d'adaptation de Dunne. Le 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.

Dans le film uniquement, le fantôme du capitaine Gregg choisit de se retirer de sorte que sa Lucia traverse de son propre chef l'épreuve obligée des expériences

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

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

sentimentales vouées 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 songes. Ce passage explique pourquoi Lucy, conformément à ce qu'elle exprime dans la scène anniversaire, apparente la visite masculine à un rêve, sans abandonner totalement la croyance en un possible retour du fantôme. 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 regard caméra. 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 il 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 présentant des sœurs siamoises. Lucy A, à droite, issue de la scène anniversaire, et Lucy S, à gauche, issue de la scène souvenir, 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 apparence diaphane, les deux Lucy semblent appartenir à une chimère commune ; elles annoncent les petites filles jumeles de *Shining* dont le plan de la première apparition s'invite à deux reprises dans la série *Palimpsestes* (2016) : en contexte diégétique dans le montage vidéo *Tuesday*, qui approfondit en couleurs la veine de *Lucy's Dream*, et comme flash anachronique dans *Exit*. Les deux petites revenantes de l'hôtel Overlook surgissent dans le couloir de l'hôtel Empire. *Vertigo* a sans doute influencé l'adaptation de Stephen King par Kubrick. Dans l'univers de

Fiévet, Hitchcock se met à cauchemarder, en prévision, les jumelles mortes de *Shining*. Si les deux Lucy sont côte à côte, je n'oublie pas qu'elles appartiennent chacune à une image distincte. Pareille distinction ressort d'autant plus quand l'une a les yeux ouverts et l'autre les yeux fermés. Laurent Fiévet déploie cette disposition dans l'espace avec son diptyque photographique *Momentum* (2023) qui double une image composite montrant une Silvana Mangano spectrale, les paupières tantôt closes, tantôt relevées, la tête reposée sur une évocation de la *Conversion de Saint Paul* du Caravage en transparence.

Une autre pensée affleure à la surface de la surimpression dans *Lucy's Dream* : 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 la réalité fantastique et la réalité 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 sonnante les quatre heures. Comme si la sonnerie signalait la songerie. En outre, la superposition des images en transparence crée une 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 insisté pour que le fantôme paraisse à l'écran comme s'il était réel⁹. Sa prestance physique n'est pas sans agiter une menace potentielle pendant le rêve de Lucy. Le montage vidéo annule le léger malaise suscité, devant le film, par la silhouette noire penchée sur la dormeuse au point d'obstruer 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'opacité 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. Les différences de taille font coexister une Lucy miniature et une Lucy géante. *Mark's Dream* joue de cet effet d'échelle *via* la surimpression entre Gene Tierney en plan rapproché et son portrait peint (tout cinéophile sait qu'il s'agit d'une photographie de la star, ô combien photogénique, sur laquelle quelques coups de pinceau ont été ajoutés). Un bref instant, la femme sur la toile se retrouve dans l'œil, on pourrait même dire l'objectif, de la muse diaphane, alors que l'homme rêve. Si tension érotique il y a dans *Lucy's Dream*, elle révèle le désir féminin inconscient d'être imprégné par un esprit masculin. Les 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.

Épreuves du temps : l'inconscient au féminin
 La créativité va souvent de pair avec la dépressivité. Ce lieu commun prend une forme singulière dans le passage

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

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. Le montage 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. Pareil tumulte a raison de son sommeil. 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'écume 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.

En superposant le réveil de Lucy dans la scène anniversaire et les plans de mer déchaînée succédant à la scène souvenir, le montage 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 récit¹⁰. » Porter en soi les tempêtes : l'expression décrit l'effet d'images établi par la surimpression alanguie de *Lucy's Dream*. La puissance du faire image¹¹ s'étend au discours que le film invite à tenir sur les motifs à partir desquels un univers mental hante 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. Une œuvre antérieure de Laurent Fiévet, *Portrait à l'hélice* (2007) de la série des *Portraits olfactifs*, avait pareillement mis en péril la figure féminine par le déchaînement de plusieurs éléments. Déjà malmenée dans l'intrigue, Eve, l'héroïne de *North by Northwest* jouée par Eva Marie Saint, se retrouve submergée, mouillée et décoiffée par la tempête dépeinte par une toile de Turner glissée en surimpression. Notons aussi, dans le dispositif d'exposition, le rôle d'un petit ventilateur qui ancre l'effet d'images dans la réalité physique.

Voici le silence rompu dans *Lucy's Dream*. Le premier bruit émis, celui de l'horloge, a entraîné le réveil de Lucy A tandis que Lucy S restait endormie. Les huit coups inaugurent la sonorisation des images remployées. Perceptible à des effets de ralentissement et d'enfouissement dans le défilement, 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 décolle

10. Vincent Amiel, « Lucia ou les incertitudes du visible », dans Joseph L. Mankiewicz et son double, PUF, coll. Perspectives critiques, 2010, p. 124.

11. Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 130. Selon Amiel, le faire image, caractéristique du film, repose sur une puissance d'articulation à même d'associer les images, les représentations mentales et les mots dits ou écrits.

*pratiquement des images*¹² ». *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 musicale¹³. La version déformée 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 indiquant cinq heures : en conséquence de quoi, la miniature du voilier se transforme furtivement en vaisseau fantôme prêt à accoster. Pareille animation semble provenir 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 tissage*¹⁴ » en exprimant un sentiment du temps qui conjugue l'objectif et le subjectif.

Cet entrelacement impressionniste provient, faut-il le préciser, des mouvements pendulaires de recadrage. Ainsi, le plan du vaisseau fantôme dont il a été question se déplace, en diagonale, à la rencontre de la dormeuse traversée par les vagues. On doit relever encore une fois la construction symétrique dans la mise en scène de Mankiewicz. Le montage vidéo a pour vertu supplémentaire d'associer plus visiblement l'imaginaire féminin à la mobilité de la prise de vues ; dans *Lucy's Dream*, la finalité du mouvement d'appareil est de montrer respectivement Lucy S ou Lucy A songeant à l'écran. La subjectivité planante observée

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

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

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



correspond au rêve d'une vie d'aventures pour la jeune veuve, un rêve que nous partageons à distance.

Car ce rêve subit l'épreuve du temps. 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 : une décennie est passée comme par magie. Dans l'après-coup, le montage de la tempête prend une valeur elliptique et 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 en lien avec une autre infidélité de 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 aspirent les rêves de jeunesse. Pour Amiel, son « ombre flotte sur la conscience des choses » car « c'est au fil de promenades vides sur la plage (...) que s'épanouit la possibilité enfouie d'un monde différent¹⁵ ». Il y a plusieurs raisons pour lesquelles l'auteur met la promenade au pluriel : tel le ressac des vagues, la balade impassible de Madame Muir, seule sur la plage, entre dans un cycle de répétitions. Cette habitude de sortir prendre l'air et de longer la côte, avec un air absorbé et un sourire triste, correspond à un rituel de la désillusion instauré à la suite des 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 leurs silhouettes avant

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

la disparition temporaire de la plus jeune. Un peu plus loin, la surimpression radiographie la menace de flétrissement que les jeunes femmes, et particulièrement les actrices hollywoodiennes, doivent avoir en tête. Cet effet d'accélération du temps par la surimpression de deux visages du même personnage à des âges distincts connaît une autre variante : la surimpression de deux actrices de même génération à la fin d'un des trois montages vidéo réalisés par Laurent Fiévet pour le spectacle *59' 59"* de Ludovic Kerfendal où la jeunesse de Maureen O'Sullivan est subitement altérée par l'apparition de Jane Wyman qui lui inflige un saisissant *coup de vieux*.

Lucy's Dream soulève une réflexion sur la peur du vieillissement que le film de la Fox ne fait qu'effleurer. Comment ne pas être contrarié par le *happy end* 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* qui rappelle la fin de *Peter Ibbetson* (1935) de Henry Hathaway, un film retravaillé par Laurent Fiévet dans *Swing 38* de la série des balançoires *Swing High, Swing Low*.

Il est heureux que la fin de *Lucy's Dream* creuse l'écart avec la fin du film de Mankiewicz. Plus qu'un remploi ingénieux, le montage s'apparente à un geste de réappropriation. Lors de son dénouement, la Lucy AG (âgée), de dos, est enlacée par une jeune fille qui, descendue de sa voiture, s'est élancée vers elle. 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. La jeune femme a déjà été chassée de la surimpression après le passage de relais avec Lucy AG. Si bien qu'apparaît, en pleine possession de sa densité, l'héroïne d'âge mûr frôlant l'avant-champ et passant devant le poteau affaissé sur lequel le nom de sa fille, Anna, avait été gravé pour une éternité toute relative, émoussée par les intempéries. Pour le spectateur du film, 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 filmique du film source ne saurait suffire à expliquer le retentissement émotionnel que charrie l'enlacement au ralenti.

Un détour théorique s'impose pour éclairer en quoi le travail plastique 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 pressentir¹⁶. 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 pour un temps à l'état du vide. Ces modes de présence des 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, en étant poreux à d'autres histoires, de vie ou de survie, que celles élaborées par la fiction. Selon l'artiste, la série *Les Larmes de Lora* invite à prendre en compte le destin de Gene Tierney¹⁷, l'interprète de la Laura de Preminger, ainsi que celui de Dora Maar, le modèle de *La Femme qui pleure* dépeinte et défaite par son mari Pablo Picasso. Lora + Dora

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

17. Le drame familial de Gene Tierney sert également de toile de fond à *Dragon's Kiss* (2012), un montage vidéo conçu pour le ciné-concert d'Olivier Innocenti. Les images de *Dragonwyck* (le premier film de Mankiewicz, déjà avec Gene Tierney) sont notamment articulées en fonction de cet éclairage souterrain avec celles de *Suddenly*, *Last Summer*.

= Lora. Comment ne pas entrevoir en effet, écrit-il, à travers le déchainement liquide dans *Lucy's Dream*, une « *allusion aux drames et aux revers subis* » par ces deux femmes au milieu de leur existence avant qu'elles ne parviennent « à reprendre en mains leur 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 handicapée 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* donne accès à une histoire cachée ; ce montage offre un rêve de mère à son interprète principale dont la beauté allie le glamour et l'enfantin. Un des fantômes qui hante la recreation plastique de Laurent Fiévet est celui d'une enfant qui ne saura jamais entendre ou parler. Les théoriciens de la psyché Nicolas Abraham et Maria Torok 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.

Au détour d'un nom gravé dans le bois d'un poteau planté en bord de mer, *Lucy's Dream* accueille un dernier fantôme : celui de l'interprète de la petite Anna, Natalie Wood, morte par noyade. Aussi Laurent Fiévet a-t-il l'art de nous faire replonger dans et hors les films retravaillés par ses montages vidéo de manière à rendre sensibles des traumas mal enfouis et des deuils à peine oubliés.