



The Ghost and Mrs Muir, du fantastique au merveilleux

Lefebvre Jacques

Pour citer cet article

Lefebvre Jacques, « *The Ghost and Mrs Muir*, du fantastique au merveilleux », *Cycnos*, vol. 20.1 (Métaphores. L'image et l'ailleurs), 2003, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/867>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/867>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/867.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

The Ghost and Mrs Muir, du fantastique au merveilleux

Jacques Lefebvre *

Ghost, Soul or specter of a dead person, usually believed to inhabit the netherworld and to be capable of returning in some form to the world of the living. According to descriptions or depictions provided by believers, a ghost may appear as a living being or as a nebulous likeness of the deceased and, occasionally, in other forms. The traditional visual manifestations of haunting include ghostly apparitions, the displacement of objects, or the appearance of strange lights ; auditory signs include disembodied laughter and screams, footsteps, ringing bells, and the spontaneous emanation of sounds from musical instruments.

Tales of ghosts are still common in living folklore worldwide ¹.

Repères

Joseph Leo Mankiewicz, tout d'abord tenté par la psychiatrie, fait en 1928 un bref séjour à Berlin où il est embauché pour traduire en anglais les intertitres des films de la U.F.A. L'année suivante, il est appelé par son frère Herman, futur co-scénariste de *Citizen Kane*, à venir le rejoindre à Hollywood. Coïncidence ou signe du destin pour celui dont on saluera la subtile maîtrise des dialogues, l'arrivée de Joe Mankiewicz correspond à l'avènement du cinéma parlant.

Engagé à la Paramount, il rédige les intertitres des versions muettes des films parlants distribués dans les salles qui ne s'étaient pas encore dotées d'équipement sonore. On lui propose ensuite l'écriture de scénarios et son nom reste attaché à deux classiques du burlesque : *Million Dollar Legs*, Edward Cline, 1932 et surtout *If I Had a Million*, 1932 dont il signe deux sketches, *Rollo and the Roadhogs*, réalisé par Norman Taurog et *The Three Marines*, réalisé par Norman McLeod.

Il passe ensuite à la Metro-Goldwyn-Mayer où il collabore au scénario de *Manhattan Melodrama* (*L'ennemi public n° 1*, W. S. Van Dyke, 1934), et co-signe les dialogues de *Our Daily Bread* (*Notre pain*

* Lycée Massena, Nice, France. E-mail : <cath.jacques@wanadoo.fr>.

¹ *Merriam Webster's encyclopedia of literature*, 1995.

quotidien, King Vidor, 1934). Il est naturellement tenté par la réalisation, mais se heurte au refus catégorique de Louis B. Mayer qui lui impose de s'atteler à la tâche de producteur au motif qu' "il doit apprendre à ramper avant de savoir marcher".

Il assure la production de dix-neuf films pour la M.G.M. entre 1935 et 1942 dont certains titres tels *Fury* (Fritz Lang, 1936) et *The Philadelphia Story* (*Indiscrétions*, George Cukor, 1941) marqueront l'histoire du cinéma hollywoodien.

À la suite d'une brouille avec Louis B. Mayer, il est recruté par la Twentieth Century Fox. Il produit et coécrit l'adaptation de *The Keys of the Kingdom* (*Les clés du royaume*, John M. Stahl, 1944) d'après le roman de A. J. Cronin, film qui révèle au public une nouvelle star, Gregory Peck.

C'est en 1946 que Mankiewicz peut enfin réaliser son premier film, *Dragonwyck* (*Le château du dragon*) grâce au soutien d'Ernst Lubitsch qui se remettait alors d'une attaque cardiaque. Mankiewicz inaugure ainsi sa période d'apprentissage en tant que réalisateur et s'exprime en ces termes dans un entretien avec Michel Ciment :

Je voulais apprendre le métier de metteur en scène et en particulier en travaillant sur un matériau qui n'était pas de moi, bien que j'aie ajouté certaines choses aux scénarios de Philippe Dunne. L'histoire du *Château du dragon*, mon premier film, est différente. On m'avait proposé le roman pour que je l'adapte, et je l'avais refusé, ne l'aimant pas. À ce moment, Lubitsch, qui n'avait pas envie de mettre en scène, mais simplement de produire, choisit précisément *Le château du Dragon* et me demanda si j'aimerais en écrire le scénario, puis le réaliser. C'était l'occasion de faire enfin mes débuts sous l'œil attentif de mon maître Ernst Lubitsch².

La même année, il réalise *Somewhere in the Night* (*Quelque part dans la nuit*) et termine son apprentissage en filmant trois scénarios dont l'auteur est Philip Dunne. Ces films sont *The Late George Apley* (1947), *The Ghost and Mrs Muir* (*L'aventure de Mrs Muir*, 1947) et *Escape* (1948). Libéré des contraintes de l'écriture de scénarios, Mankiewicz se forge un style, se passionne pour la direction d'acteurs, subit la fêrûle de Darryl F. Zanuck et dessine l'esquisse de son œuvre à venir.

C'est en 1945 que la Fox achète les droits de *L'aventure de Mrs Muir*, roman publié en Grande Bretagne et écrit par R. A. Dick, pseudonyme de Josephine Aimée Campbell Leslie, dont le propre père était capitaine au long cours. Dans les entretiens qu'il accordera par la suite, Mankiewicz se révèle un rien condescendant envers ce film qui ne correspond pas au rôle qu'il entend attribuer au cinéaste, maître absolu

2 Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood* (Paris : Le Seuil, 1987), pp. 193-194.



de l'écriture du scénario et de la réalisation. Il ne s'agit pas, selon lui, de l'œuvre d'un "auteur", mais il reconnaît que le film présente les éléments constitutifs de son univers cinématographique :

It was just a love story, you've got the wind, you've got the sea, you've got the search for something else. And the disappointments you encounter. Those are the feelings I always wanted to get across, and I think you can find traces of them in almost all my films³.

Fable décalée aux lendemains de la Seconde Guerre Mondiale, le roman affirme pourtant l'indépendance de la femme dont le rôle avait été déterminant en Grande-Bretagne durant ces années de sang, de sueur et de larmes”.

L'histoire

L'aventure de Mrs Muir est celle de Lucy Muir au début du vingtième siècle. Veuve depuis un an, elle annonce à sa belle-mère et à sa belle-sœur qu'elle compte s'installer au bord de la mer avec sa fille Anna, âgée de huit ans et sa servante, Martha Higgins.

Lucy Muir se rend donc à Whitecliff et tombe sous le charme d'une maison qui donne sur la mer. Au grand dam de l'agent immobilier qui l'avertit que la maison est hantée, elle décide de louer Gull Cottage. À peine installée, Lucy se trouve face à face avec le fantôme du capitaine Gregg. Ce dernier lui intime l'ordre de quitter Gull Cottage au plus vite, mais Lucy, nullement impressionnée, refuse tout net. Quelque temps après, la belle famille de Lucy fait soudain irruption dans la maison afin de la convaincre de revenir à Londres car elle est ruinée suite à l'effondrement du cours de l'or. Avec la complicité du capitaine Gregg, Lucy parvient à se débarrasser de ces présences importunes, mais il lui faudra désormais gagner sa vie.

C'est à nouveau le capitaine Gregg qui lui sauve la mise en lui proposant de l'aider à rédiger ses Mémoires. Le livre terminé, Lucy se rend à Londres et parvient à faire éditer le manuscrit. Chez l'éditeur, Lucy rencontre Miles Fairley qui la raccompagne à la gare et lui apprend qu'il écrit des livres pour enfants, sous le pseudonyme d'"Uncle Neddy”.

Elle rencontre à nouveau Miles Fairley à Whitecliff et elle pense avoir trouvé l'homme de sa vie en dépit des réticences du fantôme. Persuadé qu'il ne peut rien faire, le capitaine Gregg fait ses adieux à Lucy tandis qu'elle dort profondément.

3 Frieda Grafe, *The Ghost and Mrs Muir* (B.F.I. Classics, 1995), p. 11.

Le livre du capitaine, intitulé "Blood and Swash" est un succès et Lucy est financièrement à l'abri. Lors d'une visite chez son éditeur, Lucy se rend inopinément chez Miles et découvre qu'il est marié ; c'est la rupture. Les mois puis les années passent, Lucy attend en vain le retour du capitaine. Un soir, vieille dame aux pas mesurés, elle sent une grande fatigue l'envahir. Le capitaine apparaît et lui fait le serment qu'elle ne sera plus jamais fatiguée. Il tend les bras et Lucy, à nouveau jeune et rayonnante, l'accompagne dans la brume.

La maison au bord de la mer

La séquence d'ouverture durant laquelle Lucy annonce son intention de quitter Londres est une rupture essentielle. C'est une affirmation identitaire et l'expression d'un désir formulé explicitement par la jeune femme. Sa décision est prise et elle veut vivre au bord de la mer : "Now, my mind is set up", "I've never had a life of my own", "I've always wanted to live by the sea". Lucy intervient d'emblée sur le réel en rejetant sa vie passée et se projette dans un avenir conforme à un rêve qu'elle nourrit depuis toujours. C'est cette disposition particulière qui lui permet, d'une part, d'accepter le surnaturel alors qu'elle vit dans le monde de la réalité et, d'autre part, d'être une interlocutrice digne d'être entendue par un fantôme. Ainsi, la séquence d'ouverture détermine le glissement du réel vers le fantastique. Lucy est attirée par le descriptif de Gull Cottage, la maison du capitaine, alors que l'agent immobilier cherche à lui proposer une demeure beaucoup plus conforme, au nom rassurant de Beau Séjour. Il s'agit en quelque sorte d'un appel, d'une volonté exercée à la fois par Lucy et par la maison, dont chacun sait qu'elle est hantée. Ce glissement se confirme dès que Lucy voit Gull Cottage de l'extérieur. La description de la maison dans le roman de R. S. Dick exprime cette qualité particulière :

It was a small, grey house, standing at some distance from its larger neighbour. A grey stone wall carved out into a round bastion, dividing the house and garden from the road. A large bow-window with faded blue shutters looked out from the upper floor over the sea, as if it were a trap to catch the sun's rays from every angle of the day⁴.

Fascination immédiate de Lucy pour la maison qui donne directement sur la mer, telle une proue de navire arrimée à flanc de falaise et dont la fenêtre tente de capter le moindre rayon lumineux. Cette fenêtre joue un rôle essentiel dans le dispositif scénographique. Elle

4 R. A. Dick, *The Ghost and Mrs Muir* (Cutchogue and New York : Buccaneer Books, copyright by Ziff-Davis Publishing Company, 1945), p. 10.

signale le passage du fantôme selon qu'elle est ouverte ou fermée, elle délimite le seuil entre la réalité et l'illusion, entre le matériel et l'immatériel. Elle permet au vent de jouer doucement dans les rideaux lorsque le capitaine est serein et à la bourrasque de s'engouffrer lorsqu'il est pris de colère. C'est par cette fenêtre qu'il regarde passer les navires, marin désormais inutile et nostalgique. Cette fenêtre est, selon l'expression de Gaston Bachelard, "un œil ouvert" que Lucy contemple aussi bien depuis l'intérieur que de l'extérieur. Mal refermée et battant au vent, elle a des allures de clin d'œil envoyé par le capitaine lorsqu'il se fait facétieux. Enfin, elle est le signe de l'absence lorsque Lucy cherche en vain le réconfort de cette présence immatérielle.

Exposée aux vents et à la mer, Gull Cottage, la maison aux mouettes, est fixée à la terre. Quant au quatrième élément, le feu, c'est celui de la passion qui habite Lucy et le capitaine.

L'intérieur de la maison, que Lucy découvre pour la première fois lors de sa visite en compagnie de l'agent immobilier, occupe une place primordiale dans la mise en place du fantastique. Les lieux sont "habités" et la présence du surnaturel est signalée au spectateur par un détail non conforme qui vient perturber le cours normal des choses. L'intérieur est meublé, attestant la présence de l'ancien propriétaire, mais ce qui intrigue Lucy, ce sont les reliefs d'un repas abandonné en toute hâte. Ce détail, cette fêlure du réel, est la marque du fantastique ainsi que le définit Tzvetan Todorov :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁵.

Cette incertitude inscrit le décor dans le fantastique et sera confirmée par l'épisode de la blessure au doigt. Une fois installée, Lucy se repose dans sa chambre et, dérangée par la fenêtre qui claque au vent, elle la referme et se pince un doigt. Une heure plus tard, la fenêtre est à nouveau ouverte et la douleur qu'elle ressent au doigt indique bien

5 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Le Seuil, 1970), p. 29.

qu'un événement surnaturel a troublé la logique de la réalité pendant son sommeil.

La disposition de l'espace intérieur délimite des choix de mise en scène qui intègrent le quotidien et le surnaturel. Le rez-de-chaussée, composé d'un salon et surtout de la cuisine où règne la servante Martha, est le lieu des tâches quotidiennes, un ancrage solide dans le réel. L'étage est le lieu du repos et de l'illusion. C'est dans sa chambre à l'étage que Lucy dialogue avec le fantôme, qu'elle écrit le manuscrit de son livre, qu'elle regarde par la fenêtre depuis son fauteuil. Lieu du sommeil et du rêve, lieu de la rencontre amoureuse, cette chambre est un havre, un refuge, l'espace de l'intimité pour cet amour impossible. La décoration et la disposition des meubles sont immuables comme pour figer le temps. En acceptant le cadre choisi par Daniel Gregg, Lucy en devient la gardienne fidèle et exemplaire.

Le portrait

Le seul élément de la décoration que l'on peut qualifier de mobile, hormis le télescope sur son axe, est le portrait du marin. C'est au cours de sa première visite que Lucy le découvre. L'entrée est inondée de lumière et Lucy, fascinée, est attirée par une pièce plongée dans l'obscurité. Un faisceau lumineux éclaire directement le visage de Gregg vu de profil, trouée de lumière dans la noirceur environnante. Le plan est résolument subjectif car Lucy est en amorce à la droite du cadre. Le contre-champ révèle la fascination de la jeune femme dont le visage lumineux exprime une innocence empreinte de mystère. Ce contre-champ est immédiatement relayé par un gros plan du capitaine, de face cette fois-ci. L'effet est saisissant et donne vie au visage de Gregg dont la représentation affirme une autonomie également mystérieuse. Cette astuce technique est d'une remarquable efficacité et restitue parfaitement l'atmosphère du roman :

Facing the entrance, a staircase curved its way up to the floor above, and three dingy-white doors opened onto the square hall that was lit by a round window like a port-hole. The doors stood open, and Lucy could see through to the kitchen at the back and the dining room next to it. In the sitting room on the right there was a black marble fireplace and over it an oil painting of a sea captain in his uniform. It was not a good painting; there was a stiff woodenness about the hand clasping the too-brassy telescope, an almost strawberry redness about the square-jowled cheeks, a look of twisted wire about the curly dark hair, but perhaps in very contrast the vivid blue eyes stared down at her with such intense vitality that for one moment Lucy thought one of them had

winked at her, in a manner most unbecoming in a stranger at any time, and quite improper when the one winked at was such a very black-draped widow⁶.

C'est à la demande du capitaine que le portrait est déplacé du rez-de-chaussée à l'étage. Lucy le prend dans ses bras d'un geste sensuel et l'accroche dans la chambre à coucher. Il y restera, même s'il est un temps menacé d'expulsion lors de l'idylle entre Miles et Lucy. Le statut de ce portrait est complexe. Il est une représentation figée dans une attitude théâtrale, miroir d'une projection mise en scène du vivant du capitaine. Dans une certaine mesure, il relève du domaine de la réalité, il témoigne de l'activité passée ainsi que l'attestent l'uniforme et la casquette du marin. Vieux loup de mer à la barre de son navire, on devine la mer en arrière-plan. En tant qu'objet, il relève également de la réalité, d'autant plus que le fantôme est "physiquement" différent de son image. Enfin, il s'agit d'une image doublement fantasmée : idéalisation d'un passé qui sera réactivé par l'écriture des Mémoires du capitaine et lieu privilégié du désir. Spectateur muet, Daniel Gregg observe la jeune femme dans son intimité tout en étant l'objet du regard de Lucy, tantôt rêveuse, tantôt incrédule, en quête de son approbation, se défiant de son jugement, toujours éprise de sa présence ou de son absence. Le fantastique émerge de ce réel doublement fantasmé dont la force du regard est fort bien définie par Jean-Luc Nancy :

La lumière du portrait rayonne de son fond obscur. Elle émane de l'astre éclipsé pour soi qui définit un sujet. Ce qui visiblement disparaît dans le portrait, ce qui vient s'y dérober à nos yeux sous nos yeux, plongeant dans nos yeux comme à l'infini, c'est le regard du portrait.

Avant toute autre chose, le portrait regarde : il ne fait que cela, il s'y concentre, il s'y envoie et il s'y perd. Son "autonomie" rassemble et resserre le tableau, tout le visage même, dans le regard : il est le but et le lieu de cette autonomie⁷.

Présence physique et reflet de l'âme du capitaine, le regard du portrait occupe ainsi l'espace de l'écran et capte le regard du spectateur dans une mise en abyme systématique en arrière-plan.

Le jeu de la représentation prend une dimension ironique lorsque Lucy accroche le portrait que lui a offert Miles à côté de celui du capitaine. Il s'agit d'un portrait réalisé par Miles qui représente Lucy en baigneuse au bord de la mer, portrait proche de la représentation photographique. Le corps de Lucie est ainsi livré aux regards conjugués de Lucy, du capitaine, du spectateur et, bien sûr, du peintre, c'est-à-dire, Miles Fairley. Miles a donc remplacé Daniel Gregg dans le cœur de Lucy,

6 R. A. Dick, *The Ghost and Mrs Muir*, pp. 11–12.

7 Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* (Galilée, 2000), pp. 71–72.

mais, visuellement, Daniel et Lucy sont réunis. Une fois la rupture avec Miles consommée, le capitaine se retrouvera de nouveau seul accroché au mur, face au fauteuil de Lucy.

En plaçant ainsi le portrait au centre de son dispositif scénographique, Mankiewicz se rattache à une longue tradition de la littérature fantastique. Les galeries de portraits hantent le roman Gothique : Edgar Poe analyse les pulsions vampiriques de l'artiste face à son modèle dans *Le portrait ovale*, Hawthorne cisèle des histoires vertigineuses à partir de portraits et Oscar Wilde de même que Gogol s'emparent des intuitions de Poe.

Représentation visuelle de la prégnance du passé, le portrait a été dans les années quarante un objet privilégié de la narration cinématographique hollywoodienne. Mankiewicz, passionné de psychanalyse, connaît le potentiel émotionnel du portrait. À cette époque, les portraits abondent au cinéma : présence-absence dans *Rebecca* de Hitchcock, vertige identitaire dans *Laura* de Preminger, toile-miroir dans *The Picture of Dorian Gray* (*Le portrait de Dorian Gray*, 1945) adapté à l'écran par Albert Lewin, confusion entre rêve et réalité dans *The Woman in the window* (*La femme au portrait*, 1944) de Fritz Lang, contrepoint ironique dans *To be or not to be* (*Jeux dangereux*, 1942) de Lubitsch. Dans les années cinquante, Mankiewicz y aura à nouveau recours dans *House of Strangers* (*La maison des étrangers*, 1949) et dans *The Barefoot Contessa* (*La comtesse aux pieds nus*, 1954). Ava Gardner sera également le modèle de James Mason, le Hollandais volant, dans *Pandora and the Flying Dutchman* (*Pandora*, 1951) et Hitchcock se délecte à se perdre dans les circonvolutions de la chevelure de Kim Novak tandis qu'elle contemple le portrait de Carlotta Valdes dans *Vertigo*, (*Sueurs froides*, 1958).

Mankiewicz s'inscrit donc dans ce courant esthétique qui lui convient d'autant plus que la quête du passé est chez lui un thème obsédant dont il sonde la richesse en tissant une trame narrative où se croisent et s'entrecroisent des récits en flash-back comme autant de coups de pinceaux appliqués sur la toile.

Le fantôme

Avatar du film fantastique, le film de "fantôme", traité sur le mode léger ou tourmenté, a également marqué l'histoire du cinéma hollywoodien. Robert Donat est un savoureux fantôme qui franchit l'Atlantique avec son château rebâti aux États-Unis dans *The Ghost Goes West* (*Fantôme à vendre*, René Clair, 1937). On retrouve le même ton léger et pétillant dans *Topper* (*Le couple invisible*, Norman McLeod, 1937) où le jeu aérien de Cary Grant, associé à Constance Bennett, fait

merveille. Fantômes et revenants restent populaires dans les années quarante. *Here comes Mr. Jordan* (Le défunt récalcitrant, Alexander Hall, 1941) est "Oscarisé", Victor Fleming réalise *A Guy Named Joe* (Un nommé Joe) en 1943 et, en 1947, Frank Capra offre au public Américain son plus beau conte de Noël, *It's a Wonderful life* (La vie est belle). Durant cette période où la comédie hollywoodienne vit son âge d'or, les fantômes effrayants et assoiffés de vengeance sont plus rares sur les écrans.

Daniel Gregg, le fantôme de Gull Cottage, affiche une "présence" pittoresque, bougonne et facétieuse. Le pari de Mankiewicz est de le donner à voir en tant qu'esprit conforme aux représentations classiques du revenant tout en sauvegardant sa spécificité d'être humain capable, d'une part, de réagir aux événements extérieurs et, d'autre part, de devenir un objet de désir. Dans le roman de R. A. Dick, il apparaît physiquement en songe à Lucy car dans la vraie vie, son enveloppe corporelle ne peut pas être visible :

She dreamed that Captain Daniel Gregg had come to life again and was in the room with her. A taller man than she had imagined from the painting, with broad shoulders and long legs, rolling a little in his gait as he walked up and down, as if he were pacing a quarter-deck in a heavy sea. He was not in his uniform but wore a navy blue suit with a white shirt and a black tie, and he was smoking a pipe; she particularly noticed the hand that held the pipe, a brown well-shaped hand with a gold signet ring on the little finger, quite unlike the wooden claw clasp the telescope in the portrait downstairs, a firm hand full of life and power. The whole bearing of the man gave an impression of intense virility; there was nothing depressed about him nor neurotic, nothing that could in any way be associated with an unhappy nature, admitting the ultimate defeat of the spirit in self-imposed death. He came very close, in her dream, and stared down at her with a surprisingly kindly expression in his blue eyes⁸.

Le cinéma permet, grâce à la technique de la surimpression, de rendre visible l'invisible. Mankiewicz choisit délibérément de ne pas avoir recours à cette supercherie technique. Daniel Gregg n'est tout d'abord qu'une voix, qu'un éclat de rire qui fait fuir l'agent immobilier, puis il est une ombre qui se penche au-dessus du visage de Lucy et ce n'est que lors de son premier entretien avec Lucy dans la cuisine, qu'il devient "corps". Seule la jeune femme est capable de le voir, signifiant en cela une complicité qu'elle partage avec le spectateur.

Le fantôme ne porte pas l'uniforme et apparaît tout de noir vêtu, silhouette immuable jusqu'au terme du film. Ce choix est particulièrement pertinent car il situe le capitaine hors du temps. En

8 R. A. Dick, *The Ghost and Mrs Muir*, p. 26.

outré, il établit un rapport visuel entre cette pseudo présence corporelle et l'ombre de ce corps désincarné. L'absence de casquette relève de l'anecdote car Rex Harrison avait refusé de la porter, ne la trouvant pas seyante. La ceinture à grosse boucle qu'arbore le capitaine souligne une vanité peu conforme à sa qualité de fantôme. Il s'agit là d'une forme de décalage propice à un regard ironique porté sur le personnage. Comme il se doit, Daniel Gregg a le don d'ubiquité. Il intervient dans les conversations, chasse la belle famille, bouscule l'éditeur peu enclin à lire un manuscrit proposé par une femme, s'immisce dans la vie amoureuse de Lucy, se mêle de tout avec pertinence et impertinence. Le jeu subtil de Rex Harrison ne fige pas le fantôme dans une attitude unique et stéréotypée, de sorte que le sentiment amoureux affleure doucement au gré des conversations entre Daniel et Lucy. L'acteur s'ingénie à suggérer la fébrilité de ce fantôme resté sensible aux tentations de la chair et le charme du film repose en grande partie sur cette hésitation érotique. Ainsi, les adieux du fantôme à Lucy expriment clairement son attirance et sa frustration :

I can't help you now. I'll only confuse you more and destroy whatever chance you have left of happiness. You must make your own life amongst the living. Whether you meet fair winds or foul, find your own way to harbour. Lucia, listen to me, listen my dear. You've been dreaming, dreaming of a sea captain that haunted this house [...]. It's been a dream, Lucia. And in the morning and the years after, you'll only remember it as a dream. It will die as all dreams must die at waking. How you would have loved the North Cape, the fjords and the midnight sun! What we've missed Lucia, what we've both missed, good'bye, my darling⁹.

Lucy

Lucy, interprétée par Gene Tierney dont le visage illumine déjà la première réalisation de Mankiewicz, *Dragonwick*, témoigne de la fascination du réalisateur pour le "mystère féminin" :

The films of Joseph L. Mankiewicz are a testament to his lifelong fascination with human nature, and in particular, his exploration of the diverse nature of woman. Decades before feminism became a popular term in the lexicon, Mankiewicz valued the complexity of the female nature and understood the limitations society placed on women¹⁰.

Et dans l'entretien qu'il accorde à Michel Ciment, Mankiewicz déclare :

9 Extrait du script, *The Ghost and Mrs Muir*, Joseph Leo Mankiewicz, 1947.

10 Cheryl Bray Lower and R. Barton Palmer, *Joseph L. Mankiewicz*, (McFarland, 2001), p. 73.

[Women are] fantastic creatures put together by the wind. Men are simple. Simple component parts. They're raised to conquer something, to be rich, to win something. Women, by the time they're six years old know that physically they're no match for that fellow, that person over there with the different physical build. So that at the age of six they must find other ways to get what they want. And each one is different, and each one has a separate scheme, and they begin to develop their little tricks, their little wiles, and it's fascinating. My God, there's nothing I want to write about more¹¹.

Lucy, telle qu'elle apparaît à l'écran au début du film, est en rupture avec sa belle-famille et, par là même, elle conteste les valeurs victoriennes dont le carcan lui est devenu insupportable. Cette rupture s'accompagne d'une fascination pour la mer qui représente le lieu de son désir de liberté. Elle est donc en partance, disponible et réceptive. Comme elle l'avoue à sa servante, Martha : "Here I am, half way through life and what have I done ?"¹².

C'est donc avec une volonté farouche qu'elle brave les interdits, s'impose à Coombe et rudoie le capitaine lors de leur première rencontre : "I am not afraid of you. Whoever heard of a cowardly ghost ?"¹³.

À la fascination de Lucy pour la maison et pour l'esprit qui l'habite, répond l'attirance éprouvée par le fantôme envers cette femme à la fois déterminée et naïve, rêveuse et pragmatique. En outre, l'éclairage confère à la jeune femme un mystère tout particulier, presque immatériel et susceptible, bien sûr, de séduire un fantôme. Ainsi, lorsqu'elle converse d'emblée d'égal à égal avec le capitaine, l'échange est une subtile alchimie entre le monde réel et celui de l'illusion. Le fantôme, être désincarné, impose sa formidable présence tandis que Lucy, être de chair, promène une silhouette diaphane. Cette complémentarité contribue à transporter le spectateur dans un univers fantastique où la quête de la vérité est au centre des relations entre les "êtres". Le couple partage également "l'expérience" de la mort : Lucy porte le deuil de son mari et la tenue de Gregg signale au spectateur qu'il appartient au monde des ténèbres.

En rupture avec le monde réel, Lucy trouve en Daniel Gregg son Pygmalion. C'est lui qui l'initie à la réalité et qui lui permet de triompher des contraintes de la société. C'est par son entremise qu'elle parvient à s'affranchir définitivement de sa belle famille, c'est en l'écoutant qu'elle

11 Entretien avec Michel Ciment dans, *All About Mankiewicz* (France : Janus Film, 1983).

12 Extrait du script, *The Ghost and Mrs Muir*, Joseph Leo Mankiewicz.

13 *Idem*.

s'approprié la crudité d'un langage dont elle ignorait l'existence, c'est en transcrivant ses Mémoires qu'elle vit sa vie de marin par procuration et qu'elle devient financièrement autonome.

Daniel Gregg est un passeur, un magicien qui se joue du réel afin d'aider la jeune femme à se libérer du poids du passé. Elle abandonne ses vêtements de deuil dès que le portrait du capitaine investit le mur de sa chambre — première étape de sa transformation, confirmée plus tard par l'échange des prénoms : "You can call me Daniel, and I shall call you Lucia. That's a name for an Amazon, for a queen"¹⁴. Ce nouveau prénom scelle leur intimité et fait glisser leur aventure dans le monde du merveilleux, un monde qui permet au spectateur de "croire sans croire vraiment"¹⁵. Subrepticement, le spectateur veut croire en Lucia dont la lumière magique semble éclipser Lucy.

Lucy, meurtrie par son aventure malheureuse avec Miles, se retire du monde, protégée par l'univers familial de Gull Cottage. À l'abri des agressions et de la duplicité, sa vie se fige en dépit du passage du temps. Lucy vieillit sous nos yeux, pour renaître au moment de sa mort. Elle passe de l'autre côté du miroir, encouragée par Daniel Gregg, maître du monde des illusions. Radieuse et belle comme au premier jour, elle quitte l'écran pour investir nos fantasmes.

Gene Tierney incarne Lucy avec suffisamment d'énergie et de retenue pour offrir à Rex Harrison une partenaire digne de faire "chanter" sa palette. D'autres actrices avaient été pressenties pour le rôle et le choix s'est porté sur elle à la suite d'un compromis :

The choice of Gene Tierney for the role of Lucy Muir was a compromise, a recourse to what was available. Fox had no big stars. Zanuck's actresses were a stable of young girls, most of them with a past as cover girls. If stars were needed, they had to be borrowed. Norma Shearer and Claudette Colbert were discussed. Zanuck also thought of Olivia de Havilland and Katherine Hepburn [...].

With Claudette Colbert in the part of Mrs Muir, it would have been easy for Mankiewicz to hit the risqué tone of the sophisticated comedy that he admired in Lubitsch, whom he took as a model. The surreal would thus have been given aesthetic sanction as lunacy. With Tierney, the rushes of the first few days' filming looked merely burlesque, to Philip Dunne's dismay. As Mankiewicz insisted on his approach, the matter was brought before Zanuck who, as Dunne had expected, supported the script and decided to start all over again following Dunne's conception,

14 Extrait du script, *The Ghost and Mrs Muir*, Joseph Leo Mankiewicz.

15 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 88.

and to show Mrs Muir as 'a straightforward and practical woman who takes no nonsense from the ghost'¹⁶.

Miles Fairley

C'est en se rendant chez l'éditeur à Londres, lieu de son ancien asservissement, que Lucy rencontre Miles Fairley (George Sanders) pour la première fois. Mise de gentleman, manières raffinées, propos affûtés, voix grave et suave, Miles ne dissimule pas la nature de son attirance pour Lucy. Grâce à lui, Lucy prend conscience de son corps. Elle porte des robes légères, s'abandonne à ses caresses et ne craint pas le regard posé sur elle en tenue de bain. Miles prolonge et amplifie le "travail" de Daniel Gregg.

Dandy en prise sur le réel, Miles n'en est pas moins un faussaire, un dissimulateur. Il ne signe pas ses écrits de son vrai nom, il avoue ne pas aimer les enfants alors que quantités d'enfants se passionnent pour les histoires d'Uncle Neddy. Plus tard, alors qu'il peint le portrait de Lucy, il porte un regard ironique, mais révélateur sur ses talents de peintre : "I also paint under the name of Renoir"¹⁷. Personnage factice, il ne sait fonctionner que sur le mode de la duplicité. Il se joue du réel à travers les mots qu'il manipule avec une aisance diabolique à telle enseigne qu'il semble parfois servir de porte-parole à Mankiewicz lui-même : "It's easy to understand why the most beautiful poems about England in the spring were poets living in Italy at the time. I'm not a poet, but I've got an umbrella and your hat, if I may say so, is singularly inadequate under the circumstances"¹⁸.

Percé à jour, il quitte la vie de Lucy du jour au lendemain et il s'évanouit, tel un fantôme mondain, aussi rapidement que sait le faire Daniel Gregg. Par là même, Miles permet à Lucy de retrouver Gull Cottage où rêve et nostalgie s'attachent à donner consistance à l'inconsistant, où le quotidien se pare des souvenirs d'une aventure merveilleuse.

La mer

La mer "ouvre" le film. Flux et reflux, vagues successives impriment à la narration une respiration poétique que vient habiller de mystère la partition de Bernard Herrmann. Il ne s'agit pas d'un plan

¹⁶ Frieda Grafe, *The Ghost and Mrs Muir*, pp. 14 et 15.

¹⁷ Extrait du script, *The Ghost and Mrs Muir*, Joseph Leo Mankiewicz.

¹⁸ *Idem*.

subjectif, c'est une mise en images de la conjugaison de deux rêves : aspiration de Lucy et nostalgie du capitaine. Devant le spectacle de l'infiniment ouvert, le regard et la pensée vagabondent. Ce plan sera réutilisé à la manière d'une ponctuation onirique.

Music and images of the sea are as vital to *The Ghost and Mrs Muir* as are its characters. Mankiewicz combines Bernard Herrmann's masterful score with lengthy shots of the sea in its various states from roaring waves to gentle undulating tides to give nonverbal clues to Lucy's state of mind throughout the film. Not only does the sea serve as fodder for Captain's Gregg's reminiscences of his exciting life but it becomes a metaphor for Lucy's quest. The sea is a symbol of the life Lucy has never been allowed to live, one of adventure, danger, and mystery¹⁹.

Immuable et changeante, elle exprime également le passage du temps. Sur la plage, le poteau où se trouve gravé le nom d'Anna subit l'érosion des éléments au fur et à mesure que les années passent. Mais ce subterfuge n'altère en rien la dimension intemporelle d'un récit qui se veut être une fable.

Intégrée à la thématique du film, la mer participe à la fluidité et à la cohésion de la réalisation. Mankiewicz est présent, en retrait et il semble partager le regard du capitaine tandis qu'il observe la mer depuis son télescope :

I was a neurotic gambler, and what I didn't throw away I spent on boats. I dislike water, I almost never swim, I can't bear the cold water ; but I was never happier than when I was on one of my boats sailing out over the ocean, heading away from shore. The only other time I felt that way was on the set. There I was boxed in, protected, away from it all in the land of make-believe where nothing really existed²⁰.

Territoire modelé selon les désirs du réalisateur, le plateau de cinéma, à l'instar de la mer, est pour Mankiewicz un refuge. *The Ghost and Mrs Muir* devient une parabole de la création cinématographique et pose les jalons d'une réflexion et d'une action qui assureront au réalisateur le statut rare d'auteur à part entière. À la manière du fantôme, Mankiewicz se verra volontiers réalisateur à la présence invisible, sculpteur d'ombres à la mise en scène transparente.

Le merveilleux sans cesse revisité

The Ghost and Mrs Muir est le film d'un réalisateur encore novice, contraint de se soumettre aux directives de sa maison de production, mais

19 Cheryl Bray Lower and R. Barton Palmer, *Joseph L. Mankiewicz*, p. 81.

20 Cité par Frieda Grafe, *The Ghost and Mrs Muir*, p. 19.

c'est un film touché par la grâce. Au gré des rétrospectives et des passages sur les chaînes de télévision, le charme opère à nouveau et le merveilleux qu'il exhale conserve sa fraîcheur. De plus, il génère un sentiment nostalgique et une perception de l'irréversible qui viennent se poser en surimpression à chaque vision. Les acteurs ne sont plus et pourtant ils vivent en nous à travers de multiples fictions. Lorsque Gene Tierney contemple le tableau du capitaine, on ne peut s'empêcher de songer au portrait de l'actrice dans *Laura*. Lorsqu'on est subjugué par le talent de Rex Harrison, on sait qu'il sera l'acteur fétiche de Mankiewicz. Lorsqu'on se laisse charmer par la voix de George Sanders, on l'entend dans *Rebecca* et plus encore dans *All About Eve*. Et lorsque la musique lancinante de Bernard Herrmann habille l'écran, les images de *Vertigo* nous reviennent en mémoire.

À chaque vision, le temps se fait réversible, le miracle et la magie emportent notre adhésion sans pour autant effacer notre conscience de l'irréversible, la certitude qui s'impose à nous que ce passé est bien révolu.

Ces acteurs et ces actrices peuplent notre imaginaire, ils sont des fantômes familiers qui hantent à jamais ce monde fragile et merveilleux inscrit sur la pellicule.

Ouvrages cités

- Lower, Cheryl Bray, Palmer, R. Barton. *Joseph L. Mankiewicz*. McFarland, 2001.
- Ciment, Michel. *Passeport pour Hollywood*. Paris : Le Seuil, 1987.
- Dick, R. A. *The Ghost and Mrs Muir*. Cutchogue and New York : Buccaneer Books, copyright by Ziff-Davis Publishing Company, 1945.
- Frieda Grafe. *The Ghost and Mrs Muir*. BFI Classics, 1995.
- Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*. Galilée, 2000.
- Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil, 1970.

