Spectateur vs. réalisateur : l'écran comme enjeu dans le cinéma de Joseph L. Mankiewicz

Karine Hildenbrand

▶ **To cite this version:**

Karine Hildenbrand. Spectateur vs. réalisateur : l'écran comme enjeu dans le cinéma de Joseph L. Mankiewicz. Cycnos, 2008, le double, 25 numéro spécial. hal-03660701

HAL Id: hal-03660701
https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03660701

Submitted on 11 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SPECTATEUR VS. RÉALISATEUR : L'ÉCRAN COMME ENJEU DANS LE CINÉMA DE JOSEPH L. MANKIEWICZ

Mankiewicz réalise son premier film, *Dragonwyck* en 1946 achève sa carrière de cinéaste en 1972 avec *Sleuth*. Durant ces 26 années, qui voient l'âge d'or des studios de cinéma puis leur déclin, il met en scène pas moins de 20 films qui surprennent par leur variété : « epic », adaptation respectueuse, comédie de mœurs, film gothique, western... Par-delà ce foisonnement formel et thématique, des signes apparaissent qui créent la cohésion du corpus : structures récurrentes, motifs visuels, situations reproduites, familles de personnages.

Pourtant, plus on s'y attarde, plus la filmographie se dérobe. Les scénarios de Mankiewicz invitent à la réinterprétation parce qu'ils se développent entre récurrences et variations. L'écran devient alors l'enjeu de la relation spectateur cinéaste. C'est cette relation duelle (qui tient à la fois de la complicité et du défi) qui fera l'objet de mon étude.

Je m'appuierai sur les 2 films qui consacrent le cinéaste: *All About Eve* (1949) et *A Letter to Three Wives* (1950), pour lesquels il obtint un double oscar (meilleur scénario, meilleure mise en scène) deux années consécutives. L'apogée de la carrière de Mankiewicz coïncide avec celle du cinéma hollywoodien classique. Pourtant, son formidable succès tient autant à la virtuosité de la mise en scène qu'à la relation particulière qu'il entretient avec le spectateur, prémices du cinéma moderne. Trois modes relationnels organiseront les trois parties de cette analyse : la complicité ; la duplicité ; l'échange.

I Jeu de repérages : constantes

Ce qui rend les films de Mankiewicz particulièrement séduisants, c'est qu'ils développent un sentiment de complicité qui se fonde sur des récurrences. Des signes, des motifs, des structures réapparaissent avec insistance et suscitent l'interprétation du spectateur. Il repère des constantes et pense identifier un système propre au cinéaste.

Deux brèves scènes prises à l'ouverture des deux films me permettront d'illustrer ce fonctionnement, où se mettent en place la dynamique filmique et le contrat de lecture. Dans

A Letter to Three Wives, Deborah, Rita et Lora May partent en bateau pour la journée lorsqu'elles découvrent la lettre d'Addie qui informe ses « chères amies » qu'elle quitte la ville en emportant un précieux souvenir : le mari de l'une d'entre elles (9'). Dans *All About Eve*, Le prix de la Sarah Siddons Society est remis à Eve Harrington pour un de ses rôles au théâtre. L'événement est commenté en voix off par Addison de Witt (critique de théâtre) qui observe les réactions de l'assistance (6').

Deux milieux très différents sont présentés: les épouses aisées de la banlieue new-yorkaise d'une part, le microcosme du théâtre de l'autre. Les regards des personnages et du spectateur sont dirigés vers deux points diamétralement opposés : d'un côté, trois femmes scrutent un hors champ figuré par la cabine téléphonique et vont passer leur journée à sonder une absence (la disparition d'Addie avec l'un des trois maris) ; de l'autre, Eve, star du théâtre au sommet de sa gloire, est le point de mire d'une assemblée enthousiaste, mais cette belle unanimité est remise en cause par les personnages filmés en plan de coupe et dont les souvenirs formeront le récit filmique.

Au-delà de ces oppositions de surface apparaissent pourtant de profondes ressemblances, qui toutes reposent sur la dualité. J'en citerai trois.

Premièrement, l'utilisation d'une voix off qui permet une sorte de transition en douceur vers la fiction mais crée dans le même temps un sentiment de distance. La voix d'Addie s'élève sur les toutes premières images du film et déclare: « To begin with, all the incidents and characters in this story might be fictitious and any resemblance to you, or me, might be purely coincidental ». Elle parodie ainsi le célèbre « toute ressemblance avec des personnages réels ou ayant existé serait purement fortuite et involontaire » et par ce biais, le cinéaste pose d'emblée la question des rapports de la fiction et du réel. Le triomphe d'Eve est interrompu par un arrêt sur image au moment où elle tend les bras vers son trophée et Addison commente : « Eve. You all know all about Eve. What can there be to know that you don't know? ». Il fait référence au titre même du film dont il est un des personnages. La distance ironique des deux narrateurs ainsi que l'utilisation du pronom « you » génèrent un double mouvement vers le récit et hors du récit. Le contrat de lecture s'aborde comme un jeu sur l'illusion.

Deuxièmement, une dynamique qui repose sur le flash-back. Chacune des trois femmes va se remémorer un moment-clé de sa vie de couple ; trois des personnages ayant

côtoyé Eve (Karen, Margo et Addison) vont donner leur vision personnelle de l'actrice aujourd'hui consacrée. Les flash-back attisent la curiosité du spectateur et alimentent son désir de récit. Les films se construisent entre passé et présent et offrent au spectateur une forme d'élucidation a rebours puisque, *a priori*, les questions qui se posent à l'ouverture du film seront résolues grâce aux souvenirs des personnages.

Ainsi, dernier point, si les deux films appartiennent à la comédie de mœurs, ils s'enrichissent d'une dimension d'enquête qui maintient le spectateur en alerte et le met au défi d'anticiper – mieux : de résoudre – l'histoire avant son terme. Chaque image devient capitale, chaque séquence essentielle puisqu'elles recèlent des signes à déchiffrer. Le spectateur traque ressemblances et dissemblances pour faire sens.

Dans *A Letter to Three Wives*, ce sont deux scènes jumelles qui permettent, avec une économie narrative remarquable, d'expliquer comment Lora May est parvenue à épouser Porter (1h09'40). Le premier soir, frustré de ne pas être arrivé à ses fins, Porter sort de sa voiture de mauvaise grâce afin d'ouvrir la portière de Lora May. Elle en profite pour filer son bas et peut ainsi attiser son désir en lui montrant ses jambes. Ce stratagème a pour effet un second rendez-vous fixé au lendemain soir. Le plan suivant est le retour de cette soirée. Le lieu, les personnages et les circonstances sont similaires, mais le ton est différent. Porter, éconduit pour la seconde fois, freine brusquement, ouvre la portière du passager sans bouger de son siège et ne jette pas un coup d'œil à Lora May. Il redémarre dès qu'elle est sortie. Mais elle le rappelle car elle a oublié les bas qu'il vient de lui offrir sur le siège arrière. Elle rentre à nouveau dans la voiture, se penche de manière suggestive pour les attraper et, avant de sortir, dépose un baiser sur les lèvres de Porter. Ce qui le laisse hébété, au point qu'il se servira de son allume-cigare comme d'une allumette, le jetant par la fenêtre après usage. Le comique de répétition est obtenu par le biais d'une ellipse spectaculaire : les deux scènes de retour de soirée s'enchaînent. Or la seconde fois, le spectateur ne sait comment s'est déroulé la soirée. Il le déduit en mesurant l'écart d'attitudes, de rythme, d'intentions entre les deux scènes successives. Une dialectique duplication/altérité est à l'œuvre, qui permet de sceller la connivence narrative. Les films sont comparables à un jeu des sept erreurs : des signes s'offrent au spectateur qui comble des lacunes et recrée des systèmes ou des symétries sur le

mode ludique, mais le jeu tourne rapidement à l'avantage du cinéaste comme les signes se démentent ou se dérobent.

II jeu de dupes : variantes

La mise en scène met en évidence plusieurs tensions dramatiques qui contraignent le spectateur à suspendre son interprétation et à accepter une fluctuation des sens. La tension narrative contribue à maintenir l'irrésolution. J'en développerai deux exemples : le décalage son/image et l'utilisation du flash-back.

A Letter to Three Wives et *All About Eve* sont des récits rapportés. À l'immédiateté du discours filmique se superpose une voix distante qui relate un événement passé. Le spectateur est donc le témoin d'une reconstruction de l'événement et non pas de son déroulement en direct. Les doutes portent sur la fiabilité de l'instance narratrice, et sont naturellement amplifiés quand les narrateurs sont multiples.

Autre facteur de tension : des récurrences dont la signification se transforme comme l'action progresse. Dans *All About Eve*, le « Liebestraum », morceau tristement nostalgique, est utilisé à rebours pour servir un comique de répétition. Margo, éméchée et plongée dans sa petite tragédie personnelle l'écoute en boucle, affichant ainsi son malheur aux yeux de tous pendant la soirée d'anniversaire de Bill. Ce n'est ni le moment, ni l'accompagnement musical approprié, et les gesticulations de Margo, semblable à un Pierrot triste, la rendent ridicule. Au mélodrame que se joue Margo s'oppose le comique de situation. Deux mouvements contraires forment la dynamique de la séquence, où l'on perçoit deux points de vue : celui de Margo, passionaria trahie ; celui de l'assistance, à la fois gênée et lasse. La musique met en évidence un contraste qui crée l'effet comique pour le spectateur, de plus en plus réjoui à chaque fois que le « Liebestraum » retentit. Cette double focalisation contraint le spectateur à l'irrésolution.

Enfin, le temps du film nous fait envisager rétrospectivement certaines affirmations sous un jour nouveau. La signification change selon qu'on se trouve au début ou à la fin du récit. Lorsque Karen s'extasie sur l'admiration que Eve porte à Margo et déclare « there isn't another like you, there couldn't be », le degré d'ironie de la phrase ne peut être perçu qu'au terme de l'intrigue, quand la duplicité d'Eve est dévoilée. L'exclamation de Karen pose en

fait la question de l'identité. Non seulement la phrase prend un tout autre écho lorsque l'on revoit le film, mais on en relève de nombreuses variations au cours du film, qui semblent ponctuer l'ascension d'Eve.

Les films procèdent par révélations successives, mais les quelques indices donnés en pâture au spectateur sont en réalité un moyen de masquer d'autres signes plus importants. La diégèse se développe entre dévoilement et leurre. Entre ces deux axiomes, les hypothèses foisonnent. Cette dialectique de la monstration et du caché est exploitée avec brio dans le traitement des flash-back.

Dans *L'Image-Temps*[1], Gilles Deleuze explique que l'utilisation du flash-back chez Mankiewicz ne contribue pas à élucider le récit, mais à le troubler : « Il s'agit (…) d'un inexplicable secret, d'une fragmentation de toute linéarité, de bifurcations perpétuelles comme autant de ruptures de causalité »[2]. De l'image actuelle (présent de la diégèse) à l'image virtuelle (souvenirs, évocations du passé), des « circuits » s'établissent. Ces réseaux de liens sont autant de points de vues subjectifs posés sur le(s) même(s) événement(s). Les scénarios se structurent sur un principe de bifurcations répétées. C'est parce que différentes temporalités sont exposées que cohérence et éclatement coïncident. Les flash-back suspendent l'interprétation du spectateur parce qu'ils conjuguent dynamisme et pétrification.

C'est toute l'ambiguïté de l'arrêt sur image utilisé au début et à la fin de *All About Eve*. Le plan se fige sur Eve s'apprêtant à recevoir le trophée de la Sarah Siddons Society. Commence alors un retour en arrière complexe ou différents narrateurs se passent le relais et retracent le parcours d'Eve. Lorsque nous revenons à l'arrêt sur image, au terme de ces récits, ce que nous avions pris pour un moment de triomphe prend l'aspect d'une mise à mort. De plus cette belle circularité du scénario, qui s'ouvre et se clôt sur une image identique, est révisée par un épilogue spectaculaire où apparaît Phoebe.

> [Phoebe] se pare du manteau somptueux que portait [Eve] à la cérémonie, puis du sceptre (le Sarah Siddons Award) et s'avance solennellement, la tête haute devant un miroir à six faces, la caméra la suit et capte bientôt dans le jeu des miroirs l'image indéfiniment multipliée de la jeune fille distribuant des

[1] Gilles Deleuze , *Cinéma 2* – L'Image-Temps, Éditions de minuit, coll. « critique », Paris, 1985.
[2] Gilles Deleuze, L'Image-Temps, p. 68.

> sourires condescendants à une foule applaudissant, les milles images d'Eve victorieuse en même temps que défaite de toujours céder à son destin. [3]

Le *finale* est spectaculaire aussi bien esthétiquement que symboliquement : il donne au film une portée plus philosophique. Il combine les mythes de Narcisse et d'Eve. Il résume avec brio le dilemme d'être femme.

C'est là le génie de nombreux finales de Mankiewicz. Au moment où se clôt le temps du film, thèmes et motifs sont rassemblés en une révélation qui relance le film vers son ouverture, exige une révision de toutes les interprétations précédentes. Revoir un film de Mankiewicz, c'est identifier ses fausses pistes, sonder la manière dont la tromperie est mise en scène, accepter un possible échappement de la diégèse.

III l'illusion comme contrat esthétique

C'est cette acceptation qui permet l'échange avec le cinéaste. Il repose sur deux formes de plaisir : le plaisir de la surprise et le plaisir de la création.

La caractérisation des personnages obéit à une focalisation mouvante. De l'exposition à l'épilogue, un personnage secondaire s'émancipe de sa fonction initiale et fait dévier le récit (dissymétrie : duel vers trio). Cette prise de pouvoir correspond à un moment de révélation, où le spectateur comprend l'importance du personnage *a posteriori*. La prise de pouvoir d'Addison sur Eve est à ce titre exemplaire (2h02'24). Tous deux sont à New Haven, la veille de la première d'une production de Lloyd, avec Eve dans le rôle titre. Elle fait entrer Addison dans sa chambre d'hôtel parce qu'elle veut lui parler. Souriante et épanouie, Eve lui confie que Lloyd va quitter Karen pour l'épouser. C'est lorsqu'elle joue la comédie de l'amour qu'Addison objecte : un tel projet n'aura pas lieu, Eve lui appartient. Eve affiche d'abord son mépris pour Addison, qui la gifle et lui révèle tout ce qu'il connaît de sa vie misérable (avant que Margo ne la prenne sous sa protection). Cette scène de confrontation, où l'actrice exploite en vain toute une palette d'émotions (mépris, indignation, pleurs, prière) n'entame pas le cynisme blasé du critique. Chaque affirmation d'Addison démasque Eve davantage. Pourtant, ces révélations ne font qu'accroître l'ambivalence. L'interprétation du

[3] Jacques Doniol-Valcroze, « All About Mankiewicz », Cahiers du cinéma, n° 2, mai 1951, p. 28.

spectateur s'oriente dans deux directions opposées : à partir de cette scène, il revoit ce qui a précédé et mesure l'ampleur des mensonges de l'héroïne ; depuis cette scène et jusqu'à la fin du film, il constate le pouvoir d'Addison, entre les mains duquel Eve n'est plus qu'une marionnette. Cette scène est capitale dans l'économie du film, mais il me semble qu'elle suscite une émotion particulière parce que le spectateur y perçoit les éléments de son rapport au cinéaste. Flatté parce que l'ironie dramatique s'est faite aux dépens des héros, jubilant des signes qu'il a identifiés, le spectateur comprend soudain que son pouvoir n'est pas plus établi que celui des personnages. La mise en scène se dérobe et le surprend. Addison, observateur discret et ultime manipulateur apparaît comme le reflet du cinéaste démiurge.

Mankiewicz nous mystifie parce qu'il dénonce les mensonges de ses personnages, détournant ainsi notre attention de la plus extraordinaire illusion dont nous sommes les victimes : le cinéma. Un glissement s'opère de l'écran à la salle de cinéma. Du manipulateur et ses victimes dans le film, nous passons au réalisateur de films et à ses spectateurs. C'est ce qu'observe Tanguy Viel dans un article intitulé « obtenir réparation »[4] :

> Ce qu'on pourrait simplement nommer des conflits humains portés à la scène semble se doubler d'une seconde figure, plus métaphorique, qui serait le conflit du spectateur avec le metteur en scène, comme si la scène très théâtrale de ces films où s'empoignent aristocrates et roturiers, stars et inconnus, pères et enfants, comme si toutes ces luttes ne faisaient que rejouer le cinéma lui-même, l'aristocrate metteur en scène jouant à l'envi avec le peuple spectateur.

Le jeu réside dans ce combat injuste qui oppose le spectateur au metteur en scène. L'humour ne peut plus s'exercer qu'aux dépens de l'un ou de l'autre.

On est d'abord tenté de reconnaître la toute-puissance du cinéaste. Mais ce que nous disent les films, c'est que l'affirmation même de cette suprématie est sciemment dérisoire. Prenons pour exemple Addie : de nombreux critiques considèrent ce personnage comme la figure la plus proche du cinéaste. Addie règne sur le film, dont elle est à la fois la raison d'être et l'instigatrice. Sa voix mène le spectateur jusqu'à cette petite ville de banlieue qu'elle vient de quitter ; son départ est l'événement qui obsède ses trois amies (trois victimes ?) tout

[4] in Positif n° 469, mars 2000, p. 102.

au long du récit. La mise en scène fonctionne sur un double principe de privation et de frustration : privation du corps d'Addie, frustration d'être soumis à son récit en ne la découvrant qu'à travers les évocations des autres protagonistes. Or, le superbe plan qu'elle a élaboré échoue, puisque personne ne part avec elle. La raison d'être du film en est aussi le point de fuite. Addie est centre et périphérie, démiurge et victime de ses illusions. Mankiewicz fait preuve d'une conscience lucide. Il sait bien que, à l'instar de ses personnages, les scénarios qu'il a soigneusement composés seront altérés par le regard d'un tiers. Cet aveu d'impuissance fait le génie du cinéaste. C'est la signification de ce verre brisé à la toute fin de *A Letter to Three Wives*, qui exprime aussi bien la défaite que la victoire. Défaite parce que « l'idéale » s'incarne et se brise en même temps ; victoire parce que le constat de son échec est ponctué d'un « heigh-ho, good night everybody » prononcé avec la même voix onctueuse et détachée qui avait ouvert le récit, suggérant qu'elle n'en a peut-être pas tout à fait fini. Comme l'énonce Tanguy Viel, Mankiewicz offre au spectateur la possibilité « d'obtenir réparation » par le biais de la mise en scène, car, dans les récurrences et les révisions des films, le spectateur perçoit avant tout un écart. Écart qu'il doit combler s'il veut faire sens.

Conclusion

Chez Mankiewicz, les comédiens campent des actrices, des metteurs en scène, des producteurs (*All About Eve*, *The Barefoot Contessa*), des journalistes ou des écrivains (*The Quiet American*, *Sleuth*) ; les contes et légendes, les romans et les pièces de théâtre étayent ou redoublent l'intrigue (*Dragonwyck*, *The Honey Pot*)… Toujours, le spectacle et le jeu sont accentués (*Cleopatra*, *Guys and Dolls*, *People Will Talk*). Cette mise en abyme est la garante d'un échange fertile entre spectateur et cinéaste. La dimension réflexive de l'œuvre permet d'établir notre rapport au cinéaste par le biais de l'intrigue filmique.

Lors de son HDR, Vincent Amiel s'est attardé sur la mise en scène des souvenirs de Lora May dans *A Letter to Three Wives* et a relevé plusieurs éléments destinés à abuser le spectateur, et uniquement le spectateur : la partie de poker de Sadie et Mrs Finney, où les mises sont exorbitantes (or les deux femmes se servent de jetons sans valeur) ; le paysage de bord de mer qu'on aperçoit à travers la porte du restaurant où dînent Porter et Lora May (c'est un décor peint) ; Porter derrière son piano alors qu'une magnifique musique s'élève (Il

se lève et la musique continue : c'est la radio). À ces exemples, j'aimerais ajouter le train qui passe à côté de la maison des Finney (59'50/1h3'06). Sadie et Mrs Finney sont dans la cuisine. Au loin, on entend le bruit d'une locomotive. Alors, les deux amies s'immobilisent pendant que la maison est secouée de tremblements et que, au travers de la petite fenêtre, on aperçoit les wagons défiler un à un, à quelques mètres au plus. La situation est déroutante pour le spectateur, elle est vécue avec lassitude par les deux amies, qui attendent calmement que le train soit passé. Le récit se suspend un instant, comme la vie quotidienne fait irruption dans la fiction. Un peu plus tard, le train repasse et surprend Porter. Entre panique et incompréhension, son expression est drolatique. Pourtant, elle nous renvoie à nous-mêmes, à cette inquiétude troublante qui nous saisit à chaque revirement du scénario.

Le plaisir particulier que procurent les films de Mankiewicz, c'est cette combinaison inédite d'illusion et de création.

Bibliographie

Amiel, Vincent, « Esthétique des fragments », Document de synthèse en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, 2001.
Binh, N.T., *Mankiewicz*, Rivages/Cinéma, Paris, 1986.
Bray Lower, Cheryl et Barton Palmer, R., *Joseph L. Mankiewicz, Critical Essays With an Annotated Bibliography and a Filmography*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, North Carolina, 2001.
Doniol-Valcroze, Jacques , « All About Mankiewicz », *Cahiers du cinéma*, n° 2, mai 1951.
Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 – L'Image-Temps*, Éditions de minuit, coll. « critique », Paris, 1985.
Mérigeau, Pascal, *Mankiewicz*, Denoël, Paris, 1993.
Staggs, Sam, *All About « All About Eve »*, St. Martin's Press, New York, 2000.
Viel, Tanguy, Obtenir réparation, *Positif* n° 469, mars 2000.

Filmographie

All About Eve (*Ève*), Twentieth Century Fox, 1950, DVD 1997
A Letter to Three Wives (*Chaînes conjugales*), Twentieth Century Fox, 1949, coffret DVD "*L'Affaire Cicéron, Le Château du dragon, Chaines conjugales*" Carlotta Films, 2004

Autre films cités de Mankiewicz
The Barefoot Contessa (*La Comtesse aux pieds nus*), 1954
Cleopatra (*Cléopâtre*), 1963
Dragonwyck (*Le Château du dragon*), 1946
The Honeypot (*Guêpier pour trois abeilles*), 1967
People Will Talk (*On murmure dans la ville*), 1951
The Quiet American (*Un Américain bien tranquille*), 1958
Sleuth (*Le Limier*), 1972

Résumé :
Entre 1946 et 1972, Mankiewicz a réalisé 20 films d'une extraordinaire variété : « epic », adaptation respectueuse, comédie de mœurs, film gothique, western... Par-delà ce foisonnement formel et thématique, des signes apparaissent qui créent la cohésion du corpus : structures récurrentes, motifs visuels, situations reproduites, familles de personnages. Pourtant, plus on s'y attarde, plus la filmographie se dérobe. Les scénarios de Mankiewicz invitent à la réinterprétation parce qu'ils se développent entre récurrences et variations. L'écran devient alors l'enjeu de la relation spectateur cinéaste. C'est cette relation duelle (qui tient à la fois de la complicité et du défi) qui fera l'objet de mon étude.

From 1946 to 1972, Mankiewicz directed 20 movies which are extremely varied: epic, faithful adaptation, comedy of manners, gothic or western movie…The generic and thematic profusion is nevertheless contradicted by signs which contribute to the overall cohesion of the corpus: recurring structures, visual motifs, similar situations or characters families; and yet the more you study it, the more the filmography seems to escape you. Mankiewicz's scenarios demand reinterpretation(s) because they are built upon recurrences and variations. The screen can then be viewed as the privileged place for challenge between director and spectator. This particular relationship (creating both complicity and competition) will be the object of my study.

Mots clés:
Mankiewicz, doubles, récurrences, échappement, complicité, duplicité, échange, création, cinéma réflexif.

Notice Biographique :
Karine Hildenbrand, agrégée d'anglais, est maître de conférences à l'Université de Nice Sophia-Antipolis depuis 2003. Elle a soutenu sa thèse sur « les figures du double dans le cinéma de Joseph L. Mankiewicz » à la Sorbonne Nouvelle en 2002. Son domaine de recherche est le cinéma américain. Elle a publié des articles dans *Positif, Études Anglaises* et *Ligeia*.