

« Nothing rings a bell? », Brice Dellsperger, *Body Double 22*

Clara Schulmann

Brice Dellsperger, *More Body Doubles*, Air de Paris,
20 février-20 mars 2010

« Ce n'est qu'une fois dans l'escalier qu'il prit conscience à nouveau que tout cet ordre, toute cette mesure, toute cette sécurité de son existence n'étaient en réalité qu'une apparence et un mensonge¹. »

« Do you remember last summer in Cape Cod? Do you remember one night, in the dining room, there was this young Navy officer? [...] Nothing rings a bell? » Par ces mots, et le récit qui s'en suit, Nicole Kidman plonge Tom Cruise dans l'effroi. La suite d'*Eyes Wide Shut* déroulera les conséquences de ce récit fantasmatique qui vient fissurer l'univers lisse de la famille Harford, univers que le sourire de Tom Cruise, toujours plus grimaçant à mesure que le film avance, tente à tout prix de sauvegarder. Comment documenter cette fissure? C'est peut-être ce à quoi s'emploie Brice Dellsperger dans *Body Double 22*.

Depuis 1995, Brice Dellsperger réalise des remakes de films selon une méthodologie rigoureuse. Dans la plupart d'entre eux, un seul et même acteur, l'artiste Jean-Luc Verna, incarne à l'image tous les personnages, hommes et femmes, en hommage aux spectacles drag-queen qui ont marqué l'artiste: « J'ai toujours été fasciné par les spectacles de drag-queens car ils racontent l'homme et la femme en même temps. Il n'y a pas vraiment un personnage qui prend le dessus. Sur un plan visuel, ça dit une femme. Sur un plan de réalité, ça raconte un homme². » Volontairement défectueux, ces remakes ne cherchent jamais à « coller » à la version originale. Au contraire, il s'agit à chaque fois de mesurer l'écart qui se loge entre le film de départ et sa reformulation par Dellsperger, et c'est bien entendu l'image qui porte de la façon la plus ostentatoire ce décalage. L'utilisation du « fond bleu » favorise en effet les « conflagrations » visuelles, la greffe produite par l'incrustation ne prenant jamais parfaitement. Quant à la bande-son, elle est prélevée sur la bande-son originale, puis rejouée par Jean-Luc Verna³. Les films de Dellsperger possèdent une facture immédiatement reconnaissable qui provient directement de ces anomalies visuelles

1. Arthur Schnitzler, *Double rêve*, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 139.

2. Vincent Simon, *Hollywood Drag*, Yagg.com, 12 mars 2010.

3. Dans le cas de *Body Double 22*, les scènes ont été tournées à partir des dialogues existants, puis rejouées par des comédiens spécialisés dans le doublage qui se sont calés au plus près du jeu de Verna.

jamais dissimulées, et dont on ne sait dire si elles travaillent du côté de l'excès (exacerbation des poses et postures, travestissement, maquillage, costumes) ou du côté d'une neutralisation des effets (évacuation des conventions narratives, simplification des décors, mise à nu des dispositifs).

À l'origine de ce geste initié en 1995 se trouve le film de Brian de Palma *Body Double* (1984), film cannibale, prenant sa source chez Hitchcock, qu'il cite, éventre, rapièce, déconstruit. La reprise, la doublure et le voyeurisme en sont les thèmes centraux. Dans un univers kitsch, celui de Los Angeles et de ses décors en carton-pâte, une longue vue nouvelle génération enclenche un scénario hautement improbable. Adossés à ce film du reflets et de l'artifice, qu'ils utilisent comme structure ou prototype, les remakes s'attachent pourtant chacun à un film-source différent.

Montrés en galerie, les films de Dellsperger travaillent ainsi à établir des passerelles entre cinéma et art contemporain : si Brian de Palma en est la référence première, la filiation que ces remakes élaborent résonne aussi avec le chapitre *camp* de l'histoire du cinéma expérimental, que la figure du cinéaste Jack Smith (1932-1989) incarne avec le plus d'éclat. Inversion, parodies, reflets en tous genres, duplicité consciente, sexualité affirmée, décor et théâtralité exagérés à l'extrême : l'esthétique *camp*, telle que Susan Sontag la décrit en 1964 dans un article fameux, répond admirablement à la sortie de *Flaming Creatures*, film-manifeste transgenre de Jack Smith qui connaîtra un destin contrarié. Le milieu des années 1960 ajuste ainsi un discours critique à une dérégulation formelle délirante et glamour : dans l'un comme dans l'autre, le travesti permettrait de « scruter l'espace de la représentation à partir de ses bords⁴ ». Opérateur critique, force de déconstruction, le travesti dérange les genres, les conventions et s'attaque aux productions hollywoodiennes. Comme l'écrit Philippe-Alain Michaud : « [...] Smith rendait explicite dans *Flaming Creatures* ce qui restait implicite dans les films de Sternberg ou dans les "Vehicles" de Maria Montez puis de Yvonne de Carlo : un travail sur les textures visuelles, sur les décors exotiques, sur la sexualité androgyne⁵. » C'est cette histoire marginale du lien entre cinéma expérimental et travestissement que Brice Dellsperger « importe » dans le *white cube* des galeries d'art contemporain.

Dans *Body Double 22*, récemment montré chez Air de Paris, Dellsperger s'inspire d'*Eyes Wide Shut* (1999) : « Un attrait contradictoire : je ne savais pas comment prendre ce film, par quel bout l'attaquer, et je sentais en lui une force dont j'ignore en quoi elle consiste et qui me retient⁶. » Le film de Kubrick, adapté d'une nouvelle d'Arthur Schnitzler, fait le récit d'une parenthèse cauchemardesque dans la vie de famille d'un médecin new-yorkais. Ce qui est nouveau ici, au regard du fonctionnement habituel des *Body Double*, c'est



Ci-dessus et pages suivantes : Brice Dellsperger, *Body Double 22*, 2010, avec Jean-Luc Verna, projection vidéo, 37 min.

que Dellsperger et Verna ont sélectionné ensemble les scènes qu'ils souhaitent rejouer. Pour la première fois, le montage du film original n'est donc pas respecté. Recomposé, densifié, condensé en quelques scènes-clés : par les opérations qu'il coordonne, Dellsperger donne à voir l'ossature réelle d'*Eyes Wide Shut*. Le geste du remake prend peut-être ici un tour nouveau : en enquêtant, par les moyens du film, sur le film de départ, la remise en scène se double d'un projet documentaire. Or, comment documenter, par le film, un film ?

Au centre du remake de Dellsperger se trouve la scène de la cérémonie orgiaque. Le théâtre choisi par l'artiste pour abriter, entre autres, la reprise de cette scène, permet d'explicitier cette idée de documentarisation. En introduisant un décor absent chez Kubrick pour y mettre en scène son remake, l'artiste produit un déplacement qui fait ici figure de commentaire. Car si *Eyes Wide Shut* ne comprend aucune scène se déroulant dans un théâtre, l'ensemble du film répond néanmoins à des règles hautement théâtrales.

Située au milieu d'*Eyes Wide Shut*, traversée par un Tom Cruise masqué et impavide, la séquence de la cérémonie est traitée par Kubrick de la façon la plus évidemment fantasmagique : masques, nudité, musique, décor au kitsch indéniable. L'excès de mise en scène produit une représentation finalement « attendue », presque rigide, de ce que peut être une scène de ce type dans le cinéma. C'est d'ailleurs sans doute l'objectif poursuivi par le cinéaste : montrer le fantôme comme régi par la convention. *Eyes Wide Shut* peut sans difficulté être compris comme un film traitant du cliché : cliché des mœurs bourgeoises et de leurs secrets les plus intimes. Lorsque Tom Cruise se charge, en pensée, de mettre en images le récit fantasmé de sa femme, la transposition a lieu en noir et blanc, au ralenti, l'officier de la Navy en uniforme, Kidman en robe imprimée fleurie et talons hauts : un modèle du genre. La scène d'ouverture du film est également exemplaire. Sa bande-son est extraite de la *Jazz Suite* de Chostakovitch, elle démarre dès le générique mais se poursuit sur les premiers plans qui voient le couple Harford s'habiller pour une soirée. On suit Tom Cruise dans sa chambre, puis dans la salle de bain où Nicole Kidman finit de se préparer. La musique continue alors que le couple quitte la salle de bain, et c'est



4. L'expression est de Philippe-Alain Michaud, commentant le texte de Jean-Claude Lebensztejn, *A Beauty Parlour* (1976), dans son texte : « En passant l'octroi ». Sur le travesti au cinéma », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo, 2006, p. 81.

5. *Ibid.*, p. 86.

6. *Hollywood Drag*, *op.cit.*.



très discrètement que l'on aperçoit Tom Cruise appuyer sur le bouton off de la chaîne. La musique s'éteint. Cet air doucement viennois, d'un autre temps, faisait proprement partie du décor (« in ») et pas du générique (« off »). Cette musique est donc celle que ce couple écoute avant de sortir, confectionnant leur propre mise en scène, et faisant de l'artifice le plus complet le décor de leur intimité.

À l'image de cette séquence qui surexpose l'intérieur bourgeois en le constituant en « milieu artificiel » plutôt qu'en travaillant à le singulariser, le film déploie en réalité une seule et même « scène » : la fête, la confession, l'orgie, le rêve, la morgue, les rues de nuit à New York... Toutes sont liées par une donnée, quasi-programmatique, qui semble en neutraliser les différences : c'est la valeur de « cliché » que Kubrick attribue à chacun de ces fragments. Cliché de la scène de fête : coupes de champagne, séduction à peine voilée, dialogues et sourires attendus. Cliché du souvenir de Nicole Kidman : Cape Cod, l'officier de la Navy, les regards échangés dans un hall d'hôtel. Cliché de l'orgie suivi par celui du rêve... Une seule et même « scène » pour une seule et même question : ce qui nous est le plus personnel, et qui devrait le plus proprement nous distinguer (notre intimité), fonctionne en réalité partout selon les mêmes règles et les mêmes ressorts.

Documenter le cliché, c'est peut-être ce à quoi travaille Brice Dellsperger depuis ses premiers remakes. Cette idée trouve cependant dans *Eyes Wide Shut* son objet quasi idéal. La trouvaille de l'artiste (le théâtre comme surface d'inscription commune) démontre la justesse analytique du travail qu'il élabore à l'endroit du film de Kubrick. Il peut sembler paradoxal de nouer ainsi théâtre et documentaire. Et pourtant, le travail de mise à nu des enjeux et des procédés cinématographiques que propose Dellsperger trouve ici une parfaite application. Car l'espace théâtral dans lequel se déroule la plus grande partie de *Body Double* 22 possède son corollaire : de nombreuses scènes choisies par Dellsperger sont soumises au regard des participants de la cérémonie, des inserts sur des visages masqués jouant comme contre-champ des situations filmées. Le meilleur exemple de ce voyeurisme est sans doute incarné par la façon dont Dellsperger s'empare de la scène de la confession, récit que fait Nicole Kidman à Tom Cruise de ses regards échangés avec cet officier de la Navy à Cape Cod et de la suite qu'elle aurait été prête à leur donner (« If you men only knew... », lui assène-t-elle avant de commencer son récit). Originellement, cette scène se déroule dans la chambre à coucher du couple. Chez Dellsperger, cette chambre à coucher intègre évidemment le décor du théâtre, avec cette nuance importante : la séquence ne sera pas tournée sur scène mais en lieu et place des spectateurs. Par ailleurs, l'artiste la transpose au milieu de la cérémonie, au centre du cercle formé par les femmes nues et masquées. L'intimité du couple est proprement exposée à tous les regards. Ce que Dellsperger provoque ainsi

est une fusion de séquences clairement différenciées dans le film de Kubrick. Manière, peut-être, d'en établir l'équivalence.

Dans son travail sur l'interprétation des rêves, Freud isole plusieurs motifs, dont ceux du déplacement et de la condensation, dont on nous dit qu'elle serait: « Un des modes essentiels du fonctionnement des processus inconscients: une représentation unique représente à elle seule plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles elle se trouve. Du point de vue économique, elle est alors investie des énergies qui, attachées à ces différentes chaînes, s'additionnent sur elle⁷. » Processus agrégatif, de fusion, de combinaison, la condensation correspond au travail de Dellsperger ici: en ramenant sur un plan d'équivalence deux scènes éloignées dans le film de départ, il produit un troisième terme correspondant à leur fusion mais qui, surtout, commente admirablement l'une et l'autre. Le récit de Nicole Kidman faisant part à son mari de ses secrets désirs équivaut en effet à l'épreuve que ce dernier s'inflige en participant comme spectateur à l'orgie. L'une et l'autre scène se répondent. On sait par ailleurs que la condensation trouve dans le rêve (qui est la nervure formelle et processuelle d'*Eyes Wide Shut*) sa meilleure représentation. Dans son texte intitulé *Sur le rêve*, Freud explique: « Le rêve n'exprime jamais l'alternative "ou bien – ou bien", mais il recueille ces deux termes comme également justifiés dans la même corrélation. J'ai déjà signalé qu'un "ou bien – ou bien" utilisé par la production onirique doit être traduit par un "et"⁸. » Dellsperger met proprement en scène cette hypothèse: le rêve et l'orgie et le récit d'un hypothétique adultère, et d'autres séquences encore, cohabitent dans le décor qu'il a imaginé, celui du théâtre, des apparences et de l'artifice. Ce geste est à comprendre comme un commentaire, une interprétation de l'objet de départ. En cela, le remake de Dellsperger peut s'apparenter à une forme de documentaire avisé d'*Eyes Wide Shut*.

Le 14 mai 1922, Freud écrit à Schnitzler: « Une question me tourmente: pourquoi, en vérité, pendant toutes ces années, n'ai-je jamais cherché à vous fréquenter et à avoir avec vous une conversation? [...] La réponse à cette question implique un aveu qui me semble par trop intime. Je pense que je vous ai évité par une sorte de crainte de rencontrer mon double⁹. » Publiée quelques années plus tard, la *Traumnovelle* de Schnitzler, qui servira de canevas



7. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 89.

8. Sigmund Freud, *Sur le rêve* [1901], Paris, Gallimard, 1988, p. 95.

9. Sigmund Freud, *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 370.

à Kubrick, thématise donc cette figure du double aujourd'hui utilisée par Dellsperger comme outil de relecture et d'analyse de l'histoire du cinéma. Les croisements entre les genres, les disciplines, les méthodes, les médiums, les époques, qui nous sont ainsi offerts creusent l'idée d'un affranchissement. L'aspect flamboyant et pourtant anémié des remakes de Dellsperger incarnent au mieux la nécessité de l'expérimental : par lui, l'observation comme le détournement des conventions affirment leur dimension subversive.

"Nothing rings a bell?", Brice Dellsperger, *Body Double 22*

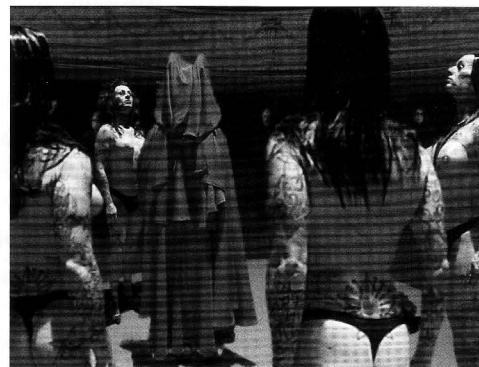
Clara Schulmann

Brice Dellsperger, "More Body Doubles", Air de Paris,
February 20–March 20, 2010.

"As he reaches the front steps of his own house he realizes that all the regularity of his normal life, all the security of his existence, was nothing but deception and delusion."¹

"Do you remember last summer in Cape Cod? Do you remember one night, in the dining room, there was that young Navy officer? [. . .] Nothing rings a bell?" With these words, and the ensuing narrative, Nicole Kidman plunges Tom Cruise into a state of terror. What happened next in *Eyes Wide Shut* would involve the consequences of this fantasized tale, which sunders the unruffled world of the Harford family, a world which Tom Cruise's smile, ever more grimacing as the film progresses, tries to save at all costs. How can this sundering be recorded? This is perhaps what Brice Dellsperger strives to do in *Body Double 22*.

Since 1995, Brice Dellsperger has been producing remakes of films based on a strict methodology. In most of them, one and the same actor, the artist Jean-Luc Verna, plays all the characters, of both genders, as a tribute to the drag-queen shows which have marked the artist: "I've always been fascinated by drag-queen spectacles because they tell us about men and women at the same time. There's not really one character who holds sway. On a visual level, it's a story about a woman. On a level to do with reality, it's a story about a man."² These deliberately flawed remakes never try to "stick" to the original version. On the contrary, it is a matter, each time, of gauging the gap that occurs between the original film and Dellsperger's reformulated version, and, needless to say, it is the image which most conspicuously carries any such discrepancy. The use of the "blue screen" actually encourages visual "conflagrations," as the graft produced by the cut-in never takes perfectly. As for the soundtrack, it is taken from the original one, and then re-played by Jean-Luc



This page and the following ones:
Brice Dellsperger, *Body Double 22*, 2010,
with Jean-Luc Verna, video projection, 37 min.

1. Arthur Schnitzler, *Rhapsody: A Dream Novel*, trans. O. P. Schinnerer (New York: Simon and Schuster, 1971), 112–113.

2. "Hollywood Drag," Vincent Simon, Yagg.com, 12 March 2010.

Verna.³ Dellsperger's films have an immediately recognizable style, which comes straight from these never disguised visual anomalies, about which we cannot properly say whether they function on the side of excess (exaggeration of poses and postures, cross-dressing, make-up, costumes) or on the side of a neutralization of effects (getting rid of narrative conventions, simplified sets, exposure of structures).

At the origin of this activity embarked upon in 1995 we find Brian de Palma's *Body Double* (1984), a cannibalistic film, deriving from Hitchcock, whom it quotes, disembowels, puts back together, and deconstructs. Remake, stand-in, body double, and voyeurism are the central themes. In a kitsch world—the world of Los Angeles and its pasteboard decors—a long new-generation view triggers a highly improbable scenario. Propped against this film of reflections and artifice, which are used like structure and prototype, the remakes nevertheless each strive towards a different source-film.

When shown in art galleries, Dellsperger's films thus work at establishing links between film and contemporary art: if Brian de Palma is the primary reference, the connection that these remakes create also rings out with the camp chapter of the history of experimental film, which the figure of the film-maker Jack Smith (1932–1989) incarnates most dazzlingly. Reversal, parodies, every manner of highlight, conscious duplicity, assertive sexuality, outrageously exaggerated set and theatricality—the camp aesthetic as described by Susan Sontag in 1964 in a famous article responds admirably to the release of *Flaming Creatures*, a trans-genre manifesto movie by Jack Smith which would

have mixed fortunes. The mid-1960s thus adjusted a critical discourse to a frenzied and glamorous formal deregulation: in both, drag made it possible to “examine the space of the representation from its sidelines.”⁴ As a critical operator and a force of deconstruction, drag—and transvestites—upsets conventions and grapples with Hollywood productions. As Philippe-Alain Michaud wrote: “Smith made explicit in *Flaming Creatures* what was still implicit in the films of Sternberg and the ‘Vehicles’ of Maria Montez, then Yvonne de Carlo: a work on visual textures, on exotic decors, on androgynous sexuality.”⁵ It is this marginal history of the link between experimental film and cross-dressing that Brice Dellsperger “imports” into the white cube of contemporary art galleries.

In *Body Double* 22, recently shown at Air de Paris, Dellsperger is inspired by *Eyes Wide Shut* (1999): “A contradictory attraction: I didn't know how to take this film, which end to attack it from, and I felt a strength in it, though I don't know what it consists of—but it involves me.”⁶ Kubrick's film, adapted from a short story by Arthur Schnitzler, tells the tale of a nightmarish episode in the life of a New York doctor's family. What is new here, with regard to

how the *Body Double* films usually function, is that Dellsperger and Verna together selected the scenes they wanted to re-enact. For the first time, the editing of the original film is thus not complied with. Put back together, densified, and squeezed into a few key scenes by the operations which he coordinates—Dellsperger presents the real skeletal structure of *Eyes Wide Shut*. The remake gesture here possibly takes a new turn: in investigating the original film through film-making, the re-staging is duplicated by a documentary project. Now, how is a film to be documented by the film?

At the hub of Dellsperger's remake we find the scene of the orgiastic ceremony. The theater chosen by the artist to accommodate, among other scenes, the remake of this scene helps to explain this idea of documentarization. By introducing a decor that is absent in Kubrick's work, in order to stage his remake, the artist produces a shift which here acts as commentary. For if *Eyes Wide Shut* does not include any scene that occurs in a theater, the whole of the film nevertheless responds to highly theatrical rules.

Situated in the middle of *Eyes Wide Shut*, permeated by a masked and impassive Tom Cruise, the ceremony sequence is treated by Kubrick in the most obviously fantastic way: masks, nudity, music, undeniably kitsch set. Ultimately, the excessive staging produces an "expected," almost stiff, representation of what a scene of this kind might be like. This, incidentally, is probably the filmmaker's goal: showing fantasy as governed by convention. *Eyes Wide Shut* can easily be understood as a film dealing with cliché: cliché of bourgeois mores and their closest secrets.

When Tom Cruise, in his mind, puts into images the fantasized tale of his wife, the transposition takes place in black and white, in slow motion—the Navy officer in uniform, Kidman in a floral printed dress and high heels: a model of the genre. The film's opening scene is also exemplary. Its soundtrack is taken from Shostakovich's *Jazz Suite*; it starts with the credits but continues into the opening shots, which see the Harford couple getting dressed for a party. We follow Tom Cruise into his bedroom, then into the bathroom where Nicole Kidman is finishing getting herself ready. The music continues while the couple leaves the bathroom, and it is in a very discreet way that we see Tom Cruise press the hifi system's off button. The music stops. This softly Viennese air, from another era, was really part of the decor ("in") and not of the credits ("off"). So this music is what the couple is listening to before they go out,



3. In the case of *Body Double* 22, the scenes were shot based on existing dialogues, then re-enacted by actors specialized in dubbing, who stayed as close as possible to Verna's performance.

4. The expression comes from Philippe-Alain Michaud, commenting on the text by Jean-Claude Lebensztejn, *A Beauty Parlour* (1976), in his essay: "En passant l'octroi." Sur le travesti au cinéma," in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma* (Paris: Editions Kargo, 2006), 81.

5. *Ibid.*, 86.

6. "Hollywood Drag," *op.cit.*

producing their own *mise en scène*, and turning the most complete artifice into the setting for their privacy.

Like this sequence—which overexposes the middle-class interior by making it an “artificial environment” rather than trying to make it singular—the film actually deploys one and the same “scene”: the party, the confession, the orgy, the dream, the morgue, New York streets by night . . . all are connected by an almost programmatic datum which seems to neutralize the differences: this is the “cliché” value that Kubrick attributes to each one of these fragments. Cliché of the party scene: glasses of champagne, barely disguised seduction, the usual dialogues and smiles. Cliché of Nicole Kidman’s memory: Cape Cod, the Navy officer, glances exchanged in a hotel lobby. Cliché of the orgy followed by that of the dream . . . One and the same “scene” for one and the same question: what is more personal to us, and what should most aptly differentiate us (our privacy), actually functions everywhere in accordance with the same rules and the same mainsprings.

Documenting the cliché is perhaps what Brice Dellsperger has been working at since his earliest remakes. But this idea finds its almost ideal object in *Eyes Wide Shut*. The artist’s find (the theater as an area of shared inclusion) demonstrates the analytical appropriateness of the work he develops in the place of Kubrick’s movie. It may seem paradoxical to link theater and documentary. And yet, the work of laying bare the cinematographic challenges and procedures proposed by Dellsperger here finds a perfect application. For the theatrical space in which most of *Body Double 22* takes place has its corollary: many scenes chosen by Dellsperger are subjected to the eye of those taking part in the ceremony, with inserts on masked faces acting like a counterpoint to the filmed situations. The best example of this voyeurism is probably embodied by the way in which Dellsperger appropriates the confession scene, as told by Nicole Kidman to Tom Cruise about her glances exchanged with that Navy officer at Cape Cod and the things that she might have done next (“If you men only knew . . .” she says before starting her tale). Originally, this scene takes place in the couple’s bedroom. With Dellsperger, of course, this bedroom incorporates the theater set, with this important subtle difference: the sequence will not be shot on stage but where the spectators are supposed to be. What is more, the artist transposes it to the middle of the ceremony, to the center of the circle formed by the naked, masked women. The couple’s privacy and intimacy are neatly exposed for all to see. What Dellsperger thus creates is a merging of sequences that are clearly distinct in Kubrick’s movie. A way, perhaps, of establishing their equivalence.

In his work involving dream interpretations, Freud singles out several motifs, including those of displacement and condensation, which we are told are: “One of the essential modes of the functioning of the unconscious processes: a sole idea represents several associative chains at whose point of intersection it is located. From the economic viewpoint, what happens is that the idea is cathected by the sum of those energies which are concentrated upon it by virtue

of the fact that they are attached to these different chains."⁷ As an aggregative process of fusion and combination, condensation tallies with Dellsperger's work here: by bringing onto a plane of equivalence two very separate scenes in the original film, he produces a third term corresponding to their fusion but which, above all, comments admirably on both. Nicole Kidman's tale informing her husband about her secret desires is in fact the equivalent of the ordeal which this latter inflicts upon himself by taking part in the orgy as an onlooker. Both scenes tally with each other. We also know that condensation finds in the dream (which is the formal and process-related vein of *Eyes Wide Shut*) its best representation. In his essay titled "On Dreams," Freud explains: "The dream never utters the alternative 'either/or', but accepts both as having equal rights in the same connection. When 'either/or' is used in the reproduction of dreams, it is to be replaced by 'and'."⁸ Dellsperger actually stages this hypothesis: the dream *and* the orgy *and* the tale of a hypothetical case of adultery and other sequences still co-exist in the set which he has imagined, that of the theater, of appearances, and of artifice. The gesture is to be understood as a commentary, an interpretation of the original object. As such, Dellsperger's remake maybe likened to a kind of informed documentary of *Eyes Wide Shut*.

On 14 May, 1922 Freud wrote to Schnitzler: "I have tormented myself with the question why in all these years I never sought you out and had a conversation with you? [. . .] The answer to this question contains what appears to me as too intimate. I think I have avoided you from a kind of reluctance to meet my double."⁹ Published a few years later, Schnitzler's *Traumnovelle*, which would act as a canvas for Kubrick, thus treats this figure of the double today used by Dellsperger as a tool for re-reading and analyzing the history of the cinema. The overlaps—between genres, disciplines, methods, media and periods—which are in this way offered to us create the idea of a liberation. The flamboyant and yet anaemic aspect of Dellsperger's remakes embodies, at best, the need for the experimental: thereby, both the observation and the hijacking of conventions confirm their subversive dimension.

Translated from French by Simon Pleasance and Fronza Woods

7. J. Laplanche and J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, (New York: W. W. Norton, 1974), 82.

8. Sigmund Freud, "On Dreams," Trans. M. D. Eder (New York: Cosimo, 2009), 24.

9. Sigmund Freud, *Letters of Sigmund Freud*, selected and edited by Frist L. Freud, translated by Tania and James Stun (Basic Books, 1960), 339.

