

Les images du sujet. Cinéma et théâtralité selon Joseph L. Mankiewicz

par

Laurent Van Eynde
Professeur aux Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles

Les idées reçues sur le cinéma hollywoodien classique (des origines à 1960, plus ou moins¹), les historiens du cinéma et les études cinématographiques semblent s'accorder aujourd'hui encore pour reconnaître au réalisateur, scénariste et producteur Joseph L. Mankiewicz une place singulière. Celle-ci n'est pourtant pas toujours enviable, tant le respect distant s'apparente souvent à de l'indifférence. Il faut dire que Mankiewicz n'est pas pour rien dans cet étrange destin. Réalisateur et scénariste multi-oscarisé², il a pourtant affecté, dès 1951, de prendre ses distances par rapport à Hollywood, quittant Los Angeles pour New York. A une époque où l'on fait encore bien plus souvent le trajet en sens inverse, cet éloignement géographique est une semi-rupture. Mankiewicz tient encore à mettre en scène à Hollywood, mais un film par an, qu'il écrira à New York, considérant que Los Angeles ne peut que tuer l'inspiration : « Il n'y aucun endroit alentour où il est possible à ce peuple du film de stimuler son esprit. Je pars à l'Est »³. Mais au-delà de ce ressourcement de la création cinématographique, Mankiewicz vise aussi et surtout à se rapprocher du monde du théâtre qui l'attire et le fascine depuis de nombreuses années, lui qui fut un brillant auteur de scénarii avant de devenir réalisateur. Les distances prises avec l'industrie hollywoodienne ont donc une raison et un enjeu esthétique : « Je ne prédis rien, je peux me casser la figure, mais je pense que je peux apporter quelque chose au théâtre. Jusqu'ici, le trafic s'est fait de Broadway vers Hollywood, je pense qu'il est temps qu'il se fasse en sens contraire »⁴. Ce n'est pas Broadway qui lui ouvrira d'abord les portes, mais bien le Metropolitan Opera, où il met en scène *La Bohème* de Puccini en décembre 1952. Cependant, la carrière théâtrale de Mankiewicz, entre productions et projets avortés, ne s'épanouira jamais. Lui-même confessa un malaise dans son rapport à la scène : « J'adore le théâtre. J'adorerais écrire pour le théâtre, j'ai des notes pour une demi-douzaine de pièces, mais, encore une fois, c'est un blocage étrange. Je suppose que j'ai peur d'être rejeté, mais je travaillerai pour le théâtre »⁵. Dans l'interview-fleuve qu'il donne en 1983 à Michel Ciment, il confesse sa passion pour le théâtre londonien du XVIIIème siècle et son projet d'écrire un ouvrage sur les comédiennes de théâtre. Mais son ultime contribution à l'art théâtral sera la brillante adaptation de la pièce *Sleuth* (*Le limier*, 1972), son dernier... film !

1. Le théâtre de Joe

C'est donc au monde du cinéma, et même au classicisme hollywoodien, que Mankiewicz n'a cessé d'appartenir, bien plus que d'autres réalisateurs célèbres qui avaient d'abord

¹ A ce propos, cf. le très bel ouvrage de Pierre Berthomieu, *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009.

² Il reçoit coup sur coup les oscars de la meilleure mise en scène et du meilleur scénario pour *Letter to Three Wives* en 1950 et pour *All About Eve* en 1951.

³ Cité par Patrick Brion, dans *Joseph L. Mankiewicz. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Editions de La Martinière, 2005, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 137-140.

profondément marqué la scène théâtrale américaine, comme Orson Welles ou Elia Kazan. La relation si particulière de Mankiewicz au théâtre lui aura valu la réputation d'un intellectuel égaré à Los Angeles, d'avoir été le réalisateur le plus intelligent d'Hollywood, de n'avoir jamais eu tout à fait sa place dans l'industrie culturelle, d'avoir été un « résistant de l'intérieur ». Tout cela est sans doute vrai, mais il n'en reste pas moins que son œuvre est de part en part cinématographique et même, malgré la nuance d'une éphémère société de production propre (*Figaro Inc.*), purement hollywoodienne. En fin de compte, le foyer de l'œuvre de Mankiewicz est *la théâtralité au cinéma*, et peut-être même la théâtralité *du* cinéma. Pour se convaincre sinon encore de la pertinence, mais au moins de l'efficacité heuristique de cette affirmation, il suffira de se référer à l'œuvre de Mankiewicz qui prétend mettre en scène le plus directement le monde du théâtre, *All About Eve* (*Eve*, 1950). Le réalisateur et scénariste y met en scène tous les personnages participant, directement ou indirectement, à la représentation scénique : l'auteur de pièces à succès, sa vedette de prédilection, le metteur en scène, le critique de théâtre et la « fan »... Dans une scène fameuse, le metteur en scène, Bill Sampson (interprété par Garry Merrill) s'emporte face à la passion théâtrale de la « fan » (Eve Harrington, interprétée par Anne Baxter), exprimée avec trop de naïveté à son goût : « Le théâtre ! Le théâtre ! Quel code stipule qu'il n'existe que dans des lieux affreux entassés sur 1 km² à New York ? Ou Londres, Paris ou Vienne ? Vous savez ce qu'est le théâtre ? Un cirque de puces. L'opéra, les rodéos, les carnivals, les ballets, les danses indiennes, un homme-orchestre, tout cela, c'est du théâtre. Là où il y a de la magie, un public qui y croit, il y a du théâtre. Donald Duck, Ibsen, le Ranger solitaire, Sarah Bernhardt, Poodles Hanneford, Lunt & Fontanne, Betty Grapple, Rex, le cheval sauvage, Eleonora Duse... Tout cela, c'est du théâtre. Vous ne les comprenez pas, vous ne les aimez pas tous ? Le faut-il ? Le théâtre est pour tous, dont vous, mais pas seulement vous. N'approuvez pas, désapprouvez... Ce n'est peut-être pas votre théâtre, mais c'est celui de quelqu'un d'autre. [...] On est si bourgeois dès qu'on parle de théâtre. Parfois, je ne supporte plus »⁶. Bill Sampson vient de jouer une superbe tirade de théâtre, sans être interrompu, ni par Eve, ni par le montage lui-même : il est filmé en un plan-séquence, sans coupure, sans le moindre plan d'insert sur son maigre public. Dans l'interview donnée à Michel Ciment, Mankiewicz concède bien volontiers que dans tous ses films, un personnage est son porte-voix, et il ne fait aucun doute que tel est le rôle du metteur en scène Bill Sampson dans *Eve*⁷. Celui-ci est sur le point de partir à Hollywood, pour y exercer son art de la théâtralité à travers un autre médium.

Au-delà de la polymorphie du théâtre, c'est bien la théâtralité en elle-même, y compris dans ses formes sociales, qui occupe Mankiewicz. L'espace scénique et la représentation théâtrale ne constituent alors que le foyer d'une interrogation anthropologique, sociologique et philosophique plus large, comme l'a très bien vu Vincent Amiel : « La scène dramatique oblige en effet à poser la question des statuts, des fonctions, des rôles. Elle oblige à traiter de la distinction des états »⁸. Toute l'œuvre de Mankiewicz est traversée par cette angoisse de la

⁶ *All About Eve* (*Eve*, 1951), 21'25''-22'40''.

⁷ Il est vrai que, sur la proposition de Michel Ciment, c'est explicitement au critique de théâtre Addison DeWitt (Georges Sanders) que Mankiewicz attribue cette fonction, sans s'appesantir. Nous ne pensons pas que cette assertion résiste à l'analyse du film, et nous la mettons donc sur le compte d'une mémoire défaillante (l'interview a lieu plus de trente ans plus tard) et des conditions de l'échange rythmé entre Mankiewicz et Ciment.

⁸ Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, PUF, 2010, p. 70-71. Les propos tenus par Mankiewicz à Michel Ciment, en conclusion de l'interview de 1983, confirment cette fois l'analyse : « ce que j'aime le plus au monde : le théâtre, le théâtre dans lequel nous vivons, le théâtre que nous projetons à l'écran et celui que nous représentons sur scène. Et le théâtre de la vie quotidienne, fait de conflits et des rapports entre les hommes et les femmes ».

représentation – de son faire, de son efficace, de sa performance, de sa dissimulation. La théâtralité en soi est mise en scène par son œuvre cinématographique.

Ceci appelle deux remarques complémentaires, mais qui n'en sont pas moins décisives et qui vont déterminer très précisément la suite de notre propos. Tout d'abord, l'inquiétude fascinée de la représentation dans l'art de Mankiewicz est étroitement liée à la performance de l'acteur – plus précisément encore : de l'actrice. Elle et lui prennent en charge toutes les ambiguïtés, les tensions, les errances de la fictionnalisation, de la création et du faux-semblant. Plus qu'une mise en abyme structurelle de l'art de la représentation, Mankiewicz confie au personnage de l'acteur la tâche d'expérimenter, pour son art en train de se faire, ce que cela signifie que de jouer, de représenter, de feindre. L'acteur (l'actrice) de Mankiewicz représente la tension même entre la personne et le personnage, que ce soit pour jouer la dissolution de l'une dans l'autre ou pour affirmer la matière brute d'une subjectivité tentant (désespérément ?) de s'opposer à sa réduction représentationnelle. Cela est possible parce que, la théâtralité étant l'enjeu ultime de son art cinématographique, tous ses personnages sont eux-mêmes des acteurs, dans l'écart avec leur subjectivité ou dans l'affrontement avec celle-ci.

Ensuite, nous devons prendre la pleine mesure de ce fait élémentaire : c'est à travers l'image cinématographique que Mankiewicz veut saisir la théâtralité en général, et seulement à travers elle – quoiqu'il en soit des projets, d'ailleurs avortés, d'inscription de son art dans l'espace concret de la scène théâtrale. Son esthétique de la théâtralité est dès lors bifrons. D'une part, elle doit permettre de saisir ce qu'est la constitution même de l'image cinématographique et contribuer ainsi, à la fois, à la détermination de l'enjeu ultime de la création au cinéma et à une déconstruction critique de l'industrie culturelle. D'autre part, elle cherche à comprendre et à révéler à même l'image un modèle social dominant.

D'une part, d'autre part... : cette distinction est cependant quelque peu artificielle, car ce qui nous importe ici, c'est que Mankiewicz prétend bien atteindre à une saisie de la théâtralité la plus générale (dans ses dimensions anthropologique, sociologique, philosophique) *par* l'image cinématographique. Prétention aveugle, déformation professionnelle ? Non pas : lucidité sur ce qu'est l'art classique hollywoodien auquel il appartient, pour le meilleur et pour le pire. Alors que Mankiewicz réalise ses premiers films (*Dragonwick*, 1946 ; *Somewhere in the Night*, 1946 ; *The Late George Appley*, 1947 ; *The Ghost and Mrs. Muir*, 1947 ; *Escape*, 1948), Adorno et Horkheimer écrivent et publient leur *Dialectique de la raison*, dont l'un des chapitres est consacré à « La production industrielle de biens culturels »⁹ (*Kulturindustrie*). Les auteurs s'engagent dans une critique acerbe du cinéma hollywoodien de l'époque, une critique souvent affaiblie par les excès de la polémique et la méconnaissance de la pluralité des voies de création à Hollywood, des tensions internes au « système », des audaces formelles de certains réalisateurs majeurs. Les excès de ces pages ne les empêchent cependant pas d'entrer directement en écho avec les réserves souvent exprimées et saisies à l'image par Mankiewicz. Selon Adorno et Horkheimer, l'industrie culturelle (cinéma, radio, magazines) forme une totalité, un système, garantissant une « uniformisation du style » et par là une « constante uniformité »¹⁰ de la culture de masse. L'identité de la production devient un facteur économique décisif qui assure une rentabilité de l'objet culturel diffusé auprès des masses. Certes, les variations sont nécessaires, mais dans les limites d'un désir de nouveauté qui se satisfait de reconnaître à *nouveau* du bien connu : « L'obligation permanente où [l'industrie culturelle] se trouve de produire sans cesse de nouveaux effets qui restent pourtant conformes à l'ancien modèle, sert uniquement, comme une règle supplémentaire, à augmenter le pouvoir des conventions auxquelles chaque effet aurait tendance à échapper. Tout porte si

⁹ Cfr Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, trad. franç. de E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 129-176.

¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

profondément la même estampille, que rien ne sort plus des usines de la culture sans révéler au départ les traces du même jargon et sans attirer l'approbation à première vue »¹¹. L'indifférenciation (selon les auteurs) entre les studios hollywoodiens, le système des genres cinématographiques et surtout le « star system » contribuent à la puissance systématique de cette uniformisation : « [...] les grandes vedettes, qu'elles produisent ou qu'elles reproduisent, seront celles qui parlent ce jargon aussi facilement, aussi librement et naturellement »¹². En fin de compte, les productions de l'art de masse sont parfaitement interchangeables, elles revêtent la forme-marchandise et achèvent ainsi de nier la pertinence et la force de l'individuation, y compris dans la réception du spectateur : « Le consommateur devient l'alibi de l'industrie du divertissement aux institutions de laquelle il ne peut échapper. [...] Tout est perçu sous ce seul aspect : pouvoir servir à autre chose, même si cet autre chose est aussi vague que possible. Tout objet n'a de valeur que comme objet d'échange et n'a aucune valeur en soi »¹³. Ce règne de la forme-marchandise signifie donc, en dernière instance, une uniformisation du public lui-même. La « masse » est formée par la production industrielle de biens culturels, et l'individuation est étouffée chez le spectateur comme elle l'est dans l'acte de la « création » et de l'interprétation : « Dans les visages des héros de cinéma ou des personnes privées, qui sont tous confectionnés sur le modèle des couvertures de magazines, une apparence à laquelle nul ne croyait d'ailleurs plus disparaît et la popularité dont jouissent ces modèles se nourrit de la secrète satisfaction éprouvée à l'idée que l'on est enfin dispensé de l'effort à accomplir en vue de l'individuation, parce que l'on n'a plus qu'à imiter, ce qui est beaucoup moins fatigant »¹⁴.

Encore une fois, on peut regretter que la critique de Horkheimer et Adorno fasse elle-même système avec la force d'une idéologie paradoxale. Mais il n'en reste pas moins que nous retrouvons certains de ses éléments dans le cinéma critique de Mankiewicz, avancés avec plus de nuances, sans être moins acerbes pour autant. Nous verrons notamment que la réflexion de Mankiewicz sur le processus de starification qui mêle personne, personnage et acteur, est très riche dans son écho même avec le point de vue de la *Dialectique de la raison*. Mais nous devons surtout noter dès à présent que si la désindividuation relève d'une homologie structurelle du côté de la production et du côté de la réception, la co-implication des théâtralités cinématographique et sociale en devient pour ainsi dire naturelle. C'est parce que le cinéma est une culture de masse que sa théâtralité interne est la plus directement en prise sur la théâtralité sociale. Il ne s'agit certes pas d'une analogie accidentelle ou arbitraire, mais d'une manifestation à même l'industrie culturelle de cela qu'elle produit, confirme ou généralise. Et Mankiewicz d'explorer dans le même mouvement ces deux théâtralités d'une même essence parce qu'il fait l'expérience de la puissance universalisante de l'image cinématographique.

Cependant, et enfin, il ne faut pas perdre de vue que Mankiewicz développe ainsi une analyse *en image*, et *immanente à l'image*, de l'image elle-même et de sa théâtralité. La richesse de sa création est de se montrer elle-même jeu théâtral, de le confirmer donc, mais tout en suspendant l'univocité de la critique externe d'Adorno et Horkheimer. La mise en abyme de la théâtralité cinématographique ne la disqualifie pas, mais la redouble de son interrogation pour le coup individuante ou créatrice.

On ne s'étonnera pas, dès lors, que, dans l'interview avec Michel Ciment, Mankiewicz préfère parler de son art de réalisateur comme d'un art de l'*interprétation*, plutôt que d'un art de création, le rapprochant par là essentiellement de l'art des acteurs qu'il dirige. La théâtralité réaffirmée de l'image cinématographique se dit par l'homologie avec la

¹¹ *Ibid.*, p. 137.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

performance de l'acteur. De fait, nous pourrions constater dans les analyses qui suivent comment deux de ses films les plus justement célèbres, *All About Eve* et *The Barefoot Contessa* (*La comtesse aux pieds nus*, 1954) font reposer sur le personnage de l'actrice l'édifice cinématographique et social (et social *parce que* cinématographique) de la théâtralité.

2. Les miroirs d'Eve

All About Eve apparaît de prime abord comme un film consacré à l'art théâtral et à son milieu. Il s'ouvre sur la remise d'un prix à une jeune comédienne dont l'histoire nous est ensuite contée en plusieurs flashback, commenté *off* par trois narrateurs différents, internes à l'action : le critique Addison DeWitt, l'épouse de l'auteur, Karen Richards (Celest Holm), et la « vedette » Margo Channing (Bette Davis). Souvent, les critiques ont voulu y voir, tout naturellement, l'expression de la fascination de Mankiewicz pour le théâtre et, en creux, un certain mépris pour un art cinématographique tenu pour inférieur. Il est vrai que les saillies délivrées contre le monde hollywoodien y sont nombreuses. Depuis l'ironie sur la cérémonie de remise des oscars, entourée d'un sensationnel et d'une « publicité douteuse » auxquels échapperait le « Sarah Siddons Award » décerné à Eve Harrington, jusqu'à l'évocation du risque encouru par le metteur en scène Bill Sampson en se rendant à Los Angeles pour se frotter à l'industrie du cinéma, en passant par la star hollywoodienne en visite chez Margo et dont nous ne verrons que le manteau de fourrure racoleur, Mankiewicz semble en effet se plaire à accuser le contraste entre l'Est et l'Ouest comme entre l'art et l'industrie.

Pourtant, force est de constater que le cinéma n'est pas seul à faire les frais de cette ironie. De manière plus acerbe encore, la télévision est moquée comme une sous-production indigne de la vie culturelle, comme, au demeurant, la radio l'avait été dans *Letter to Three Wives* un an plus tôt. C'est donc la production culturelle de masse en sa totalité, et en tant qu'elle forme « système », selon les termes d'Adorno et Horkheimer, que Mankiewicz brocarde avec une certaine délectation dans l'écriture des dialogues. Il ne s'agit pas d'affirmer que, contre toutes les apparences, le cinéma ne serait pas la véritable cible de Mankiewicz, mais de noter à tout le moins que celui-ci se trouve intégré dans un phénomène plus vaste. Il faut donc rester prudent et observer, de manière encore seulement factuelle, que l'ironie à l'égard de la production hollywoodienne est intégrée dans des considérations beaucoup plus générales sur la société du spectacle. A tel point qu'on ne voit pas bien pourquoi le théâtre lui-même devrait échapper à cette critique.

Et de fait, bien des traits remarquables de cette société théâtrale renvoient plutôt à l'univers de l'industrie du cinéma. La puissance de l'image que représente la vedette (pour ne pas dire d'emblée la *star*) est traitée dans une proportion qui a plus à voir avec Hollywood qu'avec Broadway et qui tranche, pour le moins, avec la discrétion d'abord revendiquée pour le prix qui lui est décerné, qu'il s'agisse de Margo Channing (la vedette confirmée, reconnue, adulée) ou d'Eve Harrington (en passe de le devenir). La vedette Margo se sait adulée et demande des pièces écrites pour elle, mettant en valeur son image déjà reconnue – Eve ne tardera pas à faire de même. Forme et matière de l'œuvre importent moins que l'image personnelle à mettre en lumière. Margo a aussi un comportement et des prétentions de star de cinéma lorsqu'elle se voit contrainte de quitter sa loge avec une seule boucle d'oreilles parce qu'elle a égaré l'autre, et qu'elle ironise sur la mode qu'elle risque ainsi de créer : « C'est la dernière mode : une seule boucle d'oreille ! Et si ça ne l'est pas, ça le deviendra »¹⁵. Face à elle, le public est donc composé de « fans » : cette fan qu'est Eve au début du film, adulant Margo Channing au point de venir la voir tous les soirs de représentation, comme le (la) fan de cinéma retourne voir son idole dans chacun de ses films et parfois plusieurs fois dans le même

¹⁵ *All About Eve*, 23'03''.

film. Margo a décidément tout de la star de cinéma, et lorsqu'Eve lui damera le pion, elle suscitera les mêmes ferveurs, gages d'attitudes mimétiques dans le jeune public : clubs de fans, comportements idolâtres que manifeste notamment cette nouvelle fan, prénommée Phoebe, qui s'est glissée dans les appartements de son idole, espérant entrer à son service, comme Eve au service de Margo quelques années plus tôt. Le mimétisme du fan à l'égard de la star n'est sans doute plus aujourd'hui la spécificité du lien qui unit le spectateur de cinéma à l'écran. Comme l'observe Edgar Morin, dès le début des années soixante, « il apparaît clairement que le cinéma n'est plus qu'un medium parmi les mass-media, un divertissement parmi d'autres loisirs. La baisse quantitative correspond en fait à une déchéance qualitative. Le cinéma n'est plus la clé de voûte de la culture de masse, ce n'est plus le bouillon de culture de l'individualité moderne »¹⁶. Mais *All About Eve* date justement de cette période (le début des années cinquante) où le cinéma américain n'a pas encore succombé à la crise qui le menace. Le processus de starification, décrit par Mankiewicz à travers un contexte narratif qui est celui de l'univers du théâtre, est éminemment celui du cinéma¹⁷ – qu'il est *en train de faire*, tout en introduisant une dimension critique qui est sans doute le signe d'une lente fragilisation.

Pour le dire abruptement, il y a décidément beaucoup de cinéma dans ce théâtre que nous décrit Mankiewicz, comme s'il cherchait paradoxalement à confondre les deux spectacles, au-delà d'une distinction proclamée. Nous en retenons un seul exemple. Margo Channing commence à nourrir quelque jalousie à l'égard de la jeune Eve, si prévenante qu'elle vampirise son idole et si adroite qu'elle semble nourrir quelque but secret. La star établie fait alors une virulente scène au metteur en scène Bill Sampson, qui est également son amant, et qu'elle soupçonne d'accorder trop d'attention à la jeune Eve. Cette dispute est filmée par Mankiewicz en un seul plan-séquence d'environ une minute¹⁸, les déplacements des acteurs les conduisant exactement face à une caméra fixe, dans un face-à-face au public qui paraît éminemment théâtral dans sa continuité, n'était le cadrage en plan américain. C'est donc la dispute qui devient elle-même théâtrale, comme si le metteur en scène et sa vedette étaient pris dans le jeu constant de la représentation scénique. Mais comment donc Margo met-elle un terme à cette étrange représentation ? Par les mots : « Coupez ! On garde la prise ! Qu'arrive-t-il sur la prochaine bobine ? Me jette-t-on dans la fosse aux serpents ? »¹⁹. Aussitôt Mankiewicz coupe sur Eve dont on vient d'entendre la voix off, revenant à la technique proprement cinématographique du montage. Le jeu de la représentation théâtrale est immédiatement subsumé par la forme cinématographique qui, de fait, la rendait possible. Si la continuité du plan-séquence avait sans doute ici pour fonction de nous transporter au théâtre un bref instant, la scène ne reçoit pourtant sa signification ultime que par une réintégration explicite dans la forme cinématographique.

Plutôt donc que de considérer *All About Eve* comme un film hollywoodien consacré au théâtre, et trahissant une mauvaise conscience et un sentiment d'infériorité esthétique de l'un vis-à-vis de l'autre, il faut bien y voir du cinéma qui traite du cinéma par le biais d'un contenu théâtral, profitant de la distance par rapport à soi que ce « détour » lui permet. Le jeu de Mankiewicz est subtil : il feint de sortir du cinéma pour traiter d'un autre art de la représentation, mais ce faisant, il ne cesse de faire du cinéma l'enjeu de sa réflexion

¹⁶ Edgar Morin, « Le crépuscule du star system et la résurrection des stars », dans *Les stars*, troisième édition, Paris, Seuil, 1972, p. 148.

¹⁷ On pourrait aussi observer que le personnage du producteur de théâtre Max Fabian (interprété par Gregory Ratoff) pourrait passer encore plus facilement pour un producteur hollywoodien, quelques éléments de ressemblance physique évoquant d'ailleurs en sa personne Louis B. Mayer ou David Selznick.

¹⁸ *All About Eve*, 39'55''-40'53''.

¹⁹ *Ibid.*, 40'48''. Du simple point de vue de la narration en cours, la remarque ironique de Margo s'explique par le fait que son amant revient tout juste de Hollywood. Mais la question formelle se règle bien entendu plus fondamentalement au niveau du jeu de brouillage constant du film entre cinéma et théâtre.

esthétique, *comme en creux de son image*. Il est tout à fait frappant que, s'il est souvent question de cinéma et de Hollywood dans les dialogues de *All About Eve*, l'image fait pourtant l'économie de sa présentation directe. Ce n'est pas tant qu'aucun élément hollywoodien ne viendrait se signer à l'image, mais chacune de ces manifestations est à chaque fois biffée ou manquée. Bill Sampson part-il tourner à Hollywood ? Une brève séquence nous le donnera à voir, mais... dans sa chambre d'hôtel de Los Angeles, et nullement sur un plateau. Une star de cinéma rend-elle visite à Margo chez elle, à l'occasion d'une réception donnée en l'honneur de Bill Sampson ? Elle ne sera à l'image que par son imposant manteau de fourrure, qui suscite des commentaires mi-envieux, mi-sarcastiques des gens de théâtre. En quelque sorte, c'est *ostensiblement* que l'image se refuse à nous montrer la star. Enfin, Eve conclura son discours lors de la remise de son prix en évoquant son départ prochain pour Hollywood. L'histoire à l'image s'arrêtera avant qu'elle n'y soit, bien entendu.

Cinéma absent dans la mise en image de la narration, donc, mais parce qu'il est partout présent. Le film *All About Eve* met en scène le théâtre. Il est sa forme englobante – une *macro-forme*, en somme. Ses manifestations intradiégétiques, dans l'univers de la scène théâtrale, ne se donnent alors qu'en creux, comme des micro-formes absentes dans leur évocation même et renvoyant par là à la macro-forme. Les micro-formes cinématographiques (les évocations explicites du cinéma dans le scénario) constituent le noyau narratif renvoyant à la macro-forme englobante (la réalisation de *All About Eve*). La présence-absence paradoxale du cinéma à l'image révèle donc la puissance constituante du cinéma dans une œuvre qui parle bien moins du théâtre qu'on ne pourrait le croire. Après tout, il ne faudrait pas perdre de vue que pour « tout savoir sur Eve », le cinéma a dû s'arrêter un instant – en montrant qu'il s'arrêtait : l'essentiel de l'action, nous l'avons dit, est projetée en une série de flashback, des flashback qui entament leur ronde lorsque le réalisateur impose un arrêt sur image à l'instant précis où Eve reçoit en mains propres son prix. Nous reviendrons du dernier flashback à cet arrêt sur image par un fondu enchaîné. C'est donc visuellement que le cinéma, par ce procédé rare pour l'époque, mais néanmoins éminemment cinématographique, englobe l'action « théâtrale ». *All About Eve* nous parle de théâtre en subsumant celui-ci dans la forme cinématographique, parce que la théâtralité elle-même est son véritable enjeu de cinéma, en même temps que le monde de la représentation théâtrale permet de creuser une distance critique et réflexive (mais néanmoins interne) par rapport au cinéma : « la scène lui [Mankiewicz] sert à interroger le cinéma, plus qu'à le déconstruire »²⁰.

Il suffit à présent de décrire les modes de cette théâtralité pour s'apercevoir qu'ils sont ceux du cinéma précisément en ce qu'ils sont à la mesure de sujets dont l'humanité et la socialité s'expriment dans l'art de la feinte. L'action du film est une action de jouer, les personnages sont des acteurs. Cela est naturellement vrai de Margo Channing ou de Eve, bien sûr, mais aussi des autres personnages qui sont tous maîtres dans l'art de la feinte. Chacun affecte un rôle, trompe ses proches en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas, cachant une vérité qui lui permet de modifier l'équilibre de sa relation avec les autres. Tous, en fin de compte, sont des personnages de théâtre – ou, pour mieux dire, des *performances théâtrales* qui paraissent creuser un abîme entre leur personne et leur personnage. Cette généralisation de la théâtralité, qualifiant l'action de tous les personnages, est décisive pour le propos de Mankiewicz. Elle implique tout simplement que, à tout moment, la relation acteur/public peut se renverser et la théâtralité nouer d'autres types de rapports sociaux. C'est là ce qu'a très précisément saisi Vincent Amiel : « Une fascination et une méfiance vis-à-vis de la scène théâtrale (au sens large comme au sens du dispositif physique de la représentation) qui sont parmi les pivots de son œuvre. Mankiewicz ne cesse en effet de se heurter à la question de la rampe, de la séparation nette et définitive entre acteurs et spectateurs, c'est-à-dire aussi entre

²⁰ Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, op. cit., p. 71.

protagonistes de la scène sociale, et [...] entre protagonistes des scènes de séduction. Toutes les situations dans lesquelles il les place sont d'abord des situations binaires, où chacun est distinctement identifié, lié à son espace propre, et jouant de sa fonction ou de son statut. Qu'il s'agisse de relations professionnelles, conjugales, amoureuses, qu'elles induisent rivalité, affrontement, séduction, elles ne fonctionnent que vis-à-vis d'une limite symbolique autour de laquelle s'échangent répliques et coups bas, clin d'œil et humiliation. Le découpage autant que le choix des lieux de la dramaturgie sont à cet égard très nets : les plans opposent les personnages (parfois l'un à l'autre, et parfois aussi un seul face au groupe), le *cut* marquant la rampe implicite entre des lieux qui définissent le territoire scénique des uns – acteurs – et des autres – spectateurs. [...] Tour à tour, chacun est acteur et chacun est spectateur, tour à tour maîtrisant, d'une certaine façon, l'espace de jeu. C'est le cas des protagonistes de *Cléopâtre*, du *Limier*, de *Jules César*, mais plus nettement encore d'*Eve* »²¹.

Ces observations de Vincent Amiel ne sont nullement contradictoires. C'est la rampe qui est définitive – autrement dit : une répartition des rôles entre spectateur et acteur. Mais ceux-ci tournent autour de cette rampe pour échanger leurs positions, l'acteur devenant spectateur du spectateur devenu acteur. Une séquence de *All About Eve* est à cet égard particulièrement remarquable²². On vient d'introduire la jeune Eve Harrington dans la loge de Margo Channing. Eve se comporte bien sûr en *fan*, affirmant d'emblée qu'elle aime toutes les pièces dans lesquelles joue son idole. Elle est donc dans la position de la spectatrice – et même d'une spectatrice de *star*. Margo joue d'ailleurs son rôle, à la fois distante et quelque peu condescendante, elle apparaît « en majesté », malgré sa tenue d'après spectacle. A ses côtés, Lloyd Richards (Hugh Marlowe), l'auteur, et sa femme Karen, assistent à la scène. Margo invite Eve à s'asseoir et celle-ci se retrouve seule face à un public qui lui demande qui elle est, pourquoi elle nourrit une telle admiration pour Margo Channing, etc. S'engage alors un jeu de champs contre-champs, oscillant du petit groupe de Margo à Eve en plan rapproché. Les *cut* d'un plan à l'autre instituent une rampe, en effet. Sans doute la position des différents personnages dans l'espace ne saute-t-elle pas directement aux yeux des spectateurs du film. Mais voici que, de manière impromptue, la secrétaire particulière et femme à tout faire de Margo revient dans la pièce, pénétrant par une porte qui se trouve dans le dos de Eve. Le silence interloqué de Eve, qui suspend son discours, et les regards désapprobateurs de Margo et ses amis suffisent à faire sentir que cette apparition est incongrue pour la simple raison qu'elle interrompt... une représentation ! La secrétaire, Birdie (Thelma Ritter), perçoit que son intrusion perturbe cette représentation et traverse la pièce pour se joindre au « public » et écouter elle aussi le récit de Eve. A partir de ce moment, il n'y a plus aucun doute pour nous qui regardons le film : c'est bien à une représentation théâtrale dans une loge que nous assistons et les rôles ont été inversés. Eve s'engage dans une longue tirade, emplie d'émotion et à peine entrecoupée de quelques relances de son « public ». Elle paraît inspirée et touche son auditoire en contant son amour d'enfance pour le théâtre, son dur labeur, son mariage avec un certain Eddie et la mort de celui-ci, quelques mois après leur union, dans les combats de la guerre du Pacifique. Comment, enfin, elle se consola de cette perte en allant assister à une représentation d'une pièce jouée par Margo Channing. Cette dernière en essuie quelques larmes, touchée à son tour par la parole théâtrale qui vient d'être jouée sous ses yeux. Lorsque Birdie, dont le franc-parler n'a d'égal que le bon sens, conclut : « Quelle histoire ! Il n'y manque que les meutes de loups », Margo la reprend en confirmant le caractère théâtral de la pièce qui vient de leur être jouée : « Certaines expériences humaines, Birdie, ne relèvent pas du vaudeville et devraient inspirer le respect au pire amateur »²³.

²¹ *Ibid.*, p. 60-62.

²² Cf. *All About Eve*, 13'16''-17'58''.

²³ *Ibid.*, 17'44''.

Margo, devenue spectatrice reconnaît tout à la fois le théâtre et y croit, comme ses amis présents. Mais cela n'est donc possible que parce que Eve est devenue actrice. Et de fait, on apprendra plus tard que c'est bien un personnage qu'elle joue. Rien dans ce qu'elle raconte dans la loge n'est vrai. Elle n'a jamais été mariée et a dû quitter sa ville natale après une sordide histoire d'adultère. Peu importe, au demeurant, la « vérité » de la personne nommée Eve Harrington. Ce qui est décisif, c'est la performance elle-même, par laquelle, de spectatrice fascinée, elle s'est transformée, en passant la rampe, en actrice qui domine son auditoire grâce au personnage qu'elle crée. Non sans raison, Amiel voit dans l'art d'Ernst Lubitsch, le maître de Mankiewicz, le véritable inspirateur de ce jeu de renversement : « L'une des figures majeures de son cinéma est en effet le retournement de situation qui fait du dominant le dominé, de celui qui jubilait le partenaire affolé, et de la victime celui (ou celle) qui désormais tire les ficelles »²⁴.

La théâtralité consiste ici en une inflation des jeux de faux-semblants menés par des sujets qui semblent se confondre sinon avec leurs personnages (qui peuvent être multiples), du moins avec leur performance elle-même. La performance d'acteurs en vient ainsi à confondre personnes et personnages, comme si la différence entre celles-ci et ceux-là ne gardait plus que la signification qui s'attache à l'acte même de la tromperie, de la négativité de l'apparence créée, au risque de dissoudre toute positivité du sujet.

All About Eve est marquée par une inflation de la théâtralité, comme si celle-ci s'auto-engendrait à l'infini, comme si les sujets n'existaient qu'à se mirer dans leur personnage. Margo Channing ne comprendra pour la première fois les aspirations d'actrice d'Eve que lorsqu'elle la surprendra tenant un costume de scène devant elle et contemplant son image dans un miroir²⁵. L'épilogue du film renverra à ce plan, mais en le démultipliant. Eve, consacrée par le « Sarah Siddons Award », rentre chez elle et y découvre sa jeune admiratrice Phoebe. La situation répète bien sûr celle de la rencontre entre Margo et Eve. Phoebe propose son aide pour contribuer au confort de la star fatiguée par une longue soirée. Elle saisit l'élégante cape de soirée de Eve et passe dans la chambre pour l'y ranger. Mais sans guère d'hésitation et à l'insu de Eve, elle revêt la cape et, tenant dans la main la récompense reçue par son idole, elle se mire dans un paravent composé de trois miroirs. Le cadrage de Mankiewicz produit une multiplication quasiment à l'infini de l'image de Phoebe qui joue à l'actrice, élevant celle-ci au rang de personnage²⁶. Le plan de Phoebe semble être une subsumption de celui de Eve devant le miroir, pour deux raisons : d'une part, les reflets se sont démultipliés, d'autre part, elle n'est pas vêtue d'un costume identifié comme costume de théâtre, mais bien d'un vêtement de soirée de Eve : Eve n'est qu'un personnage parce qu'elle est actrice de part en part, et ce n'est qu'en tant que telle que Phoebe la voit et la comprend. Elle-même démultiplie cette identification de la personne au personnage/acteur en démultipliant son image dans les reflets à l'infini des trois miroirs.

Ce plan fait inmanquablement penser à une séquence célèbre de *The Lady from Shanghai* (*La dame de Shanghaï*, 1947) de Orson Welles, qui se termine par une poursuite dans un palais des glaces où poursuivi et poursuivant se perdent de vue à force de scruter leurs reflets à l'infini. Il nous semble pourtant que la composition du plan de Mankiewicz est plus subtile que la séquence baroque de Welles. Dans *The Lady from Shanghai*, il n'y a plus que des reflets, le spectateur du film est lui-même incapable de situer le corps réel reflété au cœur du réseau de miroirs. Il n'en va pas de même chez Mankiewicz. Nous situons bien à l'avant-plan le corps de Phoebe et c'est dans un arrière-plan qui se prolonge à l'infini que nous percevons la multiplicité des reflets. Est-ce à dire que le corps personnel reste cette fois identifiable et conserve sa subjectivité positive face à la négativité des reflets ? Nous pourrions le penser un

²⁴ Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, op. cit., p. 66-67.

²⁵ *All About Eve*, 30'03''.

²⁶ *Ibid.*, 2h11'24''.

instant. Mais voici que Phoebe, qui nous tourne le dos, s'incline comme si elle saluait un public, d'abord sur sa gauche, puis face à elle, et enfin sur sa droite, offrant son profil à notre contemplation. Elle n'effectuera pas le dernier quart de tour qui nous aurait permis de la voir de face, dans un regard caméra. C'est sur le profil et le réseau des reflets que vient se sur-imprimer le *The End*. En évitant le regard de face, auquel nous nous attendons pourtant, Mankiewicz évite la pure et pleine présence de ce corps, en même tant qu'il permet de la voir comme ce qui se reflète. Autrement dit, là où les corps disparaissent purement et simplement dans leurs reflets, chez Welles, la présence de Phoebe, cette *sur-Eve*, est à la fois indiquée dans sa production de reflets et s'échappe en reculant devant sa manifestation la plus directe et la plus simple, celle du regard qu'un sujet peut porter sur nous. Les reflets du personnage n'effacent pas purement et simplement toute réalité du sujet, mais le sujet est ici dans une apparition à la fois réelle et biffée, celle qui ne consiste en rien d'autre qu'en la production de reflets. Parce que c'est l'acte de la performance qui intéresse Mankiewicz, *le processus par lequel la personne devient personnage et n'existe que dans ce processus*, le corps présent reste identifiable, mais sans pouvoir prétendre à une quelconque densité hors les reflets qu'il rend possibles.

Dans ce réseau serré de performances d'acteur, il ne semble donc ne pas y avoir de place pour une présence positive, pleine et entière, pour une « vérité » des personnes en deçà de l'art de la feinte. Pourtant, si nous savons qu'Eve a feint l'histoire de sa vie, telle qu'elle l'a donnée en représentation à Margo et à ses amis, c'est que nous avons pu juger de son mensonge et donc nous référer à une manifestation pour elle-même de sa vérité historique. Et de fait, à un seul moment, dans une seule séquence, la positivité de la subjectivité d'Eve se trahit sans qu'elle ne semble la jouer. C'est que, parmi les personnages qui l'entourent, un seul, et pas n'importe lequel, se trouve hors de portée de sa tromperie : Addison DeWitt, le critique qui se plaît à dire que toute son existence est au théâtre. Le personnage du critique dévoile la vérité d'Eve parce qu'il est sans aucun doute celui qui est le plus proche d'elle. Lui qui, par définition, n'appartient au théâtre que dans la réflexivité, dans le jugement critique, dans une forme de négativité sans cesse réaffirmée, s'inscrit totalement dans la théâtralité, avec la plus haute lucidité, maîtrisant à son plus haut degré l'art de la feinte, au-delà même de ceux qui ont la prétention d'être acteurs. Il est le plus apte à démasquer Eve tout en la confortant dans ses performances d'actrice. Elle lui *appartient*, selon ses propres mots²⁷.

Mais ce qui nous importe surtout ici, ce sont les conditions dans lesquelles émerge la « vérité » de Eve – ou du moins cette strate de son existence qui paraît indemne de la fictionnalisation. Eve est sur le point d'être consacrée comme une star. Nous sommes à quelques heures d'une importante première, lorsqu'Addison DeWitt s'en prend violemment à Eve dans sa chambre d'hôtel et la force à avouer le mensonge sur son passé. La mise en scène de Mankiewicz emprunte des voies qu'il a dédaignées jusqu'alors. Les cadrages enserrant le corps d'une Eve qui s'est jetée en pleurs sur son lit. Dans ce film tourné à « hauteur d'hommes », privilégiant l'horizontalité des prises de vue de chaque côté de la rampe de la théâtralité, Mankiewicz opte cette fois pour une brutale plongée sur le corps de la femme, un cadrage qui renforce l'impression de violence de l'acte et de souffrance d'un corps écrasé par la pression physique qu'exerce le critique. C'est dans les pleurs et les contorsions de son corps jeté là qu'Eve avoue et s'échappe de la théâtralité. Cela ne sera l'affaire que d'une séquence. Eve sera consacrée et recevra, sous les yeux d'un Addison DeWitt lui-même à nouveau théâtral, le « Sarah Siddons Award ». La théâtralité n'est pas viciée par cette révélation, son inflation repart de plus belle. Mais il restera dans le souvenir du spectateur de *All About Eve* ce moment où la violence, et seulement elle, dans toute son asocialité, a provoqué la présence d'un sujet, d'un corps qui ne feint plus, mais souffre. Cette violence, qui

²⁷ *Ibid.*, 1h58'37''-2h00'17''.

rompt un instant le règne de la théâtralité et de ses renversements et démultiplications, est le point aveugle de la théâtralité, l'état d'exception dont la déchirure atteste paradoxalement de la puissance de ce théâtre que nous révèle l'image cinématographique.

3. La statue de Maria

Si *All About Eve* aborde la théâtralité en son essence cinématographique par le double biais de la macro-forme et du vide manifeste caractérisant la micro-forme, *The Barefoot Contessa* emprunte cette fois une voie directe, comme si *All About Eve* lui avait servi de prolégomène. L'histoire d'une jeune danseuse espagnole (Maria Vargas, interprétée par Ava Gardner), découverte par un réalisateur (Harry Dawes, interprété par Humphrey Bogart), un producteur (Kirk Edwards, interprété par Warren Stevens) et l'attaché de presse de celui-ci (Oscar Muldoon, interprété par Edmond O'Brien), situe narrativement toute son action dans l'univers de la production cinématographique, comme *All About Eve* situait narrativement la sienne dans l'univers du théâtre. La fulgurante ascension de Maria, passant au rang de vedette en l'espace de trois films, et sa mort violente, sont l'occasion pour Mankiewicz de mettre en scène une critique acerbe de l'univers hollywoodien déjà en crise, à cette époque (1954) où le système des studios vacille sous les coups portés par le développement social de la nouvelle réalité télévisuelle. Notons d'ailleurs que *Barefoot Contessa* est la première production de la compagnie fondée par Mankiewicz, *Figaro Inc.*, et est essentiellement tournée loin d'Hollywood, dans les studios italiens de Cinecittà. Les personnages eux-mêmes sont marqués par une époque de crise qui rejette l'époque classique dans les limbes de la mélancolie : Harry Dawes est un réalisateur vieilli, quoique encore brillant, à qui un producteur ignorant de l'art cinématographique (un riche héritier, appartenant aux milieux financiers new-yorkais et se distrayant en fréquentant assidûment la jet set internationale) donne une nouvelle chance dans un univers en cours de mutation où seuls quelques uns se souviennent encore qu'il a jadis dirigé les stars des années 30, Jean Harlow ou Carole Lombard. Voilà qui empreint le petit monde que décrit Mankiewicz d'une certaine décadence ou même morbidité²⁸.

Le film s'ouvre sur une vue pluvieuse d'un cimetière italien. Un mouvement de caméra à la grue dévoile un petit groupe qui assiste à des funérailles, au pied d'une statue féminine qui représente la star décédée, comme nous le comprendrons bientôt. On entend la voix off du réalisateur Harry Dawes, méditant sur la mort, le cinéma et le destin étrange de Maria Vargas. Sept flashback vont alors se succéder, contés par quatre narrateurs différents. On notera immédiatement l'analogie de structure avec *All About Eve*. Dans ces deux œuvres majeures de Mankiewicz, les flashback ne participent pas d'une narration éclatée, d'un puzzle d'images maltraitant la linéarité temporelle de la narration. A nouveau, l'art de Mankiewicz se distingue de celui d'Orson Welles, en l'occurrence de *Citizen Kane* (1941), même si cette distinction ne peut cacher la réalité d'une influence²⁹. Mankiewicz s'empare de la structure en flashback multiples pour que la narration elle-même apparaisse. Il s'agit de donner à voir l'acte même de la représentation, en l'occurrence cinématographique, en intégrant narrativement l'acte de narrer, et donc de souligner ainsi la théâtralité immanente dans et à l'œuvre. Rapportée à la consécration d'une comédienne dans *All About Eve* (puisque l'instant présent du début de la série des flashback est la remise du « Sarah Siddons Award » à Eve), la multiplicité des actes de représentation narrative l'est à la mort de l'actrice dans *The Barefoot Contessa*. La morbidité du film va de pair avec le transfert des univers fictionnels (du théâtre

²⁸ Notons que Mankiewicz fait ainsi preuve très tôt d'une belle lucidité sur l'évolution d'Hollywood. Il faudra attendre huit années de plus pour qu'un autre grand réalisateur de l'époque classique, Vincente Minelli, aborde les mêmes problèmes dans une ambiance et des lieux analogues, avec *Two Weeks in Another Town* (*Deux semaines ailleurs*, 1962).

²⁹ On rappellera, au demeurant, que le frère de Mankiewicz, Herman, fut le co-scénariste de *Citizen Kane*.

au cinéma) et l'élévation de l'actrice-vedette au destin de la star. Mankiewicz médite en images ce qu'est le cinéma en poussant au comble du tragique la théâtralité du sujet, jusqu'à une starification aboutie et destructrice. Eve et Margo étaient le cœur du processus de la théâtralité dans *All About Eve*. C'est cette fois Maria qui joue ce rôle dans *The Barefoot Contessa*.

Une comtesse *aux pieds nus*. Le titre définit très justement l'enjeu de l'œuvre. Si Maria Vargas accède au titre de comtesse par un mariage qui se révélera fatal, la pauvre nudité de ses pieds est récurrente – dans sa loge de la taverne de Madrid où elle danse sous les regards d'un public populaire, dans la pose qu'elle affecte pour le sculpteur qui façonne sa statue, dans les rues de Madrid qu'elle traverse avec son futur réalisateur, ses fréquentes escapades auprès d'amants modestes ou de gitans qui l'accueillent dans leur campement pour une danse clandestine qui est comme un défi aux usages de la jet set rassemblée sur la riviéra. Dès le premier flashback, le scénario avance les raisons de cette nudité : « *Maria* : Quand j'étais gosse, comme beaucoup d'autres, on n'avait pas d'argent pour m'acheter des chaussures. Et... quand il y a eu les bombardements pendant la guerre civile, je m'enterrais dans la boue des ruines pour me protéger. Et je restais là, dans la boue... J'agitais nerveusement mes orteils et j'écoutais le bruit en rêvant qu'un jour je serais une belle femme avec de jolies chaussures. Je déteste les chaussures, Monsieur Dawes. J'en porte pour danser et quand je me montre..., mais je m'y sens mal à l'aise. J'ai peur..., je ne me sens en sécurité que les pieds dans la boue. [...] Quand j'ai été plus grande, et qu'il y avait toujours des bombes, ça ne me suffisait plus de m'enfouir dans la boue pour me sentir en sécurité. Il me fallait quelqu'un avec moi. Quelqu'un que j'aime et qui m'aime..., puis me rassure. J'en avais besoin et j'en ai encore besoin quand j'ai peur. Comme un bébé qui a besoin d'une lumière dans le noir. J'ai besoin d'être aimée quand je me cache dans la boue... et que j'ai peur »³⁰. Les pieds nus resteront le signe que Maria n'abandonne pas tout à fait la boue dans laquelle elle a grandi et qui la rassure. Mais cette Cendrillon moderne (la référence est explicite), perdue parmi les « étoiles » des milieux financiers et hollywoodiens, ne trouvera que bien tardivement son prince, alors qu'elle est déjà devenue une star, et le titre de comtesse qui lui échoit alors ne suffira pas à la rechausser, car il ne la guérira pas de ses peurs.

Dans cette histoire qui pourrait paraître mélodramatique ou feuilletonesque et qui prétend à une variation sur un conte, se noue le sens profond de l'expérience que le sujet fait du cinéma et de la théâtralité de la star. Les pieds nus, on l'entend bien, valent comme une résistance, un refus de l'image que Maria est censée jouer, que ce soit dans la production cinématographique ou dans un milieu social qui lui reste étranger. Au demeurant, la conjonction de ces milieux confirme l'ampleur du propos qui était déjà celui de *All About Eve* : la théâtralité, y compris dans sa dimension sociale. C'est à l'exacte intersection des milieux cinématographique et mondain qu'est d'ailleurs réaffirmée ostensiblement la résistance de Maria à la représentation et à l'image de la théâtralité. Le soir d'une première à New York, Maria et Harry Dawes se retrouvent sous les flashes des photographes à l'entrée du cinéma. Ce n'est que très tardivement (lors du montage définitif, c'est-à-dire alors que les images avaient bel et bien été tournées) que Mankiewicz se décidera à couper un plan que le scénario décrivait ainsi : « *Harry et Maria regardent les pieds de Maria, puis ils se regardent et sourient. On lit sur les lèvres d'Harry : Gardez vos chaussures* »³¹. Enfin, lorsque Harry retrouvera Maria assassinée par son mari, c'est un émouvant hommage funèbre qu'il lui rendra en lui retirant lui-même ses chaussures, tout en évoquant derechef le conte de Cendrillon.

Mais si ces pieds nus ont une telle importance, c'est que, au-delà de l'élément narratif, ils renvoient l'image même aux conditions d'un produire cinématographique. Maria est un

³⁰ Joseph L. Mankiewicz, « La comtesse aux pieds nus », trad. franç. de P. Brion, dans *L'avant-scène Cinéma*, n°68, mars 1967, p. 19-20.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

personnage multiple, c'est-à-dire dont l'image se démultiplie : Maria Vargas à Madrid, elle sera la star Maria d'Amata à Hollywood, avant de devenir la comtesse Torlatto-Favrini et de finir sous les traits d'une statue de marbre. A chacune de ces étapes, des plans la saisissent les pieds nus : dans sa loge, lors d'une réception dans la maison qu'elle occupe à Beverly Hills, dans le camp de gitans où elle danse pour la première fois sous les yeux du comte, et enfin en posant pour le sculpteur. Dans l'inflation des images que requiert une théâtralité s'auto-engendrant à l'infini, les pieds nus affirment une constance de la personne de Maria, un corps dont la présence et la matérialité même résistent en s'affirmant. Mais en quoi résistent-ils ? Comment ?

Toute l'ambiguïté et la richesse de l'œuvre tiennent à ce que ce corps résiste à l'image tout en faisant image. Le corps de Maria oppose ses manifestations comme autant de dénis à la démultiplication de l'image. Sans doute peut-on soutenir que l'apparition des pieds nus revêt une certaine *aura*, au sens où l'entendait Benjamin³², qui contredit la série infinie des images et leur représentation exponentielle. On sait que Benjamin oppose à l'art auratique, traditionnellement revêtu d'une valeur cultuelle, l'art des séries (celui de la reproductibilité technique), dominé par la valeur d'exposition. Or, si le passage de l'un à l'autre a débuté avec la photographie, il n'en reste pas moins que la transition ne s'est pas faite brutalement. Le portrait photographique conserve une trace de l'aura : « *Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur cultuelle sur toute la ligne.* Cette dernière pourtant ne cède pas sans résistance. Son ultime retranchement est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur cultuelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, pleine de mélancolie. Mais dès que l'homme est absent de la photographie, pour la première fois la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur cultuelle »³³. Les pieds nus de Maria, revendiqués, manifestés, présents, constituent une semblable trace par laquelle le personnage résiste à l'inflation de la théâtralité des images en série. Mais l'ambiguïté tient bien sûr au fait que l'image sérielle du cinéma organise elle-même cette résistance. En manière telle que les pieds nus font encore image à mesure qu'ils cherchent à l'habiter de leur opacité matérielle, niant la forme sérielle en même temps que la confirmant.

Bien sûr, ces pieds nus ne sont pas n'importe lesquels, si l'on peut dire... Ce sont ceux d'Ava Gardner, une star – et nous y reviendrons dans un instant –, mais une star en rupture par son corps même. Edgar Morin l'a bien perçu, dans un texte qui, pour n'être guère scientifique, n'en est pas moins inspiré : « Ava Gardner, petite vendeuse de Prisunic, petite american girl, révélée par *Les Tueurs* de Siodmak, a été fabriquée dans les moules hollywoodiens, mais elle les fera tous éclater »³⁴. Or, c'est bien le corps même de Ava Gardner, son physique rebelle qui est à la fois exploité par Hollywood et qui le déborde : « Dans tous ses rôles [...], Ava Gardner fait craquer en quelque point les coutures du parfait archétype hollywoodien d'héroïne. Elle est, sauf exception, exotisée, et la plupart du temps, latinisée, tropicalisée, voire un peu négriifiée (*Show Boat*). Il semble que cette exotisation soit une exorcisation, comme si Hollywood voulait exorciser la négritude latente d'Ava Gardner (ses lèvres épaisses, sa chevelure brune, l'impudente et impudique beauté de son visage, son rayonnement animal). Mais l'exorcisation n'est que partielle : Ava Gardner n'est pas reléguée aux rôles, devenus secondaires, de vamps. C'est qu'elle a aussi une présence d'âme

³² Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, trad. franç. de M. de Gandillac et alii, Paris, Gallimard, 2000, p. 273sq.

³³ *Ibid.*, p. 285-286.

³⁴ Edgar Morin, *Les stars*, op. cit., p. 177.

souveraine, altière. Elle est aussi bien pureté que sensualité »³⁵. C'est son corps et ce qu'il manifeste d'une présence matérielle opposée à la forme trop mécanisée de la production industrielle qui est mobilisé par Mankiewicz dans *The Barefoot Contessa* : « Fabriquée par la machine hollywoodienne, Ava Gardner s'en affranchit »³⁶, comme Maria Vargas tente de le faire.

C'est pourtant de manière tout à fait atypique que Mankiewicz s'empare de cette liberté matérielle du corps de Gardner. Il ne l'exorcise pas, il ne la laisse pas non plus s'affranchir de l'image. Il la montre s'efforçant d'être libre, mais pourtant encore dominée par la puissance de l'image cinématographique. Nous parlons du corps de Maria, mais ses manifestations, comme l'atteste le thème même des pieds nus, sont celles de *parties* de corps, en manière telle que celui-ci ne se présente que dans le manque. Pour être plus précis, cette partition a une signification double : elle révèle, indissolublement et dans l'apparaître même, la positivité de la présence et la négativité de l'absence. Souvenons-nous de la seconde séquence³⁷, celle par laquelle débute le premier flashback, avec le réalisateur Harry Dawes dans le rôle *off* du narrateur. Nous sommes dans une taverne de Madrid. Le public attend impatiemment l'entrée en scène de la danseuse Maria Vargas. Un plan fixe sur un trompettiste, dont les notes de défi annoncent le début du spectacle tant attendu, se transforme en un panoramique sur le public. Nous pourrions alors être dans un plan subjectif dont le foyer serait le regard de la danseuse. Mais il n'en est rien. Tandis que le public reste net dans la profondeur, deux mains entrechoquant des castagnettes traversent le champ dans un avant-plan flou. Telle est la seule partie du corps de Maria que nous entrevoyons dans cette séquence. Aussitôt après la traversée du champ par les mains de la danseuse, Mankiewicz coupe sur une succession de plans du public. Maria Vargas n'est présente que dans les regards de celui-ci, des regards ravis, fascinés, enamorés, envieux, embarrassés, désirants, parfois quelque peu lubriques... Le corps de Maria n'est présent que dans le regard de ceux qui le contemplent et (pour n'être pas du coup réduit à une simple absence, à un vide ou un manque unilatéral) dans un fragment de corps entraperçu, dans le flou et la fugacité d'une apparition mystérieuse. Lorsque deux séquences plus tard, Harry Dawes se rendra dans la loge de la danseuse, c'est à nouveau un fragment de son corps qui apparaîtra à l'image et, par la vertu d'un raccord subjectif, au regard d'Harry Dawes. Cachée derrière une tenture, en compagnie d'un probable amant, Maria ne laisse paraître que ses pieds nus, la cheville droite affublée d'une chaîne de cheville. Les pieds nus ne sont donc qu'une partie d'un corps qui se veut pourtant sujet, ils n'apparaissent à l'image que comme fragment, manifestant et divisant en même temps. N'aurions-nous pas affaire ici à une négation de l'individualité subjective au moment où elle se manifeste – et, pour être plus précis encore : au moment où elle se manifeste comme supposée résistance à la puissance formatrice de l'image ? La manifestation fragmentaire du corps-sujet n'est-elle pas un leurre ? Ne consacre-t-elle pas, après tout, « le règne de la pseudo-individualité »³⁸ que dénoncent Horkheimer et Adorno ?

Toutes ces questions sont pertinentes dans la mesure où elles permettent d'exploiter l'ambiguïté de l'image et du rapport personne/personnage dans *The Barefoot Contessa*. Au fond, la fragmentation du corps de Maria et, à travers elle, d'Ava Gardner, est à la fois l'apparition de la résistance à l'image (d'un point de vue narratif) et la mise en scène au second degré d'un effet proprement cinématographique, à savoir le découpage/montage du corps de l'acteur pour que prenne forme celui du personnage dans la série des plans qui fragmentent et recomposent son apparition corporelle. Nous faisons référence au célèbre effet Koulechov. Selon celui-ci, l'expression du visage d'un acteur dans un plan sera déterminée

³⁵ *Ibid.*, p. 178.

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

³⁷ *The Barefoot Contessa*, 03'26''-05'15''.

³⁸ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 163.

par l'interprétation des traits imaginée par le spectateur en fonction du collage avec les autres plans qui l'entourent. La fragmentation du corps de la personne actrice est donc une condition de composition proprement cinématographique du personnage. En s'appuyant sur les commentaires du réalisateur russe Poudovkine³⁹, le théoricien du cinéma, essayiste et philosophe de l'histoire Siegfried Kracauer évoque ni plus ni moins qu'une négation de l'intégrité de l'acteur : « L'intégrité de son être cesse d'être sacro-sainte. Il se peut fort bien que les parties de son corps se combinent à l'environnement pour former des configurations pleines de sens qui se détachent avec un soudain relief du flux des images de la vie matérielle. Qui n'a en mémoire tels plans associant en un ensemble de plans au néon, de vagues ombres et une face humaine ? Une telle décomposition de l'intégrité de l'acteur s'accorde à l'ordre dispersé dans lequel il nous livre les divers éléments qui finiront par composer son personnage. "L'acteur de cinéma, déclare Poudovkine, n'a pas conscience, dans le cours de son travail, du développement ininterrompu de l'action. Ce n'est pas à lui qu'incombe la connexion organique entre les éléments de son travail qui se suivent. L'image complète de l'acteur ne doit se concevoir que comme ce qui apparaîtra ultérieurement sur l'écran, postérieurement au montage effectué par le réalisateur". [...] L'acteur de cinéma est un matériau ; et on le fait souvent paraître à l'écran dans un contexte qui n'accorde aucune place à sa personnalité, à sa qualité d'acteur »⁴⁰.

Edgar Morin va sans doute encore plus loin, non seulement parce qu'il parle de « désagrégation » de l'acteur, mais surtout parce qu'il suggère la puissance de l'absence même de celui-ci à l'image, absence à laquelle le spectateur supplée alors émotivement : « C'est donc le système du cinéma qui tend à désagréger l'acteur. Celui-ci peut même être chassé physiquement de l'écran, n'y laissant qu'une main qui se crispe, un pied qui avance vers un autre pied, un dos tourné, et cette main, ce pied, ce dos tiennent lieu de paroles, de jeu de physionomie, de posture ou de mouvement du corps. Parfois, le corps tout entier est éliminé, et ne subsiste que la voix. La voix de l'acteur, tandis que la caméra fixe autre chose – événement, personnage, objet – non seulement suggère sa présence, mais peut être plus émouvante que sa présence même. Inversement le cinéma peut éliminer purement et simplement la voix de l'acteur, soit en faisant parler les choses et la situation à sa place, soit en la remplaçant par une voix doubleuse plus efficace. *Doublure* et *doublage* témoignent de l'inutilité limite de l'acteur : un autre, un anonyme peut occuper sa place ou s'emparer de sa voix sans que le spectateur en soit incommodé ou s'en rende même compte. L'utilisation constante des doublures et du doublage est donc un test exemplaire et constant de la décomposition moléculaire d'une individualité jusque là souveraine : celle de l'acteur »⁴¹. Morin pousse au fond jusqu'à ses extrêmes limites le principe de la décomposition du corps : les limites de l'absence d'un corps ou de la substitution de l'un à l'autre. Ainsi, les pieds nus de Maria Vargas, comme toute autre fragmentation de son corps en tant qu'elle est narrativement danseuse/actrice, ou du corps de Ava Gardner en tant qu'elle est actrice du film *The Barefoot Contessa*, ne sont résistance à l'image qu'en tant qu'ils prennent paradoxalement en charge l'effet de desubjectivation de la mise en image cinématographique. Nous avons vu comment l'essentiel de la séquence dans la taverne de Madrid peut illustrer très justement les propos de Morin sur l'absence du corps à l'image : au fond, celui-ci n'existe que par le regard du public, qui nous supplée, nous, spectateurs de cinéma, qui ne voyons rien.

The Barefoot Contessa ne nous représente pas seulement une actrice devenant personnage par sa fragmentation (dans un mouvement paradoxal, puisqu'il s'agit en même temps pour

³⁹ Qui était un proche du théoricien Lev Koulechov...

⁴⁰ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. franç. par D. Blanchard et Cl. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 159.

⁴¹ Edgar Morin, *Les stars*, op. cit., p. 110.

elle d'opposer une présence). L'actrice/personnage est clairement définie comme une *star*. Et ici à nouveau, Mankiewicz va jouer de l'ambiguïté : l'affirmation de sa matérialité corporelle renvoie à la fois à un mode d'être de la vedette Ava Gardner qui échappe aux formes dominantes de la production cinématographique et s'y inscrit pourtant aussi bien. Pour le comprendre, il faut tenir compte d'une évolution dans le statut de la star, et tout particulièrement d'une métamorphose autour du passage du muet au parlant. On peut considérer, avec Edgar Morin, que se manifeste autour des années 30 (la transition du muet au parlant se produit entre 1927 et 1929) un « embourgeoisement de l'imaginaire cinématographique »⁴² qu'il décrit de la manière suivante : « Spectacle plébéen à l'origine, le cinéma s'était emparé du feuilleton populaire et du mélodrame où se retrouvent à l'état presque fantastique les archétypes premiers de l'imaginaire : hasards providentiels, magie du double (sosies, jumeaux), aventures extraordinaires, conflits oedipiens avec parâtre, marâtre, orphelins, secret de la naissance, innocence persécutée, mort-sacrifice du héros. Le réalisme, le psychologisme, le *happy end*, l'humour révèlent précisément la transformation bourgeoise de cet imaginaire. Les projections-identifications qui caractérisent la personnalité au stade bourgeois, tendent à approcher l'imaginaire et le réel et cherchent à les nourrir l'un et l'autre. L'imaginaire bourgeois se rapproche du réel en multipliant les signes de vraisemblance et de crédibilité. Il atténue ou sape les structures mélodramatiques pour les remplacer par des intrigues qui s'efforcent d'être plausibles. [...] Le même mouvement qui rapproche l'imaginaire du réel rapproche le réel de l'imaginaire. Autrement dit, la vie de l'âme s'élargit, s'enrichit, voire s'hypertrophie au sein de l'individualité bourgeoise »⁴³. Le statut de la star se trouve alors forcément modifié. Les stars de l'époque du muet jouissaient d'un statut quasiment mythique, défini par une dimension archétypale (la vierge, la femme fatale, la divine, héros de l'aventure, héros de l'amour etc.). « A leur apogée sur l'écran correspond l'apogée de la vie mythique-réelle des stars d'Hollywood. [...] Elles vivent très loin, très au-dessus des mortels »⁴⁴. Lorsque « le cinéma parlant bouleverse l'équilibre du réel et de l'irréel qui s'était établi dans le cinéma muet »⁴⁵, « les stars-déeses tendent à se "profaniser" d'une certaine manière »⁴⁶. Le processus d'identification du spectateur au héros force le rapprochement et introduit la star à un mode d'entre-deux, à la fois adulée mais aussi identifiable. Dès lors, l'aspect « *bigger than life* » des stars mythiques (Pola Négri, Mary Pickford, Rudolf Valentino etc.), étroitement liée à l'esthétique irréaliste du muet, cède devant les exigences d'un jeu plus naturel où, pour le coup, il reviendra à la mise en scène de constituer le personnage à même la fragmentation de l'acteur. Kracauer souligne la différence avec le jeu du comédien de théâtre : « [...] l'acteur est contraint de renoncer à ce surcroît de mouvements et de stylisations "non naturels" qui lui aurait été nécessaire à la scène pour extérioriser le rôle qu'il incarne. [...] Ce que l'acteur s'efforce de transmettre – la réalité matérielle d'un personnage – a une présence écrasante à l'écran. La caméra isole véritablement un regard fugitif, un haussement d'épaules involontaire. Cela explique l'insistance de Hitchcock sur "le jeu négatif, la capacité à exprimer des mots en ne faisant rien". "Je ne dois pas jouer", disait Fredric March. Plus exactement, l'acteur de cinéma doit jouer comme s'il ne jouait pas et qu'il était une personne réelle prise sur le fait par la caméra »⁴⁷.

Pour Adorno et Horkheimer, la transition du muet au parlant a favorisé la systématisation d'une forme cinématographique désindividualisante dans le même temps qu'elle exigeait la

⁴² *Ibid.*, p. 22.

⁴³ *Ibid.*, p. 22-23.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 156.

naturalisation du jeu, une naturalisation « neutralisante ». La star contribue ainsi, en effaçant sa subjectivité, à l'indifférenciation relative entre film et vie réelle, selon le principe même de l'industrie culturelle : « La vieille expérience du spectateur de cinéma qui retrouve la rue comme prolongement du spectacle qu'il vient de quitter – parce que celui-ci vise à reproduire exactement le monde des perceptions quotidiennes – est devenue un critère pour la production. Plus elle réussit par ses techniques à donner une reproduction ressemblante des objets de la réalité, plus il est facile de faire croire que le monde extérieur est le simple prolongement de celui que l'on découvre dans le film. L'introduction subite du son a fait passer le processus de reproduction industrielle entièrement au service de ce dessein. Il ne faut plus que la vie réelle puisse se distinguer du film. Le film sonore, surpassant en cela le théâtre d'illusions, ne laisse plus à l'imagination et à la réflexion des spectateurs aucune dimension dans laquelle ils pourraient se mouvoir, s'écartant des événements précis qu'il présente sans cependant perdre le fil, si bien qu'il forme sa victime à l'identifier directement avec la réalité »⁴⁸.

Nous avons déjà dit plus haut nos réserves à l'égard d'une critique idéologique qui fait elle-même système chez Horkheimer et Adorno, mais il n'en reste pas moins que leur point de vue est encore une fois partagé par Mankiewicz, quand bien même le met-il en scène avec un sens de l'ambiguïté qui l'affine de manière décisive. Revenons en effet à *The Barefoot Contessa* – et à Ava Gardner. Edgar Morin exprime sans doute au mieux l'ambiguïté de la star dans *The Barefoot Contessa* lorsqu'il observe tout à la fois que « fabriquée par la machine hollywoodienne, Ava Gardner s'en affranchit » et que « Ava Gardner retrouve l'allure de quelques unes des grandes stars de la haute époque. Comme chez ces divines, la vie réelle et la vie cinématographique d'Ava sont de même nature »⁴⁹. Bien sûr, ce qui nous importe ici et, en même temps, permet à Morin d'être au plus proche des enjeux de l'art de Mankiewicz, ce n'est pas la personne d'Ava Gardner, mais ce qu'elle évoque dans l'histoire du cinéma hollywoodien (quasi contemporain pour Mankiewicz) et qui lui permet alors de jouer avec une grande richesse une star qui résiste en son corps tout en s'en trouvant d'autant plus élevée à un statut qui réduit le sujet à son image démultipliée. Ce que Morin dit de Ava Gardner est vrai de Maria Vargas, et c'est sans nul doute cela que voulait Mankiewicz. Si nous pouvons parler ici indifféremment du personnage de Maria Vargas et de Ava Gardner, c'est que le personnage de Maria Vargas met en image la dissolution du sujet dans ses personnages (Maria d'Amata, Comtesse Torlato-Favrini, une statue...).

En quoi, tout d'abord, la star est-elle prise dans cette diffraction-dissolution ? Encore une fois, les analyses de Morin sont pertinentes lorsqu'elles évoquent « la dialectique d'interpénétration qui associe certains acteurs à leurs personnages »⁵⁰. Cette dialectique accède à la starification à certaines conditions (productions importantes, rôles héroïques et de premier plan etc.), dans lesquelles se trouve confirmée une co-détermination des termes « en jeu » : « Le joueur et le joué se déterminent mutuellement. La star est plus qu'un acteur incarnant des personnages, elle s'incarne en eux et ceux-ci s'incarnent en elle. La star ne peut éclore là où fait défaut l'interpénétration réciproque entre acteurs et héros de films. Les acteurs de composition ne sont pas des stars : ils se prêtent aux personnages les plus hétérogènes, mais sans leur imposer une personnalité unificatrice »⁵¹. Ce que montre précisément *The Barefoot Contessa*, c'est la puissance réductrice qu'exerce cette personnalité dialectique sur le sujet pris dans l'image et la production industrielle de celle-ci.

Tous les caractères de la star sont exploités par le scénario. L'immédiateté du rapport à la caméra, tout d'abord. Après la vision des premiers essais, le jugement enthousiaste de Harry

⁴⁸ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 135.

⁴⁹ Edgar Morin, *Les stars*, op. cit., p. 183.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹ *Idem.*

Dawes est entier : « Son maquillage était trop sombre, trop épais. [...] Ses cheveux, ses vêtements, tout doit être plus simple, sans truquage. Moins il y aura entre elle et la caméra, mieux ce sera »⁵². L'absence de maquillage souhaitée en dit long : c'est bien la pure actrice de cinéma que saisit ici le réalisateur, à l'opposé des nécessaires grimaces du comédien de théâtre que Kracauer pointe comme condition nécessaire de l'image mentale du personnage au théâtre⁵³. C'est toute la réalité physique de Maria Vargas qui sera saisie par l'image. Le naturel encore une fois recherché implique la nécessaire relation dialectique du jouant et du joué et efface les différences simples (non-dialectiques).

Ce sont ensuite les confusions explicites entre vie publique et vie privée qui signent et renforcent le processus de starification. Le producteur Kirk Edwards et son attaché de presse s'évertuent à façonner un personnage privé qui se confond avec le personnage à l'image, ou plus exactement : le redouble. « La star est entraînée dans une dialectique de dédoublement et de réunification de la personnalité comme du reste l'acteur [...]. L'acteur finit par jouer son rôle dans la vie et devient cabot. La star n'est pas cabotine ; elle ne joue pas un rôle extérieur à elle ; comme les reines, elle vit son propre rôle »⁵⁴. Maria confie à Harry Dawes son mal-être précisément en ironisant sur ce jeu qu'elle joue sans cesse pour un public et qui la constitue toute entière – ou presque, tant qu'elle se lamente et par là résiste encore : « J'ai des bijoux, des robes d'or et d'argent, et un carrosse traîné non pas par quatre chevaux mais qui a la puissance de deux cents chevaux. Des centaines de milliers d'hommes seuls m'écrivent chaque mois qu'ils rêvent de moi, des mères donnent mon prénom à leur bébé, des jeunes filles se frottent le visage avec un savon..., parce qu'on me paye pour dire que je l'utilise..., ce qui n'est pas vrai... »⁵⁵. Comment s'étonner alors de ce que l'un des prétendants de Maria, le richissime magnat sud-américain Alberto Bravano, qui l'enlève au producteur qui l'a « découverte », ne voit en elle qu'une image et ne cherche qu'à posséder celle-ci ? La voix *off* de l'attaché de presse Oscar Muldoon nous le confirme : « [...] Bravano s'en fut comme un chien, pratiquement la première fois que Maria lui eut dit non. Il me semble qu'il a été secrètement soulagé. La chose importante, pour Bravano, était que les gens croient que Maria était à lui. Tant qu'on le croyait... Si Bravano avait eu à choisir entre le fait d'avoir Maria – en secret – et celui de ne pas l'avoir, mais de faire croire au monde entier qu'il l'avait, il aurait choisi la seconde solution, ce qui se passait en vérité. C'est inimaginable ! ». Le plus inattendu est ici l'étonnement de Oscar Muldoon : après tout, l'attitude de Bravano est l'aboutissement logique du processus de starification de et par l'image : celle-ci en vient à se substituer au désir sexuel.

Bien sur, le processus de starification par l'image cinématographique va de pair avec le morcellement du corps par le cadrage et le montage. L'altération du corps personnel est condition de constitution du personnage et pose ainsi les bases de la dialectique de l'interpénétration entre les rôles et la star. La désintégration du sujet corporel et la réduction (mais non l'effacement : il s'agit bien d'une dialectique dans le dédoublement) de la différence entre personne et personnage sont précisément ce que Maria cherche à contrecarrer non sans échapper au paradoxe de l'image, comme nous le révélait déjà le statut ambigu des pieds nus, à la fois présence et morcellement.

Il faut nous pencher à présent sur une double séquence de *The Barefoot Contessa*, pour constater que c'est alors l'unité de son corps que Maria cherche à opposer – ou plutôt que la réalisation de Mankiewicz lui permet d'opposer, tout en lui tendant par là un nouveau piège. Alors que Maria a suivi Bravano sur la Riviera et se languit au milieu d'une jet set décadente, un violent incident va l'opposer à son riche protecteur. Le comte Torlato-Favrini apparaît à ce

⁵² Joseph L. Mankiewicz, *La comtesse aux pieds nus*, op. cit., p. 22.

⁵³ Cfr Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 155.

⁵⁴ Edgar Morin, *Les stars*, op. cit., p. 64.

⁵⁵ Joseph L. Mankiewicz, *La comtesse aux pieds nus*, op. cit., p. 30.

moment et se pose en protecteur de la dame offensée, avec laquelle il repart aussitôt. L'action est d'abord filmée dans le cadre de la narration en voix *off* de Oscar Muldoon⁵⁶. Elle l'est ensuite avec la narration en voix *off* du comte Torlato-Favrini lui-même⁵⁷. C'est la seule fois que la succession des points de vue narratifs produit une confrontation de ceux-ci et un chevauchement temporel. Le caractère exceptionnel de ce redoublement exige donc une comparaison serrée des mises en scène. Nous nous permettons de citer ici longuement l'analyse encore une fois très pertinente de Vincent Amiel : « La seule différence perceptible, et elle est de taille, est dans la façon de filmer l'action : la première occurrence est découpée de façon classique, en quatorze plans, alors que la deuxième est un plan-séquence, inhabituellement long dans le cinéma de l'époque. Et donc, l'intérêt de cette séquence répétée, au-delà de l'écho narratif et temporel, se situe dans la comparaison des styles qu'elle propose, en termes d'écriture comme de travail d'acteur. En effet, le découpage renvoie à la forme traditionnelle de la mise en scène, en même temps qu'à une façon de jouer qui l'est aussi, de la part de la comédienne et de ses partenaires : une réplique par plan, un regard morcelé, des mouvements dont la continuité est illusoire, tout ce *legato* que l'écriture classique impose à partir du morcellement. Et tout à coup, la règle est transgressée. Plus de découpage, plus de morcellement : les acteurs soudain occupent un temps et un espace unifiés. Les gestes ont une histoire, les corps se meuvent dans une réalité physique propre. Ava Gardner n'est plus seulement cet assemblage instrumentalisé de signes et d'organes, ces jambes, ces épaules, cette silhouette dont le morcellement fait écho au morcellement hideux des regards et des désirs dans la scène du cabaret ; elle est un corps entier, intègre, une présence au premier plan du personnage. Sa dignité de personne lui est redonnée dans l'intrigue au moment précis où l'unité de ce corps est, contre toute usage cinématographique, réhabilitée à l'écran »⁵⁸.

La démonstration de Vincent Amiel est tout à fait convaincante et cerne les enjeux majeurs de ce redoublement de l'écriture cinématographique. Pourtant, il ne nous paraît pas aller assez loin. Il ne conclut en effet que par quelques remarques hâtives sur les différences dans la conception du jeu de l'acteur, comme s'il fallait passer à une réflexion plus générale et s'abstraire du contexte propre de *The Barefoot Contessa*, lequel détermine pourtant le sens ultime des variations justement décrites. Pour nous, il est évident que si tous les corps acteurs sont marqués dans la seconde occurrence de la séquence par un refus du morcellement, c'est bien au corps de Maria Vargas, et donc d'Ava Gardner, que Mankiewicz cherche avant tout à rendre son intégrité (ainsi qu'à celui du comte Torlato-Favrini, sans doute). C'est bien l'unité du corps de la star, corps divisé par l'image dans toutes les autres circonstances, qui est le résultat du glissement d'une occurrence à l'autre. Ainsi ne faut-il pas ignorer qu'au début de la narration du comte – après celle d'Oscar Muldoon comprenant la première occurrence de l'action en question, et avant la seconde occurrence en plan-séquence –, survient une scène tout à fait décisive. Le comte fait fortuitement la rencontre de Maria Vargas dans un camp gitan. Elle y danse ! Et pour la première (et unique fois), nous la voyons danser en une taille de plan qui saisit son corps tout entier, y compris les pieds nus. La singularité de ce cadrage est marquante. C'est dans sa rencontre avec le comte que Maria conquiert l'intégrité de son corps-sujet. Cette rencontre n'a-t-elle pas alors tout du miracle et le comte tout d'un *deus ex machina*, avec en sus la noblesse du chevalier servant ? Nous n'en sommes pas loin et pour cause. Le scénario n'a cessé d'établir la comparaison entre l'histoire de la danseuse Maria Vargas et le conte de Cendrillon. Et tout du long, Maria insiste sur le fait que lui manque pourtant le prince... Harry Dawes ne manquera pas d'en avertir l'heureux élu, le jour des noces : « Elle a vécu sa vie comme un conte de fées, savez-vous ? [...] et elle n'a jamais été amoureuse avant. Je vous en donne ma parole. Elle est vulnérable, exposée à souffrir

⁵⁶ Cfr *The Barefoot Contessa*, 1h15'46''-1h18'47''.

⁵⁷ *Ibid.*, 1h25'42''-1h27'09''

⁵⁸ Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, op. cit., p. 94-95.

cruellement. Emotionnellement, c'est une enfant. Elle a cristallisé ses rêves d'adolescente en un prince de rêve. Et vous êtes ce prince »⁵⁹.

Mais nous ne sommes pas dans un conte, nous sommes au cinéma. Durant la guerre, le comte Torlato-Favrini a eu le « corps déchiqueté par une explosion », il est impuissant. Suprême et cruelle ironie dans le chef d'un être dont la rencontre était censée rendre son intégrité physique à Maria. Le personnage du comte semble plutôt incarner narrativement, et sous une forme à la fois tragique et grimaçante, l'impossibilité d'un corps et d'un sujet intègre à l'image. Après tout, le fameux plan-séquence de la seconde occurrence n'est qu'un autre moyen de l'écriture cinématographique. Le comte n'était qu'un leurre parce que la recomposition de l'unité du corps-sujet par une image cinématographique n'est qu'un leurre. Et l'idylle de conte de fées, un piège qui conduira à la mort une Maria naïvement infidèle pour assurer une descendance à son mari.

Que sera alors Maria, en fin de compte ? Un corps entier, certes, mais un corps statufié. Une statue de marbre dans un cimetière, autour de laquelle s'est réuni un public qui la contemple comme une image définitivement figée, piégée encore dans cette ultime démultiplication de son être et de son corps. Sa lutte obstinée pour être sujet à même l'image fut désespérée. Elle ne l'a conduite, en fin de compte, qu'à une ultime représentation inféconde, stérile comme le marbre. Dans cette représentation mortifère, l'image cesse de se démultiplier en effaçant une fois pour toutes la différence entre sujet et image. Telle est la dernière et unique réponse que l'image cinématographique oppose à la prétention d'aller nus pieds, dans l'unité et l'intégrité d'un corps sujet. La mort de Maria est l'aboutissement d'un parcours cinématographique où l'être sujet ne peut refuser la démultiplication des représentations qu'au prix d'un leurre qui le reconduit en fin de compte à l'image la plus complète de lui-même : l'être sujet, mais figé, mort, sans descendance, sans plus de démultiplications.

Si *All About Eve* mobilisait les infinis jeux de théâtralité dans toute leur portée anthropologique, sociale et esthétique, instituant et confirmant ainsi leur nature cinématographique, *The Barefoot Contessa* choisit de s'emparer de la figure de la star, dans sa dimension esthétique comme sociale, pour que l'image cinématographique mette directement en scène cela qui consacre sa puissance anthropologique et sociale : les séries démultipliées d'images qui montrent, révèlent, démasquent, mais en menaçant sans cesse la personne de ses personnages. On a souvent dit et écrit que Mankiewicz était fasciné par le dévoilement de la vérité. Une telle affirmation est réductrice. Son cinéma est hanté par l'angoisse de la vérité *qui se met en images* – au risque de s'y perdre, comme ces personnages dont les narrations en flashback révèlent plus les périlleux jeux de la représentation qu'une pure subjectivité.

⁵⁹ Joseph L. Mankiewicz, *La comtesse aux pieds nus*, op. cit., p. 51-52.