



HAL
open science

L'ADAPTATION VECTEUR ET ENJEU DE PLAISIR DANS LE CINÉMA DE J.L. MANKIEWICZ

Karine Hildenbrand

► **To cite this version:**

Karine Hildenbrand. L'ADAPTATION VECTEUR ET ENJEU DE PLAISIR DANS LE CINÉMA DE J.L. MANKIEWICZ. De la page blanche aux salles obscures, Presses universitaires de Rennes, pp.99-110, 2011, 10.4000/books.pur.74712 . hal-03660640

HAL Id: hal-03660640

<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03660640>

Submitted on 11 May 2022

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

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

L'ADAPTATION VECTEUR ET ENJEU DE PLAISIR DANS LE CINÉMA DE J.L. MANKIEWICZ

Karine Hildenbrand, Université de Nice.

Introduction :

Sur les vingt films que Mankiewicz a réalisés entre 1946 et 1972, trois sont des scénarios originaux (*No Way Out*, *The Barefoot Contessa*, *There Was a Crooked Man*). Les dix-sept autres ont été inspirés par des sources écrites très variées. Ce peuvent être des récits historiques (*Five Fingers* s'appuie sur le témoignage de L.C. Moyzisch, *Operation Cicero*) ; des œuvres très célèbres telles que *The Quiet American* (d'après le roman de Graham Greene), *Suddenly Last Summer* (d'après la pièce de Tennessee Williams) ou *Julius Caesar* (reprenant le texte shakespearien à la lettre) ; ou encore des écrits oubliés tant leur version cinématographique est devenue célèbre. Les deux films qui ont consacré le cinéaste en lui permettant d'obtenir l'Oscar du meilleur réalisateur deux années de suite sont des adaptations: *A Letter to Three Wives* (1949) est tiré d'un roman de John Klempler intitulé *One of Our Hearts is Missing* tandis que l'intrigue de *All About Eve* (1950) emprunte à une histoire de Mary Orr, « The Wisdom of Eve ».

Pourquoi ce recours quasi systématique au texte écrit pour faire du cinéma ? Mankiewicz déclare ne pas être un bon inventeur : « I'm not good at originals (...) I have to start off with something, some plot or situation; then I rework it in my own language and in my own form¹. » Les textes serviraient de support au réalisateur, qui les travaillerait jusqu'à en extraire sa matière cinématographique. Il accorde d'ailleurs une grande importance à cette réécriture et signe (ou cosigne) treize de ses scénarios.

L'explication est commode, mais insuffisante. Bien plus profondément, je postule l'adaptation est indispensable à l'esthétique du cinéaste. J'aimerais montrer que le recours à des œuvres littéraires connues est le gage d'un échange particulier avec le spectateur. Il s'agit d'utiliser la référence écrite pour la faire résonner dans le film, puis dans la filmographie, sous le regard aiguisé du spectateur. L'adaptation permet de développer un plaisir extradiégétique soigneusement composé, où la reconnaissance du spectateur est d'abord flattée, puis mise à l'épreuve pour déboucher sur un échange fertile et jubilatoire avec le cinéaste.

I Histoire collective

C'est d'abord l'histoire collective qui nourrit les films de Mankiewicz. Par histoire collective, j'entends les grands récits qui constituent la culture occidentale. Je retiendrai les contes, la Bible et la mythologie.

Les contes apparaissent de façon récurrente dans la filmographie. L'utilisation la plus remarquable est sans doute celle de « Cendrillon » dans *The Barefoot Contessa*. Maria est plusieurs fois comparée à Cendrillon dans le film. Le cinéaste prolonge cette référence en s'attardant à de nombreuses reprises sur ses chaussures. Ce sont d'abord les pieds nus de l'héroïne qui dépassent d'un rideau derrière lequel elle se cache dans sa loge, peu désireuse de rencontrer Kirk Edwards, producteur qui veut l'emmener à Hollywood.

¹ Je ne suis pas un inventeur (...) J'ai besoin de partir de quelque chose, une intrigue, une situation ; puis je la retravaille avec mes mots et mon style propres.

Cité par John Howard Reid in « Cleo's Joe », *Films and Filming*, Sept. 1963, p. 12-13.



Puis, lorsque Harry Dawes, scénariste, vient la chercher et la persuade de partir, elle se confie et évoque son enfance :

When I was a little girl, like so many others, there was no money to buy shoes for me. And when the bombs came and the civil war, I used to bury myself in the dirt of the ruins to be safe. I would lie there, safe in the dirt, and wiggle my toes and listen to the noise. And dream of some day being a fine lady, with fine shoes (*zoom sur les chaussures posées à terre, que Maria a déchaussées*).

I hate shoes, Mr. Dawes. I wear them to dance and to show myself, but I feel afraid in shoes. And I feel safe with my feet in the dirt. ²



Les chaussures figurent force et faiblesse, beauté et mensonge, richesse et peur panique d'enfant. *The Barefoot Contessa* s'envisage selon trois lignes directrices : le conte de Cendrillon, l'histoire passée de Maria et son destin inéluctablement tragique puisque le film s'ouvre sur l'enterrement de l'héroïne. Le récit de Mankiewicz débute là où les contes

² Quand j'étais petite, comme pour tant d'autres, il n'y avait pas d'argent pour m'acheter des chaussures. Et quand les bombes sont arrivées avec la guerre civile, je m'enterrais dans la saleté des ruines pour être en sécurité. Je restais allongée là, en sécurité dans la saleté, et je remuais les doigts de pied en écoutant le bruit. Et je rêvais d'être, un jour, une belle dame, avec de belles chaussures. (flash...). Je hais les chaussures, Mr. Dawes. Je les porte pour danser et m'exhiber, mais j'ai peur quand je porte des chaussures. Et je me sens en sécurité les pieds dans la saleté.

s'achèvent : après le mariage. Le film renverse les données de « Cendrillon ». Dans le conte, le mariage symbolise un retour à l'ordre après une période de crise : grâce à l'intervention du prince, l'héroïne, d'origine noble, retrouve les droits et prérogatives dont sa marâtre l'avait dépossédée. Dans le film, Maria, d'origine modeste, se heurte à son destin et ne parvient qu'à une légitimité usurpée. Petite danseuse espagnole devenue star hollywoodienne, Maria épouse un comte italien qui ne peut lui donner d'enfant. La stérilité du couple symbolise leur incompatibilité sociale.

Le conte révèle une double illusion : la sienne propre et celle du film. La sienne, parce que, déplacés dans un contexte plus équivoque, les éléments merveilleux s'émoussent ou sont travestis ; celle du film, qui sert de contrepoint au conte et affirme ainsi son caractère « réaliste ».

La Bible figure une norme idéale sans cesse transgressée. Deux thèmes sont développés : l'interprétation et l'aveuglement.

Dans *Dragonwyck*, Ephraïm accepte de laisser partir sa fille chez les Van Ryn parce qu'elle ouvre la Bible à un passage où Abraham se sépare d'Agar et de son tout jeune enfant, Ismaël. Mécontent, il commente : « Well, it's none too fitting, but it... does seem to have some bearing »³. Un peu plus tard, lorsque Nicolas Van Ryn apparaît pour la première fois, il entre dans la pièce où Miranda et son père lisent la Bible à voix haute. C'est après avoir récité « I will know no wicked person »⁴ que Miranda lève les yeux vers son cousin. Si l'on considère que Nicolas est l'incarnation du Mal dans le film, les recommandations de la Bible sont transgressées en même temps qu'elles sont prononcées. La connaissance des préceptes bibliques ne suffit, encore faut-il les interpréter correctement et avec discernement.

Le texte biblique est récité sans être compris ou bien utilisé pour être déformé. Cette mauvaise lecture engendre deux travers : la crédulité et l'amoralité. Le traitement ironique passe par une satisfaction de l'emphase oratoire, un plaisir du texte répété jusqu'à être vidé de son sens. Je pense aux missionnaires de *Guys and Dolls* dont les discours à la gloire du seigneur sont une cacophonie mêlant chants, lecture de psaumes, bruits de cloches et distribution de tracts. La conviction religieuse prend la forme d'un acharnement qui a perdu son objet. Le plaisir du spectateur vient d'un sentiment de supériorité sur les personnages. Il réinvestit la source de sa signification première.

Aux aspects merveilleux ou bibliques s'ajoute une dimension mythologique. Deux mythes ont une importance centrale.

Premièrement, l'épisode du cheval de Troie. *There Was a Crooked Man* peut être envisagé comme une relecture cynique de la guerre de Troie. Paris Pitman porte le même prénom que le héros troyen qu'il représente : il est le voleur. Hélène est le trésor que tous les hommes convoitent et que Pitman a dissimulé. Lopeman est d'emblée assimilé à Ulysse, homme calculateur chargé de rétablir l'ordre dans la prison qu'il vient diriger. Son prénom, Woodward, renvoie à la construction du cheval de Troie, énorme carcasse de bois. Dans le film, c'est un nouveau réfectoire construit par les prisonniers qui tient lieu de cheval de Troie. Son inauguration permettra à Pitman de s'échapper alors que Lopeman comptait faire triompher ses idées progressistes devant la bourgeoisie locale. Dès lors, le modèle mythique se brouille et l'idée de morale disparaît. Par un système de révélations successives, les identités des deux personnages fluctuent. Pitman devient l'alter ego maléfique d'Ulysse. Le système ingénieux qu'il met en place ne sert pas à entrer dans une forteresse pour défendre l'honneur d'un peuple, mais à s'échapper d'une prison pour servir son intérêt personnel.

³ Et bien ça ne convient pas tout à fait, mais... il semble y avoir un certain rapport.

⁴ J'ignorerais les méchants.

Lopeman est lui-même une piètre version du héros grec. Parti à la recherche de Pitman, il trouve son cadavre à côté du magot, ramène ce corps mort à la prison et... s'enfuit avec l'argent.

Ce mythe peut être étendu à tous les films où deux personnages s'affrontent dans une surenchère de ruses et de complots. Il a une importance toute particulière parce qu'il souligne une dialectique essentielle à Mankiewicz : la machination/machinerie. Tout complot est une structure complexe ; l'intérêt du spectateur se porte moins sur son aboutissement que sur ses rouages.

Le deuxième mythe est celui de Narcisse. Les miroirs sont filmés avec insistance dans la filmographie et le personnage qui s'y observe vit souvent un moment de révélation. L'occurrence la plus remarquable est le finale de *All About Eve*. L'apparition de Phoebe aux toutes dernières images donne au film une portée philosophique, existentielle. La scène est spectaculaire aussi bien esthétiquement que symboliquement : l'image de Phoebe se reflète à l'infini dans le miroir d'Eve.



Le sens du film se renverse dans cet ultime plan. La confrontation de Margo et d'Eve, que nous avons suivie avec tant d'attention, est somme toute banale. Elle ne vaut que parce qu'elle résume le sort à la fois exceptionnel et pathétique de la star, condamnée au mensonge, toujours supplantée par une autre, plus jeune et plus ambitieuse. La vie et ses combats sont d'éternels recommencements. Le titre ne fait pas seulement référence à un personnage machiavélique, mais à la femme, à toutes les femmes qui se passent le relais de toute éternité. La thématique du reflet se mue en esthétique primordiale. De la réflexivité dans le film on passe à la réflexivité du film. La dialectique fiction/réalité se déploie dans l'intrigue mais aussi aux marges de l'intrigue, dans la relation qui se tisse entre cinéaste et spectateur.

Le plaisir de la reconnaissance est à la fois plaisir de la réitération (restitution d'une part d'oralité à ces formes devenues écrites) et plaisir du discernement (une forme connue m'apparaît, que j'extrahis de son contexte pour évaluer la portée de son utilisation). Le plaisir du spectateur consiste à distinguer de grands archétypes immuables, mais aussi à les voir

transfigurés par le traitement filmique. Or rapidement, les sources se mêlent et contraignent le spectateur à une vigilance active. Il se livre à une véritable dissection du scénario.

II populisme et élitisme

L'utilisation de la littérature assure la pérennité des films : culture de masse, culture populaire et culture savante s'y épanouissent et se modifient.

Le spectateur identifie d'abord des œuvres, il examine ensuite comment les thèmes centraux de ces œuvres écrites alimentent le film. Le lien est parfois évident : dans *The Quiet American*, Fowler lit à voix haute ces vers d'Othello : « My jealousy/shapes faults that are not ⁵ » alors qu'il s'apprête à faire exécuter l'Américain dont il est profondément jaloux. C'est en ouvrant ce même livre à sa fenêtre que Fowler signalera aux tueurs que la voie est libre. La poésie exalte l'atmosphère mystérieuse et onirique de *The Ghost and Mrs. Muir*. Le fantôme du capitaine Gregg affirme avoir construit de ses mains « Gull Cottage » et que l'architecture de la demeure lui a été inspirée par « Ode To a Nightingale » de Keats⁶. Les vertus magiques de la maison sont avérées parce qu'elle est née d'un poème.

En liant les éléments du film à leur source, le spectateur a le sentiment d'une maîtrise accrue sur le film et son mode de construction. En fait, chaque référence procède de la complicité mais aussi du défi. Mankiewicz entraîne le spectateur dans une quête où son plaisir est proportionnel à la profondeur de son analyse.

Certains personnages évoquent des courants littéraires. Dans *People Will Talk*, l'extraordinaire confession finale de Shunderson le rattache aux personnages de Dickens. On pense au mystérieux bienfaiteur de Pips, *Deus ex Machina* qui révèle son identité à la fin de Great Expectations. Le personnage de Violet dans *Suddenly Last Summer* partage de nombreux points communs avec Miss Havisham. La vieille dame toujours vêtue de blanc, ne s'est jamais remariée et se consacre entièrement à sa fille (comme Violet se consacre à son fils). Deux catégories culturelles se déploient conjointement : d'un côté, le formidable engouement pour les romans feuilletons au XIX^e ; de l'autre, l'étude universitaire des livres de Dickens. Les films jouent de ces deux courants. Le plaisir « populaire » du personnage fantasque ou du rebondissement improbable est redoublé par le plaisir « élitiste » de le rattacher à une tradition littéraire... ou théâtrale.

Des structures sont mises en place, puis détournées. Ce système compose l'illusion filmique : plus la référence est précise, plus elle risque d'aveugler le spectateur. Le plaisir de la reconnaissance est alors mis en danger, comme c'est le cas dans *The Honey Pot*.

The Honey Pot se présente comme une variation cinématographique sur Volpone. Le film s'ouvre sur une représentation de la pièce dont Cecil est l'unique spectateur.

⁵ « Mes soupçons / imaginent des fautes qui ne sont pas. »

Othello, III, 3, 152-153. (traduction de Léone Teyssandier).

William Shakespeare, Œuvres complètes : Tragédies – éditions bilingue, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1995.

⁶ « ... magic casements, opening on the foam/Of perilous seas, in faery lands forlorn » John Keats, « Ode to a Nightingale » in Keats: The Complete Poems, ed. John Barnard, Penguin Classics, Harmondsworth, 1988, p. 346-348.



Les noms des protagonistes sont les traductions littérales des personnages de Ben Jonson : Cecil « Fox » pour « Volpone » (le renard) et William « McFly » pour « Mosca » (la mouche). Enfin, Fox attire ses trois anciennes maîtresses en annonçant sa mort prochaine et un héritage possible. Il s'inspire de l'intrigue théâtrale en feignant d'être mourant pour s'enrichir. Mais plus le film avance, moins il correspond à la pièce. Pourtant, le spectateur ne peut oublier l'inspiration théâtrale, et navigue entre ce scénario étalon et le film qui se déroule sous ses yeux. Alors surgissent les décalages. Le spectateur perçoit deux rythmes, identifie, dans le film, ce qui fait résistance à la pièce. Le projet initial de Cecil se heurte aux interventions de ses hôtes et aux réactions de son valet.

La référence à Volpone fonctionne comme un double leurre. Premièrement, parce que, dès l'ouverture, la pièce conditionne l'intrigue filmique. Deuxièmement parce que, ces digressions sur Volpone tendent à inverser le rapport de proportions : la fiction de théâtre que joue Cecil paraît bien plus mensongère que le film qui l'expose. On est tenté d'oublier qu'elle est subordonnée au scénario mankiewiczien, dont elle forme la matière.

The Honey Pot donne lieu à une dialectique réalité/fiction qui se manifeste dans un plaisir à la fois spontané et raisonné. Au plaisir de la « comédie de l'échec » (plan avorté de Cecil et succession infinie de dénouements incomplets) se greffe le plaisir de la comédie raffinée et du « wit ». La course du temps, thème récurrent des monologues de Cecil, resurgit au travers du morceau classique sur lequel il danse le ballet – morceau intitulé « La Ronde des heures ⁷ ». La cruauté vorace des mœurs élisabéthaines apparaît au détour d'une expression : Cecil parle de son plan comme d'un « people-baiting », faisant ainsi référence à un divertissement courant du XVII^e siècle : le « bear-baiting » (où un ours enchaîné était jeté en pâture à des chiens). Enfin, le nom de « Fox » peut être compris comme une triple référence : le caractère rusé de Cecil, son emprunt à Ben Jonson, mais aussi, peut-être, une allusion au studio « Fox », responsable selon Mankiewicz du désastre de *Cleopatra* (film précédant *The Honey Pot*). Darryl F. Zanuck et son avidité destructrice serait alors l'objet de la satire

⁷ tiré de l'opéra d'Amilcare Ponchielli, *La Gioconda*, 1876

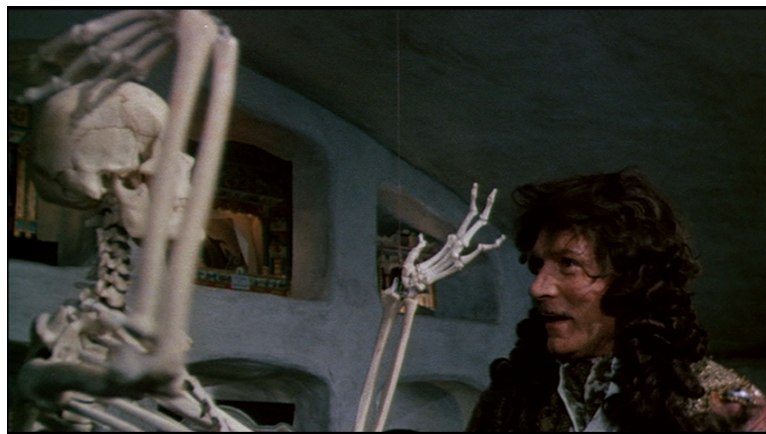
mankiewiczienne (par souci d'économie, le directeur de la Fox refusa que *Cleopatra* soit un diptyque et se chargea lui-même de monter le film en coupant de nombreuses scènes).

Le plaisir de la reconnaissance est double : reconnaissance des œuvres utilisées et reconnaissance de l'esthétique mankiewiczienne, qui s'affirme de film en film. En s'éloignant de la diégèse, le spectateur se rapproche du cœur de l'œuvre.

III Mémoire et création

L'adaptation doit alors être envisagée comme le point de jonction fragile mais fertile où deux œuvres s'enrichissent et se complètent grâce au regard actif du spectateur. C'est ce que je désire montrer dans cette dernière partie de mon analyse, en examinant l'importance de Shakespeare chez Mankiewicz.

Évoquons d'abord quelques références furtives, destinées à établir la complicité cinéaste/spectateur. Des citations ou situations shakespeariennes universellement connues font irruption dans certaines scènes. Le rapprochement (ou décrochement) avec la diégèse crée l'effet comique. Lorsque Noah apparaît pour la première fois dans *People Will Talk*, il joue avec la mâchoire d'un squelette et s'interroge sur la vie. C'est Hamlet qui vient à l'esprit du spectateur, sans que rien d'autre dans le film ne puisse étayer ce parallèle. Cette image est redoublée dans *Sleuth*, où Andrew, déguisé, joue la comédie à un squelette.



Le cinéaste exploite le « cliché shakespearien » : il compte sur la reconnaissance d'une image restée célèbre hors de son contexte.

Mankiewicz ne se limite pas à cet échange complaisant avec le spectateur. Shakespeare alimente une interrogation intime sur l'art et son interprétation. Le cinéaste envisageait de réaliser A Midsummer Night's Dream et Twelfth Night. Ce sont deux autres films, au traitement résolument contrasté, qui verront le jour : *Julius Caesar* (1953) et *Cleopatra* (1963). Le premier, tourné en noir et blanc, fait la part belle au texte shakespearien et à la sobriété ; le second est une superproduction en Technicolor, au budget largement dépassé et au parfum de scandale⁸, qui s'inspire librement de Shakespeare pour dépeindre l'idylle de Marc Antoine et de Cléopâtre. Pourtant, par delà les contrastes apparents, ces deux films se complètent et se répendent de façon troublante, comme l'illustre la scène de l'assassinat de Jules César.

⁸ L'idylle adultère d'Elizabeth Taylor et de Richard Burton attire les paparazzi et excite la curiosité du grand public bien avant la sortie du film.

Avant d'en venir à la reformulation de cette même scène à dix ans d'intervalle, j'aimerais considérer la forme. Nous avons affaire ici à deux versions opposées et tout aussi valables de l'adaptation. Dans *Jules César*, il s'agit de mettre en valeur les mots et de rendre les tensions palpables. Mankiewicz fait le choix de l'austérité. Il opte pour une image épaisse, graphique, qui joue des contrastes permis par le noir et blanc. L'assassinat n'a rien de spectaculaire. Il s'effectue dans une lenteur spécifiquement cinématographique : des plans rapprochés, de lents mouvements de caméra qui donnent l'impression d'un suspens du temps. L'action se cristallise sur ce nœud de l'intrigue. *Cleopatra* s'envisage comme un film à grand spectacle avec ses décors grandioses, ses couleurs éclatantes, sa musique omniprésente. Ici, c'est la qualité hypnotique de l'extrait qui frappe. Une grande importance est donnée aux sons (crépitements des flammes, grésillement de l'eau sur les pierres, incantation de la pythie), qui favorisent la transe de Cléopâtre et sa vision: la scène de l'assassinat de César surgit progressivement, par flashes. Un système de surimpression permet de voir le visage torturé de la reine et l'assassinat de l'empereur.

Ces extraits illustrent la virtuosité cinématographique de Mankiewicz qui s'exprime dans une exacerbation de la mise en scène. Ainsi, de *Julius Caesar* à *Cleopatra* se dessine une des clés de l'esthétique mankiewiczienne : celle de la réécriture. Dans *Julius Caesar*, effrayé par le spectacle des conjurés qui transpercent César de toutes parts, Brutus recule et reste en retrait. Lorsque la frénésie retombe et que les coups des conjurés cessent, César implore du regard son fils adoptif et chancelle vers lui, bras tendus. L'étreinte est fatale. Brutus enlace César et, le visage tordu de douleur, plante son poignard dans les testicules de ce père adoptif – père qui l'a trahi puisqu'il a engendré Césarion, fruit de ses amours avec Cléopâtre. Dans *Cleopatra*, Mankiewicz filme simultanément Rome et Alexandrie. L'image est floue et silencieuse. Les hommes entourent l'empereur qui s'effondre. Alors la reine hurle: « My son ! ». Le cri est aussi poignant qu'ambigu. Avec la mort de César, Césarion n'a plus aucune légitimité. Cléopâtre articule-t-elle les mots de César, stupéfait de voir Brutus le tuer, ou pleure-t-elle la destitution d'un héritier ? Dix ans plus tard, l'assassinat filmé de *Julius Caesar* se charge d'une nouvelle dimension : ce n'est plus uniquement un acte politique mais une revendication filiale.

La filiation, l'héritage, la transmission... autant de questions qui traversent la filmographie et incitent le spectateur à une lecture à rebours des films. *Cleopatra* permet à Mankiewicz de revenir sur *Julius Caesar* et de le modifier – d'inciter son spectateur à la révision au moyen d'un jeu de piste complexe qui lie création et histoire : de l'« epic » chatoyant qu'est *Cleopatra* vers l'austère adaptation filmée de *Julius Caesar* mais aussi vers les sources hybridées qui ont composé *Cleopatra* (Plutarque, Suétone, Appien, George Bernard Shaw et Shakespeare). Le spectateur entrevoit des pistes, perçoit des influences et remonte vers... une pluralité de sources.

L'hybridation confère aux films leur richesse et leur densité. Les récits suivent un mouvement à rebours, où revient une question lancinante : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Comment en sommes-nous arrivés là⁹ ? » C'est sans doute ici que le dessein mankiewiczien apparaît. La cohérence succède au morcellement ; l'identité cinématographique à l'emprunt.

Dans *L'image-Temps*, Gilles Deleuze postule que la mémoire est le moyen de convergence chez Mankiewicz. Théâtre et roman fusionnent dans un temps proprement cinématographique. La trouvaille mankiewiczienne, c'est de faire fusionner ces deux types de récits, ces deux formes de mémoire pour créer son cinéma. La question de « qu'est-ce qui s'est passé ? », toujours présente, suffit à scénariser la mémoire. La reconstitution marque la filmographie (utilisation du flash-back, reconstitution historique de *Five Fingers*, *Julius*

⁹ Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 – L'Image-Temps*, Éditions de minuit, coll. « critique », Paris, 1985, p. 70.

Caesar et Cleopatra, réécriture d'une pièce dans *The Honey Pot*). La temporalité cinématographique renvoie à la quête du spectateur, qui, à chaque instant du récit, projette un déroulement hypothétique du scénario. La mémoire du spectateur, reflétée à l'écran, imprime une cohérence à l'œuvre.

Dès lors, spectateur et cinéaste se rencontrent pour fonder la permanence de l'œuvre. Ils se relaient pour y faire fusionner leurs influences, leurs interprétations, leurs obsessions respectives. La perte qui accompagne toute création est sublimée dans cet échange enfin équitable où les mémoires se relaient : mémoire du cinéaste, fondement et matrice de la création ; mémoire du spectateur, récepteur indispensable, qui recrée l'œuvre en fonction de son humeur, de ses intuitions et de son héritage culturel.

Conclusion:

Le cinéma puise dans la littérature depuis sa création. L'utilisation des sources écrites, moins qu'une marque d'originalité, inscrit d'abord la filmographie de Mankiewicz dans une tradition typiquement hollywoodienne. La spécificité du propos est pourtant remarquable. Le cinéaste exprime d'abord sa sensibilité esthétique au travers du choix même de ses sources ; ses thèmes de prédilection prennent ensuite corps visuellement, par le biais des contradictions ou des échos qui composent l'image filmique (passé et présent, vie et mort, comédie et tragédie, réalisme et onirisme coexistent ou se relaient à l'écran) ; il propose enfin une multiplicité de versions d'un même événement. Le spectateur cesse alors de vouloir donner un sens définitif à l'œuvre et s'abandonne au plaisir de l'incertitude et de l'instable.

Cela me semble définir précisément la philosophie de Mankiewicz : les films, comme la vie, sont sujets incessants de révisions ; un « éternel retour »¹⁰, où l'élan premier se brise et renaît au travers de la mémoire, et où l'échec répété (des intrigues et des personnages) permet de construire une œuvre personnelle, à la beauté insolite et complexe.

¹⁰ J'emprunte la formule à un excellent article de Vincent Amiel sur le cinéaste : « L'Éternel retour » in *Positif* n° 469, mars 2000, p. 83-85.

Bibliographie :

- Amiel, Vincent, « Rendre à César ce qui appartient à Shakespeare », *Positif* n° 289 (mars 1985), p. 67-69.
- Amiel, Vincent, « L'Éternel retour », *Positif*, n° 469, mars 2000, p. 83-85.
- Binh, N.T., *Mankiewicz*. Paris : Rivages/Cinéma, 1986.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 – L'Image-Temps*, Éditions de minuit, coll. « critique », Paris, 1985.
- Hildenbrand, Karine, « Mankiewicz adaptateur de Shakespeare », *Études anglaises*, 55^{ème} année, n° 2 (avril-juin 2002) p. 181-189.
- Houseman, John, « Filming *Julius Caesar* », *Sight and Sound*, 20, n° 234 (July-September 1953), p. 24-27.
- Mayersberg, Paul, « *Cleopatra* », *Movie*, n°13 (Summer 1965), p. 36-37.
- Reid, John Howard, « Cleo's Joe, part 2 – *All About Eve* and others », *Films and Filming*, September 1963, p. 13-16.

Films cités :

- All About Eve* (*Ève*), 1950
- A Letter to Three Wives* (*Chaînes conjugales*), 1949
- The Barefoot Contessa* (*La Comtesse aux pieds nus*), 1954
- Cleopatra* (*Cléopâtre*), 1963
- Dragonwyck* (*Le Château du dragon*), 1946
- Five Fingers* (*L'Affaire Cicéron*), 1952
- The Ghost and Mrs. Muir* (*L'Aventure de Mme Muir*), 1947
- Guys and Dolls* (*Blanches colombes et vilains messieurs*), 1955
- Julius Caesar* (*Jules César*), 1953
- The Honeypot* (*Guêpier pour trois abeilles*), 1967
- People Will Talk* (*On murmure dans la ville*), 1951
- The Quiet American* (*Un Américain bien tranquille*), 1958
- Sleuth* (*Le Limier*), 1972
- Suddenly Last Summer* (*Soudain, l'été dernier*), 1959
- There Was a Crooked Man* (*Le Reptile*), 1970