



HAL
open science

Le scénario de *All About Eve* de Mankiewicz : théâtre et mystification

Marguerite Chabrol

► **To cite this version:**

Marguerite Chabrol. Le scénario de *All About Eve* de Mankiewicz : théâtre et mystification. *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 2002, Cinéma et littérature : d'une écriture l'autre, Hors-série 6, pp.73-98. hal-03248808

HAL Id: hal-03248808

<https://hal.science/hal-03248808>

Submitted on 3 Jun 2021

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.

Marguerite Chabrol

LE SCÉNARIO D'ALL ABOUT EVE DE J. L. MANKIEWICZ :

THÉÂTRE ET MYSTIFICATION

LA TENTATION DU THÉÂTRE : MANKIEWICZ DRAMATURGE ?

Quand il n'en est pas le seul scénariste, Mankiewicz a très souvent participé à l'écriture des scénarios des films qu'il a mis en scène¹. Les plus personnels sont certainement ceux où le sujet emprunté est traité comme un simple prétexte et complètement remis en forme (*Chaînes conjugales*, *Eve*) ou *La Comtesse aux pieds nus*, seul scénario intégralement conçu par Mankiewicz. On reconnaît en général la « griffe » de Mankiewicz à quelques traits jugés caractéristiques : personnages (manipulateurs, démiurges retirés du monde, actrices...), coups de théâtre dans l'intrigue, utilisation des voix *off* et structures d'énonciation complexes... Tout ceci relève d'impressions assez générales et il est surtout important de constater la diversité des formes proposées pour traiter quelques thèmes récurrents, mais auxquels il ne faut pas réduire l'œuvre du réalisateur. L'écriture est un travail d'organisation, de mise en forme d'un sujet donné, car le scénario est avant tout pour Mankiewicz une architecture dramatique très dense, d'autant plus, en général, que l'influence du théâtre est forte. Le modèle d'une dramaturgie théâtrale (composition d'ensemble, conception des scènes, utilisation des dialogues) permet en effet de comprendre quelques-uns de ses films.

C'est ce qui explique peut-être que l'auteur considère le scénario comme le fondement du film, comme la première étape nécessaire de la mise en scène. Il décrit son élaboration comme une activité solitaire, un véritable travail d'écrivain qu'il prend particulièrement au

¹ Parmi les vingt longs métrages de fiction qu'il a réalisés, Mankiewicz a écrit seul les scénarios des films suivants :

Le Château du dragon (*Dragonwyck*), d'après un roman d'Anya Seton inspiré par un article du *NY Times* de 1849.

Chaînes conjugales (*A Letter to Three Wives*), d'après une histoire de John Klemptner « One of our hearts » parue dans *Cosmopolitan* puis novellisée sous le titre *A Letter to five wives*.

Eve (*All About Eve*), d'après une nouvelle de Mary Orr.

On murmure dans la ville (*People Will Talk*), d'après une pièce de Curt Goetz *Dr Med. Hiob Praetorius*.

La Comtesse aux pieds nus (*The Barefoot Contessa*), scénario intégralement conçu par Mankiewicz.

Blanches colombes et vilains messieurs (*Guys and Dolls*), d'après une comédie musicale de Jo Swerling et Abe Burrows, tirée elle-même de deux nouvelles.

Un Américain bien tranquille (*The Quiet American*), d'après le roman de Graham Greene.

Guêpier pour trois abeilles (*The Honey Pot*), d'après une pièce de Frederick Knott tirée d'un roman inspiré de la pièce de Ben Jonson.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

sérieux.² C'est même pour lui la partie la plus créative de son travail cinématographique. « Mettre en scène et jouer sont des arts d'interprétation, pas de création », dit-il³. L'écriture du scénario est dissociée de la réalisation et pensée dans une scénographie proche du théâtre qui seul permet d'avoir une vue d'ensemble. Lorsqu'on lui demande quelles sont les indications de mise en scène qu'il contient, Mankiewicz répond en effet :

Tout est en plan général. Quiconque écrit des découpages techniques perd son temps. Si c'est le metteur en scène qui écrit son propre scénario, il n'est pas besoin d'indiquer la position de la caméra, et si c'est le scénariste qui le fait, c'est inutile puisque le cinéaste travaillera comme il voudra. Ce qu'il faut, c'est visualiser le film, avoir une conception générale.⁴

Il insiste notamment sur la fidélité du film par rapport au scénario dans le cas d'*Ève*. *Ève* est d'ailleurs le premier de ses films auxquels il pense pour décrire le rapport au scénario comme à une pièce de théâtre (importance du texte écrit, fidélité au texte dans la réalisation et méthode de travail avec les acteurs, en en faisant des lectures exhaustives et des répétitions avec les comédiens comme au théâtre). S'il voue ce respect au scénario en tant qu'objet fini, c'est souvent parce qu'il se place dans une perspective proche de celle du metteur en scène de théâtre qui doit se plier à un texte qui contient déjà des intentions et une théâtralité propre.

Parallèlement, le réalisateur déclare fréquemment écrire ses scénarios à la manière de pièces de théâtre. Les explications qu'il fournit à propos de ses méthodes de travail affirment toujours la prédominance du modèle théâtral sur une narration de type romanesque.

On n'écrit pas un scénario comme on écrit un roman, mais plutôt comme une pièce. Écrire pour un acteur qui parle et écrire pour une personne qui lit sont deux disciplines complètement différentes. La première passe par l'oreille, elle vise un impact émotionnel, le rythme du dialogue. La seconde passe par l'œil, elle est cérébrale et le lecteur impose son propre rythme.⁵

Ainsi, un récit oral – et il y a en quantité dans les films du réalisateur – se rattache selon lui à une forme théâtrale à cause de la relation qu'il instaure avec le spectateur à qui il s'impose. Les récits, puisqu'ils sont sonores, sont ainsi conçus comme des récits de théâtre et non des narrations indépendantes.

Mankiewicz donne volontiers un tour psychanalytique à cette fascination qu'il éprouve pour le théâtre et lie sans cesse écriture de scénario et frustration de ne jamais avoir été un véritable dramaturge. Il n'a en effet jamais écrit de pièce, ce qui était pourtant son rêve de toujours, et parle de fascination et de blocage à la fois. Il est même curieux de remarquer que l'évocation de l'écriture se fait presque toujours chez Mankiewicz en termes psychologiques

² Cf. Michel CIMENT, *Passeport pour Hollywood, Entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 196.

³ Michel CIMENT, *Passeport pour Hollywood, op. cit.*, p. 198.

⁴ Michel CIMENT, *Passeport pour Hollywood, op. cit.*, p. 165.

⁵ Michel CIMENT, *Passeport pour Hollywood, op. cit.*, p. 194.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

mais ne se traduit jamais en détails techniques, rarement en commentaires sur ses procédés stylistiques. Dans la mesure où le théâtre est la forme littéraire qu'il admire le plus – forme littéraire d'ailleurs, souvent plus que spectaculaire –, il dit n'avoir jamais osé s'y confronter et l'avoir toujours abordée par des moyens détournés. Quand Michel Ciment lui demande « pourquoi, aimant autant le théâtre, vous n'avez jamais écrit de pièce ? », Mankiewicz répond :

J'ai toujours voulu, mais cela m'effraie. Cela peut sembler stupide, et même un peu prétentieux, mais j'ai le sentiment que je n'ai pas assez de talent pour être un auteur dramatique. Peut-être est-ce parce que, en ce qui concerne le théâtre, je mets la barre très haut. D'où sans doute mon blocage.⁶

Le réalisateur fait d'ailleurs souvent le lapsus, sans doute volontaire, de désigner certaines de ses œuvres comme des « pièces » et non des « films ». C'est ainsi que le théâtre entre dans les scénarios de Mankiewicz par des chemins de traverse et les imprègne parfois en profondeur. Ceci à travers deux éléments principaux, la dramaturgie (concernant la composition d'ensemble ou le détail des scènes) et les dialogues. En général, quand on n'a pas affaire à une adaptation de pièce de théâtre, c'est plutôt dans le détail des scènes que le modèle du théâtre se fait ressentir, à travers la double unité spatiale et temporelle. Dans le cas d'*Ève*, l'ensemble est conçu en référence permanente au théâtre, et l'on peut, suivant les suggestions de l'auteur, y chercher les traces d'une architecture théâtrale.

On s'appuiera pour cela sur quelques critères assez classiques d'agencement des scènes. D'abord le plus perceptible, l'unité spatio-temporelle et le travail du hors scène en conséquence. Même si le théâtre, en tant qu'art autonome, peut tout à fait recourir à une diversité de temps et de lieux qui quittent le strict cadre du théâtre classique, le resserrement spatio-temporel n'en est pas moins une de ses caractéristiques génériques. L'unité de lieu peut être soit extrêmement visible, soit plus discrète, dans les cas où l'ensemble des lieux où se joue pourraient facilement être fusionnés en un lieu unique dans la perspective d'une transposition scénique. L'unité de temps prend deux aspects plus particuliers. D'une part en effet la théâtralité naît de ce qu'on a un sentiment de « temps réel », de continuité temporelle au sein de chaque scène. D'autre part, des ellipses importantes peuvent intervenir entre les actes pour laisser se dérouler une partie de l'action. Ce n'est pas que toute ellipse importante dans un film de Mankiewicz, ou dans tout autre film plus généralement, soit de nature théâtrale. Mais quand cette ellipse dissimule une action relativement importante qui fait ensuite l'objet de récits et commentaires abondants, la démarche peut s'apparenter au hors scène théâtral.

⁶ Michel CIMENT, *Passeport pour Hollywood*, op. cit., p. 205.
M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

Deuxième critère, la logique des enchaînements, suivant un mécanisme qui, pour n'être pas nécessairement une « machine infernale », ne repose pas moins sur des liens profonds de cause à effet entre un acte et le suivant, du nœud de l'action au dénouement.

Troisième élément, le fait que l'action est avant tout verbale. On y reviendra dans un examen plus approfondi du statut de la parole. Pas ici. Garder le statut de la parole pour la conclusion.

UN SCÉNARIO À LA CROISÉE DU ROMAN ET DU THÉÂTRE

Le scénario d'*Ève*, obéit à une double structure où narration et représentation, *diegesis* et *mimesis* dans les termes de la *Poétique* d'Aristote, récit au passé et discours au présent sont en permanence confrontés. Mais si on perçoit fortement les marques du récit, on est moins conscient de la théâtralité de la dramaturgie et de la conception de la scène qui en découle, puisqu'elle n'est pas toujours ostensible. Ce qui va devenir une technique d'écriture importante chez Mankiewicz peu soit donner lieu à un traitement tendant à insister sur la subjectivité en proposant un panorama des différents points de vue des protagonistes (*Chaînes conjugales*), soit laisser le dessus à une progression d'ensemble où la subjectivité est quelque peu noyée (*Ève*). *La Comtesse aux pieds nus* parviendra à équilibrer sans cesse ces deux données.

Ève est celui des scénarios de l'auteur où la structure théâtrale est la plus développée. Le scénario est adapté d'une nouvelle de Mary Orr, *The Wisdom of Eve* parue dans la revue *Cosmopolitan* en 1946 et que Mankiewicz a trouvée au département scénario de la *Twentieth Century Fox* et à laquelle il s'est immédiatement intéressé. De cette nouvelle, qu'il qualifie de « Mac Guffin » selon l'expression de Hitchcock, Mankiewicz ne retient que la trame très générale, cette histoire d'une jeune arriviste qui cherche à devenir actrice de théâtre et finit par supplanter une vedette de Broadway. La démarche du scénariste consiste à rendre plus dense ce synopsis en y faisant des ajouts importants et surtout en le dotant d'une structure énonciative très complexe. Mankiewicz se livre en effet à trois principaux ajouts : il fragilise le personnage de l'actrice Margo Channing (Bette Davis) ; il crée de toutes pièces un certain nombre d'autres personnages (le critique cynique et sa jeune protégée, l'habilleuse bougon et l'admiratrice d'Ève à la fin) ; enfin, il modifie le dénouement puisque dans la nouvelle, Ève séduit le dramaturge et part pour Hollywood, tandis que dans le film elle trouve sa consécration professionnelle à Broadway et rencontre aussi une jeune admiratrice qui ressemble comme deux gouttes d'eau à celle qu'elle était elle-même au début du film. Le scénario préfère donc une structure cyclique à une trame linéaire.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

Mankiewicz se concentre ainsi sur le milieu du théâtre et ne juge pas nécessaire d'introduire Hollywood dans l'intrigue autrement que comme l'objet de répliques cinglantes. *Ève* n'est pas l'histoire d'un passage du théâtre au cinéma, mais bien un film centré exclusivement sur le théâtre, qui est présent dans l'œuvre aussi bien comme motif obsessionnel que comme forme. Et Mankiewicz justifie la complexité de cette mise en forme par le sujet du film, l'actrice. À la fois « terrifié et fasciné »⁷ par les actrices, désireux de trouver des formes esthétiques propres à les approcher au plus près, Mankiewicz fait s'entrecroiser différentes structures, plus précisément une trame narrative et des scènes jouées sur un mode théâtral. À l'époque de la sortie du film, Jacques Doniol-Valcroze notait dans sa critique parue dans les *Cahiers du cinéma* :

Mankiewicz fait semblant d'attaquer le théâtre [...] il brûle d'envie de grimper sur le chariot et lui, dont nous pensons qu'il est un des premiers romanciers authentiques du cinéma, dit : « Il y a longtemps que j'avais le sujet dans la tête, mais il me manquait un rebondissement central, il me manquait un *second acte*... » [...] Mankiewicz a écrit et réalisé *Ève* en auteur dramatique ; résultat : un étonnant roman en images mouvantes.⁸

La présence des récits est ostensible et le théâtre est à première vue seulement le cadre de l'action, le sujet et le thème principal du film. L'architecture la plus perceptible est portée par l'enchaînement des voix et donc des points de vue. Mais, de manière sous-jacente, le scénario est composé selon une dramaturgie théâtrale. L'auteur feint d'ailleurs dans certains entretiens de croire que le scénario pourrait être utilisé comme le texte d'une pièce de théâtre et être joué sur scène « sans y changer une seule ligne ». C'est évidemment dit de manière exagérée, mais cela est confirmé par la création en 1970 d'une comédie musicale, *Applause*, avec Lauren Bacall dans le rôle de Margo. Même si Mankiewicz ne fut strictement pour rien dans ce projet qu'il réprouva – il ne fut pas même consulté, dit-il, dans la mesure où la *Fox* possédait tous les droits sur le scénario –, cette transposition scénique montre que le scénario obéit à des règles d'écriture empruntées pour la plupart au théâtre.

Pris entre roman et théâtre, entre les visions subjectives des différents narrateurs et la représentation objective des confrontations entre les personnages, le scénario semble mettre en œuvre une double mystification. D'une part, *Ève* est un film dont Mankiewicz a voulu faire croire qu'il est l'adaptation d'une pièce de théâtre et non d'une nouvelle ; il pourrait en effet rappeler un certain nombre d'autres adaptations de pièces de théâtre faites à Hollywood par l'abondance de scènes en intérieur fondées essentiellement sur de brillants échanges verbaux et par la composition d'ensemble, nous y reviendrons. D'autre part pourtant, ce qui tend à faire d'*Ève* une pièce de théâtre est sans cesse brouillé et en tant qu'adaptation virtuelle, le scénario prend tout de même un certain nombre de libertés vis-à-vis d'une dramaturgie

⁷ Cité par Pascal MÉRIGEAU, *Mankiewicz*, Paris, Denoël, 1993, p. 130.

⁸ Jacques DONIOL-VALCROZE, « All about Mankiewicz », in *Cahiers du cinéma* n° 2, mai 1951, p. 27. M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

théâtrale. L'écriture complique tout à dessein pour dissimuler en permanence la forme qu'elle est en train de prendre. *Ève* est à la fois une pièce et une pièce sans cesse niée dont la complexité structurelle est due à la tension permanente entre ce modèle théâtral et son déni.

*Une dramaturgie en cinq actes ?*⁹

Malgré la présence très perceptible des voix des trois narrateurs (pour sept interventions en tout¹⁰), le déroulement de l'intrigue semble par moments laisser de côté ces narrateurs et n'insister que très peu sur la subjectivité de ces visions et sur le détail des commentaires. En fait, une fois que le narrateur a permis d'amorcer un épisode, les scènes se déroulent plutôt sur un mode théâtral. Cela est d'autant plus aisé que la succession des prises de parole se fait sans retour intermédiaire au présent, c'est-à-dire à la scène de remise des récompenses.

Quand on observe globalement le mécanisme des narrations successives, on remarque que la logique des points de vue est toujours préservée, c'est-à-dire que tous les événements sont vraiment des épisodes dans lesquels le dernier narrateur entendu était partie prenante ou témoin. À quelques exceptions près toutefois. En effet, la scène où Ève et Bill parlent du prochain départ de Bill pour Hollywood dans la loge de Margo au début n'a pas été vue par Karen qui vient de partir. Il y a un bref « trou » dans la narration qui se prolonge presque jusqu'à la fin de la scène de l'aéroport. C'est la première d'une série de failles plutôt discrètes qui invitent à chercher un autre facteur de composition et d'enchaînement des scènes. On peut citer aussi le moment où Ève regarde avec fascination Margo saluer en scène, situation que Margo n'a pas pu percevoir telle quelle et dont on ne sait pas comment elle a pu la reconstituer aussi exactement. La fin de la scène, où Margo surprend Ève avec sa robe de scène devant le miroir, est en revanche potentiellement saisie du point de vue de Margo. Autre exemple d'incertitude sur la narration, le passage situé après la dispute centrale au théâtre. Margo est toujours supposée narratrice, mais elle n'est pas au courant de l'entretien qui suit entre Lloyd et Karen (qui ne reprend la parole en tant que narratrice qu'à la fin de la scène).

En outre, il y a de très longs moments sans aucun rappel de la présence d'un narrateur et où aucune voix n'éclaire l'interprétation qu'il convient de donner à la scène, à commencer par la longue dispute qui suit l'audition au théâtre, en plein cœur du film. La résonance que prennent les voix à ce moment précis (le théâtre est vide) leur donne une force supplémentaire

⁹ Pour toute citation de détail, nous renvoyons à la fin de cet article à un tableau résumant le film et proposant un découpage en scènes et actes mis en parallèle avec les interventions des narrateurs.

¹⁰On remarquera que les différents examens de cette structure n'en donnent pas la même version. Le *Dictionnaire du cinéma* de Jacques LOURCELLES en particulier ne donne pas la succession exacte des narrateurs. Le résumé détaillé de Pascal Mériageau (*Mankiewicz, op. cit.*, pp. 364-365) oublie une intervention de Karen. M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

et les oppose complètement à la couleur beaucoup plus feutrée et sans éclat des voix *off* des narrateurs, ce qui permet de différencier très clairement les discours en situation des personnages des récits, sans nécessairement subordonner ces discours à un récit encadrant. Les récits d'Ève ont en effet ceci de particulier qu'ils encadrent l'action de manière très relâchée¹¹.

On peut donc s'interroger sur l'existence d'un autre facteur d'organisation, d'un modèle plus linéaire issu de la dramaturgie théâtrale. Comme le notait une critique des *Cahiers du cinéma* au moment de la sortie du film :

[Mankiewicz] a écrit une histoire si miraculeusement perfectionnée que beaucoup ont cru qu'il s'agissait, non d'un scénario original, mais d'une pièce à succès – sans qu'ils puissent pourtant retrouver la coupe des actes.¹²

On peut cependant chercher à situer les coupes entre les actes, car il semble bien que chacune des grandes étapes de l'intrigue obéisse – malgré quelques éléments perturbateurs – à des critères d'une dramaturgie théâtrale assez classique : unité de temps, de lieu, d'action et souvent continuité assurée par les personnages en scène. De plus, en ce qui concerne la progression de l'intrigue, chaque acte contient l'annonce du suivant selon un mécanisme très précis et des ellipses tout à fait théâtrales permettent de reléguer hors-scène une partie de l'action.

Plus précisément, une fois écartés la double scène de remise des récompenses qui encadre toute l'histoire et l'épilogue, une structure en cinq actes peut se dégager si l'on prend comme critères la continuité temporelle, un enjeu unique dans l'intrigue et la prédominance d'un lieu associé à chacune des étapes. On peut ainsi distinguer cinq temps forts, comprenant chacun une séquence longuement développée et à laquelle sont ajoutées des scènes complémentaires qu'on pourrait facilement y associer de manière plus étroite si l'on voulait porter le scénario à la scène.

Ainsi, le premier acte se déroule dans les coulisses du théâtre et est consacré à l'introduction du personnage d'Ève. Tout se déroule en une soirée, sans aucune interruption. Même la scène finale à l'aéroport s'envisage en continuité avec les précédentes, malgré le changement de lieu. En effet, le dialogue s'inscrit dans la suite immédiate du précédent (Margo demande à Bill de quoi il vient de parler avec Ève) et le lieu fonctionne comme le simple cadre d'une séparation qui pourrait très bien avoir lieu dans la loge. Ce premier acte est le plus homogène et les scènes sont uniquement marquées par les entrées et sorties des

¹¹ ... contrairement à *Chaînes conjugales* par exemple où chacune des narrations correspond au point de vue d'une des héroïnes et à un récit précisément clos sur lui-même.

¹² *Cahiers du cinéma* n°3, juin 1951.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

protagonistes¹³ qui assurent la liaison entre les scènes. Cela est d'une extrême sobriété et tranche singulièrement avec la scène d'ouverture, son ostensible arrêt sur image et sa présentation statique des personnages. Du point de vue de la suite de l'action, l'enjeu est de savoir comment Ève va s'immiscer dans la vie de Margo. On notera simplement une intervention de la narratrice au milieu qui souligne son départ et le fait qu'elle a oublié le reste de sa soirée. Cela clôt son récit, mais pas l'épisode qui continue à travers le dialogue de Bill et Ève.

Le deuxième acte se déroule quelques temps après dans l'appartement de Margo qui est aussi la nouvelle narratrice et qui évoque l'installation d'Ève chez elle, installation présentée sur le mode du récit et non sur celui d'un événement montré directement au spectateur. Un seul passage échappe à l'unité de lieu, à savoir la scène au théâtre où Ève regarde la fin du spectacle avant de s'imaginer portant la robe de Margo. C'est une scène que l'on pourrait supprimer dans la perspective d'une transposition scénique et qui, dans le film, se détache en conséquence de l'ensemble du deuxième acte et annonce la suite des ambitions d'Ève. Le deuxième acte est aussi plus discontinu puisqu'il comporte certaines ellipses, mais qui ne cachent rien de significatif. La scène de la soirée, qui est le temps fort de cet acte, est le prototype de la scène théâtrale en huis clos. Le montage cinématographique permet toutefois une brève ellipse permettant d'accentuer le contraste entre le début et la fin, à des fins comiques d'ailleurs, puisqu'un rapprochement saisissant s'opère ainsi entre le début de la colère très énergique de Margo et son désespoir au son de *Liebestraüm* de Liszt, à cause de quelques *Martini Dry* de trop. La fin de cette partie laisse en suspens la requête faite par Ève à Karen : l'aider à devenir la doublure de Margo.

Le troisième acte nous ramène au théâtre, sur scène cette fois, après une ellipse importante faite sur l'audition où Margo devait venir donner la réplique à la protégée d'Addison DeWitt et où elle n'est pas arrivée à l'heure. Ève s'est proposée de la remplacer ce qui a donné à l'auteur et au metteur en scène l'idée de la prendre comme doublure. À nouveau, l'unité de lieu est frappante, même si l'on parcourt différents lieux secondaires au sein du théâtre. Comme le premier acte, ce moment est relativement homogène, à part à la fin, puisqu'il se conclut par le commentaire de la scène de dispute par les époux Richards. En tout cas, l'ensemble est entièrement centré sur la réaction furieuse de Margo au choix d'Ève comme doublure et sur les réactions à cette réaction, celle de Karen en particulier qui annonce son « idée » pour la suite – sans qu'on sache plus précisément la nature de cette idée.

¹³ On a ainsi successivement une scène avec Karen et Ève ; puis Karen, Margo, Birdie, Lloyd ; puis les mêmes avec Ève ; puis les mêmes avec Bill ; puis les mêmes moins les Richards ; puis Ève et Bill seuls ; enfin les mêmes avec Margo.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve* de J.L. Mankiewicz

Ce qu'on se propose de considérer comme le quatrième acte est le moment le moins homogène de l'action. Il suit la machination de Karen qui a empêché Margo d'arriver à l'heure au théâtre et donc a permis à Ève de jouer pour la première fois. Une ellipse est faite sur la performance d'Ève, mais on la découvre aussitôt après avec les yeux d'Addison. Les séquences sont beaucoup plus discontinues du point de vue de l'espace et du temps, mais l'unité d'action est profonde. Il s'agit d'un moment de réaction des protagonistes à la médisance de certains articles et à un resserrement de leurs relations, leur passage de la colère à l'indifférence. On peut cependant remarquer que les conversations se déroulent en général dans des lieux publics et qu'il serait aisé de faire se jouer la même action dans un lieu unique. Le caractère machiavélique d'Ève éclate à la fin quand elle veut empêcher Karen de rester à l'écart et la fait chanter pour obtenir le rôle de Margo.

L'acte cinq ne fonctionne pas tel qu'il devrait à plusieurs égards. Il n'est surtout pas le dénouement prévu par Ève, puisque ce qu'elle croit le produit de son intervention (le chantage) est le fruit d'une décision de Margo (renoncer au rôle). On perd alors l'élément mécanique qui faisait s'enchaîner les étapes. Seul Addison reste en scène face à Ève pour un duel des « champions » comme aimerait le croire Ève. Mais elle a déjà perdu et Addison lui révèle qu'il a compris ses manipulations et surtout ses mensonges. L'ensemble est beaucoup plus court que ce qui précède, mais retrouve une unité spatiale. Au dénouement prévu – le succès – s'ajoute une donnée nouvelle, la perte de la toute-puissance d'Ève, qui sera confirmée par la fin du film.

En somme, le principal facteur de « découpage » est apporté par les grandes ellipses. Chaque acte est conçu comme une unité temporelle et les actions les plus marquantes se situent hors de ces unités temporelles. Peu d'événements sont en fait représentés : ils ont lieu entre les actes, sont annoncés ou relatés après-coup dans les dialogues et concernent principalement le parcours d'Ève. Entre l'acte un et l'acte deux, elle est devenue secrétaire ; entre le deuxième et le troisième acte, elle est devenue doublure ; entre le troisième et le quatrième, elle a fait ses débuts d'actrice ; entre le quatrième et le cinquième enfin, elle est devenue une actrice confirmée.

Une telle conception du scénario, qui exclut de montrer une grande partie de l'action pour préférer les moments plus dialogués est loin d'être incompatible avec la pratique du récit, au contraire. Il y a en effet deux sortes de récits dans le film et à ceux des narrateurs s'ajoutent les récits des personnages qui ne vont pas sans rappeler les récits de théâtre liés à un hors scène. Le récit mensonger d'Ève, par exemple, dont beaucoup ont souligné qu'il est le seul *flash-back* du film à ne pas faire l'objet d'une illustration pour éviter d'avoir à faire une

mise en images mensongères, acquiert ainsi le statut de récit de théâtre. En outre, le début de chaque partie du film consiste précisément à raconter l'action qui précède, que ce soit un narrateur en voix *off* qui le prenne en charge (Margo au début de l'acte deux, Karen au début de l'acte cinq...) ou un personnage (Addison au début de l'acte trois). Les performances d'Ève sur scène sont par excellence l'acte que l'on décrit au lieu de le montrer, de même que tout ce qui dans l'intrigue concerne les représentations théâtrales fait l'objet de récits ou de commentaires *a posteriori*.

Il s'agit là d'une proposition qui ne prétend pas être « la » clef de la structure du film, mais plutôt une manière d'isoler de grandes étapes dans l'ensemble de l'action. L'unité spatiale est soit réalisée, soit réalisable dans la perspective d'une transposition scénique. On notera, du point de vue du mécanisme de l'intrigue, le rôle déterminant de Karen. Elle est toujours associée à ce qui assure l'enchaînement d'un acte à l'autre et placée dans un rôle entremetteur : au départ, c'est elle qui introduit Ève auprès des autres : à la fin du deuxième acte, Ève lui adresse une première demande d'aide (être doublure), mais le hasard fera les choses. À l'issue du troisième acte, Karen prend une initiative spontanément pour donner une leçon à Margo ; elle favorisera en fait le succès d'Ève qui va beaucoup plus loin en convoquant toute la presse au spectacle ; à la fin du quatrième acte, Ève la fait chanter pour l'obliger à intercéder une nouvelle fois en sa faveur, mais le résultat sera une nouvelle fois dû au hasard. De même, ce ne sont pas toujours les complots d'Ève qui la font parvenir à ses fins, mais parfois – et de plus en plus au fil de l'intrigue – des concours de circonstances. La situation a vite fait de se retourner contre l'héroïne, malgré la gloire qu'elle a enfin atteinte. Mankiewicz développe là un thème auquel il est particulièrement attaché, qu'il résume souvent en disant que « la vie bousille les scénarios » et qu'on retrouve dans un certain nombre de ses films, du *Château du dragon* des débuts au *Limier*, son dernier film. En effet, plus la machinerie est précisément mise en place, plus la réalité extérieure se retourne contre elle dans les scénarios écrits – ou d'ailleurs choisis – par Mankiewicz¹⁴. Car la pièce en cinq actes à laquelle nous assistons est, on le comprend rétrospectivement, la pièce conçue par Ève, au moins pour les quatre premiers actes. Le cinquième, le plus incisif, est celui dans lequel s'imisce un élément perturbateur en la personne d'Addison. En tout cas, le caractère fortement charpenté de l'intrigue est particulièrement apte à développer ce *leitmotiv*.

Effets de brouillage : une adaptation très libre ?

¹⁴ *Sleuth (Le Limier)*, écrit par Anthony Shaffer, en est un très bon exemple. M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

Cette structure dramaturgique est donc perceptible, une fois posés certains critères, mais, comme le remarquait la critique des *Cahiers du cinéma*, difficile à percevoir, surtout à la seule vision du film. Mankiewicz ne s'appuie sur cette composition que pour mieux la dissimuler et brouiller les pistes, comme s'il se livrait à l'adaptation plutôt libre d'une pièce de théâtre, où les effets de brouillage viendraient de l'intervention des narrateurs et du découpage de l'action.

Les trois narrateurs brouillent la dramaturgie théâtrale à cause d'abord de leur fonction introductrice. On soulignera d'une part que ce rôle d'introduction est tantôt marqué, tantôt estompé. La difficulté à percevoir des étapes dans leur succession vient aussi de ce que les prises de parole se font tantôt en début de partie de façon nette, tantôt en fin de scène pour à prendre en charge la transition là où une coupe plus franche nous ferait davantage prendre conscience de l'étape qui a été franchie. D'autre part, à cause de cette fonction introductrice, on a tendance à imaginer que chaque intervention aura cette même fonction et annonce un nouvel épisode. En fait, il semble que les narrateurs ont une fonction structurante plus qu'informatrice, un rôle de ponctuation. Mise à part la présentation des personnages faite par Addison au début (nous y reviendrons), il est frappant de voir que les propos des narrateurs n'apportent guère d'information détaillée. Ils fonctionnent comme un appel sans contenu précis et donnent en général la situation temporelle (Karen 1), annoncent une péripétie sans dire laquelle (l'idée de Karen 4) ou résument l'action passée de manière très simple (Margo 3, Karen 4, Addison 5, Karen 6, Addison 7). Cela n'exclut pas quelques impressions personnelles, mais les émotions ou états d'esprit décrits font l'objet de constats plus que d'analyses. Bref les narrateurs apportent souvent une forme plutôt qu'un contenu, une sorte de ponctuation dont il faut à chaque fois voir ce qu'elle souligne.

Mankiewicz feint ainsi de se livrer à une adaptation et de chercher par la mise en scène des moyens de varier la présentation, d'ouvrir l'espace, de briser les effets de clôture propres au théâtre. Outre les interventions des narrateurs, le découpage cherche aussi à donner l'impression de l'aération d'une pièce de théâtre. On retrouve des procédés tout à fait classiques du cinéma hollywoodien : traitement de l'espace (changements de lieux pour répartir de l'action, utilisation d'extérieurs pour les ouvertures de scènes, ou plus généralement), traitement de la temporalité (coupes et accélérations), ajout de passages purement visuels (burlesques, gestuels, déplacements montrés...).

À cet égard, la variété d'espaces ayant un dénominateur commun dans l'acte quatre d'*Ève* (lieux publics) est significative : on pourrait très bien envisager un resserrement géographique de la plupart de ces conversations sur une scène de théâtre, mais il est plus

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

naturel au cinéma d'associer un espace différent à chacune d'entre elles. De plus, certaines scènes ressemblent à des ajouts par rapport à l'organisation première, à commencer par les extérieurs des théâtres, ce qui permet d'élargir l'espace. Le début du cinquième acte qui nous montre l'extérieur du théâtre puis en transparence une rue de New Haven avant que l'on suive Addison et Ève dans la chambre d'hôtel, rappelle ainsi la première apparition d'Ève et établit un contraste assez fort entre la scène de nuit, où elle était dissimulée dans l'ombre d'une entrée de côté et la scène diurne où le théâtre est devenu véritablement son domaine. Il rappelle aussi un certain nombre d'adaptations hollywoodiennes de pièces de théâtre qui utilisent assez systématiquement un plan en extérieur pour amorcer une séquence et atténuer l'impression de clôture de l'espace.

Autre scène d'extérieur, le moment dans la voiture tombant en panne. C'est un passage qui semble n'appartenir ni à l'acte précédent, ni au suivant, dans la mesure où il en est radicalement coupé à la fois par sa situation spatiale (c'est la seule scène intégralement en extérieur) et temporelle (il y a une ellipse avant sur le fameux week-end et une après sur la représentation où Ève remplace Margo). Impossible au théâtre, cette scène contribue à montrer Margo sous un jour beaucoup plus nuancé, puisque loin de s'impatienter, elle semble profiter de l'occasion pour freiner un peu sa carrière d'actrice. Ce passage prouve que Mankiewicz ne se contente pas de jeux avec la forme théâtrale. Il prend aussi en compte les possibilités spécifiques que lui apporte le cinéma, même si la mise en scène (un plan unique) est excessivement sobre à ce moment.

Ensuite, le découpage du scénario intègre quelques actions parallèles qui, dans le cas d'une adaptation théâtrale, auraient été ajoutées pour aérer l'intrigue, autre technique d'écriture qu'affectionne le cinéma hollywoodien pour aérer les adaptations théâtrales. Le premier acte refuse ainsi systématiquement les actions parallèles, ce qui montre bien sa vocation à établir d'emblée une atmosphère théâtrale. Mais très vite, Mankiewicz les réintroduit discrètement, sans pour autant recourir au montage alterné qui les mettrait en avant de façon beaucoup trop évidente. Ainsi, pendant la soirée chez Margo, la discussion entre Ève et Karen est mise à part par sa situation à l'étage dans une chambre, alors qu'elle aurait pu se tenir dans un coin du salon. Cela permet de suggérer un déroulement simultané par rapport aux deux scènes environnantes, plutôt qu'un enchaînement linéaire. De même, le découpage plus varié du quatrième acte et la durée plus brève des scènes font qu'on a l'impression que les réactions de Bill et Margo à l'article d'Addison se déroulent parallèlement à la dispute entre Karen et Lloyd.

Enfin, là où le découpage détourne de plus en plus du théâtre, c'est dans le développement même des scènes. Au début, les scènes se déroulent dans leur intégralité et

s'enchaînent en continuité. Mais progressivement, on tend à les saisir en cours de route et à ne pas nécessairement en connaître l'issue. Dès la soirée, une brève ellipse au milieu brise le sentiment de déroulement homogène de l'action. Plus tard, la tentative de séduction de Bill par Ève et observée par Addison commence *in medias res*. Addison étant posé comme spectateur de la scène, il suffit d'en percevoir les grands traits et l'efficacité du scénario repose justement sur l'idée de pas s'attarder, alors qu'on s'était attardés sur le long récit d'Ève au début, au moment où on ne connaissait pas ses talents d'actrice. Dès que le code théâtral est établi, Mankiewicz ne cesse donc de proposer des variations. Une fois le référentiel construit, l'auteur a recours à un style de plus en plus allusif. On ne retrouvera que deux longues scènes développées, mais qui marqueront un renversement de situations : les confrontations successives d'Ève et Addison et d'Ève et son admiratrice.

Le scénario se présente donc sous la forme originale d'une sorte de pièce de théâtre accompagnée de son commentaire, commentaire qui peut aussi servir d'instrument de dissimulation. Cette forme est particulièrement apte à servir le sujet du film, notamment d'un point de vue psychologique, puisque l'intrigue décrit avec précision un mécanisme d'identification, des jeux de rôles et de remplacements, qui sont le fonctionnement même du théâtre. Le théâtre devient ainsi l'objet de tous les désirs, ceux d'Ève en particulier, ceux du film aussi qui, par des mouvements d'attraction et de rejet, ne cesse finalement d'évoquer un élan vers le théâtre.

PLACE ET STATUT DE LA PAROLE

Une fois constatée une première évidence, à savoir l'importance quantitative des dialogues dans le film, la qualité des répliques (qui prennent d'ailleurs le théâtre comme référence permanente, ce qui construit tout un méta-discours théâtral sur les situations), une fois constatés les bons mots, la répartie des échanges, il convient de s'interroger plus en détail sur la nature de ces dialogues théâtraux et sur leur relation avec la parole des narrateurs. Parmi les propos récurrents de Mankiewicz, on trouve souvent l'idée qu'un film est essentiellement fondé sur ses dialogues et qu'il s'écoute autant qu'il se voit, adaptation de pièce de théâtre ou non. Au sujet de *Soudain l'été dernier*, le réalisateur expliquait :

Je crains que le genre de films que j'affectionne ne soit plus de mode. Les Français qualifient mon œuvre de cinéma-théâtre. J'écris des pièces pour l'écran. *Eve* était une pièce ; de même *Chaînes conjugales*. J'écris essentiellement pour des spectateurs qui aiment écouter un film tout autant que le voir.¹⁵

¹⁵ *Cahiers du cinéma* n° 105, mars 1960, p. 46.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

Dialogue de scène, dialogue de comportement

Il faudrait envisager, à partir des définitions du dialogue de scène et du dialogue de comportement proposées par Jean Mitry¹⁶ et Christian Metz¹⁷, la nature des dialogues dans *Ève*, ce qui dépasserait largement le cadre de cet article. Nous nous intéresserons seulement à une propriété du dialogue de scène, essentielle aux yeux de Christian Metz, celle de la continuité. Il caractérise en outre le dialogue de scène comme « coextensif à l'œuvre entière »¹⁸ :

En premier lieu, il nous semble qu'une pièce de théâtre a un texte alors qu'un film *n'en a pas* [...] – si du moins on prend la notion de *texte* au sens strict : tissu verbal continu, contexture serrée formant un ensemble qui se suffit. Certains films intègrent des fragments de texte (ainsi les récitatifs lyriques dans *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, mais aucun n'est fondé sur un *texte* continu et coextensif à l'œuvre entière, alors que c'est là le cas normal au théâtre. *Le vrai texte au cinéma, c'est la bande-images*. Le film dispose de la parole, il ne dispose pas – ou pas encore ? – du texte.

La démarche d'écriture de Mankiewicz consiste souvent à faire coïncider la structure dialoguée et l'ensemble de l'intrigue. La parole, à défaut d'être un texte, acquiert tout de même dans *Ève* le statut de continuum. Le film repose en effet intégralement sur la parole. Il n'y a d'ailleurs aucun moment muet ni aucune action exclusivement physique dans le film¹⁹. Les enjeux sont tous d'ordre verbal, que ce soit l'expression d'émotions, de désirs, de volontés (Margo qui décide de renoncer à jouer le rôle que convoite Ève), de réactions à une situation (colère pour Margo, agacement de Lloyd ou Bill devant cette colère par exemple), de commentaires sur une situation présente (c'est souvent le rôle de Birdie qui démonte ainsi un certain nombre de stéréotypes), l'organisation de péripéties qui resteront invisibles (Karen), le récit d'événements non montrés ou la manipulation et le mensonge (Ève, parfois Karen ou Addison). Même dits sans affectation particulière, sans recherche d'artifice quelconque dans la diction, ces dialogues n'en sont pas moins des dialogues de scène.

C'est d'ailleurs le principal point – s'il en restait à l'époque – sur lequel le film fut critiqué. Une critique américaine, Pauline Kael, avait apprécié le film, son caractère jubilatoire, amusant, mais regrettait que « les dialogues et l'atmosphère [soient] particulièrement éloignés de la réalité, au point qu'on les prend à tort pour de l'art »²⁰. Les admirateurs du film l'ont y ont bien vu la trace de l'art en comparant les dialogues au style

¹⁶ Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 99-100.

¹⁷ Christian METZ, « Problèmes actuels de la théorie du cinéma », in *Revue d'esthétique* n°2-3, 1967, p.180. On pourra aussi trouver une synthèse in Francis VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, coll. « Université », 1991, p.177-180 (« Dialogues de théâtre/dialogues de cinéma »).

¹⁸ *Ibid.*, p. 194.

¹⁹ Seule exception à la loi du dialogue (mais non de la parole), le début du deuxième acte, chez Margo qui raconte l'arrivée d'Ève *off*.

²⁰ Cité par Kenneth GEIST, *Pictures will talk, The Life and films of Joseph L. Mankiewicz*, New York, Scribner's Sons, 1978.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

épigrammatique de Wilde principalement²¹. Métaphores et travail des sonorités y abondent²². Mankiewicz admet avoir trop écrit les personnages parce que c'étaient des types encore peu familiers au public de cinéma de l'époque et il fallait que le spectateur les cerne complètement. On pourrait ajouter, à l'instar de son biographe, Kenneth Geist, que le film retrouve le ton assez libre du théâtre de Broadway, beaucoup moins empli de contraintes que le cinéma hollywoodien, en pleine période de triomphe du code d'autocensure, le code Hays. Selon Geist, et

en dépit de la médiocrité de beaucoup de productions du théâtre new-yorkais, médiocrité comparable à celle d'Hollywood, les aspirations de Broadway étaient généralement plus élevées et le théâtre dépendait de l'approbation des critiques, assez différemment du cinéma. À l'époque d'*Eve*, les restrictions portant sur le langage et les allusions sexuelles étaient minimales à Broadway, en comparaison de celles imposées au cinéma.²³

Le jeu avec la censure passe dans *Ève* quasiment exclusivement par la parole, même si le réalisateur a toujours été un grand admirateur du style visuel d'un Lubitsch qui sait renforcer par la mise en scène le sens de tel ou tel propos en apparence anecdotique. Ceci restera valable même plus tard chez Mankiewicz quand le code Hays n'aura plus d'influence directe sur la production : dans *Guêpier pour trois abeilles* par exemple, le discours sur la censure ne prendra jamais de forme visuelle, toujours celle d'allusions verbales (notamment de références explicite au *Hays Office*). Dans *Ève* déjà, Mankiewicz multiplie les allusions sexuelles²⁴, à l'aide de métaphores transparentes (le fait que Margo et Bill vont « jouer le troisième acte en coulisses », après la soirée qui semble bel et bien le deuxième acte du film) pour évoquer les relations de Margo et Bill en particulier, mais aussi les diverses tentatives de séduction faites par Ève.

Cette importance des dialogues contribue à opposer complètement la parole et l'action. Vincent Amiel remarque que chez Mankiewicz, « ce n'est pas la "performance", mais sa possibilité qui occupe le regard et la dramaturgie »²⁵ L'action, c'est-à-dire en général la performance théâtrale, est maintenue hors scène, reléguée dans un autre espace. La représentation est fondée sur les situations, les états des personnages et non sur des faits qui interviennent dans les ellipses et son ensuite relatés. Même les moments de relative action

²¹ Kenneth GEIST, *op. cit.*

²² Dans la scène du bar, Margo parle même par sonorités en [i] et [v] : « I forgive Eve », « Where the elite meet »...

²³ Kenneth GEIST, *Pictures will talk, The Life and films of Joseph L. Mankiewicz*, *op. cit.*, p.163-164, traduction personnelle.

²⁴ La seule allusion proprement visuelle du film est la scène où Ève fait appeler Lloyd en pleine nuit par une amie à qui elle passe ensuite le bras autour de la taille pour remonter l'escalier, suggérant une liaison homosexuelle. Mankiewicz dit avoir voulu montrer qu'Ève est prête à toutes les séductions pour parvenir à ses fins et s'étonne que personne n'ait rien remarqué à l'époque. Cf. Kenneth Geist, *op. cit.*

²⁵ Vincent AMIEL, in *Positif* n°469, mars 2000, p. 83

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

sont plutôt présentés comme l'illustration des propos des narrateurs que comme une image indépendante et compréhensible en soi. C'est le cas par exemple des récits de Margo évoquant l'installation d'Ève chez elle et de Karen racontant les répétitions de la nouvelle pièce de théâtre à la fin : les images, sans être parfaitement explicites immédiatement, pourraient néanmoins se suffire à elles-mêmes. Or elles sont ici réduites à cette fonction d'illustrer ce qu'annoncent un peu avant les voix *off*.

On constate ainsi que la parole dessine une trame parfaitement continue dans ce film, que ce soit celle d'un narrateur ou celle des personnages. On peut se demander s'il y a des interruptions de la parole, silences, musique, bruits... Il y a une grande continuité sonore chez Mankiewicz qui pratique souvent autant le fondu enchaîné dans la bande son qu'avec les images. *La Comtesse aux pieds nus* fournirait d'autres exemples par son emploi de musiques très évocatrices dans les moments sans parole (scène de danse dans le café madrilène, scène de danse avec les gitans, scène du casino en particulier.) Comme Welles, autre homme de théâtre qui a beaucoup invoqué le modèle du théâtre radiophonique pour ses films les plus théâtraux, Mankiewicz envisage ainsi que la bande son puisse suffire à porter l'action dans sa continuité, sans nuire à la compréhension. Cela n'a rien de systématique et il saura aussi s'inspirer du théâtre comme dispositif spatial qui permet une représentation muette²⁶.

Pour ce qui concerne la place de la parole, il est une autre question, liée à la coextensivité du dialogue et de l'œuvre, celle du déroulement des scènes. Dans *Ève*, qui est sans doute le film de Mankiewicz qu'on pourrait le plus nettement identifier à une pièce radiophonique, nous avons vu que le réalisateur trouve des possibilités très diverses pour briser un déroulement trop systématique. Continuité ne signifie pas que les scènes sont montrées – ou entendues – dans leur intégralité. On peut trouver un certain nombre de raccourcis dès lors qu'il s'agit de styliser une situation. La scène déjà évoquée de tentative de séduction de Bill par Ève n'a pas besoin d'être montrée depuis le début précisément parce qu'elle est stéréotypée, parce que le contenu du discours d'Ève n'est pas aussi intéressant que le fait qu'Addison en soit spectateur. Que les dialogues ne soient pas systématiquement associés à des scènes au déroulement complet ne change rien au fait qu'ils sont porteurs de la continuité de l'œuvre.

Décor et diégèse

²⁶ Comme le montre notamment le traitement de l'espace dans *L'Affaire Cicéron*.
M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

Le dialogue est ainsi porteur d'un excès d'informations par rapport à la réalité environnante. On peut trouver des cas où le décalage entre les deux est tel que le dialogue se détache profondément de ce contexte. C'est ce que développe Christian Metz dans la suite de son analyse des formes de dialogue. Selon lui, le cinéma

ne dispose pas non plus du Verbe, et c'est là sa deuxième différence par rapport au théâtre. La parole de théâtrale est Verbe parce qu'elle est souveraine et qu'elle *crée* la diégèse, le décor étant trop pauvre pour soutenir lui-même la fiction dramatique ; la parole cinématographique n'est pas Verbe parce qu'elle est sujette et qu'elle *fait partie* de la diégèse, monde fictif quasi-réel qui se nourrit avant tout de la richesse des images.²⁷

Il pose ainsi la question du degré de réalité du décor, qu'il oppose à la diégèse, pour prolonger les définitions de Jean Mitry.

Peut-être ne peut-on parler de « décor » que pour désigner un ensemble de signes ou d'ornements qui ne sont pas sur le même plan de réalité que la personne (ou l'action) qu'ils entourent ; un décor est toujours un peu un cadre. En ce sens, *il n'y a pas de décor au cinéma*. De même la notion de « diégèse » telle qu'elle a été défini en filmologie convient exclusivement à désigner un univers complet dont tous les éléments – personnes, actions, lieux, temps, objets... – sont sur le même plan de réalité (réalité photographique dans le cas du cinéma, verbale dans le cas du roman). En ce sens, *il n'y a pas de diégèse au théâtre*. La pièce de théâtre est une *action* dans un *décor*. Le film et le roman sont des *pseudo-mondes* homogènes.²⁸

Le cinéma peut parfois retrouver une certaine théâtralité dans l'utilisation qu'il fait des accessoires et du hors scène, dans sa manière de désigner tous les éléments concrets environnants²⁹. On remarquera ainsi qu'un certain nombre de composantes de ce qu'on pourrait appeler réalité diégétique du film tendent à perdre tout degré de réalité et sont maintenus très nettement à l'arrière-plan. Les dialogues maintiennent à distance tous les objets, lieux, personnages secondaires... qui prennent une fonction tout à fait subalterne. Très peu sont d'ailleurs utilisés ou mis en valeur et ceux qui sont présent sont très majoritairement le prétexte à un discours, à commencer par la statuette remise en récompense à Ève au début. Il y a ainsi une coupure profonde entre la parole et le réel, ; provenant manifestement d'un fonctionnement théâtral, en particulier dans les cinq grandes séquences du film présentant une unité spatiale et un déroulement en temps continu³⁰.

Il est intéressant dès lors de se demander, dans les cas très ponctuels où des accessoires interviennent, comment ils sont insérés dans la trame verbale. On peut trouver des cas où le discours vide ces objets de tout contenu pour les réduire au strict élément décoratif.

Au tout début de la soirée chez Margo, au deuxième acte, une dispute entre Margo et Bill qui

²⁷ Christian METZ, « Problèmes actuels de la théorie du cinéma », *op. cit.*, p.195.

²⁸ Christian METZ, « Problèmes actuels de la théorie du cinéma », *op. cit.*, p.207.

²⁹ Question qui pourra être approfondie par un examen détaillé des façons dont les dialogues de films désignent les éléments du décor le contexte spatio-temporel en général. Cf. André Petitjean, « la figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », in *Pratiques* n°74, juin 1992.

³⁰ I. dans la loge de Margo ; II. Chez Margo pendant la soirée ; III. Au théâtre ; IV. Dans le bar ; V. dans la chambre d'hôtel d'Ève.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

se termine par l'inévitable entrée en scène d'Ève se termine par une remarque acerbe de Margo à Ève qui lui annonce qu'ils en reparleront plus tard, « au coin du feu » pour se débarrasser d'Ève. Au moment précis où Margo prononce l'expression, le cadrage, qui jusque-là utilisait les murs de la pièce comme une toile de fond assez neutre, intègre de manière très perceptible le feu de cheminée en arrière-plan. Littéralement, ils sont au coin du feu. Deux interprétations de ce détail sont possibles : soit cela permet de souligner l'ironie de Margo, le caractère d'autant plus désagréable de cette remarque ; soit cela suggère que Margo nie la réalité de l'objet et en fait un simple cadre dénué de sens. Les deux ne sont pas incompatibles. D'une part, la raillerie est l'arme de Margo par excellence tout au long de cette scène ; d'autre part la raillerie est aussi celle de Mankiewicz qui souligne par là fonctionnement même de la scène, c'est-à-dire un fonctionnement théâtral où l'exacerbation des passions est de mise et où Margo va devoir jouer son rôle de femme humiliée et furieuse jusqu'au bout.

Une autre configuration est possible, quand la parole intègre tout de même un accessoire qui lui sert de support. C'est le cas par exemple d'un manteau de fourrure appartenant à un personnage invisible, une starlette hollywoodienne invitée à la même soirée, et inexistant dans la mesure où toutes les mentions qui en sont faites le privent de toute consistance. Ce personnage est désigné de manière métonymique par son manteau de vison qu'on voit – qui est même montré et fait l'objet d'une série de commentaires. Ce choix est tout à fait théâtral, dans la mesure où rien n'empêcherait le metteur en scène de montrer la vedette en question pour en faire une caricature visuelle, vraisemblablement efficace. Mankiewicz préfère pourtant la satire verbale. C'est un détail, mais le vison fait tout de même l'objet de commentaires relativement insistants d'Ève, Karen et Birdie, commentaires ironique, cela va de soi, dont le plus efficace est peut-être l'interrogation de Karen sur la nécessité d'avoir des zibelines dans un endroit où il fait aussi chaud qu'à Hollywood. Par les quelques répliques qu'il se voit consacrer, le manteau en question sert alors de contrepoint dans la scène où Ève demande à Karen de l'aider à devenir la doublure de Margo. On a ainsi une première évocation du motif de l'ascension vers la gloire, à la fois explicitement (la demande d'Ève) et de manière plus thématique (les étoiles éphémères d'Hollywood). L'ambition d'Ève commence à se manifester et le manteau, symboliquement, propose une variante de ce thème, en suggérant la vanité de la gloire. Le passage repose donc sur la construction d'un hors scène par un usage combiné d'un accessoire et de la parole.

Toute ceci est d'autant plus marquant dans cette longue séquence qu'elle n'intègre strictement aucun figurant (ce que le film fait par ailleurs à certains moments comme la cérémonie d'ouverture, une scène au théâtre au début du deuxième acte, la scène au bar du

quatrième acte). Il y a une déréalisation certaine de ce fait et un refus d'inscrire l'intrigue dans un univers diégétique perçu comme un tout et où tout a le même degré de réalité.

Fonctions plus particulières de la parole théâtrale : exposition et prologue

Le dialogue de théâtre est encore plus caractéristique quand il doit remplir la fonction d'exposition, certes traitées différemment selon l'époque et l'esthétique des pièces, mais qui est néanmoins une étape attendue. Malraux distingue le dialogue d'exposition du dialogue de scène à cause des informations factuelles qui doivent y trouver leur place et dont peuvent se passer certains dialogues de scène.

Si le premier acte d'*Ève* constitue dans son ensemble un acte d'exposition, il n'y a apparemment pas de scène d'exposition à proprement parler, c'est-à-dire de scène rassemblant les informations et éléments de présentation des personnages et des enjeux nécessaires à la compréhension de l'intrigue. Cette fonction est remplie par la prise de parole en voix *off* d'Addison lors de la scène initiale de remise des récompenses, scène qui va déclencher la série retours en arrière. Les autres films de Mankiewicz qui ont recours à des narrateurs (*Chaînes conjugales*, *La Comtesse aux pieds nus*, *Guêpier pour trois abeilles*) procèdent souvent de même en déléguant au narrateur la charge de donner au moins quelques informations, refusant les artifices d'un dialogue d'exposition. Même si le réalisateur et scénariste ne se préoccupe guère du caractère « naturel » des dialogues, il évite les entrées en matière trop convenues³¹ et la moins facile à porter à l'écran.

Mais si le dialogue d'exposition est évité, on peut considérer, du moins de manière très relative, que Mankiewicz a recours à des procédés introductifs qui rappellent plutôt dans *Ève* certains prologues de théâtre. Addison commence en effet par présenter un à un les protagonistes (sur un montage de plans rapprochés et fixes des personnages placés autour d'une table). On se situe en fait avant un véritable lever de rideau. Mais cette forme de récit illustré n'est pas incompatible avec la théâtralité de ce qui suit, au contraire. Cela peut rappeler la tradition du prologue au théâtre, où un acteur (ou le directeur de la troupe, du théâtre...) accueille le public et lui donne un certain nombre de thèmes de la pièce ou un mot de l'auteur. Dans certains cas même, et l'on pense en particulier à des variantes propres à la *commedia dell'arte*³², le prologue est l'occasion d'une présentation des personnages qui font une sorte de tour de piste. C'est un moment adressé directement au public qui précède l'exposition proprement dite et c'est surtout (toujours dans le cas particulier de la *commedia*

³¹ Du moins en termes de théâtre, car il utilise un récit *off* tout à fait classique.

³² Une des premières scènes du *Carrosse d'or* de Renoir qui est quasiment un documentaire sur le spectacle d'une troupe de *commedia dell'arte* montre très en détail ce tour de piste que font chacun des comédiens.
M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

dell'arte), une typologie des personnages dont les caractéristiques détermineront la suite de l'action. Mankiewicz propose lui aussi une typologie, empruntant ses types de personnages à l'univers du théâtre. Les constats cyniques d'Addison sur la hiérarchie des métiers du théâtre permettent aussi de définir les protagonistes comme le type même de l'actrice, du critique, du metteur en scène, du dramaturge, de la « femme de » (pour reprendre une expression de Mankiewicz)..., la seule qui n'est pas vraiment définie restant Ève. Le théâtre intervient ici de façon professionnelle et sociale³³. La désignation insistante des personnages est d'ailleurs, selon Anne Ubersfeld, un moyen de les théâtraliser. Elle mentionne l'adresse au public comme un moyen particulier, où la parole a pour fonction la « transformation du personnage en rôle »³⁴. On verra au cours du film que les protagonistes se tiendront à ces rôles.

Il ne s'agit pas de soutenir que ce début nous annonce explicitement une pièce de théâtre, mais qu'il remplit des fonctions qui ne sont pas étrangères à la représentation scénique. La voix du narrateur permet tous les rapprochements possibles entre un régime de la narration et un régime de la représentation. Ce prologue s'adresse à un public impliqué dans l'action et relativement sollicité. La présentation ici n'a plus rien d'une parade spectaculaire, puisque toute idée de performance physique en est exclue, le principe est complètement transposé avec des moyens photographiques sans effet particulier (une succession de plans rapprochés fixes). En outre, il ne s'agit pas non plus d'un méta-discours sur la fable qui va être représentée. Sans vouloir chercher à tout prix une influence exclusivement théâtrale, on remarquera tout de même que la première scène a une fonction de prologue dans la mesure où elle éclaire la pièce qui va suivre, que sans le dire explicitement, elle annonce une histoire (par la formule du titre « All about Eve »), tout en invitant sans cesse le spectateur à prendre certaines distances, à s'interroger sur ce qu'il va voir.

On soulignera enfin dans le cas d'*Ève* que c'est le mode d'ouverture le plus approprié et qu'aucun dialogue ne pourrait rendre compte de tous ces éléments à la fois, à partir du moment où il s'agit d'une comédie de caractères. L'enjeu principal ne relève pas de choses préexistantes à Ève, de faits. C'est son arrivée qui va perturber les relations des autres personnages et amorcer la confrontation des caractères, le conflit des différents types.

Ève est un de ses films auxquels Mankiewicz est le plus attaché, comme en témoigne le croisement de noms pour une actrice fictive du *Limier* : Eve Channing. Une référence aussi précise à sa propre œuvre montre à quel point elle a un rôle fondateur pour son auteur. Le film permet à Mankiewicz de porter un double regard sur le théâtre : d'une part la mise en scène

³³ Mankiewicz dit en outre s'être inspiré du vaudeville pour le personnage de l'habilleuse (elle parle avec des métaphores de vaudeville, dit-il. Cf. Kenneth GEIST, *op. cit.*, p. 165).

³⁴ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, vol. 1, p. 111-112.

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

permet de dénoncer les fraudes et mensonges que permet le théâtre ; d'autre part, elle trahit sans cesse la profonde fascination pour le théâtre qui fait aussi l'originalité du film. Critique et apologie du théâtre coexistent à travers les deux portraits d'actrices qui représentent deux manières de concevoir le théâtre : une approche artistique et esthétique (Margo) et une approche plus technique, méthodique, utilitariste (Eve), l'émotion et l'intelligence, si l'on veut reprendre les termes du paradoxe du comédien, sans pour autant y voir un schéma d'interprétation des caractères dans *Ève*, dans la mesure où Mankiewicz ne se contente jamais d'oppositions toutes faites.

ANNEXE : STRUCTURE DU FILM ÈVE (ALL ABOUT EVE) DE JOSEPH L. MANKIEWICZ (1950)

<i>Narrateur</i>	<i>Lieux</i>	<i>Scènes / personnages</i>
1. Addison DeWitt	Club Sarah Siddons	Cérémonie de remise des <i>Sarah Siddons Awards</i> .
2. Karen « Quand était-ce ? »		
2. Karen « Je n'oublierai jamais ce soir »	Ext. Théâtre de Broadway	Rencontre Ève /Karen.
	Loge de Margo	Entrée de Karen auprès de Margo, Lloyd et Birdie. Entrée d'Ève. Récit mensonger de son passé. Entrée de Bill.
Karen « J'ai oublié le reste de la soirée »	Coulisses	Départ des Richards.
	Loge de Margo	Ève et Bill. Évocation du départ pour Hollywood.
3. Margo « J'ai fait chercher ses bagages »	Aéroport	Le même soir. Ève accompagne Bill et Margo à l'aéroport.
3. Margo « La lune de miel de l'amitié »	Chez Margo	Plus tard. Ève installée chez Margo.
	Théâtre : Coulisses / loge	Fascination d'Ève pour la robe de scène de Margo.
	Chez Margo / Chambre	Coup de téléphone Margo/Bill orchestré par Ève.
	Chez Margo / Chambre	Petit-déjeuner. Margo/Birdie. Entrée d'Ève. Montée de l'énerverment de Margo.
Margo « La soirée a été une catastrophe »	Chez Margo / Chambre	Margo se prépare pour la soirée de retour de Bill.
	Chez Margo / Salon	Dispute Bill/Margo à propos d'Ève.
	Chez Margo Salon, escaliers	Arrivée des invités.
		Plus tard dans la soirée. Margo a trop bu.
	Chez Margo / Cuisine	Discussions de Margo avec le producteur, puis Lloyd sur la question de son âge.
	Chez Margo / chambre	Ève demande à Karen de l'aider à devenir la doublure de Margo.
	Chez Margo / escaliers	Ève, Karen, Bill, Addison et autres invités. Ève parle de sa passion pour le théâtre. Entrée de Margo et Lloyd. Mauvaise humeur de Margo.
	Théâtre. Hall	Arrivée en retard de Margo. Addison lui raconte la performance d'Ève, engagée comme doublure.
	Théâtre. Salle	Entrée de Margo dans la salle. Dispute avec Lloyd.
	Théâtre. Salle	Sortie de Lloyd et du producteur. Margo/Bill.
4. Karen « ma grande idée... »	Chez les Richards	Lloyd raconte à Karen l'attitude de Margo et les prouesses d'Ève.
Karen « Le week-end fut froid »	Voiture	Panne de voiture au retour. Margo retardée.
5. Addison « Ève fut évidemment excellente »	Théâtre. Ext./ Coulisses / Loge	Après le spectacle. Ève a triomphé. Dans sa loge, elle tente en vain de séduire Bill. Addison caché.
	Théâtre. Loge	Addison commence à faire parler Ève.
6. Karen « J'avais terriblement honte »	Restaurant	Karen scandalisée de l'attitude de la presse. Elle croise Addison et Ève au restaurant.
	Chez Margo	Fureur de Margo devant l'article d'Addison. Entrée de Karen qui prend conscience des manipulations d'Ève. Entrée de Bill.
	Chez les Richards	Dispute entre Lloyd et Karen. Lloyd croit que tout est la faute d'Addison et a des projets pour Ève.
	Bar, salle	Le soir. Margo et Bill annoncent leur mariage.
	Bar, toilettes	Chantage d'Ève à Karen.
	Bar, salle	Margo ne voulait pas du rôle de toute façon.
Karen « la nouvelle pièce »	Théâtre, salle	Après. Répétitions de la nouvelle pièce.
	Chez les Richards	Coup de téléphone pour Lloyd d'une amie d'Ève.
7. Addison « New Haven... »	New Haven. Théâtre / Hôtel	Addison/Ève : il la démasque.
Addison « la performance de sa vie... »	Club Sarah Siddons	Discours de remerciement d'Ève.
	Hôtel d'Ève	Une admiratrice attend Ève dans sa chambre.

Bill Sampson, metteur en scène, amant de Margo

Personnages principaux

Ève Harrington, jeune femme qui devient actrice
Margo Channing, actrice de théâtre confirmée

Lloyd Richards, dramaturge
Karen Richards, son épouse

M. Chabrol / *Théâtre et mystification : le scénario d'All about Eve de J.L. Mankiewicz*

Addison DeWitt, critique de théâtre
Birdie, l'habilleuse de Margo