



**Labyrinthe**

6 | 2000  
Numéro 6

---

## Filmer des statues, sculpter un film

Cyril Neyrat

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/450>  
DOI : 10.4000/labyrinthe.450  
ISSN : 1950-6031

### Éditeur

Hermann

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2000  
Pagination : 73-90

### Référence électronique

Cyril Neyrat, « Filmer des statues, sculpter un film », *Labyrinthe* [En ligne], 6 | 2000, mis en ligne le 23 mars 2005, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/450> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.450

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Filmer des statues, sculpter un film

Cyril Neyrat

---

*Sa voiture s'arrêta tout à coup au milieu de la grande  
place,  
et un sourire divin me cloua sans force sur le sol.*  
Gérard de Nerval, *Pandora*

- 1 Dans son ouvrage consacré à la sculpture moderne, Rosalind Krauss définit celle-ci comme « un médium étrangement situé à la jonction de l'immobilité et du mouvement, d'un temps arrêté et d'un temps qui passe ». Elle ajoute que « de cette tension [...] jaillit son formidable pouvoir expressif<sup>1</sup> ». Forme limite du temps, la statue témoigne de l'usure et incarne l'éternité ; elle introduit un passé en trois dimensions dans le flux du présent. Forme limite du mouvement, elle se dresse en équilibre instable entre l'animé et l'inanimé. Ces tensions prédisposent la sculpture à un dialogue fécond avec le cinéma, art du mouvement dans la durée. Enregistrée par une caméra, la statue féconde le film en lui imposant sa double ambiguïté. Elle organise, dans et entre les images, la circulation entre les pôles opposés du passé et du présent, du mouvement et de l'immobilité, de la vie et de la mort.
- 2 La statue est présente de manière insistante dans deux films hollywoodiens presque contemporains : *Pandora* d'Albert Lewin (1950) et *La Comtesse aux pieds nus* de Joseph Mankiewicz (1954). Deux films dont la structure narrative comme la mise en scène sont travaillées en profondeur par des problématiques propres à la sculpture.
- 3 Deux voies s'ouvrent à l'interrogation : celle de l'usage qu'un metteur en scène peut faire des statues dans un film, et celle des liens qui peuvent unir deux arts apparemment aussi différents que la sculpture et le cinéma. Comment la présence des statues affecte-t-elle le film ? Un film peut-il être regardé comme une statue ?
- 4 Jean-Luc Godard conclut l'épisode 1B de ses *Histoire(s) du cinéma* par une méditation heideggerienne sur la fuite des dieux<sup>2</sup>. Sur une musique de Bach, la voix récite un extrait de *Pourquoi des poètes ?* qui se termine par ces mots : « Être poète en temps de détresse, c'est alors, chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis. » Le dernier plan de la « séquence » est extrait de *Pandora* : la jeune femme nage vers le bateau du Hollandais,

barque des morts dans la lumière lunaire. Alain Bergala note que la plage et le rivage sont très présents dans les derniers films de Godard<sup>3</sup>. Le cinéaste semble avoir élu cette zone limite entre la terre et l'eau comme le lieu privilégié du sacré, comme l'espace clivé où est encore inscrite la trace des dieux. La plage est aussi le lieu crucial de *Pandora*, celui où naît la fiction lorsque les corps de Pandora et de Van der Zee sont repêchés. Elle est peuplée de statues qui jalonnent l'espace comme autant de signes des divinités éteintes. Le choix de ce petit port d'Espagne n'est pas innocent : la Méditerranée est le berceau de l'Occident, ses rives ont vu naître les mythes et les légendes, s'élever les temples et les statues. Godard s'est-il souvenu de *Pandora* lorsqu'il tourne *Le Mépris* entre Rome et Capri, treize ans plus tard ? Suzanne Liandrat-Guigues a montré comment, en quelques années autour de 1960, plusieurs cinéastes (Rossellini, Godard, Pollet, Visconti) ont éprouvé le besoin de faire retour au bord de la Méditerranée pour y tourner des films peuplés de statues<sup>4</sup>. Si *Voyage en Italie* (Rossellini, 1954) a inauguré cette série, *Pandora* pourrait en être un précurseur<sup>5</sup>.

- 5 Les statues de *Pandora* ont toutes été repêchées par un archéologue passionné, Geoffrey, le narrateur du film. Les exhumant de la mer, il leur offre une seconde existence parmi les vivants, dans une époque qui a tout oublié de leurs pouvoirs et de leur raison d'être. À première vue, *Pandora* peut sembler une fantaisie méditerranéenne un peu kitsch, le produit de l'imagination poseuse d'un cinéaste américain épris de culture classique. Mais ces statues ne sont pas simplement posées parmi des humains curieux ou indifférents. Leur retour est en partie une résurrection : riches de leur passé, elles entrent en relation avec le présent. Sur la plage d'Esperanza, le passé fait retour dans le présent, les statues s'immiscent parmi les hommes.
- 6 Ces statues sont usées, cassées : leur histoire se lit à leur surface, elles sont des images du passé. Silencieuses et immobiles, elles s'opposent au bruit et à l'agitation des hommes. Elles ont un rôle à jouer ici et maintenant : incarnation du destin, elles veillent à ce que celui-ci s'accomplisse selon les souhaits divins. L'idée d'une fatalité supra-humaine est inscrite par Lewin au cœur de son film, à travers la citation d'un quatrain d'Omar Khayyâm.
 

*The Moving finger writes : and, having writ,  
Moves on : nor all thy Piety nor Wit  
Shall lure it back to cancel half a line,  
Nor all thy Tears wash out a word of it* <sup>6</sup>.
- 7 Placé en épigraphe, il est récité plusieurs fois par différents personnages. Geoffrey possède un exemplaire des *Quatrains*, dont le destin est semblable à celui des statues. Prêté par l'archéologue au Hollandais, il disparaît avec lui dans le naufrage, pour être restitué à Geoffrey sur la plage, avec les corps des deux amants. Le plan d'ouverture cadre le mouvement des vagues sur la plage, avec le texte du quatrain en surimpression : la mer est cette « main mouvante » qui donne et qui reprend, qui écrit et se retire. Le rivage est le lieu de cette écriture paradoxale qui engloutit pour mieux rendre à la vie. Ce retour cyclique gouverne toutes choses : le film s'achève comme il a commencé, sur un plan du livre de Geoffrey ouvert à la page du fameux quatrain.
- 8 Les statues de *Pandora* sont des témoins. Elles portent témoignage du passé et assistent en spectateur aux péripéties du présent. Elles ont un regard. Lorsque Stephen emmène Pandora dans son bolide pour une promenade nocturne, il ne se doute pas qu'il est observé. Ce plan installe pour la première fois la statue au cœur du film. La caméra cadre au premier plan une statue décapitée, vue de dos. Le bolide vient de la profondeur, sur la

droite. Lorsqu'il passe devant la statue, la caméra pivote autour de celle-ci, soudain pourvue d'une vision, animée. Passée sur la droite du champ, elle regarde la voiture traverser la plage sur la gauche. Le plan est d'autant plus troublant que cette statue n'a pas d'yeux pour voir. Le scénario écrit par Lewin exprime de manière éloquente la beauté de ce regard distant, inhumain : « *A partially excavated armless stone woman from the Roman occupation, stranded near beach, watches the Leviathan of the gasoline age approach like a monster and roar past. The unhurried waves break in the pale moonlight* <sup>7</sup> ». Pendant la rencontre des deux idoles, le destin suit son cours.

- 9 Lorsque la voiture s'immobilise au sommet de la falaise, quelque chose capture le regard de Pandora. Le contrechamp explicite son trouble : un monolithe celte se dresse à gauche, qui paraît observer un yacht à l'ancre dans la baie. Seconde confrontation entre une statue et un véhicule moderne, dans un plan nettement divisé en deux verticalement. Cette scène est un des tournants du film : Pandora accepte d'épouser Stephen au moment où elle aperçoit pour la première fois le yacht du Hollandais dans la baie. Son destin se manifeste sous le regard imposant du monolithe<sup>8</sup> : elle n'épousera pas Stephen.
- 10 La séquence suivante insiste davantage encore sur l'étrange présence des statues. Après avoir quitté le monolithe, Pandora, Stephen et Geoffrey se retrouvent sur la plage, l'archéologue souhaitant montrer sa collection aux fiancés éphémères. Comme précédemment, lorsque la voiture s'immobilise, une statue occupe le côté gauche du champ. Pour suivre le mouvement des personnages, la caméra *panote* vers la gauche : le yacht du Hollandais entre dans le champ. Après que les personnages ont quitté le champ, la caméra s'attarde sur le face-à-face du yacht et de la statue, qui se tient désormais à droite. Les humains passent, mais le drame se joue ailleurs, dans leur dos : dans cette rencontre d'une copie romaine de l'Aphrodite de Praxitèle avec un homme condamné à traverser les siècles. La statue lève le bras vers le yacht en un geste d'accueil. Quelques plans plus loin, une autre statue souhaite la bienvenue au Hollandais. Pandora n'écoute pas la conversation des deux hommes : suivant le regard d'Aphrodite, elle se retourne vers le yacht, se rue vers la plage et nage vers son destin. La tête d'une statue colossale occupe seule le plan, telle une divinité protectrice veillant sur sa protégée.
- 11 Entre le regard de la statue décapitée et celui de cette tête sans corps, le destin s'est scellé, le film a basculé. Lorsque beaucoup plus tard, Van der Zee refuse l'amour de Pandora pour ne pas l'entraîner dans la mort, Lewin compose les mêmes cadrages. Aphrodite se tient sur la droite, face au yacht, assurant par sa présence que les efforts du Hollandais seront vains.
- 12 Ainsi les statues de Pandora ne sont-elles pas de simples spectatrices. Elles jalonnent le récit comme autant de signes indiquant la marche du destin. Elles lui montrent la voie, l'assurant de prévaloir sur les actions des hommes.
- 13 Cette intrusion d'un destin mythique, rescapé du passé, a aussi pour fonction d'interroger le présent, de le soumettre à l'examen. Lewin juxtapose les époques dans ses plans<sup>9</sup>, il organise leur confrontation inquiète. Dans les exemples analysés ci-dessus, le présent est plusieurs fois pris en étau entre le premier et l'arrière-plan, deux espaces consacrés au passé et au mythe. De nombreux analystes y ont vu l'influence, d'ailleurs revendiquée par Lewin, de peintres proches du surréalisme, comme De Chirico ou Delvaux. Le tableau que peint Van der Zee concentre ces deux influences, disposant dans un espace à la De Chirico une femme-statue tout droit sortie d'une toile de Delvaux. Lorsque Pandora, choquée de se voir représentée par un inconnu, barbouille son visage sur le tableau, Hendrick lui substitue un œuf, « *the original and generic egghead*<sup>10</sup> ». On reconnaît plutôt dans cette

effigie sans visage les mannequins dont De Chirico peuplait certains tableaux. Mannequins inquiétants, sans identité, symboles d'une déshumanisation, de l'échange impossible<sup>11</sup>. Jean Clair perçoit chez Delvaux, plus qu'un surréalisme auquel il reproche de souvent céder à un « merveilleux » inoffensif, une « interrogation inquiète sur le sens de notre destin, ici et aujourd'hui<sup>12</sup> ». Le peintre du Nord opérerait dans ses toiles un double déplacement archéologique vers l'origine : odyssee spatiale vers le berceau de la civilisation, voyage temporel vers une antiquité mythique. Ce double exil éclaire le présent d'une lumière critique, déstabilise les êtres et les objets pour désigner ce qui leur fait défaut, ce qui les tient à jamais éloignés d'un monde jadis habité par les dieux et les hommes. Cette interrogation inquiète du présent sous-tend *Pandora* de part en part, et affleure en certaines séquences. Lors de la fête sur la plage, les expatriés oisifs d'Esperanza boivent et dansent sur un refrain américain particulièrement niais, indifférents aux statues et aux colonnes qui les entourent. Renversées, éparpillées, à moitié recouvertes de sable, elles n'ont que leur silence et leur immobilité à opposer à la débauche des invités<sup>13</sup>. Un joueur de trombone est adossé à une statue de déesse endormie nue, le chapiteau d'une colonne sert de guéridon aux coupes de champagne<sup>14</sup>. Lewin accentue l'étrangeté de cette rencontre en multipliant les cadrages obliques qui déstabilisent l'espace. Le monde vacille, un retournement s'est opéré. Jadis les hommes buvaient et dansaient en l'honneur des dieux, ils piétinent aujourd'hui leurs effigies, n'ayant plus rien à honorer. Cette séquence s'achève sur un plan qui conclut avec humour l'évocation d'un retournement. Une jeune bécasse qui ricane bêtement se met soudain à marcher sur les mains ; sa jupe se retourne elle aussi, recouvre son torse et sa tête et dévoile ses jambes tendues vers le ciel. On peut voir dans cet automate acéphale la préfiguration ironique d'une humanité qui, marchant sur la tête, aurait perdu celle-ci et l'usage du langage.

- 14 Lewin rend explicite à deux reprises son évocation d'un monde sans foi. Juste après la séquence de la fête, Pandora et Hendrick se retrouvent seuls parmi les statues, qui ont reconquis leur station verticale et leur aura. La mise en scène a retrouvé son équilibre. Tourné vers la mer, le Hollandais récite quelques vers d'un poème anglais que Pandora croit connaître : « *The sea of faith was once, too, at the full [...]* ». Il s'agit d'un extrait de *Dover Beach*, poème écrit par Matthew Arnold en 1867<sup>15</sup>. L'écrivain anglais y décrit un rivage nu, déserté par la mer et son balancement éternel, comme métaphore d'un monde sans foi ni culture. À la toute fin du film, Geoffrey répond en écho à la plainte de Hendrick : « *We live in a time with no faith* ».
- 15 Jean Clair relie la peinture métaphysique de De Chirico à l'essai de Freud « L'inquiétante étrangeté ». Il cite l'auteur viennois, qui considérait comme un cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé<sup>16</sup> ». Cette ambiguïté, omniprésente dans *Pandora*, invite à envisager le rôle de la statuaire dans le film sous angle différent. Les statues et les hommes ne se contentent pas de s'opposer : leur rencontre met en œuvre une contamination permanente entre l'animé et l'inanimé, le vivant et le pétrifié.
- 16 La mise en scène anime les statues, leur attribue un rôle à jouer parmi les vivants. Inversement, Lewin dote en permanence ses personnages d'une apparence sculpturale, soit pour évoquer la mort ou le danger, soit pour les arracher au présent et les projeter dans le temps suspendu des dieux et du mythe.

- 17 Le scénario multiplie les références à la pétrification des personnages. Elle se manifeste à chaque fois que l'un d'eux est confronté à la mort ou au danger : le visage se fige, le corps se raidit, la vie semble en suspens<sup>17</sup>. Ce procédé culmine lors de la séquence méduséenne de la mort du torero. Montalvo affronte le taureau dans l'arène, persuadé d'avoir tué Hendrick la veille au soir. Le siège du Hollandais reste en effet vide à côté de Pandora. Au moment de porter l'estocade, Montalvo aperçoit Hendrick qui vient d'arriver et se tient debout dans les gradins. Pétrifié<sup>18</sup>, il ne peut détourner son regard du revenant ni esquiver la charge du taureau qui le blesse mortellement.
- 18 Plus intéressants encore sont les procédés qui affectent Hendrick, et surtout Pandora. La mise en scène les associe subtilement aux statues, avec lesquelles ils sont les seuls à entrer en relation, à communiquer.
- 19 Le caractère sculptural de Pandora remonte au mythe grec. Elle est la première femme, façonnée de terre et d'eau par Héphaïstos à la demande de Zeus, désireux de punir les hommes après le vol du feu par Prométhée<sup>19</sup>. Au départ simple « semblance de femme », animée par Athéna, les dieux la parachèvent en lui faisant chacun un don approprié (d'où l'étymologie de Pandora : « celle qui a reçu tous les dons »). Selon Hésiode, le don d'Aphrodite s'est révélé plutôt néfaste<sup>20</sup>, qui a fait d'elle, et de la femme en général, un « beau mal », « une engeance maudite », un « terrible fléau ». Depuis, les adaptations artistiques du mythe n'ont cessé de jouer de cette ambiguïté fondamentale<sup>21</sup> : Pandora est tantôt belle et bienfaitrice, tantôt porteuse de vice et de déchéance, tantôt les deux à la fois. Lewin reprend cette tradition en faisant de sa Pandora une femme ambivalente. Elle sème la mort autour d'elle : Reggie se suicide par dépit amoureux devant une Pandora impassible ; Montalvo meurt dans l'arène, tué par sa jalousie. Mais elle est aussi bienveillante et attentionnée envers des humains qu'elle semble prendre en pitié.
- 20 Lewin retrouve également le mythe en faisant de sa Pandora une statue animée. L'indice le plus flagrant reste la représentation qu'en fait Hendrick sur sa toile. D'autres procédés sont plus subtils. Nous avons vu comment Lewin utilise les statues comme les pivots de certains plans. Il respecte ainsi leur essence tridimensionnelle : autour d'une statue, le regard s'enroule pour en contempler successivement les différentes faces. Il filme Pandora de la même manière à plusieurs reprises, notamment lors de sa première apparition à l'écran. Dans la taverne des Deux Tortues, un groupe de clients assiste à un concert de flamenco. Les spectateurs sont cadrés de dos, en amorce du plan, de sorte qu'on ne puisse reconnaître leur visage. On distingue seulement une femme parmi les hommes. La caméra se met en mouvement, elle avance en tournant autour du buste de la jeune femme, jusqu'à s'attarder sur son profil cadré plein champ. Plus tard, chez Geoffrey, le mouvement suit le déplacement de l'archéologue et du Hollandais dans la pièce, en tournant autour de Pandora. En un raccord qui ne s'enchaîne pas au mouvement ni à la lumière du plan précédent, le buste de Pandora est ensuite cadré en plan fixe, immobile et rayonnant comme un marbre polychrome<sup>22</sup>.
- 21 La plus belle assimilation de Pandora aux statues antiques se situe plus loin, lors de la séquence déjà citée qui l'unit à Hendrick sur la plage, après la fête. C'est une des scènes-clefs du film : Pandora révèle son amour au Hollandais ; elle lui annonce qu'elle est prête à mourir pour lui. La succession des plans déploie l'éventail des combinaisons de quatre éléments : Pandora dans une robe jaune, Hendrick, son yacht et la statue d'Aphrodite ; pour ainsi dire les quatre personnages principaux du film, que la séquence s'ingénie à lier dans le même destin. Cette robe jaune rappelle le peignoir qu'elle avait endossé la nuit où elle était montée nue à bord du yacht, pour sa première rencontre avec Hendrick. Elle

portera le même peignoir jaune lorsqu'elle retournera sur le bateau pour y mourir. Jaune est aussi la couleur de la robe que porte la déesse Pandora du tableau. Au début de la séquence, la jeune femme est occupée à vêtir la statue de son châle jaune. Par ce geste lent et gracieux, exécuté avec application, elle indique une parenté entre son corps et celui de la statue, elle s'unit à elle dans la même ambiguïté. Se souvient-elle qu'elle fut aussi une statue ? Est-elle reconnaissante à Aphrodite de lui avoir fait don de sa grâce et de sa beauté ? Ensuite, dans un plan à la pose volontairement excessive, Lewin cadre Pandora et Hendrick enlacés, avec à leur droite, dans la profondeur de champ, le yacht fatal. La composition rappelle celle des plans déjà cités qui juxtaposaient les statues tournées vers la mer et le navire. Les deux corps sont figés dans une position théâtrale.

- 22 Enfin, le dernier procédé de mise en scène consiste à filmer Pandora immobile en gros plan, sur un fond uni, généralement un ciel bleu vif ou lunaire. Ces têtes coupées, sculptées par la lumière sur un fond uniforme, évoquent inmanquablement celles de statues. Dans *Le Mépris*, Godard filmera ses statues de dieux de cette manière, en y associant le regard circulaire. Suzanne Liandrât-Guigues écrit que « les statues du *Mépris* sont toujours détachées de toute temporalité et de tout espace figuré autre que le ciel et, une seule fois, la nature à l'abandon<sup>23</sup>. » Il s'agit bien ici aussi d'arracher Pandora au présent, pour la projeter dans une temporalité autre, celle des dieux et des mythes qui traversent les époques. Précisons que dans les deux scènes clefs du film (quand Pandora aperçoit le yacht du Hollandais, quand elle lui avoue être prête à mourir pour lui), le procédé s'applique également aux autres protagonistes. Comme par contagion, Stephen puis Hendrick sont aussi filmés en gros plan sur le ciel uni. Comme si, en ces moments où le destin se noue, une autre temporalité se substituait à celle des hommes. L'immobilité est fantasmée comme éternité, l'image voudrait arrêter le temps pour projeter les personnages dans un autre monde.
- 23 Pandora est bien cette femme qui fait retour à travers les siècles, qui meurt pour mieux ressusciter... Lorsque Hendrick raconte sa vie à Geoffrey dans un flashback, la femme qu'il a assassinée au XVII<sup>e</sup> siècle porte le visage de Pandora<sup>24</sup>. Un plan montre le buste de la morte allongée au premier plan, Hendrick debout dans la profondeur. Lors de la séquence de la découverte du yacht en haut de la falaise, Lewin compose un plan semblable, mis à part deux inversions : la tête de Pandora n'est plus sur la droite mais sur la gauche du champ, Stephen s'est substitué à Hendrick dans la profondeur. Au retour du Hollandais, Pandora adopte la même position que lors de leur séparation trois siècles auparavant. De même que les statues de Geoffrey ont dû disparaître pour être repêchées, elle est à son tour prise et rendue par la mer.
- 24 Pendant tout le film, le comportement de Pandora trahit cette dualité de femme-statue, à la fois contemporaine et intemporelle. Chanteuse de cabaret, elle aime les voitures de sport et parle comme une Américaine du XX<sup>e</sup> siècle. Hautaine, inaccessible, elle semble étrangère parmi les hommes, elle circule parmi eux telle une énigme. Or, il est de la nature profonde d'une statue d'être énigmatique<sup>25</sup>.
- 25 Quelques années plus tard, *La Comtesse aux pieds nus* achève l'édification du mythe d'Ava Gardner. Ce film accomplit par la même occasion la transformation de Pandora en statue. Les deux œuvres ont tant de points communs qu'il est tentant de les considérer comme un diptyque, celle de Mankiewicz approfondissant la relation intime qui unissait déjà le cinéma et la sculpture dans *Pandora*.

- 26 *La Comtesse aux pieds nus* s'ouvre sur l'enterrement d'une femme. Sur sa tombe se dresse la statue que son mari a fait modeler avant de la tuer. Elle représente Maria Vargas, morte comtesse Torlato-Favrini, une actrice qui avait connu un début de gloire à Hollywood quelques années auparavant. Ava Gardner semble avoir prolongé le rôle que lui avait donné Lewin, tant les personnages se ressemblent : même impassibilité, même sombre insatisfaction, même beauté irréelle et incorruptible qui font d'elle une énigme pour ses contemporains. Pour *La Comtesse*, Mankiewicz a repris le chef opérateur de *Pandora*, l'Anglais Jack Cardiff. On retrouve par moments la même lumière lunaire, qui sculpte le visage d'Ava Gardner et semble la porter dans un autre temps, un autre monde. Dans *Pandora*, l'actrice se contentait d'écouter et de vêtir les statues. Ici, elle cède la place à son image de marbre, chargée de perpétuer la présence de la morte dans le monde des vivants. De la « semblance de femme » pétrie par Héphaïstos à la statue de la comtesse, la boucle est bouclée. Le cycle est parcouru, qui part de l'inanimé pour y retourner. Entre les deux, la vie est ce double mouvement qui se laisse tenter par la pétrification et s'efforce d'y échapper.
- 27 Les deux génériques renvoient à la mort et à la manière dont cette mort fait remonter à la surface le corps des héroïnes comme des statues. Celui de *Pandora* défile sur le plan fixe du filet grâce auquel les deux amants sont repêchés. Celui de *La Comtesse* est gravé dans la pierre, comme l'est son nom dans le marbre de la tombe qui sert de socle à sa statue.
- 28 Un autre point de rencontre ne saurait être fortuit : Mankiewicz a glissé dans la bouche d'un des personnages sa version du quatrain de Khayyâm cité à plusieurs reprises dans *Pandora*<sup>26</sup>. La statue rencontre à nouveau l'idée d'un destin implacable, dont le cours ne saurait être dévié par l'action humaine. Sur le socle de la statue de Maria est gravée la devise de la famille de son mari italien : « *Que sara, sara*<sup>27</sup> ».
- 29 Plus essentiellement, les deux films ont en commun la même structure dramatique. Tous deux sont strictement circulaires et commencent après la mort de l'héroïne. Une voix s'élève : celle d'un survivant qui a bien connu la disparue, qui fut même sans doute son unique confident (Geoffrey dans *Pandora*, Harry Dawes dans *La Comtesse*). Cette voix se pose la même question dans les deux films : « comment en est-on arrivé là ? » Geoffrey et Harry sont confrontés à une énigme : pourquoi cette femme est-elle morte, quels faits se sont enchaînés pour sceller un destin si funeste ? Gilles Deleuze note, après Jean Narboni, la parenté du cinéma de Mankiewicz avec l'œuvre de Francis Scott Fitzgerald. Il voit dans cette question (« Qu'est-ce qui s'est passé ? Comment en sommes-nous arrivés là<sup>28</sup> ? ») le principe narratif de l'écrivain comme du cinéaste. Le même rapprochement conviendrait à *Pandora*<sup>29</sup>. Deleuze explique que de tels récits ne peuvent qu'être racontés au passé, ce qui justifie l'utilisation du flashback comme mode de narration.
- 30 Dans *Pandora*, l'investigation est menée par Geoffrey l'archéologue. Sa passion est mise en scène comme métaphore de son travail de mémoire et, au-delà, du flashback comme mode d'élucidation de l'énigme du film. Au moment où le retour des corps des deux amants met en branle la mémoire de Geoffrey, il éprouve les pires difficultés à assembler les morceaux d'un vase étrusque<sup>30</sup>. La question fitzgeraldienne prend un tour plus pratique : comment reconstituer l'objet à partir des fragments épars ? Tout le film consiste alors, comme le travail de l'archéologue, en une double opération : plonger dans le passé pour y repêcher les fragments, les assembler pour percer le mystère. Une fois reconstituée l'histoire de Pandora, Geoffrey peut contempler son vase : « *The last fragment ; it's finished* ».

- 31 *La Comtesse aux pieds nus* propose une variante plus raffinée de ce type d'entreprise. Au flashback univoque de *Pandora*, simplement recouvert par moments de la voix du narrateur, Mankiewicz substitue une succession de sept flashbacks séparés par six retours au présent. Ces sept flashbacks sont portés par trois voix différentes. Les narrateurs Harry Dawes, l'agent Oscar Muloone et le mari criminel assistent à l'enterrement de Maria, au pied de sa statue. Dawes prend en charge les deux premiers, le quatrième et le dernier flashback, Muloone le troisième et Torlato-Favrini le sixième<sup>31</sup>. Chaque passage de témoin est l'occasion d'un retour au présent, à la statue dans le cimetière. Le travail de la mémoire associe donc le regard à la voix. Chacun des trois narrateurs contemple une face de la statue, chaque face valant pour un fragment de la vie de Maria, un aspect de sa personnalité mystérieuse. Percer l'énigme, c'est alors tourner autour de la statue, entreprendre, par un regard circulaire, de joindre les différentes faces pour posséder l'image dans sa totalité.
- 32 Lorsque sort en 1961 *L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais affirme avoir conçu son film comme « un documentaire sur une statue ». L'expression peut aussi bien s'appliquer au film de Mankiewicz, auquel celui de Resnais semble devoir beaucoup. Une énigme est aussi à déchiffrer dans le film de Resnais, en l'espèce d'une statue dont le sens échappe à ceux qui la contemplent. Le narrateur du film est lui aussi à la recherche d'une femme, qu'il voudrait arracher à un espace-temps qui pourrait bien être celui des morts. Cependant, Resnais a l'audace de faire voler en éclats l'opposition entre présent de la narration et passé de la mémoire, entre monde des vivants et monde des morts. Il dépasse le procédé du flashback pour tisser un réseau de nappes temporelles qui se répondent et se confondent. Sur les différentes faces de la statue n'est plus à lire le passé, mais l'infini des possibilités narratives d'une situation qui se joue du temps. Mankiewicz se permet une audace qui annonce les expérimentations de Resnais. La scène du casino, qui voit Maria quitter son milliardaire pour le comte Torlato-Favrini, est montrée deux fois, dans deux flashbacks différents, selon le point de vue de Muloone, puis du comte. Chacun voit des choses que l'autre ignore. Muloone est simple spectateur, tandis que le comte passe du statut de spectateur à celui d'acteur. Le passage de témoin entre les deux narrateurs se joue deux fois. Une première fois autour de la statue, au présent de la narration, une seconde fois dans ce présent déjà passé, au moment de ce que Deleuze appelle « la naissance visuelle et auditive de la mémoire ». « C'est dans le présent qu'on se fait une mémoire, pour s'en servir dans le futur quand le présent sera passé<sup>32</sup>. » Mankiewicz dévoile ici la clé de son cinéma : montrer à la fois la constitution des blocs de mémoire et leur retour ordonné par la narration.
- 33 Si la statue de Maria reprend le rôle du vase de Geoffrey, elle se fond de manière bien plus subtile au corps même du film, elle s'introduit au cœur du dispositif cinématographique. Geoffrey l'archéologue est devenu Harry Dawes le cinéaste. Il ne s'agit plus de recoller les morceaux, mais d'assembler le film lui-même autour d'un objet tridimensionnel. La statue est le noyau autour duquel les voix s'enroulent, sculptent l'espace et le temps pour former les pans de mémoire. Elle est aussi bien le bloc de temps compact que le film s'efforce d'entamer pour en dérouler les couches successives. Le Geoffrey de *Pandora* demeurait un narrateur traditionnel, soucieux de respecter l'objectivité du témoin. Dans *La Comtesse*, les narrateurs sont aussi spectateurs, un échange intime s'opère avec ceux qui regardent le film sur l'écran. Devant la statue ou devant les images, chacun recrée son film à partir d'affects propres. La statue/film fait lever et projette en chaque spectateur/

narrateur le pan de mémoire qu'une émotion a jadis imprimé en lui, dans un présent aujourd'hui passé et retrouvé.

- 34 Jacques Lourcelles a donc raison d'écrire que « les multiples témoignages contenus dans les flashbacks [...] n'expriment pas des points de vue *radicalement* <sup>33</sup> différents », que « leur raison d'être est de dessiner autour d'une vérité proprement insondable (le cœur de Maria) des arabesques lyriques qui aboutissent toutes à ce chant funèbre qu'est profondément le film<sup>34</sup> ». Simplement, on parlera de sculpture plutôt que de dessin, car il s'agit bien d'extraire des blocs d'espace-temps de la matière informe de la mémoire, de faire remonter les fragments engloutis sous les eaux du passé. La statue, en entraînant le film dans un mouvement de rotation autour d'elle-même, érige en retour le cinéaste en sculpteur. Regard circulaire autour d'une statue, le film peut alors à son tour être regardé comme une statue<sup>35</sup>.
- 35 Si le film a révélé quelques facettes de Maria, le mystère qui l'habite ne s'est pas dissipé pour autant. Le dernier plan témoigne de la grande délicatesse de Mankiewicz à cet égard. La caméra est placée dans le dos de la statue, de manière à cadrer son épaule gauche et sa tête au premier plan. Dans la profondeur s'éloignent les témoins de la vie de Maria, emportant leurs souvenirs sous les yeux indifférents de la statue inviolée. Au moment où les narrateurs détournent les yeux, le cadrage, comme dans *Pandora*, lui attribue un regard. Comme dans *Pandora*, la statue semble sur le point de vivre, mais dans un autre temps. Ce temps des morts ou des dieux, qui s'écoule parmi les vivants tout en leur restant invisible, seul le cinéma peut le faire sentir. Car c'est un des privilèges du cinéma que de savoir mettre en scène dans la même image, dans la même durée, la rencontre du passé et du présent, du monde des vivants et de celui des morts<sup>36</sup>.
- 36 Loin d'être de simples éléments du décor, les statues jouent un rôle essentiel dans ces deux films. Dans *Pandora*, elles font resurgir au cœur du présent les traces d'un temps révolu. Témoins silencieux, elles guident le récit, s'adressent à ceux des humains qui savent les voir. Une contagion s'opère, la frontière qui sépare la vie et la mort, l'animé et le pétrifié, s'estompe. Dans *La Comtesse aux pieds nus*, la statue s'installe résolument au cœur du récit. La contagion s'étend au film lui-même, qui s'enroule autour de la statue jusqu'à en devenir une.
- 37 Rosalind Krauss écrit que « toute organisation spatiale contient une assertion implicite quant à la nature de l'expérience temporelle<sup>37</sup> ». C'est dans cette indissociabilité de l'espace et du temps, du mouvement et de la durée, que réside la parenté profonde du cinéma et de la sculpture. Le cinéaste comme le sculpteur proposent au regard une expérience temporelle déterminée par la mise en forme d'un espace donné.
- 38 Films-statues, *Pandora* et *La Comtesse aux pieds nus* demeurent aujourd'hui deux des plus beaux vestiges d'un art perdu : celui des studios hollywoodiens, alors au sommet de leur créativité. Quarante ans après, on porte à les regarder d'autres deuils que ceux de leurs héroïnes. Celui de la star capable d'incruster dans l'image des blocs d'éternité, et dont Ava Gardner est restée la plus pure incarnation. Celui d'un cinéma modelé et ciselé par une lumière et des couleurs dont le secret s'est perdu.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Sur la sculpture

KRAUSS Rosalind, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997.

### Sur sculpture et cinéma

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, « Des statues et des hommes », *Cinémathèque*, n° 6.

### Sur Delvaux et de Chirico

CLAIR Jean, « De la Métaphysique à l'“inquiétante étrangeté” », *Malinconia*, Paris, Gallimard, 1996.

BUTOR Michel, CLAIR Jean, HOUBART-WILKIN Suzanne, *Delvaux, catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos, 1975.

### Sur le mythe de Pandore

HÉSIODE, *Les Travaux et les Jours*, trad. Pierre Waltz, Paris, éd. Mille et une nuits, 1999.

PANOFSKY Dora et Erwin, *La Boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990.

### Sur Pandora et La Comtesse aux pieds nus

LOURCELLES Jacques, « La Comtesse aux pieds nus », *Dictionnaire du cinéma*, tome 3, Paris, Robert Laffont, 1992.

NARBONI Jean, « Mankiewicz à la troisième personne », *Cahiers du cinéma*, n° 153, mars 1964.

TÖRÖK Jean-Paul, « Eva Prima Pandora », *L'Avant-scène*, n° 245, 1980.

### Divers

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 70.

BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1999.

HEDAYAT Sadegh, *Les Chants d'Omar Khayam*, Paris, José Corti, 1993.

## NOTES

1. Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997, p. 8.
2. Thème récurrent dans l'œuvre récente de Godard (Nouvelle Vague, JLG/JLG), qui constitue le propos même de son film *Hélas pour moi*.
3. Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1999, p. 232-238.
4. Suzanne Liandrat-Guigues, « Des statues et des hommes », *Cinémathèque*, n° 6, p. 39-50.
5. À sa sortie, le film a suscité beaucoup de réactions en Europe, souvent positives, ce qui ne fut pas le cas aux États-Unis.

6. Les traductions des *Quatrains* d'Omar Khayyâm ont donné lieu à d'innombrables controverses. Aucun des traducteurs ne s'accorde sur l'ordre des quatrains, ni sur leur nombre, ni sur ceux qui furent authentiquement écrits par le poète perse. La traduction anglaise citée par Lewin a été établie en 1859 par Edward Fitzgerald, qui n'a pas hésité à fondre ensemble certains quatrains et à en inventer d'autres de toutes pièces. Elle connut un succès considérable auprès de ses contemporains et demeura un des livres favoris du public anglo-saxon au XX<sup>e</sup> siècle. On trouve dans l'édition critique établie par Sadegh Hedayat en 1923 un quatrain se rapprochant de celui de Fitzgerald : « Des signes de chacun la table fut gravée ;/Bien, mal, la plume à les écrire s'est usée./Au Premier Jour chacun vit fixé son destin/Chagrins, efforts sont vains et ta route est tracée ». (traduction de Jean Malaplate dans Sadegh Hedayat, *Les Chants d'Omar Khayam*, Paris, José Corti, 1993, p. 71)

7. « Une femme de pierre sans bras datant de l'occupation romaine, échouée près de la plage, regarde le Léviathan de l'âge de l'essence s'approcher comme un monstre et passer en grondant. Les vagues se brisent sans hâte dans le pâle clair de lune ». On peut noter que le scénario décrit une statue sans bras, et non sans tête.

8. Le scénario qualifie l'effet produit par le monolithe de « *eerie and mysterious* ».

9. Jean-Paul Török note avec pertinence que cette juxtaposition d'éléments appartenant à des époques est mise en scène dans la profondeur de champ. Cf. Jean-Paul Török, « Eva Prima Pandora », *L'Avant-scène*, n° 245, 1980.

10. « La tête-œuf, originelle et générique ».

11. Jean Clair commente ainsi *Les Muses Inquiétantes*, tableau dans lequel deux effigies à tête de mannequin errent sur une place : « Leur présence insolite marquait assez le retournement de sens qui s'opérait là, d'une esthétique ancienne où les muses, traditionnelles divinités médiatrices, soufflaient aux hommes les paroles de l'apaisement et de la douceur — tous les signes grâce auxquels le monde, d'inconnu et de terrifiant, nous devient peu à peu demeure, foyer, *Heimat* — à une esthétique nouvelle, en cette aube du xx<sup>e</sup> siècle, où ces mêmes divinités deviendraient les anges de l'angoisse, les annonciatrices d'un déchirement ou d'un exil », Jean Clair, « De la Métaphysique à l'inquiétante étrangeté », *Malinconia*, Paris, Gallimard, 1996, p. 61.

12. Cf. « Un rêve autobiographique », dans Michel Butor, Jean Clair, Suzanne Houbart-Wilkin, *Delvaux, catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos, 1975, p. 128-129.

13. Jean Clair note cette solitude des objets dans les tableaux de De Chirico. Ils sont « comme dépaysés, étrangers à eux-mêmes et étrangers entre eux, murés chacun dans une solitude sans issue et comme incertain de leur existence », cf. Jean Clair, « De la métaphysique à l'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 63.

14. À propos d'une autre séquence, Lewin parle dans son scénario de « superbes colonnes corinthiennes, dont les chapiteaux n'ont désormais plus de toit à soutenir ».

15. Matthew Arnold (1822-1888) compte, avec Carlyle et Ruskin, parmi les écrivains-prophètes de l'Angleterre victorienne. Poète et essayiste, il attribuait à l'écrivain la tâche jadis assumée par la religion de guider les masses dans la société démocratique. Poète d'une société et d'un individu malades, il proposait dans ses essais des remèdes contre une médiocrité considérée comme la principale menace liée au progrès démocratique. Il appelait à une réforme de l'éducation afin de faire accéder les masses à la culture, dans laquelle il voyait la seule chance pour l'individu de préserver sa liberté dans les sociétés industrielles modernes. Les vers récités par Hendrick ont été assemblés par Levin à partir de *Dover Beach*, dans le but de concentrer l'image développée par Arnold d'un monde sans foi.

16. Jean Clair, *op. cit.*, p. 64.

17. Au tout début du film, lorsque Stephen aperçoit les cadavres sur la plage, son visage devient « *grim and stony* ». Pendant la course, il s'accroche au volant de sa voiture « comme s'il devenait non moins de pierre que les statues antiques ». Lorsque le torero amoureux de Pandora l'aperçoit dans les bras de Hendrick, son visage semble « changé en pierre ». À deux reprises, il est dit du visage de Hendrick qu'il « devient un masque de pierre ». Etc.

18. La voix du narrateur précise à cet instant : « *so stunned he couldn't move* ».

19. Une tradition plus ancienne du mythe attribue cependant la création de Pandora à Prométhée lui-même.

20. « La brillante Aphrodite répandrait autour de sa tête la grâce ; le désir douloureux et les soucis qui rongent notre chair. » Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, trad. Pierre Waltz, Paris, éd. Mille et une nuits, 1999, p. 11.

21. Dora et Erwin Panofsky trouvent l'origine de cette ambiguïté entre bien et mal chez Homère. Dans le chant XIV de l'Iliade, le poète grec décrit les deux vases de Jupiter, l'un contenant le bien, l'autre le mal. Ces deux vases se sont ensuite fondus en un seul, amené sur terre par Pandora, qu'une altération du mythe a transformé en « boîte de Pandore » à la Renaissance. Cf. Dora et Erwin Panofsky, *La Boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990, p. 12-19.

22. Le film multiplie les effets de montage abrupts, les faux raccords qui semblent arracher Pandora au flux du présent.

23. Suzanne Liandrat-Guigues, « Des statues et des hommes », *art. cit.*, p. 41.

24. Lorsque celle-ci le rejoint sur le yacht à la fin du film, il lui montre une photo de sa femme : une photo de Pandora.

25. Suzanne Liandrat-Guigues, *art. cit.*, p. 48. « La statue par son aspect dense et clos est énigmatique. » Plus loin, citant Roberto Calasso : « Lorsqu'elle est dévoilée, la densité de la statue, sa fermeture et sa rigidité, font qu'« on ne pense pas tout d'abord à la signification mais à l'apparition ». »

26. « *The moving finger had already writ, and moved on. And nothing I could do would have cancelled half a line, nor would my tears have washed out a word of it.* »

27. « Ce qui sera sera. »

28. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minitext, 1985, p. 70.

29. Les Américains expatriés d'Esperanza, oisifs et écervelés, sont des créatures toutes fitzgeraldiennes, et la sombre ironie avec laquelle Lewin filme la fête sur la plage rappelle le ton propre à l'écrivain américain.

30. Le vase de Pandore ? Car à l'origine, Pandore est descendue sur terre munie d'un vase (*pithos*) et non d'une boîte (*pyxis*) (cf. note 19). Dans son tableau, Hendrick a placé dans la paume de Pandora une boîte qui rappelle celles que peignait le peintre préraphaélite Dante Gabriel Rossetti pour accompagner ses sulfureuses *Pandore*. Après la poésie de Khayyâm, adorée des Préraphaélites dès sa parution, il s'agit de la seconde référence possible de Lewin à cette école de peinture dont l'esthétique, comme celle de *Pandora*, passe pour passablement kitsch aux yeux de beaucoup.

31. Mankiewicz insère même un huitième flashback à l'intérieur du dernier, porté par la voix de Maria. Nous le laissons de côté, car il ne s'intègre pas dans la série centrée sur la statue.

32. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 72.

33. C'est nous qui soulignons.

34. Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, tome 3, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 318.

35. Cf. l'article fondateur en la matière de Suzanne Liandrat-Guigues, déjà cité.

36. Jean Narboni écrit que les films de Mankiewicz se déroulent dans « cette frange de temps où passé et présent se côtoient, dans cette incertitude qui nie leurs frontières, dans l'ambiguïté et la dispersion de moments épars ». Cf. Jean Narboni, « Mankiewicz à la troisième personne », *Cahiers du cinéma*, n° 153, mars 1964, p. 27.

37. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 8.

---

## RÉSUMÉS

Deux films hollywoodiens presque contemporains, *Pandora* et *La Comtesse aux pieds nus*, sont peuplés de statues ; ils invitent à poser la question des relations entre sculpture et cinéma. Forme ambiguë du mouvement et du temps, la statue affecte en profondeur le film qui sait la regarder. Dans *Pandora*, les statues ouvrent le film sur un passé invisible, immémorial, qu'elles font remonter à la surface du présent. Le cinéaste orchestre les relations entre les hommes et les statues, qui varient de l'opposition à l'imitation réciproque. Ce dialogue culmine avec le personnage de Pandora, mise en scène comme une femme-statue. La sculpture travaille également la structure narrative de ces deux films. La statue devient ce bloc d'espace-temps hermétique que le film s'efforce de dérouler, en enroulant autour d'elle les couches de passé sculptées dans la matière de la mémoire. Pour le cinéaste, filmer une statue revient alors à sculpter un film.

### FILMING A STATUE, SCULPTING A MOVIE

Two nearly contemporary Hollywood movies, *Pandora* and *La Comtesse aux pieds nus*, are inhabited by statues; they invite us to wonder about the relationships between sculpture and cinema. Being an ambiguous form of movement and time, statues deeply affect the movie which knows the way to watch them. In *Pandora*, statues open the movie onto an invisible, immemorial past, which they make come up to the surface of present. The film maker orchestrates the relationships between men and statues, which vary from opposition to mutual imitation. The dialogue culminates with the character of Pandora, which is staged as a statue-woman. Sculpture also shapes the narrative structure of these two movies. The statue becomes a hermetic time and space block, that the movie endeavours to uncoil, by coiling around it the layers of past sculpted into the material of memory. For the film maker, filming a statue amounts to sculpting a movie.

## AUTEUR

### CYRIL NEYRAT

Cyril NEYRAT, né en 1975, est diplômé de l'IEP de Paris et titulaire d'un DEA d'études cinématographiques (Université de Paris III), dirigé par Jean-Louis Leutrat et portant sur le cinéma d'Alain Resnais. Il prépare actuellement un doctorat sur les relations entre sculpture et cinéma, sous la direction de Jean-Louis Leutrat. Il travaille également, au sein d'un groupe de recherche universitaire, sur le cinéma récent de Jean-Luc Godard. Cneyrat (at)aol.com