

**JOSEPH LEO MANKIEWICZ**

# L'Aventure de Mme Muir



## L'AVANT FILM

<b>L’Affiche</b>	<b>1</b>
L’appel du romanesque...	
<b>Réalisateur &amp; Genèse</b>	<b>2</b>
Jeux de dupes	

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b>	<b>5</b>
Détournement de scénario	
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>7</b>
<b>Personnages</b>	<b>8</b>
Qui rêve de qui ?	
<b>Mise en scène &amp; Signification</b>	<b>10</b>
Bataille d’images	
<b>Analyse d’une séquence</b>	<b>14</b>
Une vraie fin de cinéma	
<b>Bande-son</b>	<b>16</b>
Le temps de la parole et celui du silence	

## AUTOUR DU FILM

<b>Croire aux fantômes</b>	<b>17</b>
<b>Entre romantisme noble et romantisme noir</b>	<b>18</b>
<b>Bibliographie &amp; Infos</b>	<b>20</b>

# SYNOPSIS

À Londres, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un an après la mort de son mari Edwin, Lucy Muir annonce à sa belle-mère Angelica et sa belle-sœur Eva qu’elle les quitte pour vivre sa vie au bord de la mer dont elle a toujours rêvé, avec sa fille Anna et sa servante Martha. Malgré les mises en garde de l’agent immobilier de Whitecliff, Coombe, Lucy loue Gull Cottage, qui a la réputation d’être hanté par son dernier propriétaire, le capitaine Gregg, dont le portrait l’a frappée lors de sa visite. Le fantôme vient l’observer alors qu’elle dort, puis tente de l’effrayer une nuit de pluie et d’orage. Il chasse les intrus car il voudrait faire de la maison un refuge pour les vieux marins ce qu’il n’a pu faire de son vivant. Séduit par son entêtement il accepte qu’elle reste à l’essai. Pour ne pas effrayer Anna, il se cantonnera à sa chambre qu’il partagera avec Lucy, puisque, fantôme, il n’a plus d’« enveloppe corporelle ». Quoique bourru et râleur, Gregg se révèle intelligent et cultivé. Lorsque Angelica et Eva viennent rechercher Lucy ruinée par la Bourse, il demande à Lucy de rester, ce qu’elle accepte volontiers. Pour vivre, Gregg décide de lui dicter ses souvenirs. Prude, Lucy ne cesse de rechigner à la crudité du langage et certains passages osés. Le livre terminé, elle s’inquiète quant à l’avenir de leur relation. Daniel lui conseille de voir du monde : elle est encore très séduisante ! Il l’envoie à Londres chez l’éditeur Sproule qui est séduit par le livre dont l’avance permettra de racheter Gull Cottage et de satisfaire le vœu de Daniel. Mais elle tombe bientôt amoureuse d’un écrivain de livres pour enfants, Miles Fairley, qui lui a facilité l’accès à Sproule. D’abord jaloux, Daniel se retire pour qu’elle puisse faire sa vie parmi les vivants. Mais Miles abandonne Lucy qui désormais attend en vain le retour du capitaine. Une visite d’Anna lui apprend que celle-ci, enfant, a également vu et aimé à sa manière le fantôme. Le temps passe lentement pour Lucy. Lorsque la vie l’abandonne, Daniel vient la chercher et ils quittent ensemble Gull Cottage.

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d’une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l’image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l’Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,

8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris

[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d’imprimer : septembre 2014



## L'AFFICHE

### L'appel du romanesque...

Contrairement aux affiches en hauteur, celle-ci épouse approximativement le format du cinéma des années 1940 (1/1,37), donc du film *L'Aventure de Mme Muir* lui-même. Le sentiment de se trouver face à un écran de cinéma est renforcé par le redoublement même de cet écran. Un carré (relatif), à droite, est nettement séparé par de gros pointillés du reste de l'image. Son fond blanc évoque évidemment une toile de cinéma, où s'étalent, tel un générique parfaitement rangé, les noms des acteurs. En bas à droite un couple s'embrasse, mais sa dimension et son emplacement relativisent cette idylle. Dans cet écran dans l'écran figure tout ce que le spectateur peut attendre d'un film : des stars et de la romance.

Une impression de profondeur est donnée par ce qui vient s'interposer entre cet écran idéal et notre regard : le genou plié, le bas de la robe et le pied de cette femme en robe bleue qui nous fixe. Son corps et le pouf sur laquelle elle est assise créent un second espace au premier plan de l'affiche, et un autre appel : le sourire et le regard de Gene Tierney se veulent séducteurs, voire aguichants, et semblent dire : « Rejoignez-moi dans ce film, vous ne le regretterez pas ! »

À gauche, derrière l'héroïne, un homme en quasi gros plan tirant sur sa pipe nous regarde lui aussi, en retrait. Son regard mi-sérieux mi-ironique paraît lancer un avertissement, celui d'un homme qui est revenu de tout et sait que nous n'en tiendrons pas compte. Son image n'est pas traitée en couleurs « naturelles », mais en sépia, à la façon d'une photo ou d'un film d'un autre temps. Il n'appartient pas au même monde que la jeune femme derrière laquelle il se cache. Les signes de masculinité, barbe, moustache, pipe, ne sont pas seuls en cause. La monochromie de sa silhouette et un certain halo qui redouble son profil telle une ombre le font appartenir précisément à un univers d'ombres, intrigant et menaçant.

Le titre du film, en rouge, barre horizontalement en plein centre l'affiche, faisant le lien entre les deux espaces, l'écran

blanc et le couple à gauche. L'arrondi de cette ligne et de la typographie atténuent la violence de la couleur rouge. Dans la partie gauche qui ne s'inscrit pas sur l'écran blanc, les lettres sont bordées de blanc également, à la façon d'un titre *glamour* de film hollywoodien. D'ailleurs, le rouge est repris tout en bas pour désigner la mythique firme de production : « 20th Century Fox », ainsi que dans les slogans figurant sur une sorte de programme traînant négligemment en bas à gauche de l'affiche, opposant l'esprit (*spirit*) à la chair (*flesh*), la (bonne) volonté (*willing*) à la faiblesse (*weak*), ingrédients du plus *wonderful* des romanesques (*romance*).

L'ensemble est pris dans un fond jaune dont la symbolique est ouverte à notre rêverie : le jaune de la lumière et de la chaleur opposé au noir et blanc de l'univers du film ? Du soleil et de la renaissance printanière ? De l'automne de la vie et de ce qui meurt nécessairement pour renaître ? De l'éternité d'une « romance » entre un fantôme et d'une « Mrs », de l'appel du romanesque ?

## PISTES DE TRAVAIL

### Avant d'avoir vu le film :

- Quel film imaginez-vous à partir de cette affiche ?
- Pourquoi ce rectangle en pointillés qui sépare deux personnages des deux autres ?

### Après avoir vu le film :

- Dessiner un projet d'affiche. Quels éléments mettriez-vous en évidence ? Le personnage de Lucy Muir ou celui du capitaine Gregg ? Comment les présenter sur l'espace rectangulaire et à deux dimensions (2D) d'une affiche ? Face à face ? Côte à côte ? Quels éléments (vêtements, objets, bâtiment, meubles, décoration...), quelles couleurs utiliseriez-vous pour caractériser chacun ?

# RÉALISATEUR GENÈSE

## Jeux de dupes

### Filmographie

- 1946 *Dragonwyck (Le Château du dragon)* (scénariste)
- 1946 *Somewhere in the Night (Quelque part dans la nuit)* (scénariste)
- 1947 *The Late George Apley (Un mariage à Boston)*
- 1947 *The Ghost and Mrs. Muir (L'Aventure de madame Muir)*
- 1948 *Escape (G.-B.)* (scénariste)
- 1949 *A Letter to Three Wives (Chaînes conjugales)* (scénariste)
- 1949 *House of Strangers (La Maison des étrangers)*
- 1950 *No Way Out (La Porte s'ouvre)* (scénariste)
- 1950 *All about Eve (Ève)* (scénariste)
- 1951 *People Will Talk (On murmure dans la ville)* (scénariste)
- 1952 *Five Fingers (L'Affaire Cicéron)* (scénariste)
- 1953 *Julius Caesar (Jules César)* (scénariste)
- 1954 *The Barefoot Contessa (La Comtesse aux pieds nus)* (scénariste et producteur)
- 1955 *Guys and Dolls (Blanches colombes et vilains messieurs)* (scénariste)
- 1958 *The Quiet American (Un Américain bien tranquille)* (scénariste)
- 1959 *Suddenly Last Summer (Soudain l'été dernier)*
- 1963 *Cleopatra (Cléopâtre)* (scénariste)
- 1964 *Carol for Another Christmas* (TV)
- 1967 *The Honey Pot (Guêpier pour trois abeilles)* (scénariste)
- 1970 *There was a Crooked Man (Le Reptile)* (producteur)
- 1972 *Sleuth (Le Limier)*



Joseph L. Mankiewicz en 1963 (*All about Mankiewicz* de Luc Béraud, prod. Allerton).

Joseph Leo Mankiewicz (dit « Joe ») est né à Wilkes-Barre, petite ville de Pennsylvanie, le 11 février 1909. Il est le second fils de Franz Mankiewicz, venu de Poznan (Pologne) en 1885, diplômé de Heidelberg, qui deviendra professeur au New York City College. D'abord tenté par la psychiatrie, Joe devient Bachelor of Arts de l'Université de Columbia, comme son aîné Herman (né en 1897). Il découvre ensuite le Berlin des années 20, avec sa vie dépravée, son bouillonnement culturel, en particulier le théâtre (Brecht, Max Reinhardt, Piscator...) et le cinéma. Il traduit en anglais des intertitres de films allemands pour la grande firme allemande UFA, et, après un bref séjour désastreux à Paris, rejoint en 1929 Herman qui dirige alors le département des scénarios de la Paramount. Joe rédige des intertitres pour des films parlants distribués dans des salles non encore sonorisées, puis des dialogues et des scénarios de films burlesques.

Sa réussite lui vaut d'être engagé comme scénariste en 1933 à la Metro-Goldwyn-Meyer, « le Cartier des fabricants de films ». Fort de plusieurs succès, il souhaite passer à la réalisation, considérant que « mettre en scène son propre scénario est la deuxième partie du travail d'un scénariste ». Mais afin qu'il apprenne « à ramper avant de savoir marcher », Louis B. Mayer, patron du studio, l'oblige à être producteur. Malgré ses difficultés avec Fritz Lang (*Fury*) ou Scott Fitzgerald pour le scénario de *Trois camarades* de Frank Borzage, il peut se flatter d'avoir produit en particulier *The Philadelphia Story* de George Cukor (1940), avec Katharine Hepburn. À cette époque, Joe Mankiewicz est un séducteur réputé, et Joan Crawford pense qu'« à un moment ou un autre, chaque femme de la Metro [Goldwyn-Meyer] a été amoureuse de lui. » Il entre également peu à peu en rivalité avec Herman en obtenant l'Oscar du meilleur scénario avec Orson Welles pour le mythique *Citizen Kane*.

### Un studio de metteurs en scène

En conflit avec Louis B. Mayer à propos de Judy Garland, Mankiewicz se voit toujours refuser le poste de réalisateur. En août 1943, à 34 ans, il quitte finalement la MGM pour la 20th Century Fox, alors dirigée par Joseph M. Schenck et Darryl F. Zanuck. En 1946, Mankiewicz réalise son premier film, *Le Château du Dragon*, à la demande d'Ernst Lubitsch, malade. Il y dirige Gene Tierney, admirablement photographiée par Charles Lang Jr. Après un film noir sur un amnésique (*Quelque part dans la nuit*),



James Mason et Oscar Karlweis dans *L'Affaire Cicéron*.

Mankiewicz réalise trois films sur des scénarios de Philippe Dunne, une comédie, *Un mariage à Boston* (*The Late George Apley*), *L'Aventure de Mme Muir*, et *Escape*, un thriller assez anonyme.

Fait exceptionnel, deux années de suite, 1949 et 1950, il obtient à la fois l'Oscar du meilleur scénario et celui de la mise en scène, pour *Chaînes conjugales*, entre comédie et mélodrame, avec Jane Crain, Linda Darnell et Ann Sothorn, et pour *Ève*, où une jeune star du théâtre (Anne Baxter) détrône l'ancienne (Bette Davis). Entre deux, il dirige *La Maison des étrangers*, avec Edward J. Robinson, et *La Porte s'ouvre*, sur le racisme, premier film interprété par Sidney Poitier.

En 1950, Mankiewicz est élu président de la Screen Directors Guild. Trois ans plus tard, épaulé par John Ford, il s'oppose vigoureusement à Cecil B. De Mille au sein du syndicat des réalisateurs lorsque McCarthy inaugure la sinistre chasse aux sorcières.

*On murmure dans la ville* (1951), avec Cary Grant, est celui de ses films que préfère Mankiewicz. Un film chaleureux, loin de son pessimisme habituel, qui tourne quand même parfois à la misanthropie. Malgré Danielle Darrieux, *L'Affaire Cicéron*, inspiré d'une affaire authentique, repose beaucoup sur l'interprétation de James Mason en espion aussi habile et inélegant moralement que brillant et distingué extérieurement.

Son contrat avec la MGM presque terminé, Mankiewicz compte s'éloigner définitivement du « désert culturel » qu'est Los Angeles (Hollywood). C'est pourtant la même MGM qui produit *Jules César*, adaptation de la pièce de Shakespeare, avec Marlon Brando. Mal reçu aux USA mais apprécié en Europe, surtout en France, d'une rare cruauté sur Hollywood, *La Comtesse aux pieds nus*, est le premier film pour lequel Mankiewicz est totalement responsable du scénario et de la mise en scène.

*Blanches colombes et vilains messieurs*, comédie musicale MGM avec Marlon Brando, déçoit et *Un Américain bien tranquille*, d'après le roman de Graham Greene, est mal accueilli dans les pays anglo-saxons. *Soudain l'été dernier* compte parmi les moins édulcorées des adaptations de pièces de Tennessee Williams, abordant – en 1960 ! – l'homosexualité, la pédophilie, l'inceste et le cannibalisme...

On imaginait mal l'intellectuel pourfendeur d'Hollywood dirigeant une superproduction comme *Cléopâtre* (d'abord proposé à Hitchcock !). Avec l'appui d'Elisabeth Taylor, Mankiewicz accepte pourtant début 1961 de remplacer Rouben Mamoulian, démissionnaire. Après deux ans d'un tournage éprouvant, le tripatouillage du résultat et la faillite de la Fox, il refusera ensuite d'en prononcer même le titre. Pour beaucoup pourtant,



Anne Baxter, Bette Davis, Marilyn Monroe, Georges Stevens dans *Ève*.

*Cléopâtre*, dans sa version « directory », est un de ses grands chefs-d'œuvre et une date dans l'histoire du cinéma.

Aigri et déçu par l'accueil de ses derniers films, *Guêpier pour trois abeilles* (1967), adaptation moderne du *Volpone* de Ben Johnson avec Rex Harrison, *Le Reptile* (1970), western réjouissant, cynique et misanthrope avec Kirk Douglas et Henry Fonda et *Le Limier* (1972), où Laurence Olivier et Michael Caine se tendent des pièges jusqu'à la mort...

Mankiewicz vit ses vingt dernières années – il meurt en 1993 – très isolé, dans sa propriété de Bedford, près de New York. Tandis qu'il reçoit de nombreux hommages à travers le monde, il reste distant, distillant des réflexions amères sur Hollywood, regrettant de n'avoir pas choisi la voie de l'enseignement qui lui aurait permis de se consacrer à ces tâches plus nobles que sont selon lui le théâtre et la littérature.

## Retarder le verdict final

La mort est au cœur de chaque film de Mankiewicz. Soit une mort violente qui conclut l'intrigue (*Le Château du Dragon*, *Soudain l'été dernier*, *Cléopâtre*...), soit qui encadre le récit (*L'Aventure de Mme Muir*, *La Comtesse aux pieds nus*, *Un Américain bien tranquille*...), soit qui règne sur la totalité du film (*Jules César* ou *Guêpier pour trois abeilles*). Les héros de *Quelque part dans la nuit* et d'*Escape* fuient au péril de leur vie jusqu'au happy end de rigueur. L'amnésie du premier, George Taylor, est une mort cérébrale provisoire. À la fin d'*Un mariage à Boston*, George Apley s'est apparemment ouvert à la vie des autres, mais il meurt au monde de Bacon Street à Boston dont les principes et les traditions étaient toute sa vie... Le « late » du titre original (*The Late George Apley*) évoque aussi bien la fin prochaine d'un homme que d'un monde. C'est la fin du monde insouciant du bonheur conjugal, qu'enclenche, dans *Chaînes conjugales*, la lettre d'Addie Ross. Fin aussi du monde de Margo Canning au profit de celui d'Ève (*Ève*). Le film le plus optimiste de Mankiewicz, *On murmure dans la ville*, n'exclut pas la tentative de suicide de Deborah, et l'ombre protectrice, mais inquiétante de « la chauve-souris », Henderson, rescapé d'une pendaison officiellement mort.

Pour le héros mankiewiczien comme pour tout un chacun, la vie est soit une longue fuite devant la mort, soit un jeu pour en retarder le verdict. Il élabore pour cela un projet – dans *Guêpier* comme dans *Le Limier*, on parle de scénario. Ce projet consiste toujours à ralentir ou arrêter le temps. D'où le fait que les personnages de Mankiewicz vivent en décalage avec leur temps, un peu par nostalgie, beaucoup parce qu'ils ressentent dans leur corps et leur esprit, la fameuse « mort au travail ».

Remonter les automates du *Limier*, n'est-ce pas chercher un illusoire mouvement perpétuel ? Une autre façon de perpétuer la vie consiste à transmettre son nom à un descendant et son impossibilité (fatalité, impuissance...) est tragique et entraîne d'autres tragédies (*Le Château du Dragon*, *La Comtesse...*, *Cléopâtre*).



Rex Harrison dans *Guépier pour trois abeilles*.

## La parole créatrice et mortelle

Il s'agit de dominer le monde et surtout le temps afin de ne pas être détruit. Mais comme chacun ressent l'existence de la même façon, l'autre est nécessairement un adversaire à réduire à sa merci, voire à éliminer physiquement. Comme dans un jeu d'échecs, la meilleure façon de manipuler l'autre est évidemment de prendre sa place, leurre initial de *Chaînes conjugales* comme du *Limier*. La violence n'est qu'un moyen parmi les moins élégants. L'argent en est un autre, guère plus noble mais incontournable. Or le héros mankiewiczien se veut au-dessus de la foule, un être à part, privilégié des dieux, une sorte de pur esprit. Il agit donc par l'intelligence et la séduction. Intelligence des stratagèmes, dont témoigne *L'Affaire Cicéron*. Séduction et puissance du verbe plus encore. *Cinéaste de la parole*, dit-on de Mankiewicz. Cinéma bavard. Mais ce ne sont pas les films de Mankiewicz qui sont bavards, ce sont ses personnages (comme ceux de Rohmer). Ils utilisent le langage avec astuce et intelligence. Le verbe peut pétrifier leur proie ou la tenir à distance, ou lui imposer le rôle qu'ils ont choisi ou échapper à celui que la société leur a attribué. La parole projette leur imaginaire à la face de leur adversaire comme de la société tout entière. Les classes sociales sont presque toujours présentes dans un film de Mankiewicz, mais rarement sous forme d'un affrontement direct (sinon *Le Château du Dragon* et *Le Limier*). Le cas de Diello dans *L'Affaire Cicéron* est significatif : domestique, il rêve d'une image d'enfance, un homme en smoking blanc au balcon de sa propriété... Son allure comme son langage l'élèvent au-dessus de sa condition, comme sa machination à l'échelle du monde en pleine Seconde Guerre mondiale. Mais... chacun cherche à duper l'autre, à le prendre au piège, à en faire une pièce de son imaginaire, à le faire entrer dans sa mise en scène. Et réciproquement. Ce jeu de dupes s'étend à l'univers entier, comme le confirment la fin tragique de *Cléopâtre* ou l'énorme éclat de rire de Diello une fois que les jeux sont faits.

## Genèse de

### « L'Aventure de Madame Muir »

Pour ses premiers films en tant que réalisateur à la Fox, Mankiewicz a choisi délibérément de réaliser des films qu'il n'a pas écrits lui-même, du moins entièrement, pour apprendre, dit-il, la mise en scène. C'est le cas de son quatrième, *L'Aventure de Mme Muir*, écrit par Philippe Dunne. Ce dernier est auréolé du succès que la Fox vient de remporter (cinq Oscars, dont celui du meilleur scénario) avec *Qu'elle était verte ma vallée*, écrit pour John Ford. En outre, pour Dunne, la mise en scène est plus que secondaire et seul compte le scénario. Mankiewicz vient de réaliser *Un mariage à Boston*, sur un scénario de Dunne, produit pour la Fox par Fred Kohlmar. Zanuck songe donc d'abord à confier la réalisation du nouveau film à John Stahl, récent réalisateur de l'excellent *Péché mortel* et pour qui Mankiewicz vient de coécrire et produire *Les Clés du Royaume*, d'après le roman de A.-J. Cronin. Mais Zanuck décide finalement de reconstituer le trio de *Mariage à Boston*, qui n'est pas encore sorti (et sera un échec) : Kohlmar producteur, Dunne au scénario, Mankiewicz réalisateur. C'est Zanuck également qui est à l'origine du choix de Gene Tierney dans le rôle de Lucy Muir. Quoique Philippe Dunne ait affirmé que Mankiewicz n'a « pas été concerné par la phase d'écriture », celui-ci a récrit l'essentiel du dialogue de George Sanders (Miles) et une grande partie de celui de Rex Harrison (Gregg). À propos de ces films écrits par Dunne, donc *Mme Muir*, Mankiewicz les revendique comme siens par la mise en scène, même si, dit-il, « il aurait choisi un mode d'approche différent s'il les avait écrits lui-même. » Le choix du sujet et du roman de R.A. Dick incombe sans doute à Zanuck lui-même. Il relève du fantastique, mais nullement de l'horreur ou de la terreur. Le film, lui, se distingue radicalement de la série des *Topper (Le couple invisible, 1937-1941)*, où d'aimables fantômes viennent au secours des humains, comme des parodies médiocres telles que *Deux nigauds dans le manoir hanté* (1946, avec Abbott et Costello) ! En 1944, bien des images de *La Falaise mystérieuse* – un film Paramount de Lewis Allen qui a marqué le jeune Martin Scorsese – annoncent l'aspect visuel et l'atmosphère de *Mme Muir*. Une maison isolée en bord de mer est hantée par deux esprits qui tentent de s'emparer de l'âme de l'héroïne. Dans l'esprit plus que dans la forme, le film de Mankiewicz est également très voisin du *Portrait de Jennie*, de William Dieterle, tourné entre 1947 et 1948 avec Jennifer Jones et produit par David O. Selznick. On peut également rapprocher *L'Aventure de Mme Muir* de certains films hollywoodiens des années 1940 dans lesquels un portrait fascine, hypnotise, détruit même héros ou héroïne : entre autres *le Portrait de Jennie*, déjà cité, *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940), *Le Portrait de Dorian Gray* (A. Lewin, 1945), *Laura* (O. Preminger, 1944, avec G. Tierney) et *La Femme au portrait* (F. Lang, 1944)...

Selon Philippe Dunne, Zanuck fut mécontent des deux premières journées de tournage et les aurait fait refaire. Mankiewicz et Tierney avaient donné à la découverte de Gull Cottage un ton quasi burlesque imprévu. Notons la présence, dans le rôle d'Anna enfant, de la toute jeune Natalie Wood (9 ans), dont c'est le sixième film. Anna adulte est interprétée par Vanessa Brown, que Mankiewicz avait déjà dirigée dans *Un Mariage à Boston* et que, d'après Patrick Brion<sup>1</sup>, Mankiewicz appréciait, mais elle semble avoir du mal à donner à son personnage l'émotion que la situation suggérerait. C'est la première fois que Mankiewicz utilise Rex Harrison, qui est, ici comme dans *Jules César* et *Guépier pour trois abeilles*, une remarquable transposition du metteur en scène dans la fiction, au propre comme au figuré.

1) Cf. Bibliographie, p. 20.



# ANALYSE DU SCÉNARIO

## Détournement de scénario



La principale difficulté de *L'Aventure de Mme Muir* consistait à traiter d'une histoire d'amour entre une jeune femme et un fantôme dans un contexte certes romanesque et romantique, mais rendu crédible, voire naturel au spectateur. En tout premier lieu, Mankiewicz et le scénariste Philip Dunne installent le récit dans une tonalité particulière qu'ils tiendront de bout en bout. Sur le générique, des plans de mer dans une baie indéfinie. Puis une image ancienne de Londres à une date plutôt vague (début du XIX<sup>e</sup> siècle), et soudain, en off, cette phrase : « *Et maintenant...* », qui sonne comme le « Il était une fois... » des contes de fées. Malgré la rue, son marchand de primeurs et ses chalands, *L'Aventure de Mme Muir* ne sera pas un documentaire. Le temps du film n'est « ni le présent de la chronique [...], ni le passé du souvenir [...], l'événement nous est donné à la fois dans sa présence et son évocation » (J. Narboni, cf. p. 20). Une telle temporalité rend difficile un récit classique et linéaire. En effet, la succession des avant et des après ou leur organisation complexe sous forme de flash-back (dont Mankiewicz est un spécialiste) devient caduque lorsque l'on est ainsi installé entre présent et passé, tous deux indéfinis. Le spectateur doit alors être entraîné par une suite de mini suspenses auxquels succèdent des ellipses narratives. Celles-ci comblent l'attente et relancent l'intérêt. Ainsi, le « *Et maintenant* », en off à l'extérieur de la maison, résonne comme l'appel d'un bateleur de foire et trouve immédiatement sa réponse dans le prolongement de la phrase que Lucy lance dans la salle à manger des Muir : « [...] *ma décision est prise.* » Quelle décision ? Une fois celle-ci exposée, une ellipse passe directement de la cuisine des Muir à la gare de Whitecliff où Lucy se met en quête d'une location. Ce saut dans le temps fait évidemment écho à l'empressement de la jeune femme, mais il entraîne surtout le spectateur dans un mouvement inexorable.

La discussion dans la salle à manger indique un changement d'existence brutal qui lance la jeune femme dans une aventure du type roman d'apprentissage. Lucy a un projet, un scénario, même si celui-ci se résume à peine à un simple pitch : « *Vivre sa vie et pas celle des autres* ». On peut donc s'attendre à ce que l'héroïne rencontre sur son parcours des obstacles dont elle triomphera peu à peu. Mais chez Mankiewicz, « *la vie perturbe toujours le scénario* ». Ainsi, le cours de la vie de Lucy Muir ne ressemblera pas vraiment à ce qu'elle-même, comme le spectateur, pouvaient imaginer. Partie pour « *vivre sa vie* », elle en viendra à attendre la mort...

## Vivre sa vie

Dans une **première partie (1 à 5 : Lucy quitte sa cage)**, Lucy triomphe comme prévu des premières résistances. Celles des dames Muir, puis celle de l'agent immobilier Coombe, ainsi que les premières attaques du fantôme lors de la visite de Gull Cottage.

Une nouvelle ellipse narrative précède la **seconde partie (6 à 14 : accommodements avec un fantôme)**. Nous sommes évidemment impatients de savoir comment ce fantôme va se manifester et quels seront ses rapports avec Lucy, d'où le saut entre la location au sortir de la maison et la fin du nettoyage, immédiatement suivie de la première apparition du fantôme. Le projet d'indépendance de Lucy est perturbé par le fait que Daniel refuse de quitter Gull Cottage et même sa chambre. Et le plan (supposé) du capitaine également, puisqu'il accepte la présence de Mrs Muir. L'écriture des mémoires place un temps les deux scénarios corrigés en synergie : Lucy trouvera de quoi vivre, Daniel le moyen de léguer Gull Cottage... Un seul hic : ils ne sont pas synchrones et vivent dans deux temps, deux durées différentes, l'éternité et le présent (comme l'indique le regard de Lucy vers la pendule)... Ce qui enraye à la fois chacun de leurs scénarios et celui du film.

Pour sortir de ce blocage et répondre à la question de Lucy (« *Qu'advient-il de nous ?* »), le film enchaîne sur la **troisième partie (15 à 25 : le choc du réel)**. La vie qui grouille quelques secondes sur le trottoir devant la maison d'édition, pourtant Lucy n'est pas vraiment de plain-pied avec la « vraie vie ». Il faut un coup de pouce de Daniel pour pousser Sproule à lire le manuscrit. Et le capitaine est incapable de ne pas la mettre en garde contre Miles. Elle-même confond les promesses de ce dernier avec ses rêves d'adolescente... Le choc est rude, lorsque le synchronisme qu'elle avait imaginé trouver avec Miles se heurte à un contretemps : l'annulation d'un pique-nique. Cette période est traitée à l'aide d'ellipses entrecoupant les temps forts de l'idylle : rencontre, premier baiser, promesse de mariage... Le rythme se précipite avec le doute.

La **quatrième partie (26 à 39, solitude et attente)** est une succession de courtes scènes (sauf la discussion avec Anna) entrecoupées d'ellipses souvent indéfinissables. C'est à la fois une dégradation, avec l'altération physique de Lucy, et une nouvelle énergie montante : le pas de Lucy sur les chemins bordant Whitecliff se fait de plus en plus vigoureux. Lucy a beau regarder la pendule, elle ne retrouvera pas ici-bas la temporalité idéale un moment rêvée avec Daniel... Seule la violence grandissante des vagues comble un peu l'attente du spectateur tout en l'exacerbant. Comme Lucy, ce dernier se met à admettre qu'il faut en finir, puisque la vie, l'amour avec un fantôme sont impossibles...

La côte de Whitecliff est vide de présence humaine, le pilotis d'Anna s'apprête à disparaître, la **cinquième partie (30 à 32 : la mort ou la vie rêvée)** peut commencer, lente et presque douce, sans ellipse cette fois, dans une temporalité indéfinissable, celle des contes de fées et des happy ends hollywoodiens. Le spectateur n'est pas obligé d'y croire, mais elle est la seule conclusion qui concilie à la fois la logique du bon sens – où Lucy et Daniel pourraient-ils se retrouver ? – et celle du rêve.



## PISTES DE TRAVAIL

- Entre la décision que prend Lucy Muir au tout début du film (séq. 3) et la séquence ultime où Gregg semble répondre à son attente (33), l'enjeu du récit est-il resté identique ou a-t-il subi des variations ? Minimales ou radicales ?
- Parcourir la succession des séquences en s'interrogeant sur ce qu'attend le spectateur : Lucy Muir échappera-t-elle à sa famille ? (3) Louera-t-elle Gull Cottage ? (4) Le fantôme existe-t-il ? (5) Se manifesterait-il ? Etc.
- À quel genre de récit peut-on rattacher *L'Aventure de Mme Muir* ? Terreur ? Fantastique ? Drame ? Comédie dramatique ? Mélodrame ? Chercher comment les faits qui nourrissent le scénario font songer à certains genres ? S'y conforment-ils ? Qu'est-ce que cela crée pour le spectateur ? Confort ? Malaise ? Agacement ? Amusement ?...
- Ne peut-on dire que chacun des deux protagonistes a son propre scénario, qui évolue du fait de leur rencontre et influe sur le scénario du film lui-même ?

# Découpage séquentiel

## 1 – 0h00'

Générique sur un large paysage de côte et de vagues.

## 2 – 01'10"

Sur une gravure animée : « *Londres au début du siècle* »<sup>1</sup>.

## 3 – 01'20"

Dans une maison d'un quartier bourgeois, Lucy Muir, veuve, annonce à sa belle-mère Angelica et sa belle-sœur Eva son départ. Avec sa servante Martha et sa fillette Anna, elle va vivre sa vie au bord de la mer, ce dont elle a toujours rêvé.

## 4 – 04'24"

Arrivée à Whitecliff, Lucy choisit Gull Cottage, une maison que l'on dit hantée par son ancien propriétaire, le capitaine Gregg, un marin qui s'est suicidé.

## 5 – 13'51"

Une fois installée à Gull Cottage, Lucy s'endort dans l'ancienne chambre du capitaine. Celui-ci la regarde longuement. Lucy dit avoir rêvé, pour tant la fenêtre a bien été ouverte...

## 6 – 18'37"

Lucy, dans la cuisine, est plongée dans l'obscurité par l'orage. Elle interpelle le capitaine, le traite de lâche. Il se manifeste et explique qu'il ne s'est pas suicidé. Puisque la maison lui plaît et qu'elle a du cran, Gregg accepte qu'elle reste ! Elle l'aidera à faire de Gull Cottage une maison de retraite pour les vieux marins. Mais il refuse de partir. Ils partageront la chambre, puisqu'il n'est qu'un esprit.

## 7 – 28'58"

Le soir, à la demande de Gregg, Lucy replace le portrait de ce dernier dans la chambre, mais le recouvre pudiquement...

## 8 – 30'48"

Tandis que Lucy abandonne le deuil, le capitaine est furieux qu'elle ait fait couper un araucaria qu'il avait planté, mais la trouve « *joliment gréée* ». Elle admet qu'elle n'a épousé son mari défunt Edwin que par esprit romanesque.

## 9 – 35'05"

Angelica et Eva viennent « récupérer » Lucy : du fait de la crise, les actions que lui a laissées Edwin sont sans valeur. Lucy semble fléchir. Gregg lui demande de rester et chasse les deux femmes.

## 10 – 39'30"

Le fantôme ridiculise l'agent immobilier Coombe qui, invité par Lucy, tente de la convaincre qu'elle a besoin d'un homme tel que lui.

## 11 – 40'26"

Lucy est désespérée et Gregg lui propose, pour vivre, d'écrire ses mémoires de marin. Désormais elle l'appellera Daniel et lui Lucia, prénom « *digne d'une Amazone* ». Il la rassure : tant qu'elle le croit réel, il l'est !

## 12 – 43'52"

Dans la chambre du capitaine, il dicte et Lucy critique son vocabulaire trop cru. Elle suggère un chapitre sur son enfance.

## 13 – 47'55"

Menace d'expulsion de Coombe. Le capitaine chassera, dit-il, les huissiers.

## 14 – 49'16"

Dernières lignes : Gregg rend hommage aux marins courageux méprisés par les lavettes qui se gavent de luxe. Lucy s'inquiète de leur relation. Gregg lui conseille de voir du monde.

## 15 – 53'45"

Lucy tente de se faire recevoir par l'éditeur Sproule. Miles Fairley, écrivain pour enfant, ironique et entreprenant, l'aide. Sproule est enthousiasmé.

## 16 – 1h00'24"

Miles raccompagne Lucy à Victoria Station. Il dit détester les enfants. Lucy répond qu'Anna adore ses livres.

## 17 – 1h03'09"

Dans le train, Gregg apparaît, fustige les minauderies de Miles et le mensonge de Lucy qui le défend. L'argent du livre permet d'acheter la maison.

## 18 – 1h06'11"

Lucy se baigne sur la plage, Anna lui montre son nom gravé pour toujours sur un pilotis par un vieux marin. Sur la falaise, Lucy rencontre Miles en train de la peindre en maillot de bain. Elle se laisse embrasser.

## 19 – 1h11'51"

Au retour vers le cottage, la voix de Gregg lui reproche son attitude. Elle invoque son droit de vivante.

## 20 – 1h12'14"

Le portrait de Lucy par Miles est à côté de celui du capitaine. Martha désapprouve qu'elle envisage d'épouser cet homme. Lucy répond qu'elle a besoin d'être aimée par un être *réel*...

## 21 – 1h14'56"

Dans le jardin du cottage, Lucy et Miles s'embrassent sous un arbre. Gregg, qui les regardait, part.

## 22 – 1h16'27"

La nuit, Gregg regarde Lucy endormie, lui reproche de se laisser prendre aux promesses d'un homme. Il admet qu'elle devait choisir la vie et se retire. Elle croira avoir rêvé, suggère-t-il.

## 23 – 1h19'32"

Miles envoie soudainement un message annonçant qu'il doit repartir quelques jours à Londres...

## 24 – 1h22'04"

Lucy se procure l'adresse de Miles Fairley chez Sproule.

## 25 – 1h22'53"

Mrs Fairley lui apprend qu'il est marié, adore ses enfants et qu'elle n'est pas la première.

## 26 – 1h25'35"

Malgré les injonctions de Martha, Lucy fait les cent pas en larmes sur le balcon.

## 27 – 1h26'14"

Lucy marche le long de la côte de Whitecliff, où elle croise le pilotis d'Anna.

## 28 – 1h 26'32"

Puis Lucy se repose dans la chambre du capitaine espérant que celui-ci apparaisse comme il l'avait fait un an plus tôt.

## 29 – 1h 28'41"

Plans de la mer agitée sur la côte de Whitecliff en fondus. Lucy, vieillie, marche sur la plage et passe avec indifférence devant le pilotis délabré.

## 30 – 1h29'26"

Anna, étudiante, débarque et présente à sa mère son « fiancé » Bill, enseigne de vaisseau. Lucy refuse leur proposition d'aller vivre avec eux. Lorsqu'Anna lui apprend qu'enfant elle a reçu des visites du capitaine Gregg, elle lui avoue qu'elle aussi, mais qu'elles ont du rêver ce songe pourtant si réel.

## 31 – 1h35'23"

Images de la mer sombre et menaçante au coucher du soleil en fondus. Le pilotis seul, illisible, disparaît presque. Lucy regarde du balcon.

## 32 – 1h36'32"

Martha la fait rentrer dans la chambre et l'installe dans un fauteuil. Lucy a appris que la fille d'Anna est fiancée à un capitaine d'aviation. Lucy, fatiguée, s'énerve contre Martha qui veut la commander...

## 33 – 1h38'03"

Dans le fauteuil, Lucy perd connaissance. L'ombre de Gregg s'approche et aide à se lever une Lucy, rajeunie. Elle jette un coup d'œil en souriant sur son vieux corps dans le fauteuil, puis accompagne Daniel. La porte du Cottage s'ouvre d'elle-même pour les laisser s'enfoncer dans le brouillard du jardin, puis se referme.

## Durée totale : 1h40'02"

1) Le sous-titre des copies actuelles indique à tort « à la fin du siècle dernier ». Nous choisissons de nous référer aux indications et dialogues de *L'Avant-Scène du cinéma*, traduits de la version originale. À la séquence 4, Lucy se dit « *au XX<sup>e</sup> siècle* ».

# PERSONNAGES

## Qui rêve de qui ?



### Lucy Muir

Lucy cherche à échapper à son passé, c'est-à-dire la vie dans sa famille, que l'on ignore, mais qui l'a conduite à épouser le médiocre architecte Edwin Muir et à s'en croire amoureuse, comme à en avoir une fille qui est juste venue « *comme ça !* » Dans cette société victorienne finissante, elle se heurte d'abord aux préjugés : elle est une femme et doit se réaliser dans le mariage, la maternité ou la famille. Lucy n'a rien des *suffragettes* à venir et revendique seulement de vivre sa vie à elle. Ce qui suffit à surprendre les dames Muir, sa servante Martha (« *Ben pour une révolution !...* »), sa fille Anna et elle-même qui soupire : « *Eh bien, c'est fait !* » À l'évidence, l'éducation ne permet pas à une Mrs Muir – elle n'a que le patronyme de son mari – de compter sur ses propres ressources matérielles, surtout lorsque les actions de mines d'or laissées par Edwin s'effondrent. Même les bijoux qu'elle met en gages proviennent de sa belle-famille ! Certes, elle fait front face à Coombe et elle convainc Sproule, mais c'est avec l'aide surnaturelle du capitaine et en partie de Miles Fairley. Elle a beau rejeter les propositions des dames Muir comme celle d'Anna de renoncer à Gull Cottage, cela ne l'empêche pas d'être consciente de sa fragilité. Dès la première manifestation visible du fantôme, qu'elle a provoquée, elle doit reconnaître, le souffle et les jambes coupés : « *Vous m'excuserez, mais il me faut un moment pour m'habituer à vous.* » Plus tard, sur le balcon après que le capitaine a fini de dicter ses mémoires, elle s'inquiète de ce qu'il va advenir d'eux. Comme bien des héroïnes de Mankiewicz, elle tente de bâtir et d'affirmer une certaine image d'elle-même, son image contre celle qu'en ont un Coombe ou même Daniel. Mais elle est prisonnière de son temps comme de sa propre conception, romanesque, voire romantique, de l'accomplissement de la vie d'une femme, victime d'un certain « *bovarysme* ». Elle comprend progressivement qu'elle ne peut réaliser ses rêves – mais sont-ils bien les siens ? – qu'à travers Daniel et dans la mort. Mais le choix d'un cottage aussi isolé du monde, cette silhouette noire endeuillée, n'annonçaient-ils pas ce destin



auquel elle aspire sans désespoir, semblant épuiser ses forces à arpenter les sentiers de Whitecliff pour rejoindre le pays de ses rêves et des morts...

### Le fantôme du capitaine Daniel Gregg

Daniel est également insatisfait, mais nullement à la manière de Lucy. Contrairement à nombre de fantômes littéraires ou cinématographiques, ce n'est pas un simple spectre dénué d'épaisseur romanesque et psychologique. Il a une vie bien remplie (même si elle n'est qu'esquissée), un corps puissant et massif, un vocabulaire viril, un caractère. Il a également une vision sociale qui justifie son retour sur terre : aider ses chers vieux marins contre « *les lavettes qui se prélassent au coin du feu* » (les Muir ?). Il a aussi une sensibilité (« *S'il y a une chose que je ne peux pas souffrir, c'est une femme qui pleure !* »). Mais c'est ce qui l'attire également vers Lucy. Lui aussi s'est fabriqué une image, celle du baroudeur, du boucanier, indépendant, misogyne et séducteur à la fois, cynique et généreux. Il est pris dans une série de contradictions entre son attitude bourrue, machiste, avec ses sentences sur la faiblesse des femmes, et l'attrait qu'exerce la faible, naïve et énergique Mrs Muir, qui l'affronte sur son propre terrain (le raisonnement, l'entêtement) et sur celui traditionnellement dévolu aux femmes (l'affectivité, la fragilité). Il est à la fois père symbolique, séducteur, rival d'un « *freluquet* » et... sans « *enveloppe charnelle* » ! C'est cette dernière considération qui l'emporte lorsqu'il accepte de reconnaître que la jeune femme endormie n'est pas la Lucia qu'il avait voulu forger, mais bien Lucy, « *un jouet, selon lui, pour tout homme qui vous promet la lune* ». Son retour pour chercher Lucy n'a plus de justification – le souhait qui en avait fait un fantôme a été accompli –, sinon celle de vivre enfin, de rêver avec elle, puisque tel est leur destin commun, du Pacifique, des fjords ou des Barbades, dont leur livre est rempli. Rêver ? Et si le capitaine n'était qu'un rêve, comme l'évoquent un moment Lucy et Anna ? Daniel a-t-il vraiment vécu ce qu'il a dicté ? Les maquettes de navires, les tableaux

maritimes, le portrait, le télescope qui décorent sa chambre, le costume et la casquette font-ils de lui un « capitaine » ? Est-il un personnage ou une image ? Et le livre, qu'on l'appelle *Blood and Swash* (« Sang et déferlantes », « Sang et ressac » ?) ou « Bordées et coups de chien », est-il une autobiographie ou une pure fiction, inventée par Daniel, Lucy, ou ce « Capitaine X », depuis porté disparu ? Rarement personnage, même de fantôme, fut aussi insaisissable.



### Miles Fairley

« Freluquet » selon Daniel, « plutôt charmant » selon Lucy. Un « freluquet » est « un homme léger, frivole, méritant peu de considération », disent les dictionnaires, ce qui n'est pas contradictoire avec le charme de Miles Fairley. Celui-ci est évidemment conçu en opposition à la brutalité extérieure de Daniel. Pourtant on ressent très vite une gêne devant sa pose du gentleman séducteur ouvertement affichée et il cache mal son mépris pour la gent féminine tout en saisissant immédiatement les failles de la jeune femme : « *Est-ce que ce serait un livre de rêves ?* » Il la séduit aussi par un « toupet » revendiqué qui est loin de lui déplaire. C'est un dévoreur (de chair fraîche), possessif et cynique, ce dont nous avertit le léger rictus quasi pathologique qui l'affecte lorsqu'il suit Lucy à de leur première rencontre dans l'escalier de l'éditeur. Il a également quelque chose en commun avec le défunt Edwin Muir : il est aussi mauvais peintre que ce dernier était mauvais architecte. Pourtant, ce qui oppose le plus et de façon tragique Miles à Daniel, c'est que, avec tous ses défauts, il est « réel »... C'est sa seule qualité, qui le rend d'autant plus inquiétant...

### Martha Huggins

Comme nombre de servantes chez Mankiewicz, Martha incarne, dans la tradition de la comédie classique, le bon sens. Tellement de bon sens qu'elle ignorera toujours l'existence du revenant. Dès sa première apparition, elle est le regard du spectateur incrédule. Mais pas plus que lui elle ne détient la vérité finale, ignorant jusqu'au départ des deux fantômes. Son décalage par rapport aux événements et au comportement de Lucy en particulier force le spectateur à se rendre plus réceptif à l'arbitraire en admettant qu'il s'agisse bien d'une aventure. S'il se mettait à partager les remarques de Martha, il briserait immédiatement le contrat tacite de toute fiction : la fascination, le rêve, le plaisir qu'il prend à cette *romance*.

### Anna Muir

Pour elle, l'aventure commence lorsque, de la cuisine, avec Martha, elle entend sa mère annoncer qu'elles vont vivre près de la mer. On apprendra plus tard de la bouche du capitaine qu'elle n'apprécie pas les livres d'Oncle Neddy (Miles Fairley) mais seulement les aventures de « *Dick le Borgne, Boucanier des Antilles* ». Elle se passionne également pour le pilotis où le vieux marin Scroggins a gravé son nom et que tous les capitaines



verront dans leur lunette... Ce qui annonce la révélation de ses rencontres avec Daniel, peut-être un rêve partagé par la mère et la fille. Mais celle-ci n'a pas l'aura romanesque de Lucy (ni l'actrice Vanessa Brown le charme de Gene Tierney). Elle a grandi et le rêve qu'elle se racontait l'a abandonnée... Elle épousera un enseigne de vaisseau, un vrai marin donc, mais également « Sir ». Elle sera donc une « Lady », et sa fille Lucy épousera un « capitaine », mais d'aviation : le goût de l'aventure, chez Anna et la petite Lucy n'interdit pas la perpétuation des valeurs familiales. Décidément, Mrs Muir a bel et bien rêvé son aventure...

## PISTES DE TRAVAIL

- Un des points de départ de nombreux films est la rencontre de deux personnages que rien ne destinait à se rencontrer, comme la bergère et le prince du conte. En quoi est-ce le cas ici ?
- Qu'est-ce qui en revanche oppose radicalement Lucy et le capitaine Gregg ? Depuis le sexe (ou le genre), l'éducation (apparemment), l'expérience, le vocabulaire, les projets, jusqu'à leur nature même : un être humain et un fantôme !
- Et qu'est-ce qui les réunit ? En quoi les premières aspirations exprimées par Lucy devant sa belle-sœur et sa belle-mère (3) la préparent-elles à sa rencontre avec Daniel ?
- Lucy imagine, rêve même (peut-être) le capitaine avant de l'avoir vu. Mais Lucy n'est-elle pas elle aussi issue de l'imagination du loup de mer ? Il lui dicte des aventures qu'il dit avoir vécues, mais qu'en savons-nous ? Imaginons que Lucy ne soit qu'un personnage de l'imaginaire du capitaine... Et écrivons à notre tour cette histoire de rêve à deux !

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Bataille d'images



L'un des charmes de *L'Aventure de Mme Muir* tient à sa tonalité étrange. Plutôt que la fameuse « inquiétante étrangeté » décrite par Freud, il s'agirait plutôt, une fois passée la première rencontre de Lucy avec le fantôme, d'une étrangeté devenue progressivement familière, domestiquée. La présence du fantôme ne devient en effet inquiétante que lorsqu'elle se transforme en absence : lorsque la voix du capitaine surgit en off dans le bureau de l'éditeur Sproule ou sur un chemin de Whitecliff, et surtout lorsque Daniel a décidé de se retirer. À propos de la carrière de Gene Tierney à cette époque (*Laura*, *Muir*, *Le Mystérieux Dr Korvo*), Olivier Eyquem parle fort justement d'« "inter-monde" onirique »<sup>1</sup>. Un monde entre réalité et rêve, sans doute, mais aussi et surtout entre la vie et la mort.



Le charme de *L'Aventure de Mme Muir* ne tient-il pas aussi à la façon dont il aborde l'idée de la mort ? Je dis l'idée plutôt que la réalité, puisque de celle-ci nous ne savons évidemment rien, ni après ni avant. Résumé en deux lignes, c'est l'histoire d'une femme qui se laisse conduire vers la mort par l'homme qu'elle aurait pu aimer s'il n'était mort trop tôt... Ou celle d'un homme qui accompagne avec tendresse vers la mort la femme qu'il aurait sans doute aimée s'il l'avait rencontrée de son vivant. *L'Aventure de Mme Muir* est une fantaisie, au sens anglais du terme, *fantasy*, produit de l'imagination, c'est-à-dire un divertissement fantastique, mais c'est aussi une très sérieuse méditation sur la mort qui rejoint la conclusion de nombre des autres films de Mankiewicz, tout particulièrement, sur un tout autre registre, *L'Affaire Ciceron*, où Diello, l'agent double qui a vendu aux Allemands les plans authentiques du débarquement allié, part d'un immense éclat de rire en découvrant qu'il a été payé en faux billets, mais surtout que la comtesse, sa rivale qui avait cru s'emparer de ses gains, l'a été également. « *Vanitas vanitatum... Vanité des vanités, tout est vanité* » pourrait être le sous-titre de bon nombre de films de Mankiewicz, de *Dragonwyck* au *Limier* en passant par *Ève* ou *Cléopâtre*. La mort et l'oubli qui sont l'horizon de toute vie rendent notre passage sur terre d'autant plus précieux, nous enseignent Épicure aussi bien que *L'Éclésiaste*. C'est à la vanité – au sens psychologique du mot cette fois – que s'attaque sans relâche Mankiewicz. Celui-ci utilise fréquemment le terme de « faux-semblant », dont son père lui a enseigné à se méfier. S'il les poursuit chez ses personnages, il le fait également dans sa mise en scène, se refusant aux effets voyants, chocs, dont abuse selon lui le cinéma de son temps, et d'autant plus celui qui relève du fantastique. De là le choix de traiter d'une histoire de fantôme sans recourir à la technique habituelle, aux trucages et effets spéciaux visuels tout autant que sonores : pas de surimpression, pas de cris de terreur, sinon sous une forme et dans des moments particuliers.



### Prendre du champ

Au tout début du film, juste après le générique, la caméra s'avance vers la façade d'une petite maison en briques assez banale, avec sa *bay-window* traditionnelle. Par le miracle du cinéma, nous allons découvrir quels faux-semblants cachent à la fois cette façade et cette banalité. Ce miracle est simplement le fait d'un fondu enchaîné et du chevauchement de la phrase de Lucy (« *Et maintenant... /Ma décision est prise* »)<sup>2</sup> prononcée off sur l'image de la rue et achevée dans la salle à manger des Muir. C'est une pièce peu spacieuse, dont les fenêtres sont en partie obstruées par de lourds doubles rideaux qui l'isolent de la foule des gens simples que nous avons vus vaquer à leurs occupations quotidiennes. Les murs et la cheminée sont surchargés de bibelots, de tableaux et gravures dénués d'intérêt, et la froideur de la pièce est réchauffée par un feu de bois. Vanités petites-bourgeoises, mais grandes vanités morales, nous apprendra la conversation. La parole de Lucy ouvre ainsi sur un décor, suscite un monde. Verbe et décor sont le fondement de la mise en scène de *L'Aventure de Mme Muir*.





Lucy énonce son programme : « *J'ai ma conception de l'existence, et vous la vôtre : elles sont inconciliables... Je n'ai jamais vécu ma propre vie...* » La scène est découpée de façon classique en plans assez étroits et rapprochés, mais un même plan pris de la cuisine vient rompre à trois reprises cette alternance entre groupe des trois femmes et plan rapproché de Lucy. À l'instant où Eva, la belle-sœur, lance : « *Avez-vous songé à Anna ?* », on voit en premier plan la petite Anna cachée derrière la porte de la cuisine entrouverte et, en arrière-plan, dans la profondeur, le trio discutant. La seconde fois, un plan cadré à l'identique, où Martha a rejoint la fillette, scande l'annonce que Lucy emmènera la servante. La troisième fois, ce cadre souligne l'annonce, par une Lucy debout et exaltée, qu'elles iront vivre près de la mer qu'elle a « *toujours désiré voir* ». Ces plans réduisent visuellement la salle à manger bourgeoise à un simple couloir. Cette construction visuelle instaure une grande distance morale entre la belle-mère et la belle-fille d'un côté, et la cuisine, où se trouvent la servante et l'enfant, que va rejoindre Lucy et dont le film adopte ainsi le point de vue. Au troisième de ces plans brefs, Lucy est seule au fond de l'image. Elle semble transformée, grisée par le rêve de la mer<sup>3</sup>, simple rêve, puisqu'elle reconnaîtra plus tard qu'elle ignorait tout des choses de la mer avant sa rencontre avec le capitaine. Fort logiquement cette scène enchaîne sur la recherche, par la parole encore, d'un nouveau décor susceptible d'incarner ce rêve. Ce sera Whitecliff, station balnéaire, et Gull Cottage, soit une baie et une vaste maison, tout l'opposé de l'habitation londonienne.

Mais ce n'est pas si simple. La première démarche de Lucy pour louer une maison nécessite une nouvelle joute verbale. Après les préjugés et faux-semblants des Muir, Lucy se heurte à ceux de l'agent immobilier Coombe, où un évident machisme se mêle à la superstition populaire concernant Gull Cottage et son fantôme. La parole de Lucy est, sinon persuasive, du moins suffisamment péremptoire et rationnelle pour couper court à l'argumentation limitée de son interlocuteur (« *Ça ne vous convient pas du tout* »). Mais si Lucy se réjouit en apprenant que la maison est hantée, elle s'enfuit en entendant, comme Coombe, le rire du capitaine, et son discours se fait moins assuré pour affirmer que « *cela aurait pu être le vent soufflant dans la cheminée* »...

Ce n'est là qu'une répétition, en attente de la vraie joute verbale que sera la rencontre avec le fantôme à la fois désirée et redoutée. Sur le plan de la mise en scène, l'enjeu est bien l'appropriation d'un territoire. Lucy veut Gull Cottage, peut-être seulement pour contredire Angelica et Eva Muir et parce que le prétentieux Coombe la refuse à la « *faible femme* » qu'elle est à ses yeux. Le capitaine Gregg, lui, occupe (hante) la maison non parce qu'il l'a construite de son vivant, mais pour trouver le moyen d'en faire un refuge pour les vieux marins. Bref, laisser le souvenir de l'homme généreux qu'il est sans doute au fond de lui-même. L'ensemble du film va donc se jouer pour l'essentiel avec pour centre Gull Cottage et ses alentours (Whitecliff). La décoration de la chambre du capitaine Gregg, avec ses maquettes de bateaux, ses gravures et objets maritimes,



et surtout sa longue-vue, s'opposent en tous points à la salle à manger des Muir. L'air et l'espace entourent Daniel et Lucy et surtout la fenêtre s'ouvre sur le grand large, la mer et le ciel. À Londres, Lucy était, à travers le décor, inscrite dans la mise en scène de la famille de son défunt mari, Edwin. Gull Cottage a été construit et aménagé par Daniel Gregg à la façon et au goût d'un vieux loup de mer. Sa chambre bien sûr, mais également le salon où trône son portrait et où l'on entrevoit un instant une mappemonde ancienne.

### Mettre en scène chaque imaginaire

Dans la scène capitale que constitue la première rencontre entre le capitaine et Lucy, ce sont deux mises en scène qui s'opposent : chacun joue de l'image qu'il veut imposer à l'adversaire et tente de détruire la mise en scène, donc l'image, de l'autre. Mais Lucy n'a pas les moyens physiques et surtout surnaturels du marin fantôme et ne peut lui opposer que le verbe. Après avoir subi les éléments qui relèvent des « *sornettes moyen-âgeuses* » que sont les rires lors de la visite du cottage, puis le déchaînement des éléments qui l'empêchent de réchauffer sa bouillotte et de maintenir allumées lampe et bougie, elle provoque délibérément l'adversaire encore invisible (« *je sais que vous êtes là* »), le traitant même de lâche, injure qu'elle suppose blessante pour un loup de mer. Elle met ainsi en avant son image de femme forte et rationnelle. C'est moins contre Gregg qu'elle se bat que contre l'idée qu'elle se fait de lui. De son côté, le capitaine combat avant tout l'image qu'il se fait des femmes en général, donc de Lucy, toute de sentimentalité, de faiblesse affective et d'irrationalité. Mais alors qu'il se veut bourru et peu accommodant, Lucy ne cesse de le désarçonner, par ses reproches, puis par son argumentation juridique – elle paie un loyer, il n'a pas fait de testament – sans négliger pour autant les trépidations et les larmes – sincères ou feintes ? – en réponse à son rire supérieur et moqueur. Elle l'ébranle par un argument décisif qui le touche avant de le convaincre : c'est la maison qui a semblé l'appeler, lui demander de rester, de « l'arracher à sa solitude », cette maison dont on apprendra qu'elle est l'œuvre de Gregg lui-même. Lucy joue simultanément de tous les arguments traditionnellement attribués au masculin (rationnels) comme au féminin (affectifs).

Cette scène est traitée dans une tonalité fantastique : Gregg surgit comme des enfers avec l'allure virile d'un pirate à l'abordage, avec sa casquette, sa vareuse lourde et sombre, son ceinturon dont la boucle brille, sa haute taille surplombant la frêle jeune femme. Son ombre se profile de façon expressionniste sur le mur, rappelant sa nature de fantôme. J'ai écrit que Mankiewicz répugnait aux effets de fantastique faciles. Ce n'est



pas contradictoire avec cette scène, « à effets » justement. Lucy reproche d'ailleurs au capitaine sa « démonstration » (orage, éclairs, pluie, vent, flammes qui s'éteignent, fenêtres qui claquent...). Le réalisateur ne fait pas sa mise en scène, il filme simplement la mise en scène de chaque personnage, en particulier ici celle que Gregg croit susceptible d'effrayer une « faible femme ». Déjà, pendant la visite de la maison, lorsque Lucy a poussé la porte du salon, le visage du capitaine sur fond noir semblait la fixer de son regard perçant et provocateur. Le spectateur occupait alors pratiquement le point de vue de la jeune femme et, comme elle, n'a pu échapper à un instant d'illusion, confondant le portrait avec un être en chair et en os avant de se reprendre. Le spectateur est ainsi entré dans la subjectivité, l'imaginaire de Lucy Muir, créant le personnage du capitaine. Celui-ci est devenu une ombre penchée sur la belle endormie. Cette fois, nous, spectateurs, la voyons, même si ce n'est encore qu'une ombre. La suite nous apprendra que Lucy a également vu cette ombre, même si ce n'est qu'en rêve. Elle n'y croyait pas, affirmera-t-elle, mais elle désirait pourtant cette apparition. Gregg apparaît donc, avec les accessoires mythologiques, conforme au désir romanesque et romantique de la jeune femme amoureuse de la mer. Juste avant la rencontre dans la cuisine, Lucy va observer un instant le portrait dans le salon et paraît rassurée. Parce que c'est seulement un portrait ? Ou pour s'assurer qu'il est bien conforme à l'image du loup de mer dont elle rêve ?

Mankiewicz mêle habilement et diaboliquement le subjectif et l'objectif. Nous voyons donc Gregg tel que Lucy l'imagine, mais tel que lui-même également s' imagine. Les éléments semblent d'ailleurs lui obéir et scander ses gestes et ses mots, reproduisant l'atmosphère de la nuit où il trouva la mort. Inversement, Lucy, frêle silhouette dans l'obscurité, tente de lutter contre les fenêtres qui s'ouvrent, la pluie qui entre, les flammes qui s'éteignent, trépidant, pleurant, et... occupée à se préparer une bouillotte...

### Du spatial au temporel

Avec le temps, la possession matérielle de Gull Cottage n'est plus un enjeu, pas plus que les difficultés de cohabitation dans la chambre entre une femme réelle et « *joliment grée* » et un être « *dénué d'enveloppe charnelle* », même s'il faut encore défendre ce territoire contre les dames Muir ou la propre fille de Lucy. Le problème n'est plus d'ordre spatial mais temporel. La présence de l'horloge dans le bureau de Daniel ne cesse de nous le rappeler, mais c'est surtout le montage global, avec le motif récurrent de la mer et des vagues qui scandent inexorablement l'écoulement du temps. Dans un premier temps, ces



images de la mer dans la baie de Whitecliff jouent un rôle purement utilitaire. Soit comme fond de générique, soit pour marquer une des ellipses constitutives de la dramaturgie<sup>4</sup>. Peu à peu, ces plans de mer successifs ou « enchaînés »<sup>5</sup> se chargent de menaces. Lorsque le vieux Scroggins grave le nom d'Anna sur un pilotis, la mer a beau être encore sereine, Lucy l'associe immédiatement aux risques de naufrages et aussitôt après, alors qu'on aperçoit cette mer en contrebas de la falaise, Lucy se laisse embrasser par Miles Fairley et commence une idylle qui fera en effet naufrage. Lorsque Daniel fait ses adieux à Lucy endormie, on entrevoit par la porte-fenêtre une mer calme en surface sur laquelle s'amoncellent d'inquiétants nuages. Après l'accalmie de la visite d'Anna, les flots se font ensuite de plus en plus effrayants, balayant tout sur la plage tandis que le ciel s'assombrit et que tombe la nuit.

Autre signe, symbolique et matériel, l'érosion du pilotis dont la surface de ride comme la vie et le visage de Lucy. Ces images passent pour des informations documentaires, du type : « Pendant ce temps-là... », qu'observeraient du balcon de Gull Cottage le capitaine, Lucy ou même Martha. Mais aucune n'est précédée ou suivie du regard en contrechamp de l'un ou l'autre. Et lorsque le pilotis est pratiquement englouti, un fondu enchaîné passe sur la silhouette de Lucy vieillie sur ce balcon. Elle s'avance, le regard fixe, et paraît regarder la mer au loin... Mais aucun contrechamp sur les flots ne répond à cette image. Ce regard ne s'adresse pas au monde, c'est un regard intérieur sur un rêve, des souvenirs dont le pilotis était une des dernières traces matérielles et que Lucy veut préserver de cette tragique érosion, de la mort au travail.

Ce pouvait être une image finale magnifique, profondément désespérée, mais contraire à la logique du film. Pour Lucy et Daniel, la mort n'annule pas la vie, à condition que chacun le veuille, que chacun tienne ce qu'il a vécu à l'abri du temps, au plus profond de soi. « *Continuez à le croire, je serai toujours réel pour vous.* » C'est tous le sens de la dernière séquence de *L'Adventure de Mme Muir*, entièrement faite sur la sensibilité, nous faisant définitivement entrer – ou refuser d'y entrer – dans la subjectivité, le rêve des personnages, dans un monde peuplé de fantômes, d'ombres ressemblant à des êtres vivants comme l'est toujours une œuvre de cinéma.



## PISTES DE TRAVAIL

- Au départ, tout est question de lieux : Lucy quitte la maison de la famille Edwin pour Gull Cottage, qui se révèle être la maison construite par Daniel Gregg, qui veut l'en chasser tandis qu'elle veut qu'il parte... Montrer l'opposition entre les deux habitations, à Londres et à Whitecliff et la manière dont sont filmées presque successivement la conversation avec Angelica et Eva (3) et la visite de Gull Cottage par Lucy en compagnie de Combe (4).
- L'ensemble du film est-il toujours filmé de la même façon ? N'y a-t-il pas un style outrancier et violent (inspiré de l'expressionnisme) dans la rencontre entre Lucy et Daniel dans la cuisine au début (6) et un style plus proche du quotidien, de la comédie familiale lorsque Lucy travaille avec le loup de mer (12, 14), voisinant avec ceux de la blquette sentimentale lorsque Lucy est séduite par Miles Fairley (16, 18, 21), de la comédie burlesque (9, 10) quand Daniel chasse Angelica et Eva ou le profiteur Combe ? Montrer que le réalisateur ne plaque pas un style personnel général sur tout le film, mais chaque moment a un style à lui correspondant à la façon dont le vivent les personnages.

1) « Pour saluer Gene Tierney », *L'Avant-Scène du cinéma*, cf. Bibliographie, p. 20.  
 2) Cf. page 5, Analyse du scénario.  
 3) Notons que le patronyme « muir » vient du gaélique et signifie « mer » en Irlande ou « lande » en Écosse.  
 4) Cf. page 5, Analyse du scénario.  
 5) Le terme technique prend ici un sens très particulier.

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Une vraie fin de cinéma

### Séquence 32 (96'42" à 100'02", fin)

Le finale de *L'Aventure de Mme Muir* est la conclusion logique, tant sur le plan du propos que de l'esthétique. Lucy est au bout de sa vie terrestre. De quoi vient-elle de rêver sur le balcon, dans la brume ? Elle grogne contre Martha qui la force à rentrer et insiste pour qu'elle boive son lait chaud.

Nous sommes encore pleinement dans le monde des vivants, son quotidien, avec ses problèmes de santé, d'humeur, de froid, de fatigue, de douleurs. Le « *pas maintenant* » de Lucy face au lait proposé par Martha, son refus d'« *être commandée* », indiquent qu'elle n'a pas encore abandonné son rêve d'indépendance, qui l'a pourtant conduite à la tristesse et la solitude (1). L'éclairage est plutôt réaliste, presque fonctionnel, tout en accentuant les zones lumineuses ou les ombres. La lumière vient de la lampe, au centre de l'image et de la pièce. Elle enlève toute aura au visage de Lucy/Gene Tierney emmitouflée dans sa robe de chambre et quasi lovée dans son fauteuil, mettant à nu ses traits abîmés par l'âge, la fatigue et l'irritation. Les ornements, gravures et marines au-dessus de la cheminée, rappelant la présence du capitaine, sont plongés dans l'ombre de l'oubli. La lumière met en relief l'horloge impitoyable. Sur la table basse à côté de Lucy, une boîte au couvercle kitsch en forme de poule jure avec la rigueur virile du lieu. Elle voisine avec les lunettes de Lucy et la lettre d'Anna annonçant que sa fille Lucy est fiancée à un capitaine. Nouvelle Lucy, nouveau capitaine... Le verre de lait, l'attitude maternelle de Martha renvoient Lucy à un passé qu'elle a fui et où tous agissaient « pour son bien ». La caméra accompagne soigneusement le départ de Martha jusqu'à la porte et le couloir, laissant un instant Lucy hors du champ pour la reprendre au plan 2, tandis qu'elle répète « *me commander* ». Elle tourne ostensiblement le dos à tout ce qui rappelle ce passé comme la vie, lampe, poule, lunettes, lettre et verre de lait, tandis que la servante qui ne songe pas à quitter ce monde disparaît péniblement vers sa cuisine (3).

Le plan 4 reprend Lucy dans son fauteuil, dans une lumière toujours logique, mais sans ombres significatives. La caméra n'est plus à gauche (1 et 2) mais à droite du fauteuil, la table basse en premier plan. La prise de vue en plongée rompt avec la neutralité de point de vue des plans 1, 2 et 3. Cette plongée laisse supposer que quelque drame va succéder aux informations familiales et aux disputes domestiques et induit la présence possible d'un regard extérieur. Le sourire de Lucy (4a) indique un renversement d'attitude : elle accepte le verre de lait, renonce à toute résistance qui l'empêchait d'entrer dans un autre monde. C'est dans ce long plan (22") que se produit en continu le passage de la résistance à l'abandon, du verre de lait accepté (4a) au verre de lait lâché (4b), de la vie à la mort, de la banalité du quotidien à l'enchantement du rêve enfin réalisé. Comme dans la séquence 5 (cf. p. 7), c'est par son ombre que se manifeste Daniel, enveloppant doucement Lucy (4c) dont ne subsiste dans le cadre que la main déjà rigide. Cette ombre surplombant

la victime évoque l'apparition du vampire des films gothiques ou fantastiques. Sentiment que prolonge, au plan 5, l'apparition de Daniel, souriant en contre-plongée, dominant largement Lucy, restée hors cadre. Cet axe répond à la plongée du plan 4, comme si la mort de Lucy avait été observée, voire ordonnée, par le fantôme. Dans la partie gauche du cadre (5), un bien inutile miroir ne reflète qu'une gravure indistincte. On sait bien que les vampires ne se reflètent pas dans les miroirs !

Avec les mains tendues, puis les quatre mains réunies (5b), nous passons de Dracula à Faust avec le rajeunissement soudain du visage de Lucy, puis au Cocteau de *La Belle et la bête* ou d'*Orphée* dans le mouvement ascendant quasi magique de ce visage à la hauteur de Daniel (5c). Le visage est cadré en plan rapproché et s'élève de Lucy sous sa propre impulsion, sans l'artifice extérieur d'un mouvement de grue.

À partir de ce moment, l'écriture du film abandonne l'apparence du réalisme. Les gestes et les mouvements des deux « amants » obéissent à une autre temporalité. Ils sont dans le mythe, n'ont de regard que l'un pour l'autre (9, 12a). Ils se détachent du monde terrestre. Le baiser un instant attendu n'a pas lieu (9). Lucy jette sans regret un dernier regard sur la chambre : tableau, horloge et dépouille de Mrs Muir. Même chose pour Martha (11). Enfin, avec la gravité due au surnaturel, ils quittent leur prison terrestre de Gull Cottage (12c, d, e, f), dont la porte s'ouvre d'elle-même (12c). Le décor est filmé frontalement, donné comme décor 12c...). Les sources de lumière invisibles semblent venir de nulle part. Ce que révèle la porte ouverte de « l'au-delà » est aussi imprécis : un ciel nuageux (12c), le début d'un chemin pavé (12d), une brume qui enveloppe Lucy et Daniel (12e, f)... La porte se referme d'elle-même (12f) et le mot « fin » s'inscrit avec la mention « Twentieth Century-Fox » (12g)... Bien sûr, Mankiewicz n'est pas responsable de cette mention du studio, mais n'est-elle pas en harmonie avec le film ? Un œil exercé a pu constater qu'à l'ouverture « surnaturelle » de la porte au plan 12b, la poignée tournait juste avant l'arrivée des héros, permettant qu'elle soit poussée vers eux... par un esprit ou un assistant ? Détail ou accident qui confirme combien la fin de *L'Aventure de Mme Muir* est bien une fin de cinéma, et que le scepticisme qu'a toujours professé Mankiewicz s'y déploie pleinement... Comme le conseillait à peu près Daniel à Lucy : si nous voulons croire à cette fin surnaturelle (ou cinématographique), elle devient réelle...



1



2



3



4a



4b



4c



5a



5b



6



7a



7b



8



9



11



12a



12b



12c



12d



12e



12f



12g

# BANDE-SON

## Le temps de la parole et celui du silence



On l'a souvent remarqué, la composition musicale de Bernard Herrmann joue un rôle important dans le charme et le mystère de *L'Aventure de Mme Muir*. Parallèlement, si la parole demeure un puissant moteur de la mise en scène de J.L. Mankiewicz, ce n'est pas le plus bavard des films de son auteur. Il comporte même de longues plages, non pas de silence, puisque la musique et les bruits, comme ceux de la mer, sont souvent présents, mais sans dialogues. Au début, c'est bien la voix de Lucy qui lance le film (cf. « Analyse du scénario », p. 5, et « Mise en scène », p. 10), et ses discussions avec les dames Muir comme avec Coombe font avancer le récit de façon classique. Lors de la visite de Gull Cottage, la musique comble les absences du dialogue. Lorsque Lucy entend pour la première fois ce que nous supposons être la voix du capitaine, ce qui l'amène à demander à l'agent immobilier s'il a parlé, la musique se substitue à cette voix d'outre-tombe. Musique dont nous comprenons alors qu'elle fait partie de l'univers intérieur, de l'imaginaire de Lucy, et n'affecte en aucun cas Coombe, qui, ne l'entendant pas, ne risque guère de tomber sous le charme de la maison. Le rire du capitaine qui éclate peu après est lui volontairement destiné à effrayer à la fois Coombe et Lucy. En quelque sorte objectif, réel, il peut être entendu par Coombe, Lucy et le spectateur lui-même. La première apparition visible du fantôme du capitaine Gregg est évidemment dénuée de dialogues, puisque Lucy est endormie et que Daniel veut simplement la contempler. Un dialogue objectiverait la situation, or Lucy admettra ensuite qu'elle a sans doute rêvé. Le son se réduit logiquement à la musique dont on a vu qu'elle fait partie de l'imaginaire de Lucy. Mais le charme est rompu par la sonnerie brutale de l'horloge qui ramène celle-ci à la réalité. Avant même le constat de la fenêtre fermée avant le rêve, ouverte ensuite, le grognement du chien Rummy vers le hors-champ d'où est censé surgir le fantôme conduit à voir dans ce songe un fait objectif. À moins d'admettre que Rummy partage lui aussi ce que Lucy et Anna appelleront des années plus tard « *un rêve à deux* » !

Lors de la visite d'Eva et Angelica, le dialogue abondant perd toute l'efficacité qu'il avait dans les confrontations du début par le fait que les paroles du capitaine sont audibles pour Lucy et non pour les deux femmes. Gregg est fidèle à sa promesse de ne pas se faire entendre, mais ce sont les réponses que Lucy lui fait que les deux parentes prennent pour elles (« *Je n'ai pas l'intention de fléchir* », « *Ne vous mêlez pas de ça* », « *Fermez votre clapet !* »...). Qui-pro-quo de comédie qui débouche sur une vérité : le capitaine souhaite que Lucy reste et celle-ci également puisqu'il lui demande enfin. Ces mots vrais s'échangent évidemment hors du monde objectif, matériel, constitué par les seules Eva et Angelica. Et Daniel n'a pas besoin de trahir sa promesse en intervenant verbalement contre elles. Le geste « dématérialisé », mais efficace, y suffit.

C'est après le départ de Gregg et la trahison de Miles que l'absence de mots prend toute son importance. Les paroles sincères et émouvantes de Daniel n'ont pu être entendues par la jeune femme endormie, tandis que celle-ci a trop bien entendu les mensonges cyniques du séducteur. Aucun mot ne peut désormais donner corps au rêve de Lucy. D'où son irritation devant les consolations apaisantes de Martha. Lucy ne peut qu'arpenter en silence les côtes de Whitecliff. À qui, d'ailleurs, parlerait-elle de ses espoirs et de sa déception ? Une seule parole (« prophétique ») de Daniel, « *Et maintenant, tu ne seras plus jamais fatiguée* », suffit. Ils n'échangeront plus que des regards et des silences : à quoi bon la parole, puisqu'il n'ont plus à feindre ou à convaincre ?

## PISTES DE TRAVAIL

- Étudier l'importance quantitative du dialogue, fréquent dans le cinéma hollywoodien classique. Par la parole chacun tente d'imposer son désir, l'image qu'il veut donner de lui et transformer l'adversaire qui utilise les mêmes moyens. Comment le film est d'abord une succession de joutes verbales : avec Angelica et Eva, avec Coombe, avec Daniel Gregg, avec l'éditeur Sproule, parfois avec Martha, avec Miles malgré le masque amoureux... Quand s'interrompt cette succession ? Comment le silence devient la norme (avec le renoncement et le départ de Daniel), comment il préfigure la mort...
- Voir également comment la musique prend le relais de la parole lorsque celle-ci est ou devient impossible ou inefficace (cf. ci-contre).



Julien Carette et Jacques Tati (*Sylvie et le Fantôme*, Cl. Autant-Lara, 1946).

## Croire aux fantômes

Le malicieux « *Croyez-vous aux fantômes ? Non, mais j'en ai peur* », attribué à Mme du Deffand, amie de Voltaire, n'a rien perdu de sa justesse à notre époque, vu le succès des romans, films et séries avec fantômes, telle *Les Revenants*, diffusée par Canal +.

Tout en prenant un malin plaisir à se raconter de terrifiantes histoires de fantômes lorsque s'y prête le décor, il est bien sûr de tradition de les tourner en dérision et de nier leur existence. Les apparitions fantomatiques de morts venant se manifester à des vivants (fantômes, revenants, spectres) seraient provoquées par la puissance du rêve, du désir, ou la pression inconsciente de besoins réprimés. Elles résulteraient aussi de canulars, mensonges, désordres psychologiques ou physiologiques, états nerveux suivant un deuil, imagination incontrôlée... Et pour l'Église, elles sont incompatibles avec la vraie foi, confondues avec des anges divins ou diaboliques.

Plus surprenant pour notre monde dominé par la science et la technologie, 61% des téléspectateurs sondés après une émission grand public sur le sujet déclaraient récemment croire réellement qu'une personne peut réapparaître après sa mort ! Pour les gens dont la vie est remplie d'esprits et de manifestations surnaturelles, ce n'est ni une croyance moyenâgeuse ni un dérèglement. C'est une réalité vécue en toute sincérité. Ils sont de plus en plus désignés par le mot « psychique », dérivé de l'anglais « *psychic* » (personne dont les expériences surnaturelles sont spontanées), plutôt que par l'ancien « clairvoyant », le terme « *medium* » étant réservé à ceux qui font usage public de leur talent (pour la société, l'église spirite ou de l'argent).

La croyance aux revenants est universelle : « Partout dans le monde, les hommes conçoivent l'existence d'une force invisible dite "occulte" qui, contrôlable par certains individus ou dans certaines conditions, peut agir à distance sur les êtres. Et, partout dans le monde, les hommes pensent que la mort physique n'est pas la fin de l'être et que celui-ci a une autre vie, un autre plan d'existence, quelle qu'en soit la nature. Il en a toujours été ainsi. Les sépultures du Paléolithique nous montrent que l'humanité a toujours cru, et ce, d'une manière universelle, non seulement à la "mort-rennaissance", mais aussi au fait que les morts vivent leur propre vie », note Marie Capdecemme

dans une des rares études anthropologiques contemporaines<sup>1</sup>. Fondées sur des faits de croyance anciens et contemporains racontés par ceux qui les ont vécus, ses analyses mettent à mal histoires macabres de fantômes vêtus de linceuls, châteaux sinistres, tempêtes, nuits d'orage et cris lugubres des fictions. C'est moins baroque et plus prosaïque.

Aujourd'hui l'étrange surgit en général dans un contexte très quotidien. Certains signes annoncent l'arrivée imminente du fantôme : frisson, parfum insolite, baisse de lumière, du son de la télévision, sensations de tristesse, de désespoir, peur incontrôlée, sans raison... En général ils ne sont ni bons ni mauvais. Si les apparitions sont malfaisantes ou bienfaitantes, il s'agit d'esprits, pas d'un fantôme. Ces derniers ne font rien de précis et parlent peu. Ils sont là... Dans certains cas, le fantôme pourrait être pris pour un vivant si son costume n'était pas anachronique. Souvent le corps n'est pas entier. Manquent soit la tête, le tronc, les jambes... Ils passent par les portes, ou à travers murs, portes, meubles... Beaucoup reviennent sur terre car ils ont des problèmes à régler, tel le capitaine Gregg dans *Madame Muir* qui n'a pas eu le temps de faire son testament avant de mourir. Il fait partie du lot des revenants morts avant l'heure par accident, ou pire, suicide. Il n'y a pas moyen de protéger sa maison, mais ces pauvres fantômes sont totalement dépendants de l'attitude des vivants à leur égard. Prières et bénédictions de maisons hantées ont fait leurs preuves. L'ironie par contre est vivement déconseillée !

<sup>1</sup> Marie Capdecemme, *La Vie des morts. Enquête sur les fantômes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions IMAGO, 1997.



Ritterburg Anagoria (Ruines dans une gorge), Carl Friedrich Lessing, 1828.

## Entre romantisme noble et romantisme noir

Si la présence d'un fantôme y suffit, *L'Aventure de Mme Muir* appartient bien au genre fantastique. Mais on le classe plus volontiers dans la catégorie imprécise du « film romantique », et même « romantique noir ». Le rôle prépondérant de l'imaginaire, l'amour considéré comme un absolu qui triomphe au-delà même de la mort, la frustration devant le monde quotidien, une évidente mélancolie, la solitude à la fois choisie et insupportable, le goût du nocturne et des paysages tourmentés, sont évidemment des thèmes romantiques... Quant au romantisme noir et surtout sa lointaine origine, le *roman noir* ou *gothique*, des films tels que *Dragonwyck* de Mankiewicz lui-même, *Rebecca* d'Hitchcock, *Sleepy Hollow*, *Les Noces funèbres* ou *Sweeney Todd* de Tim Burton, *The Crow* d'Alex Proyas, les différentes versions de *La Chute de la maison Usher*, ou encore *Twixt* de Coppola, en seraient des applications plus visibles. Pourtant, *L'Aventure de Mme Muir* entretient d'évidentes relations avec ce romantisme noir, tant dans le propos que dans ses images.

Bien avant le romantisme apparaît en Angleterre la mode du roman dit « gothique », appelé plutôt en France « roman noir ». *Le Château d'Otrante*, d'Horace Walpole, en 1764, remporte un énorme succès. Par opposition au *novel*, qui désigne des œuvres littéraires relatant des faits qui demeurent dans le cadre d'un certain réalisme, au moins du vraisemblable, *romance* et *roman noir* s'appliquent à des œuvres de pure imagination. *Le Château d'Otrante* fait intervenir des faits extraordinaires comme un heaume et des membres géants, des mystères inexplicables, de sombres couloirs labyrinthiques qui ne mènent parfois nulle part, des portes dérobées... À la logique du récit se substitue l'impact d'événements inattendus et prodigieux. Le terme de *gothique* est à prendre ici dans le sens de *primitif, brutal, barbare* rappelant l'insulte populaire qu'est devenu celui de *Wisigoth* ou d'*Ostrogoth*. Walpole se fit construire à Twickenham en 1749 une « villa », Strawberry Hill, imitant l'architecture du moyen-âge et son roman se situe durant la dernière croisade. Le *roman noir* s'inscrit en effet dans une mode qui effectue un retour vers un moyen-âge superficiel et arbitraire. Cet intérêt pour l'irrationnel comme pour la « barbarie » est évidemment une réaction contre le puritanisme anglais ou le classicisme français du

XVII<sup>e</sup> siècle, mais surtout contre la philosophie des Lumières et la toute-puissance accordée à la raison. Beaucoup des auteurs de romans gothiques anglais sont en outre de religion anglicane et s'attaquent au catholicisme et son absolutisme ainsi qu'aux pouvoirs politiques en place.

Nombreuses sont les œuvres gothiques imitées de Walpole, médiocres ou parfois aussi supérieures. Citons *La Romance de la forêt* (1790), *Les Mystères d'Udolphe* (1794) et *L'Italien* (1797) d'Ann Radcliffe, *Le Vieux Baron anglais* (1778) de Clara Reeve, *Le Moine* (1796) de M.G. Lewis, *Melmoth, l'homme errant* (1820) de Charles-Robert Maturin, *La Fiancée de Lammermoor* (1819) de Walter Scott, *Frankenstein* (1816) de Mary Shelley... Celle-ci n'est pas une exception, puisque le genre compte nombre de femmes, comme Charlotte Smith (*Emmeline* ou *L'Orpheline du château*, *The Old Manor House*), Regina Maria Roche, Eliza Parsons, Eleanor Sleath... Au centre de ces intrigues, progressistes comme conservatrices, bien des héroïnes persécutées ou fatales qui se battent contre un sort contraire et surtout les préjugés sociaux et religieux.

Le roman gothique se dégrade avec le temps, se contentant bientôt d'étaler une panoplie d'accessoires qui nourriront littérature et cinéma d'horreur, pour le meilleur comme pour le pire, du fantastique Universal des années 1930 à Hollywood à l'horreur gothique de la Hammer Film vingt ans plus tard : châteaux (hantés), cryptes, prisons, couvents douteux, ruines et cimetières lugubres, souterrains effrayants, orages, tempêtes, cris dans l'obscurité, paysages nocturnes angoissants, revenants, occultisme, démons, vampires, tortures, passé enfui ressurgissant pour bousculer le présent...

### Du roman noir à la Série noire

La postérité du roman *gothique* est abondante. On la trouve chez des auteurs tels que Hugo (*Han d'Islande*), Mérimée, le Dickens des *Papiers posthumes du Pickwick Club*, de *La Maison d'Après-vent*, des *Grandes espérances*, Jules Verne, Balzac, Alexandre Dumas, le Maupassant des nouvelles fantastiques (*La Chevelure*), et bien sûr dans les œuvres d'Edgar Poe.

Ce *roman noir* génère en fait deux ensembles littéraires. Le premier est celui du *romantisme noir*, face nocturne du romantisme

« noble » de Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Musset... Le « noir », c'est de Baudelaire ou de Théophile Gautier (*Le Roman de la momie*, *La Morte amoureuse*), celui qui choisit la mort contre la vie, le malheur contre le bonheur, le cauchemar contre le rêve, la folie contre la raison, le surnaturel contre le naturel, le laid contre le beau, le sombre contre le lumineux... Songeons simplement au poème « Une charogne » des *Fleurs du Mal* de Baudelaire... Le *romantisme frénétique* (Petrus Borel, Aloysius Bertrand, parfois Gérard de Nerval et Théophile Gautier jeunes...), entre 1830 et 1835, pousse à l'extrême des thèmes tels que la folie, le narcissisme, les pactes avec le diable, la cruauté, une attirance irrésistible envers le mal ou le suicide. Tout au bout, on trouve des œuvres majeures telles que *Les Chants de Maldoror* ou les écrits du Marquis de Sade. *Romantisme noir* ou *frénétisme* semblent répondre au poème « À André Chénier » de Victor Hugo : « Ce n'est pas un pleureur que le vent en démente ; / Le flot profond n'est pas un chanteur de romance ; / Et la nature au fond des siècles et des nuits, / Accouplant Rabelais à Dante plein d'ennuis [...] / Près de l'immense deuil montre le rire énorme. » Le titre d'un poème d'Edgar Poe, « L'Ange du bizarre » a servi, en 2013, de titre à une exposition au Musée d'Orsay, consacrée au romantisme noir, qui exposait des œuvres de Füssli, William Blake, Carl David Friedrich, Goya, Delacroix...

On sait que le terme de *roman noir* désigne aussi un genre de romans policiers le plus souvent d'origine américaine, publié en France à partir de 1945 chez Gallimard dans la collection « Série noire ». Loin du romantisme pleureur dénoncé par Hugo, ces thrillers, qui relèvent au départ du réalisme social et du naturalisme, se rattachent indirectement au gothique ou au romantisme noir par leur obsession du morbide, leur pessimisme (David Goodis, Horace McCoy, Jim Thompson...), la violence (James Hadley Chase), l'humour plus que grinçant (Carter Brown, Chester Himes, Charles Williams), la dénonciation virulente de la société établie (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ed McBain)...

Évidemment, *L'Aventure de Mme Muir* est fort loin de cette Série noire, qui donnera naissance au film noir, où s'illustrera fréquemment avec talent Gene Tierney, comme de toute veine naturaliste, mais Mankiewicz n'hésite pas à emprunter des éléments visuels à l'arsenal du gothique : enfermement de Lucy dans la maison londonienne, éléments déchaînés, surnaturel, fantôme, goût du rêve, irréalisme de la séquence finale, solitude, flots menaçants, scènes crépusculaires... Malgré une fin qui prend le ton d'un happy end, le film est empreint d'un pessimisme profond quant à la possibilité pour les personnages de vivre dans ce monde, d'une aspiration profonde à la mort, d'une mélancolie angoissante. Si *L'Aventure de Mme Muir* n'est que superficiellement « gothique », le film appartient incontestablement, mais sans complaisance à l'égard des facilités du genre et avec une étrange légèreté, au domaine du *romantisme noir*.



Brandon Lee dans *The Crow* (*Le Corbeau*), d'Alex Proyas, 1994.



Johnny Depp, dans *Sweeney Todd, le barbier diabolique de Fleet Street*, de Tim Burton, 2008.



*Noces funèbres*, de Tim Burton, 2005.

## Bibliographie

### Entretiens avec J.L. Mankiewicz

- Pierre Guingle, *Présence du cinéma*, N°18, nov. 1963.
- Jacques Bontemps et Richard Overstreet, *Cahiers du cinéma* n° 178, mai 1966.
- Michel Ciment, *Positif*, n°154, septembre 1973.
- *Cinéma 81*, n° 270, juin 1981.
- Dominique Rabourdin et Alan Carbonnier, *Cahiers du cinéma*, juin 1981.
- Michel Ciment (dir.), *Passeport pour Hollywood*, Seuil, 1987 (Ramsay, Poche-Cinéma, 1999).
- Brian Dauth, *Joseph L. Mankiewicz : interviews*, Universit Press of Mississippi, 2008 (en anglais).
- Cheryl Bray Lower, R. Barton Palmer, *Joseph L. Mankiewicz : Critical Essays With an Annotated Bibliography and a Filmography*, McFarland & Co Inc., 2014.

### Sur J. L. Mankiewicz

- N. T. Binh, J. L. Mankiewicz, éd. Rivages-Cinéma, 1986.
- Pascal Mériageu, *Joseph L. Mankiewicz* (biographie), Paris, Denoël, 2005.
- Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double* (essai), PUF, 2010.
- Patrick Brion, *Joseph L. Mankiewicz*, Paris, La Martinière, 2005.
- *Positif*, n° 154, septembre 1973, et n°469, mars 2000.
- Jacques Doniol-Valcroze, « All about Mankiewicz », *Cahiers du cinéma*, n° 2, mars 1951.
- Jean Douchet, notice dans « Dictionnaire des cinéastes », Spécial Cinéma Américain, *Cahiers du cinéma*, décembre 1963.
- Jean Narboni, « Mankiewicz à la troisième personne », *Cahiers du cinéma*, n°153, mars 1964.
- Michael Henry, « Un labyrinthe pour tout royaume », *Positif*, n° 154, septembre 1973.
- Alain Carbonnier, « Le temps et la parole », *Cinéma 81*, n°271-272, juillet-août 1981.

### Sur L'Aventure de Mme Muir

- *Le Fantôme et Mrs. Muir*, R.A. Dick (1945), 10/18, n°2645, 1995 (1ère éd. en France, L'Atalante, 1989, trad. Lucien-René Dauven).
- *L'Aventure de Mme Muir*, *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 237, 1<sup>er</sup> décembre 1979.
- Olivier Eyquem, « Pour saluer Gene Tierney », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 237, 1<sup>er</sup> décembre 1979.
- Jean-Claude Guiguet, *L'Aventure de Mme Muir*, in *Lueur secrète, carnet de notes d'un cinéaste*, Lyon, Aléas, octobre 1992.

### Vidéo

- *L'Aventure de Mme Muir*, Blu-Ray, 20th Century Fox, 2013.
- *Le Château du Dragon, Chaînes conjugales, L'Affaire Ciceron*, DVD, Carlotta Films, 2004.
- *On murmure dans la ville*, DVD, Fox Pathé Europa, 2005.
- *Jules César*, Collection Fnac, 2014.
- Coffret J. L. Mankiewicz, *Portraits de femmes (Ève, L'Aventure de Mme Muir, La Comtesse aux pieds nus, Cléopâtre)*, 20th Century Fox, 2007.
- *Cléopâtre*, Blu-Ray, 20th Century Fox, 2012.

## Gene Tierney

Star des cinéphiles, Gene Tierney, qui compte trente-six rôles à son actif, aurait certainement sombré dans l'oubli sans les six grands films qu'elle interpréta en seulement sept ans, de 1941 à 1947 : *Shanghai Gesture* (J. von Sternberg), *Le Ciel peut attendre* (E. Lubitsch), *Laura* (O. Preminger), *Péché mortel* (J. Stahl), *Le Château du Dragon* et *L'Aventure de Madame Muir* (J.L. Mankiewicz). Aujourd'hui icône culte avec ses pommettes saillantes, son regard perçant et troublant à la fois, ses yeux en amande et sa bouche sensuelle teintée de feinte innocence, elle a vécu le meilleur et le pire tant dans sa vie professionnelle que privée.

Née en 1920 à Brooklyn, Gene Liza Tierney a connu l'enfance dorée des meilleures familles américaines. De mauvais placements du père courtier, puis la crise de 1929, ralentirent le train de vie, mais la fillette n'en souffrit pas outre mesure. À 18 ans, lors d'une visite guidée aux studios Warner, sa beauté n'échappa pas au réalisateur Anatole Litvak, dont l'apostrophe : « Mademoiselle, vous devriez faire du cinéma » fut décisive. Réticent à l'égard d'Hollywood pour des raisons morales, son père l'orienta vers Broadway, mais il céda devant une proposition intéressante de la Columbia qui, malheureusement ne lui trouva pas de rôle. Retour à Broadway, où un succès répercuté par *Vogue* et *Harper's Bazar*, entre autres, attira l'attention de Zanuck qui la déclara « la plus belle femme du monde ».

Sous contrat à la Fox, elle débute en ingénue sympathique et volontaire dans *Le Retour de Frank James* (1940), signé d'un grand réalisateur, Fritz Lang, pas encore reconnu comme tel à Hollywood. S'ensuit une série de films avec des rôles secondaires malgré la bonne place que son nom occupe au générique (*La Route du tabac*, John Ford, 1941 ; *Le Chevalier de la vengeance*, John Cromwell, 1941 ; *Rings on her Fingers*, de Rouben Mamoulian, 1942 ; *China Girl*, de Henry Hathaway, 1942...). Seuls son visage et certaines caractéristiques – pommettes, yeux en amande – assimilés au type asiatique – guident la production vers l'exotisme : plus ou moins chinoise, tahitienne, voire blonde italienne (*Thunderbirds*, Wellman, 1942)... Rien d'étonnant donc à ce qu'elle trouve son premier grand rôle en 1941 dans *Shanghai Gesture*, sous la direction de Josef von Sternberg, le « génie de l'exotisme de pacotille » revendiqué comme tel, à la United Artists à qui elle a été prêtée. Même si, pour beaucoup, elle n'est encore qu'un succédané de « la Marlène » ! C'est en fait Otto Preminger qui saura le mieux exploiter le talent et l'originalité de Gene Tierney. *Laura* (1944) sera le premier film que Preminger reconnaitra comme sien, et le premier film faisant de Gene Tierney une star et un personnage inoubliables aux yeux des amoureux du cinéma. À l'intérieur même du film, Gene Tierney/Laura apparaît comme une créature issue des souvenirs et des phantasmes des principaux protagonistes. Une morte soudainement ressuscitée : Laura/Tierney est une image mythique et cinématographique, dont l'existence, la réalité physique demeurent fragiles. Est-elle (res)suscitée par la magie du cinéma ou pour servir une

intrigue à laquelle son existence physique (?) est indispensable ?

Bien que Mankiewicz lui ait donné deux rôles magnifiques avec le personnage de Miranda Wells dans *Le Château du Dragon* (1945) et celui de Lucy Muir dans *L'Aventure de Madame Muir* (1947), il la juge piètre comédienne.

Les amoureux de Gene Tierney n'ont pas tort de vouer un culte à *Péché mortel* (1945), film noir qui lui valut un oscar, réalisé par John Stahl, l'un des maîtres du mélodrame. Elle jouera aussi magistralement l'angoisse et le fatalisme, face à la course désespérée de Richard Widmark vers une fin tragique, dans *Les Forbans de la nuit*, l'un des plus beaux films noirs de Jules Dassin (1949).

Les années 1940, période d'épanouissement de Gene Tierney en tant qu'actrice ne l'épargnent guère dans sa vie privée : après une vie surprotégée par sa famille, c'est un choc brutal quand elle veut s'émanciper : « Mon père était le meilleur vendeur du monde et j'étais ce qu'il avait à vendre », déclara-t-elle non sans raison, alors que ce dernier allait (en vain) jusqu'au procès pour garder un pourcentage sur ses cachets. Sa fille Daria, née en 1943, se révèle handicapée mentale et son mariage bat de l'aile. Sa liaison avec John F. Kennedy se termine par une rupture, comme plus tard celle avec Ali Khan, fils de l'Agha Khan, marié à Rita Hayworth... Ces tragédies expliquent sans doute une fin de carrière plutôt décevante, entrecoupée de douloureux séjours dans des hôpitaux psychiatriques et une trentaine de séances d'électrochocs. En 1962, après sept ans d'absence des plateaux, Preminger, ami fidèle, lui donne un rôle magique de second plan dans *Tempête à Washington*. Après 1964, elle ne tournera plus avant de s'éteindre, d'emphysème, en 1991, loin d'Hollywood, à Houston.

## Du livre au film

Le scénario de *L'Aventure de Mme Muir* est adapté par Philippe Dunne du roman de R.A. Dick (de son vrai nom Josephine Aimee Campbell Leslie) paru en français sous le titre *Le Fantôme et Mrs Muir*. Le film est souvent proche du roman : au début surtout, des scènes entières, avec détails, gestes, dialogues, sont reprises littéralement. La structure d'ensemble est respectée, avec simplifications, fusions, déplacements de scènes habituels. Ainsi, Lucy a deux enfants. Lorsqu'ils sont adolescents, Lucy doit régler un conflit entre Cyril (absent du film), qui débute une carrière ecclésiastique, et sa sœur Anna qui veut devenir danseuse, ce que l'évêque (anglican) ne pourrait admettre ! C'est le fantôme qui règle paternellement la question en suggérant qu'Anna prenne un pseudonyme. Lorsque Cyril se mariera avant de prendre en charge la paroisse de Whitecliff, l'évêque tente en vain de convaincre Lucy de quitter Gull Cottage pour vivre avec le couple, proposition qui répétait celle d'Anna. Mais celle-ci ne réalisait pas son rêve, devenant une « lady » après avoir épousé un lord dont elle élevait les enfants. Le roman insistait également sur le scandale provoqué par le livre, aspect social que néglige le film.

Dans le roman, peu après l'installation de Lucy à Gull Cottage, Gregg résout les problèmes de Lucy et les siens en sortant d'une cachette de l'or, avec lequel la jeune femme rachète la maison pour la léguer aux « vieux capitaines ». En supprimant cet artifice, le film aborde bien plus tôt et plus efficacement la rédaction des souvenirs du marin, élément capital de la relation entre Lucy et Daniel. De même, le portrait de Gregg, présent tout au long du film, est éliminé dans la version de R.A. Dick, le capitaine lui-même suggérant de le détruire puisque la jeune femme en critique la qualité. Le plus important changement concerne le personnage de Miles Fairley. Sa rencontre était, dans le roman, clairement organisée par Gregg, qui ouvrait ensuite, dans une scène mélodramatique, les yeux de la jeune femme, d'abord réticente, sur le cynisme du séducteur. Ce dernier y était caricatural et déplaisant au point d'exiger que Lucy abandonne ses enfants pour prouver son amour ! Proie naïve et consentante, Lucy perdait le bénéfice de son volontarisme initial et Gregg avait agi égoïstement pour lui prouver qu'elle n'était qu'une femme susceptible de tomber amoureuse « du premier venu assez présentable ». Il se retirait sans panache, regrettant seulement d'être intervenu à tort dans la vie terrestre de Lucy.

## Presse

### Tout s'écroule à la moitié...

« Cela commence si bien et se déroule si agréablement que nous regrettons d'avoir à dire que tout s'écroule à peu près à la moitié du film. Apparemment, Philip Dunne, qui est l'auteur du scénario, a perdu tout intérêt pour le Capitaine Gregg ou, peut-être, le malin Capitaine a-t-il préféré désertier le scénariste, sachant que la fin ne serait certainement pas à la hauteur du début. » *The New York Times*, 27 juin 1947.

### Bien du charme...

« Dans toute la première partie, règne cette atmosphère maintenant classique des histoires irréelles, qui a bien du charme quand elle s'accompagne d'une pointe d'humour qui la sauve de la banalité. [...] Avec la disparition du fantôme disparaît notre émotion. »

Jean Néry, *L'Écran français*, 2 juin 1948.

### Cottages de briques et humour anglais

On se divertira beaucoup à la projection de cette histoire attrayante [...]. Un excellent dialogue rehausse le comique de maintes situations cocasses. En outre, ce film typiquement conçu dans le goût anglais s'agrément d'un désuet parfum de reconstitution d'époque 1900 qui n'est pas sans charme.

Hervé Le Boterf, *Cinéma*, 8 juin 1948.

### L'art de faire apparaître et disparaître un fantôme

« C'est à ma connaissance le seul film de fantôme qui n'ait pas cru aux fantômes, je veux dire à leur existence possible, même considérée sous l'angle du seul intérêt dramatique. [...] L'intérêt de ce film est d'abord son exactitude psychologique ; le surnaturel n'y existe pas ; le personnage du capitaine (vu distinctement et sans le faux attrait des suaires, chaînes, flous, etc.) n'y est pas surpris une seule fois hors de ses significations variées. Il s'y ajoute la mise en scène qui colle parfaitement à ce point de vue, et dont l'art de faire apparaître et disparaître le fantôme est chaque fois l'art de le faire apparaître et disparaître psychologiquement dans l'esprit de la jeune et jolie Mrs Muir (Gene Tierney). »

E.S. (Éric Rohmer), *La Gazette du Cinéma*, juin 1950.

### Les rendez-vous manqués

« Le charmant et désuet *Ghost and Mrs Muir* offre la même texture dramatique que *L'Amour conjugal*, roman d'Alberto Moravia. Il est d'ailleurs toujours question de mariage dans les films de Mankiewicz, mais qui sont à l'image des rendez-vous manqués. Ici, une jeune femme, pour pouvoir aimer son fantôme, doit d'abord écrire un livre. [...] Et tout finit si merveilleusement bien que nous finissons par croire aux fantômes.

Jean-Luc Godard, *La Gazette du Cinéma*, juin 1950.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>The Ghost and Mrs. Muir</i>
<b>Production</b>	Twentieth Century Fox
<b>Producteur</b>	Fred Kohlmar
<b>Dir. de production</b>	R.A. Klune
<b>Unit Manager</b>	Ben Silvey
<b>Location Manager</b>	C. Moore
<b>Réalisateur</b>	Joseph L. Mankiewicz
<b>Scénario</b>	Philippe Dunne (et Joseph L. Mankiewicz) d'après le roman de R.A. Dick (Josephine A.C. Leslie)
<b>Photo</b>	Charles Lang Jr.
<b>Effets spéciaux</b>	Fred Sersen
<b>Musique</b>	Bernard Herrmann
<b>Direction artistique</b>	Richard Day, George W. Davis Thomas Little, Stuart A. Reiss
<b>Décor</b>	Dorothy Spencer Bernard Freericks, Roger Heman
<b>Montage</b>	Charles LeMaire, Eleanor Behm, Oleg Cassini
<b>Son</b>	Ben Nye
<b>Costumes</b>	Constance Collier, Arthur Pierson
<b>Maquillage</b>	Arthur Pierson
<b>Dialogue coach</b>	John George Vogel
<b>Dialogue directeur</b>	Studio 20th Fox et Californie, dont Carmel- by-the-Sea
<b>Tableau</b>	du 29 novembre 1946 au 13 février 1947
<b>Tournage</b>	
<b>Interprétation</b>	
<i>Lucy Muir</i>	Gene Tierney
<i>Le fantôme</i>	
<i>du capitaine Gregg</i>	Rex Harrison
<i>Miles Fairley</i>	George Sanders
<i>Martha Huggins</i>	Edna Best
<i>Anna Muir adulte</i>	Vanessa Brown
<i>Mrs. Fairley</i>	Anna Lee
<i>Coombe Jr., agent immobilier</i>	Robert Coote
<i>Anna Muir enfant</i>	Natalie Wood
<i>Belle-mère de Lucy</i>	Isobel Elsom
<i>Belle-sœur de Lucy</i>	Victoria Horne
<i>Fiancé d'Anna</i>	Whitford Kane
<i>Sproule, l'éditeur</i>	William Stelling
<i>Réceptionniste</i>	Brad Slaven
<i>Femme auteur</i>	Helen Freeman
<i>M. Scroggins</i>	David Thursby
<i>Servante des Fairley</i>	Heather Wilde
<i>Fille des Fairley</i>	Caroline Lee
<i>Porteur</i>	Will Stanton
<b>Pays</b>	États-Unis
<b>Année</b>	1947
<b>Film</b>	Noir et Blanc
<b>Format</b>	35mm (1/1.37)
<b>Durée</b>	1h44
<b>Visa</b>	6899
<b>Distributeur</b>	Swashbuckler Films
<b>Sortie USA</b>	Mai 1947
<b>Sortie France</b>	26 mai 1948



## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

Joël Magny, critique et historien du cinéma, écrivain, directeur de collection aux Cahiers du cinéma.

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation  
de votre Conseil général



**CNC**