



L'AMER MÉDITERRANÉE

GÉOGRAPHIE DU FAUX-SEMBLANT DANS *LA COMTESSE AUX PIEDS NUS*

ALICIA ARPAÏA

PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS - REPRODUCTION INTERDITE

« Vous pouvez mesurer la distance
entre Madrid, Espagne, et Rapallo, Italie,
en miles ou en kilomètres... Mais par contre,
entre Maria Vargas et la comtesse Torlato-Favrini,
c'est la distance de la Terre à la Lune... aller-retour ! »

Voix-off de Harry Dawes,
extrait scène coupée de *La Comtesse aux pieds nus*

La moiteur de la nuit madrilène, l'horizon bleu azur de la French Riviera, la nostalgie des palazzis transalpins... Dans *La Comtesse aux pieds nus*, Joseph L. Mankiewicz peint autant de décors que de théâtres de faux-semblants dans lesquels le personnage d'Ava Gardner va se perdre à chaque levé de rideau. Trois spectacles d'illusions sociales dont elle est l'héroïne mouvante : Maria Vargas face à la tentation du star-system hollywoodien à Madrid, Maria D'Amata face à l'attrait de la jet-set dans la baie de Cannes, la comtesse Torlato-Favrini face aux rêves de noblesse sur la côte italienne. Une variation en trois actes autour de l'hypocrisie mondaine et ses conséquences sur les idéaux d'une jeune artiste dont l'intrigue va se concentrer autour d'un espace géographique précis : la vieille Europe, et plus précisément son pourtour Méditerranéen, exception faite du flash-back dans une villa de Beverly Hills qui conservera tout de même quelques attributs latins comme nous le verrons plus loin. Une manière de souligner le côté mythologique de ce conte contemporain qui s'ouvre sur l'image statufiée de Maria, ex-icône hollywoodienne devenue une déesse sanctifiée au milieu des cyprès du cimetière de Rapallo. Placer son histoire dans un espace européen participe à la création d'un décor fantasmagorique. Nous ne verrons pas ici Madrid, Cannes et Rapallo d'une manière réaliste. C'est une image mirage qui est délivrée, une représentation en adéquation avec celle de l'imaginaire collectif américain, associant l'Europe à une richesse culturelle, aux plaisirs et à l'hédonisme, à un héritage aristocratique. Derrière la carte postale, les symboles sont riches. Un aspect qu'on retrouvera plus tard chez Mankiewicz avec la Venise de *Guêpier pour trois abeilles* (1967), où la cité des masques devient le théâtre d'un savoureux jeu de faux, ou la plage espagnole de *Soudain l'été dernier* (1959), purgatoire sous le feu d'un soleil aveuglant. *La Comtesse aux pieds nus* sera un voyage dans cette Europe dont le fantasme se heurte sans cesse à la réalité tragique du destin de Maria Vargas, beauté latine qui va se perdre entre son attirance pour les hautes sphères sociales en quête d'un prince charmant et ses racines populaires et méditerranéennes.

Mais revenons-en au point de départ, à ce cimetière italien filmé sous la pluie, dans une grisaille en parfait contraste face aux lumineux flash-backs racontant l'histoire de Maria. « Pour moi la pluie, le brouillard, l'absence de soleil ont toujours constitué l'ambiance du réel, l'ambiance propice à l'épanouissement de la réalité⁵⁹ », disait Mankiewicz. Face à l'imposante statue mortuaire de la comtesse plusieurs hommes se relaient ainsi pour dire leur vérité sur cette femme énigmatique. Chacun de leur récit, en flash-back, se fait à base de couleurs vives et chatoyantes qui révèle un peu plus l'irréalité de ces trois mondes que sont Hollywood, la jet-society et la vieille aristocratie. L'utilisation du Technicolor, une première pour Mankiewicz, est un parti pris esthétique fort de la part du cinéaste – le procédé est alors peu utilisé pour des drames intimes contemporains comme *La Comtesse* – qui va ainsi renforcer visuellement la fausseté de ces univers, tout en rappelant l'imagerie hollywoodienne auquel Maria appartient. On observe par exemple sur une des affiches de films dont elle est la star le mot *Technicolor* en majuscules. La recherche de la vérité au pays des faux-semblants est une, si ce n'est la, thématique clé de la filmographie de Joseph L. Mankiewicz. On y retrouve chez lui d'un côté nombre de faussaires, avec des personnages manipulateurs (*Ève*, *Le Limier*, *Guépier pour trois abeilles*) ou des espions sous couverture (*L'Affaire Cicéron*, *Un américain bien tranquille*), et de l'autre des victimes de ces faux-semblants, que ce soit via de viles rumeurs (*On murmure dans la ville*, *La porte s'ouvre*) ou une forme d'emprise psychologique (*Le Château du dragon*, *Soudain l'été dernier*). Une obsession dont le cinéaste s'expliquait auprès de Michel Ciment dans son célèbre entretien publié dans *Passeport pour Hollywood*, en se référant aux penseurs anglais du XVIIIe siècle :

« Une phrase du Dr Samuel Johnson a servi de base à tout ce que j'ai écrit : "Libérez votre esprit du faux-semblant." (...) Le faux-semblant est la clé de notre époque, où l'analphabétisme ne fait que croître, comme un cancer, et où triomphent par ailleurs ce que les Français appellent les Précieuses Ridicules. C'est ce que voulait dire le Dr Johnson : fuir la vérité. Dans mes films et dans les limites qui me sont imparties, j'essaie de montrer cela. J'aime montrer la "vérité" du milieu dans lequel je vis et je travaille à le montrer si possible avec esprit pour ne pas avoir à en pleurer.⁶⁰ »

La Comtesse aux pieds nus synthétise en 2h10 avec maestria ce credo du cinéaste. Avec la multiplication des points de vue autour de l'histoire d'un personnage issu

59. *Mesure pour mesure : entretien avec Joseph L. Mankiewicz*, Jacques Bontemps et Richard Overstreet, in *Cahiers du cinéma* n° 178, mai 1966.

60. *Passeport pour Hollywood*, op. cit., p. 165.

d'une classe populaire se retrouvant propulsé tour à tour dans trois théâtres de vanités distincts aussi bien thématiquement que géographiquement, Mankiewicz nous invite à une réflexion passionnante. Comme le résume Claude Chabrol dans les *Cahiers du cinéma* à la sortie du film, « le but de Mankiewicz n'est pas un dîner de têtes, mais un jeu de massacre, plein de colère et de haine⁶¹ ». Le cinéaste va jouer d'un saisissant contraste entre cette vision désabusée du monde et la flamboyance de son décorum.

MADRID ET HOLLYWOOD : MYTHES EN MIROIR

La première partie de ce chemin de croix se déroule à Madrid. De la ville elle-même, Mankiewicz ne montrera pas grand-chose si ce n'est quelques rues d'un quartier populaire dans l'obscurité de la nuit. C'est surtout dans la chaleur d'un cabaret bondé que ce premier acte va commencer à dérouler son fil, Mankiewicz opposant le modeste théâtre espagnol à l'attrait scintillant du temple mondial du spectacle : Hollywood. L'héroïne se nomme alors Maria Vargas. Elle n'est pour l'instant ni star, ni comtesse. Son premier prétendant : Kirk Edwards, producteur californien à la recherche « d'un nouveau visage ». Le choix de l'Espagne interroge d'emblée. Comme le dit le personnage de Harry Dawes : « Aller jusqu'à Madrid, c'est se donner beaucoup de mal... ». Au milieu des années 1950, la capitale espagnole constitue le cœur du régime franquiste. Le cinéma hollywoodien s'y intéresse très peu en termes de représentation (on peut citer *Contrebande au Caire* de Richard Thorpe en 1957, ou un moyen-métrage documentaire d'Orson Welles sur la tauromachie en 1955 *Corrida à Madrid*). Sa population vit dans des conditions précaires, Maria Vargas habite ainsi dans un petit appartement partagé avec ses parents et son frère. Au-delà des conséquences de la guerre civile, évoquée à une seule reprise lors d'un dialogue entre Harry Dawes et Maria autour de la peur qui persiste, Madrid symbolise une certaine simplicité de vie, où les habitants se satisfont de plaisirs simples tels que la danse et la musique, en opposition totale avec les fastes californiens. Une culture madrilène totalement méprisée par Kirk Edwards et son sbire Oscar, où les territoires, les langues et les coutumes se mélangent dans leur esprit (on comprend dans leur dialogue combinant vocabulaire italien et espagnol que leur précédente escale était Rome). Leur intérêt n'est que de trouver sur place un produit *latin*, obéissant à certains clichés pour apporter de l'exotisme aux prochaines productions, sans trop s'éloigner

61. *Cahiers du cinéma* n° 49, juillet 1955. Voir la dernière partie de cet ouvrage pour la critique complète.



PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS - REPRODUCTION INTERDITE