



« LETTRES D'AMÉRIQUE »

En adaptant Fitzgerald : la crise en scène dans *Le Dernier Nabab* de Kazan (1976)

ANNE-MARIE PAQUET-DEYRIS

Université de Rouen

Dans ses mémoires, Elia Kazan commente ainsi son entrevue de 1975 avec Sam Spiegel, producteur du *Dernier Nabab* :

The next afternoon – I still hadn't studied Pinter's script – I waltzed into Sam's office and said, 'Let's talk'. [...] An hour later I'd agreed to [...] make a film of *The Last Tycoon*, which should have remained on the bookshelves like my own novel, *The Arrangement*. [Kazan: 762]

La crudité du propos illustre bien l'esthétique de la dissonance qui plane déjà sur le médium source qu'est le roman resté inachevé par F. Scott Fitzgerald à sa mort en 1940. Dès l'ouverture, sa narratrice Cecilia, fascinée depuis l'enfance par le directeur de studio Monroe Stahr, tente une ultime forme de synthèse :

Though I haven't ever been on the screen I was brought up in pictures. [...]

I was going to write my memoirs once, *The Producer's Daughter*, but at eighteen you never quite get around to anything like that. It's just as well – it would have been as flat as an old column of Lolly Parsons' [...]

Even before that, when I was in a convent, a sweet little nun asked me to get her a script of a screen play so she could 'teach her class about movie writing' as she had taught them about the essay and the short story. I got the script for her, and I suppose she puzzled over it and puzzled over it, but it was never mentioned in class, and she gave it back to me with an offended air of surprise and not a single comment. That's what I half expect to happen to this story. [Fitzgerald 1941: 3]

Fin 1976, la destinée critique décevante de l'œuvre de Spiegel et Kazan se fait prolepse ironique. Elle semble réaffirmer les limites et le caractère insaisissable de cette pratique de l'adaptation qui n'est à proprement parler ni un *genre* ni un *mode* cinématographique. Tout à la fois histoire d'une crise et récit en crise, l'intrigue du *Dernier Nabab* joue sur le caractère plurivoque et dynamique – voire problématique – des divers états de l'adaptation.

L'intermédialité fonctionne en quelque sorte à rebours dès les premières pages du livre. La narratrice tente de remonter à la source du mythe Monroe Stahr tout en faisant dépendre les modalités de représentation de l'écrit des diverses inscriptions du personnage et de sa fonction dans l'univers de l'image. La mise en scène de l'écriture « dérive » ici au sens propre de sa façon de penser et de décrire l'ordre du monde du cinéma :

Not half a dozen men have ever been able to keep the whole equation of pictures in their heads. And perhaps the closest a woman can come to the set-up is to try and understand one of those men. [Fitzgerald: 3]

Le passage d'un mode de représentation à l'autre sous-tend les deux langages, le romanesque et le filmique. L'expérience d'un système des studios en pleine déliquescence autant que la déstabilisation de son héros-roi servent de vecteurs à l'exploration de cette *opération* complexe – Fitzgerald emploie le terme d'équation – de recontextualisation du thématique circulant entre littérature et cinéma. L'« adaptation » du dernier ouvrage du romancier est bien radicalement problématique en ce qu'elle propose une interaction de modes de sémiotisation parfois incompatibles. Diverses formes de la représentation s'interpénètrent et s'excluent mutuellement à l'écran. Le scénario elliptique de Harold Pinter et la mise en scène souvent « bridée » d'Elia Kazan, généralement plus exubérant, reflètent les soubresauts du fonctionnement d'un système Hollywoodien en pleine restructuration et le sentiment d'effondrement d'un monde entièrement *créé par* et *voué* à l'image.

L'articulation problématique des formes

Dans sa lecture de l'adaptation cinématographique des textes littéraires, Michel Serceau définit ainsi ses grands mécanismes :

Quel que soit le niveau ou l'angle sous lequel on l'aborde, l'adaptation n'est pas seulement une transposition, une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de *réception* et d'*interprétation* des thèmes et formes littéraires. Tels que s'y articulent le genre, le récit, le personnage, l'image, le mythe, le thème ou le mytheme, l'adaptation en est même un mode de lecture. [...]

Lecture de l'œuvre littéraire, aspect de sa fortune et de son influence, elle en est une autre forme de sémiotisation, où s'inscrit et se structure une part non négligeable de l'imaginaire de l'homme d'aujourd'hui. [Serceau: 10]

Et c'est bien à une réinterprétation constante du mythe hollywoodien que Fitzgerald, romancier en terre scénaristique, se livre longtemps avant Kazan, réalisateur arrivé jusqu'au roman par des chemins détournés. Curieusement ici, la difficile maîtrise de cette pratique de l'adaptation s'inscrit à la fois dans le récit de Fitzgerald et dans celui de Kazan. L'écrivain écrit en s'appropriant le langage d'un médium qui le dérouté et le cinéaste se heurte à une stratégie pintérienne minimaliste du non-dit, *mal adaptée* précisément au style réaliste et généreux d'un texte original laissé incomplet lorsque Fitzgerald décède d'une crise cardiaque fin 1940. Le premier chapitre, qui fonctionne un peu comme un incipit « théorique » et réflexif, se clôt sur une étrange séquence onirique qui semble déjà structurée comme

une séquence filmique avec angles et mouvements de caméra spécifiques, du plan éloigné et travelling vertical jusqu'au gros plan et travelling arrière. Les potentialités narratives soulignent d'emblée l'ouverture de l'espace cinématographique et la mobilité de la caméra :

'What I wanted to know, ' [the pilot] told me ruefully, 'is how he ever got to be Mr. Stahr.'

I'm afraid Stahr could never have answered that one; for the embryo is not equipped with a memory. But I could answer a little. He had flown up very high to see, on strong wings, when he was young. And while he was up there he had looked on all the kingdoms, with the kind of eyes that can stare straight into the sun. Beating his wings tenaciously – finally frantically – and keeping on beating them, he had stayed up there longer than most of us, and then, remembering all he had seen from his great height of how things were, he had settled gradually to earth. [...]

I would rather think that in a 'long shot' he saw a new way of measuring our jerky hopes and graceful rogueries and awkward sorrows, and that he came here from choice to be with us to the end. [Fitzgerald: 20]

L'ambivalence du lexique qui ancre d'entrée le récit dans le langage cinématographique avec cette dynamique filmique du mouvement, et le jeu sur « plan éloigné », font ici doublement référence au concept de création. Monroe Stahr, dans ce plan général pense la création de son futur royaume, et Fitzgerald construit ce regard comme un œil divin, ordonnateur de toutes choses. Dans ses notes sur le manuscrit assemblées après sa mort par le critique Edmund Wilson, il accentue d'ailleurs délibérément cette dimension démiurgique :

Rewrite from mood.

[...] for a minute there, I want to give an all-fireworks illumination of the intense passion in Stahr's soul, his love of life, his love for the great thing that he's built out there, his, perhaps not exactly, satisfaction, but his feeling certainly of coming home to an empire of his own – an empire he has made. [...]

He's not interested in it because he owns it. He's interested in it as an artist because he has made it, and mixed up with his great feeling of triumph and happiness there must inevitably be a feeling of sadness with all acts of courage—feeling that it is to some extent a finished thing, and doubt as to the next step as to how far he can go. [Fitzgerald: 135-6]

De la naissance à la mort annoncée de l'« empire », ces deux états complémentaires du même passage semblent en fait poser les bases méthodologiques de l'adaptation. Avant même d'en arriver au scénario du dramaturge anglais Harold Pinter puis à la version de Elia Kazan, le romancier ancre déjà son récit dans le mode du scénique et de la monstration. La mise en scène est en quelque sorte précédée d'une *mise en cadre*. De l'ouverture du *Dernier Nabab*, Kazan complète la troisième phase de réécriture du texte original en commençant par une séquence de tournage d'un film des années 1930. Les derniers plans en noir et blanc de ce récit dans le récit où jouent Jeanne Moreau et Tony Curtis une fois achevés, ce

sont tous les aspects techniques du tournage que la caméra expose avant d'en arriver précisément au troisième niveau du système du récit filmique, celui du montage. Stahr (Robert De Niro), silhouette sombre et furtive à l'arrière-plan, est filmé de dos, surveillant le déroulement des opérations sur le plateau avant d'être cadré en plan serré, visionnant les épreuves dans une salle de projection privée. Dans la version française, Claude Beylie commente ainsi le découpage après montage définitif de cette première section du film :

Plateau de tournage – intérieur jour

Didi met le pied sur le sofa et le fait retomber. Plan flash sur les coulisses où l'on voit passer une silhouette (celle de Stahr). [Beylie: 10]

Dans le roman comme dans le film, la figure énigmatique de Monroe est donc au cœur du récit. Plus qu'une variation sur la nature du contrôle qu'il exerce sur les autres dans l'univers du studio, les deux récits offrent d'entrée une analyse de son rapport au réel. Réduit à sa fonction de directeur-producteur, Stahr n'existe plus que comme émanation du monde qu'il crée en continu. Dans un entretien accordé au critique Michel Ciment, Elia Kazan souligne déjà cette équivalence finale – littéralement *fatale* – entre l'être et son image :

[...] *Le Dernier Nabab*, c'était un défi, un film sur un personnage essentiellement américain, mélange d'homme d'affaires et de héros romantique. [...]

Montrer que cet homme ne pouvait se mesurer au réel alors qu'il le devrait. Montrer qu'il y avait là un défaut dans sa cuirasse, qu'il y a une erreur dans sa conception romantique de la vie. [...]

La tragédie doit naître du personnage central. Et dans ce film, la tragédie vient de ses défauts, de son inadéquation. [Ciment 1985: 310-1]

D'ailleurs, l'inadéquation des différents récits qu'il élabore ou restaure s'amplifie jusqu'à envahir sa vie et à en modifier et en *dérégler* radicalement la nature. Les séquences proprement « redondantes » qui montrent Stahr à l'œuvre (cinématographique) sont aussi le lieu d'un travail sur la narrativité, comme si ces séances de travail sur la cohérence du scénario en amont et de restructuration du montage en aval fonctionnaient par elles-mêmes comme des éléments scripturaux au même titre, par exemple, que les cartons du muet. Ce qui s'exhibe déjà à ce stade précoce du film, c'est ce que Michel Serceau décrit très bien comme étant l'interaction constante entre « monstateur profilmique » dirigeant la mise en scène, et « narrateur filmographique » chargé du montage. Stahr est clairement montré dès les premiers plans comme l'expert absolu en articulation et conjugaison filmiques diverses.

Ombre fugitive mais omniprésente, obsédante en fait, qui encadre très littéralement le plan et structure toute son histoire, le personnage de Monroe Stahr incarne paradoxalement les diverses transformations génériques du roman. En ce sens, présent à tous les stades de l'adaptation et en déterminant les marques formelles à tous les niveaux, Stahr est en quelque sorte la trace survivante de cette conquête sur la représentation qu'est l'ensemble du processus d'adaptation. Mais c'est une trace qui s'efface peu à

peu, une incarnation qui va précisément en s'amenuisant au fil des scènes. Et c'est peut-être là que la notion de crise est la plus prégnante car le film de Kazan n'en finit pas de renvoyer à une crise de la représentation, déclinant de l'intérieur les différentes facettes d'un dysfonctionnement généralisé du système de production filmique à la fin des années 1930. Les signes formels de la perte progressive de contrôle du « nabab » sur la mécanique hollywoodienne répondent en écho aux difficultés de Kazan, venu de la Côte Est, à s'imposer dans un univers où Spiegel régnait en maître, et à s'approprier un matériau que Pinter avait déjà remanié et, littéralement, *déplacé*. En fait, ce texte à la nature déjà hybride puisque Edmund Wilson en a reconstruit une ébauche de suite commentée d'après les notes de son ami se matérialise d'entrée à l'écran par des écarts manifestes, déjà inscrits en amont du tournage du film dans les interventions du producteur, du scénariste puis du premier réalisateur pressenti finalement écarté du projet, Mike Nichols. La distance par rapport au texte littéraire de référence en est d'autant accrue que chacune des actualisations du récit de fiction que Umberto Eco définit comme un *monde possible*, a imposé à chaque nouvelle strate un système de lecture autre. C'est cette rencontre de systèmes parfois discordants qui donne au film un statut un peu iconoclaste dans l'œuvre du cinéaste et confère à son travail intertextuel une dimension souvent trouble. Brian McFarlane met lui aussi en exergue la paternité par essence multiple et parfois déroutante de toute adaptation d'œuvre littéraire :

The issue of *authorship*, always complex in film is especially so in relation to the film version of a literary work. Not only will the directorial signature inscribe itself with varying degrees of forcefulness on adapted material; not only will the spectre of the novel's author, especially in the case of the classic or best-selling novel, hover over the spectator and critic's reading of the film; also, the status of the author(s) of the screenplay will intervene between the former two. [McFarlane: 35]

Et d'ailleurs, Elia Kazan ne cesse de commenter au fil de ses notes et interviews la pluralité des voix dans sa relecture du dernier « récit d'initié » de Fitzgerald. À Michel Ciment qui souligne le « lyrisme retenu » et le poids sourd de la menace ressentie par Stahr dans *Le Dernier Nabab*, il répond :

Oui, Pinter et Spiegel [...] avaient travaillé [au scénario] pendant plus d'un an. Mike Nichols également. Par exemple le début du film – quand vous ne savez pas où vous êtes, avec le film en noir et blanc sur un écran – a été une idée de Nichols que j'ai trouvée bonne et que j'ai adoptée. [...] quand on a travaillé sur un scénario, personne ne peut être **vraiment** ouvert. [...]

Le mot que Pinter utilisait toujours dans les indications qu'il donnait, c'était la « retenue ». C'est ce qu'il voulait et peut-être désirait-il ainsi se protéger contre moi car il connaissait ma réputation. [...] [Ciment 1977: 7 ; 11]

Les arrangements

La lecture et l'interprétation du texte source que fait Kazan entre donc dans une dialectique avec le texte de l'œuvre et le contexte des diverses adaptations plus ou moins abouties qui ont précédé. Curieusement, ce que

les critiques ont le plus reproché au réalisateur, c'est cette volonté de laisser s'articuler des niveaux de fonctionnement, d'adaptation en quelque sorte *hétérogènes*, même si Kazan a bien sûr recadré le propos et développé ses **propres codes iconiques**.

Ironiquement, les dispositifs d'arrangement de Kazan ont finalement été aussi peu opérants que ceux de Stahr dans le récit filmique. L'essence de la crise se révèle d'abord à l'image dans ce divorce d'avec le réel qui marque son personnage. D'emblée, Monroe est construit et cadré comme un *producteur d'illusion* – mais ce sont plus les formes obsessionnelles de l'illusion que la qualité de producteur que Kazan inscrit à l'écran. Et c'est bien cette continuité étrange entre le réel et l'univers filmique qui le définit comme étant l'épicentre de la crise. Alors qu'un vieux guide (John Carradine) fait visiter les studios à un public avide, une jeune femme demande des précisions sur les simulations de tremblement de terre. Dévoilant quelques secrets de fabrication, il démonte alors la mécanique du spectaculaire, allant jusqu'à mimer les différentes techniques, de la plus simple à la plus sophistiquée. Mais justement, cette ligne de fracture entre effets spéciaux et vraie vie commence à s'effacer alors qu'une autre, ancrée dans la réalité, s'inscrit à l'écran. Image désincarnée d'une faille organique qui s'insinue partout, le tremblement de terre, séquence fondatrice du film, désagrège en profondeur la texture intime d'un monde à l'architecture complexe. La fissure, filmée en plan rapproché et contre-plongée, zèbre les ombres géométriques dessinées au plafond et fonctionne comme la trace visible de l'ébranlement intérieur à venir. Tous les personnages en détectent les prémisses, sauf paradoxalement Monroe qui dort du sommeil de l'épuisement pendant la première secousse. Le chaos vient pourtant de s'immiscer dans l'espace préservé des studios et Monroe Stahr n'est déjà plus dans ces plans précoces qu'une enveloppe qui se vide de sa substance intime, un *film* justement au sens anglo-saxon du terme, éthéré et fantomatique qui semble se dissoudre de plus en plus à l'écran. Le jeu des lumières qui, sous la violence du séisme, s'allument puis s'éteignent sur les façades des studios filmées en légère contre-plongée insère presque la séquence dans le dispositif du fantastique.

D'ailleurs, selon la critique, l'un des reproches majeurs faits à l'adaptation de Kazan était justement que son personnage central ne fonctionnait que comme *signe*, un signe qui ne s'inscrit plus que comme *persona*, incarnation problématique plutôt qu'incarnation d'une problématique dans l'analogie figurative. Comme son original littéraire, il n'est bientôt plus *que* signe et sa présence finit par se dissoudre dans l'image analogique. Kazan semble avoir immédiatement saisi cette dimension d'effacement progressif et l'avoir détournée à son avantage dès les premières scènes. Curieusement, la figure du producteur est à la fois ce *personnage-sujet*, singularité consciente dont parle Zérafra cité par Serceau [Serceau: 123], qui va peu à peu se diluer à l'écran, et ce *personnage-signe* qui matérialise un état de crise dans les rapports sociaux et professionnels.

Situés à l'intersection de l'espace littéraire et de l'espace figuratif classique, le langage et la pratique du cinéma s'inscrivent dans une tension, voire une rupture, entre *écriture* et *représentation*. Située à l'intersection de cette intersection, l'adaptation pose le problème de la survivance, ou du

degré de survivance, sinon du sujet classique à proprement parler, tout du moins du statut classique du sujet, de cette synthèse de la géométrie et des mythes propres à une société qui est, selon Pierre Francastel, la véritable définition de l'espace figuratif. [Serceau: 51]

La persistance incertaine de l'inscription du sujet dans le cadre semble bien être la stratégie première de Kazan pour représenter l'ambivalence fondamentale de Stahr. Figé en début de film dans sa fonction de maîtrise absolue de la représentation, Monroe se désagrège progressivement à l'écran. Souvent à la marge du cadre lorsqu'il dirige les diverses phases d'un processus de production qui s'effrite à la fin des années 1930, il est aussi étrangement absent lorsqu'il occupe le champ dans des scènes plus personnelles de sa vie. Une présence-absence qui évoque de façon troublante la représentation fantastique du monstre comme jeu de l'indétermination intellectuelle. Stahr impose de diverses façons la forme de l'autre dans la représentation, arrangeur ou *monstrateur* professionnel, alors même qu'il est lui-même l'objet hors norme de tous les regards, un *objet* justement, plus qu'un sujet, qui va se marginaliser définitivement, sortir littéralement et progressivement du champ. Cette mort lente d'un système de contrôle total emporté sous les coups répétés des organisations syndicales en plein essor, de la diversification des sources de financement et du rôle grandissant des réalisateurs qui deviennent pleinement auteurs au fil des décennies s'inscrit à l'écran sous la forme d'une chronique d'une mort arrangée.

La dernière scène dans laquelle Stahr fait preuve de ce pouvoir absolu du nabab sur l'ensemble de ses collaborateurs correspond déjà dans le scénario de Pinter à une scène extrêmement ramassée où le metteur en scène Red (Dana Andrews) qui vient de se plier aux exigences de son actrice principale est brutalement mis hors jeu en quelques mots par le producteur :

On suit en travelling Stahr et Red marchant. [...]

STAHR : Tu ne sais pas la tenir. [...] Il va falloir laisser tomber.

RED : Le film ?

STAHR : Non. Je le confie à Datich. [...] On te trouvera autre chose, va ! [...]

RED : Je peux finir la séquence ? [...]

STAHR : On s'en occupe. Datich est déjà sur place. [...] Il est entré quand nous sommes sortis. Il a lu le script hier soir. (*Ils sont près de la sortie des studios.*)

RED : Espèce de salaud ! [...]

On reste sur Red enfilant sa veste sans mot dire. Stahr s'éloigne. [Beylie: 19]

Le processus de remédiation passe ici par la violence directe mais brève du langage, une violence encore formalisée par une adresse directe du directeur de studio. Pour l'instant d'ailleurs, c'est lui qui disparaît hors champ n'ayant manifestement aucune conscience à ce stade d'une brisure quelconque dans la trame du réel. Il ne semble pouvoir saisir la notion

d'*arrangement* que dans sa dimension pratique et professionnelle et n'a d'ailleurs pas *vu* la course de la fêlure au plafond pendant le séisme.

C'est bien justement la représentation du conflit qui pose problème dans *Le Dernier nabab*, au sens où celui-ci est faiblement problématisé, comme si toute la souffrance intérieure de Stahr après le décès de sa femme et sa tentative désespérée pour retrouver ce que Kazan appelle « son humanité » restaient la partie floue échappant à toute représentation directe dans la mise en scène. La seule séquence d'affrontement physique se déroule dans le dernier tiers du film lorsque Brimmer-Jack Nicholson, représentant syndical venu fédérer le mouvement des scénaristes, est introduit par Cecilia-Theresa Russell auprès de Stahr sans que les deux hommes puissent s'accorder. Ce moment très bref du duel en direct actualise l'image de la fêlure ontologique chère à Fitzgerald et matérialise à nouveau la cassure du système oligarchique des grands studios. Dans une étude sur les accords conclus par les directeurs de studios avec les chefs syndicaux, Denise Hartsough note :

The glitter and glamour of Hollywood's Golden Age hide a shameful secret. [...] The motion moguls did not, however advertise the fact that in the mid-1930s they began making payments to a union run by the Chicago syndicate. [...]

Industry heads claimed that the union (International Alliance of Theatrical Stage Employees-IATSE, or IA) had extorted the money from them by threatening to have union projectionists strike at theaters across the country. [Hartsough: 226]

Stahr précisément, se révèle incapable d'ajustements et sa décision subite de régler personnellement le différend professionnel qui l'oppose au syndicaliste illustre l'impossible conciliation des dimensions intime et publique du personnage.

BRIMMER (*continuant à jouer sans le regarder*) : Ca ne serait pas plus simple de payer quelqu'un ?

STahr : Non, je fais mon sale travail moi-même...A présent, je vais vous casser la gueule ! (*Cecilia jette sa raquette et se précipite entre les deux hommes cherchant à retenir Stahr.*) Je vais vous renvoyer à New York, M. Brimmer ! [...] Ce genre de types arrive à vous influencer... [...] Il influence les jeunes plus spécialement. Vous ne savez pas ce que vous faites ! [Beylie: 58]

L'essence de ce conflit au cœur du studio que Fitzgerald avait structuré autour de la figure illuminée du génie du cinéma se recadre à l'écran sur les blessures de l'intime et le reformatage de l'illusion cinématographique. Dans ce combat désespéré contre tout vecteur de destruction potentielle, Stahr lutte contre lui-même. C'est peut-être là d'ailleurs que réside le moteur essentiel de l'interprétation de Kazan. L'affrontement avec des forces à la fois externes et internes au monde du studio qui fascine Fitzgerald subit ici tout un travail de transposition qui va dynamiser l'espace imaginaire du directeur. Kazan manie deux formes de narration filmographique. La scène et la séquence structurent l'incessante bataille que livre Monroe pour sauvegarder un âge d'or cinématographique révolu qu'il a lui-même contribué à créer. Dans le roman au contraire, le point de vue de la narratrice sert à renforcer la situation de crise

institutionnelle et structurelle dans laquelle se débat le producteur. L'ancrage historique, parce qu'il y est très fort, infléchit d'entrée la nature du conflit et, d'une certaine façon, rattache Stahr à la lignée glorieuse des grands découvreurs du cinéma, soignant d'autant l'articulation problématique avec une ère nouvelle de la production de films.

Between the night I got back and the quake, I'd made many observations. [...]

About Father, for example. [...]

Stahr had been his luck-and Stahr was something else again. He was a marker in industry like Edison and Lumière and Griffith and Chaplin. He led pictures way up past the range and power of the theatre, reaching a sort of golden age, before the censorship. [Fitzgerald 1941: 28]

Kazan, et Pinter avant lui, déplacent l'enjeu de cette lutte pour le pouvoir au sein du studio pour se focaliser sur la dimension romantique de la relation Monroe Stahr / Kathleen Moore. En cherchant à reconstruire la force dramatique d'un conflit fondateur, Elia Kazan recentre donc le processus d'idéalisation de Monroe sur Kathleen et son image. Propulsée accidentellement dans l'espace de la représentation, elle devient en quelque sorte le point d'orgue du processus de révélation d'une intimité parallèle protégée à l'excès. Mais Ingrid Boulting, elle-même fille de producteur et actrice occasionnelle, « catastrophique » d'après de nombreux critiques, ne crée justement qu'une tension intermittente faute de savoir transformer son jeu en pôle d'intensité constant dans le récit filmique.

Dans le texte déjà, Fitzgerald décrit l'apparition impromptue des deux femmes dérivant sur la tête de Siva comme un événement mineur soudain et brièvement empreint d'une dimension mythique. C'est en quelque sorte le point de vue du héros tragique qui déréalise la scène ou, plus exactement, redonne littéralement corps au signe vidé de son contenu qu'était jusqu'alors ce décor hindou.

Smiling faintly at him from not four feet away was the face of his dead wife, identical even to the expression. Across the four feet of moonlight, the eyes he knew looked back at him, a curl blew a little on a familiar forehead; the smile lingered, changed a little according to pattern; the lips parted-the same. An awful fear went over him, and he wanted to cry aloud. [Fitzgerald 1941: 26]

Kazan détourne ce regard *mythologisant* et le redistribue tout à la fois sur le personnage de Kathleen et sur l'icône qu'elle est censée réincarner, l'épouse défunte de Stahr. Il applique à chaque apparition à l'écran de Kathleen ou Minna, également jouée par Ingrid Boulting, les mêmes codes iconiques. Alors qu'une canalisation vient d'éclater sur un décor extérieur sous le choc de l'onde sismique, Kathleen apparaît dans un halo de gouttelettes irisées illuminées par les projecteurs. La caméra saisit la pose hiératique un peu incongrue du corps comme suspendu au dessus du bassin artificiel, tout comme l'expression mystérieuse du visage alors que les indications du script précisent :

Une énorme tête de statue dorée flotte sur l'eau. [...]

La tête continue à flotter sur l'eau. Perchées sur la couronne qui ceint la tête de l'idole, deux jeunes femmes. Stahr, subitement intéressé, les regarde attentivement. Plan sur la fille de gauche, corsage bleu, cheveux flottant au vent, jupe beige mouillée? Stahr la suit longuement des yeux alors qu'elle dérive lentement. [...]

L'un des pompiers l'aide à descendre de la statue. On reste sur la première fille (Kathleen), debout dans l'eau à mi-mollet. Derrière elle, le jaillissement de la canalisation. Sur Stahr qui la regarde toujours, fasciné. Sur elle, les cheveux mouillés, immobile, les yeux mi-clos. [Beylie: 13]

Cette séquence de *métacinéma* souligne le fonctionnement du système de significations lui-même et sonde la façon dont cette représentation de l'idéal féminin s'élabore dans la conscience de Stahr, spécialiste et spectateur tout à la fois. C'est presque son architecture mentale qui se donne à voir, lors de cette coïncidence organisée de l'espace filmique et de l'univers imaginaire. Son regard enferme définitivement la femme réelle dans un statut d'icône répondant de façon presque automatique au principe du découpage cinématographique. Le plan devient véritablement une construction plastique et Stahr opère alors une opération de découpage et de montage d'un cadre qui se trouve également correspondre à son espace imaginaire. La séquence, relativement brève mais d'une intensité rare, revient sur la dimension auto-réflexive de la production cinématographique en s'offrant presque face à la caméra comme un moment privilégié du tournage. Kazan commente ce moment de rupture vitale, et insiste dans ses notes préparatoires sur l'effet de trouble qui envahit alors Monroe : son travail sur la signification est ici entravé par la ressemblance frappante de Kathleen avec sa femme morte qui détourne et fige irrémédiablement le processus de décodage. L'image analogique du personnage qu'incarne accidentellement la jeune femme s'impose à lui d'emblée sans qu'il parvienne jamais totalement par la suite à superposer la *persona* de celle-ci à celle de Minna Davies. Or la rencontre interprète/modèle ne peut être pleinement opérante que si Kathleen accepte de se substituer pleinement au personnage qu'elle incarne, mais le propre du héros tragique est précisément de ne jamais réussir à la réduire à cette « mise aux normes mythiques ». Le surgissement incongru de Siva, dieu hindou de la destruction, fonctionne donc à l'écran comme une gigantesque et transparente prolepse :

[Stahr] voit les choses sous un éclairage net et direct. Mais lorsqu'il voit Kathleen pour la première fois, c'est dans l'étrange lumière réfractée, deux fois réfléchi en fait, des gros projecteurs qu'on fait très vite venir pour éclairer l'inondation. Et quand il la voit dans cette lumière, elle semble flotter dans l'eau. La moitié supérieure de son corps est éclairée et l'autre ne l'est pas, elle a donc l'air de flotter, éthérée, dans l'espace. Le vent souffle dans ses cheveux, ce qui fait d'elle une vision encore plus irréaliste et romantique. [...]

Elle est toujours une figure de rêve, une apparition, un idéal de beauté romanesque, jamais une image dure, simple, réaliste. Ainsi faudra-t-il toujours autour de Kathleen un mystère qui évoque quelque chose au-

delà de l'immédiat, un fantôme, un rêve, une projection romantique du besoin de Stahr pour tout cela. [...] une silhouette fantomatique.¹

Ce *fantôme de cinéma*, jeu étrange sur un effet spéculaire détourné, devient la modalité principale du récit. Le trouble induit par ce redoublement de l'image contamine d'ailleurs aussi le spectateur dans la scène suivante où, dans une contiguïté artificielle et troublante entre les deux plans, Minna, surgit d'un de ses films en noir et blanc des années 1930 et semble s'adresser directement à Stahr. L'effet est saisissant :

Stahr gravit les dernières marches (légère contre-plongée) et entre dans sa chambre. Fondu au blanc sur un élégant boudoir où se tient assise Minna, en robe de soirée, une rose à la main. Travelling rapide sur elle. Elle se lève comme à son entrée, entrouvre son étole de renard blanc.

MINNA : Chéri, je reviens à la maison. [Beylie: 13]

Le zoom optique avant sur le visage fardé et séducteur de Minna ressuscite le rêve d'amour et de gloire du héros fitzgeraldien en général et de Gatsby en particulier. Cette image mentale fugitive insérée et montrée en contre-champ du plan réel marque le début du processus de remodelage de Kathleen. La réincarnation rejoint ici l'art de la mise en scène. Kathleen n'a d'existence que littéralement et éternellement *projetée* par Stahr, retravaillée aux stéréotypes et aux normes qu'il impose autocratiquement au film hollywoodien. D'ailleurs Kazan, dans sa conférence à l'Université Wesleyan datant de mai 1971, souligne : « Qu'est-ce qu'Hollywood ? En une phrase : l'art organisé comme une industrie ». [Ciment 1987: 136].

Hors temps, hors-champ

Chez Pinter et Kazan, le système en crise s'efface devant une crise de la représentation. Et c'est dans le travail de l'image, référence en perpétuelle mutation, et plus précisément dans l'interpénétration progressive de séquences d'images hétérogènes que se déclinent les aspects, presque au sens grammatical ici, de la crise. La difficile cohabitation des images réelles et fantasmées de Kathleen et de celles, fugitives, de Minna organise le récit filmique jusqu'à la fin, jusqu'à ce que l'image de Stahr elle-même s'estompe dans la noirceur brute du plan final.

Fitzgerald s'est attaché principalement à démonter avec passion les rouages hollywoodiens dont Monroe Stahr, magnat au style thalbergien, était le grand ordonnateur. Pinter, Spiegel et Kazan ne conservent de cette exposition de la grammaire complexe des films que l'écrivain commentait dans ses notes manuscrites sur *The Last Tycoon*, que quelques séquences sur la technique du producteur. Toute l'ambiguïté de son rapport au monde du cinéma semble avoir été en partie gommée à l'écran pour amplifier la dimension de fragilité émotionnelle du personnage. Au cours de ses séjours à Hollywood dans les années 1930, et plus spécifiquement aux studios de la MGM en 1931 où il travaillait au script de *Red Headed Woman* adapté d'une nouvelle de Katherine Brush, l'auteur analyse de l'intérieur cette nouvelle industrie qu'il perçoit comme une menace pour l'art du roman. En 1936, il écrit dans *The Crack-Up* :

¹ « Notes sur Monroe Stahr dans *Le Dernier nabab* » [Ciment 1977: 146-7].

I saw that the novel, which at my maturity was the strongest and supplest medium for conveying thought and emotion from one human being to another, was becoming subordinated to a mechanical and communal art that, whether in the hands of Hollywood merchants or Russian idealists, was capable of only the tritest thought, the most obvious emotion. [Fitzgerald 1936: 78]

Dans cette adaptation de 1976, le travail de représentation cinématographique que F. Scott Fitzgerald juge limitatif ne se donne justement plus à voir que de façon épisodique, comme référent d'un réel dont Stahr construit l'illusion. La fabrique du fantasme n'est plus qu'un prétexte et la nature même du fantasme s'éloigne de plus en plus du goût d'un public radicalement différent à la fin des années 1930. La mise en codes iconiques de l'idéal féminin débute d'ailleurs dès les séquences en noir et blanc, avant même l'entrée en scène de Kathleen, lorsque le producteur ordonne aux monteurs de se concentrer exclusivement sur le personnage féminin. Maître de cette mécanique de la mise en scène, il finit par ne plus se définir *a minima* que comme metteur en scène ou monteur de séquences. Les rituels de la production de films semblent se combiner puis se substituer à la dynamique du souvenir. Les multiples plans inserts du portrait de la star morte, dans ses appartements, dans sa loge transformée en musée ou encore dans le bureau de Stahr inversent en quelque sorte l'ordre de référentialité pour plier le vivant à un monde de référence statique et distant qui n'est désormais plus *incarné* que dans le pictural, figé dans l'éternité inaltérable du tableau. Les apparitions de Kathleen Moore à l'écran, perchée sur la tête de Siva dans le reflet des projecteurs, baignée d'une lumière indirecte sur la véranda lorsque Stahr lui parle pour la première fois ou tout auréolée des lumières de la fête au bal des scénaristes, illustrent cette volonté du directeur de l'arracher au flux corrompé du réel. Kazan a longuement travaillé les éclairages diffus autour de la jeune femme. Chaque apparition devient d'ailleurs une épiphanie déréalisante, variation nouvelle et pourtant toujours semblable sur la scène originale du tableau de Minna filmée en noir et blanc comme Norma Shearer, l'épouse d'Irving Thalberg qui inspira Fitzgerald. La vision fantasmagorique de Stahr ne *s'actualise* plus que mise en perspective à l'intérieur de cadres picturaux qui structurent et orientent constamment l'espace filmique dans le sens paradoxal d'un effet d'irréel. Au fil du récit, les citations du modèle original proposent en fait des recompositions minimales du plan. Et lorsque Kathleen l'irlandaise « se révèle » justement un peu trop autonome, Stahr se réfugie dans une distance physique et émotionnelle. Lorsqu'elle s'avance nue vers lui avant leur première scène d'amour sur la plage, il se retient à un mur comme pris de vertige. Kazan choisit de matérialiser ce recul soit par des plans à deux où De Niro observe silencieusement la jeune fille, soit par des hors-champ, prolongements d'un œil quasi désincarné. Mise en cadre, traitement du temps et mobilisation du regard concourent donc à une représentation toujours réactivée, mais de moins en moins actualisée, du modèle disparu.

En faisant le choix de traiter de façon *contiguë* les deux sphères professionnelle et privée, Elia Kazan montre au plus près le transfert du processus de dépossession de l'autocrate par les multiples agents des studios sur une sorte de crise de la représentation intérieure. Les deux séquences parallèles dans la villa en construction à Malibu redoublent en quelque sorte cette opposition binaire qui finit par se réduire au seul espace

intériorisé de la représentation. L'emplacement vide du projecteur et le toit ouvert sur le ciel dont Stahr ne sait pas s'il le fermera un jour installent un peu plus dans l'espace filmique la notion de fêlure organique. Dans la deuxième scène en extérieur nuit, lorsque Kathleen, allongée contre Stahr et filmée en plan rapproché, lui demande s'il se souvient de son bonheur avec Minna, il répond : « Non. Je me souviens...de son visage, mais je ne sais pas très bien ce que nous ressentions ». [Beylie: 44]

La dimension iconique de la morte contamine alors le visage de la jeune femme qui l'observe à son tour fixement, figure figée malgré elle. Dans cette représentation d'une représentation, la rigidité des corps renvoie à la composition d'un imaginaire en perpétuel décalage. Parti d'une image, le récit filmique y revient par la mise en cadre, l'enfermement et la disparition au cœur même de ce cadre des personnages de l'intrigue. Kathleen le quitte, en « sort » littéralement, mais Stahr en reste prisonnier. Dans la dernière séquence imaginée par Kazan (le texte, lui, s'interrompt brusquement sur le départ de Stahr pour le ranch de Fairbanks et son mariage de circonstance avec Cecilia), l'homologie avec l'esthétique picturale est saisissante. Monroe ne peut cette fois s'arracher à ce que Michel Ciment appelle le « parfum nécrophile » du film [Ciment 1977: 12]. La fin, étrange et décalée, se construit comme une élégie. Stahr est agonisant. Atteint d'une maladie cardiaque qu'il soigne tout au long du film, il est à la fois dans et hors du cadre. La scène très brève dans le bureau de son collègue Brady à l'origine de sa disgrâce le montre niant la réalité de son renvoi. « Ce studio s'effondrera sans moi sans moi » déclare-t-il, avant de se retirer dans son bureau. En fait, cette scène est techniquement une réplique – sur l'exact modèle du tremblement de terre – de l'affrontement avec Brimmer. Elle marque une césure définitive avec la vie antérieure de Stahr. Il ne vit désormais plus des films mais au sein même de l'univers filmique. Deux mouvements se conjuguent à l'écran : matérialisation de la dimension funèbre du film et osmose, enfin, avec le cadre qui avait jusque là clairement séparé le vivant du filmique. Lorsqu'il écarte le rideau de la fenêtre et observe en contrebas les limousines noires et proprement funéraires des dirigeants du studio s'éloigner, Stahr semble assister à son propre enterrement. L'architecture ambiguë des deux scènes qui encadrent celle-ci ne fait qu'amplifier cette sensation de confusion extrême. Comme dans *L'Arrangement* avec un Kirk Douglas lui aussi poursuivi par les flash-back d'un ancien amour, Kazan joue sur la fusion réalité/fiction pour signifier le trouble de la perception. Il insère des images mentales de Kathleen en plan rapproché, embrassant son nouveau mari dans un monde parallèle bien ancré dans le réel. Il les reprend ensuite dans un écho visuel et sonore envoûtant lorsque, seul face à la caméra, il articule à *vide* en quelque sorte ces mots : « Je ne veux pas te perdre... » [Beylie: 60 ; 61]. La même remarque, reprise en voix-off, alors qu'un long travelling suit Stahr de dos disparaissant dans l'obscurité déserte d'un hangar de studio intensifie l'immensité de ce vide. Être humain littéralement au bord du vide, il se dissout dans un espace filmique qui n'est plus qu'un pur produit de l'imaginaire. Ce décor fantasmatique souligné par les spots que l'on aperçoit en haut du plan propulse Stahr dans une sorte de dimension intime extrême. Il crée une tension finale où fusionnent étrangement champ et hors-champ, apportant une dimension fantastique inattendue au potentiel narratif inexploité du roman.

La clôture iconoclaste de Kazan donne une résonance ironique à ce propos décontextualisé et véritablement *déplacé* de Stahr juste avant sa disparition : « Je ne sais pas...Je viens de faire du cinéma », écho lointain et confus d'une autre scène où il avait donné au scénariste Boxley une magistrale leçon de cinéma. Au-delà d'une démonstration des ressorts de l'adaptation, cette correspondance troublante entre architecture du réel et construction de la fiction offre une réflexion saisissante sur les mécanismes de l'illusion qui sous-tendent cette crise de la mythologie hollywoodienne.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- L'Avant-Scène Cinéma* N° 192 (15 septembre 1977). *Le Dernier Nabab* : 3-26 ; 43-61.
- BEYLIE, Claude. « *Le Dernier Nabab*. Découpage – après montage définitif – et dialogue in-extenso ». *L'Avant-Scène Cinéma* N° 192.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1957.
- CIMENT, Michel. « Entretien avec Elia Kazan (sur *Le Dernier Nabab*) ». *Positif* N° 192 (avril 1977) : « Kazan. Féret. Rudolph ».
- CIMENT, Michel. *Kazan par Kazan : Entretiens avec Michel Ciment*. Paris : Stock, 1973 (Ramsay, 1985).
- CIMENT, Michel. *Elia Kazan. Une Odyssée américaine*. Paris: Calmann-Lévy, 1987.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Last Tycoon*. New York: Charles Scribner's Sons, 1941.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Crack-Up* (écrit en 1936).
- HARTSOUGH, Denise. 'Crime Pays: The Studios' Labor Deals in the 1930s'. *The Studio System*. Ed. Janet Staiger. New Brunswick, NJ: Rutgers U. P., 1995: 226.
- KAZAN, Elia. *Elia Kazan : A Life*. New York: Da Capo Press, 1997.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Liège : Éditions du Céfal, 1999.
- ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*. Paris : Klincksieck, 1969.