



« Overflowing the measure », *Antony and Cleopatra* à l'écran : de l'abondance visuelle à l'excès d'images ?

Antony and Cleopatra on screen: from visual splendour to visual excess

Sarah Hatchuel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1037>
DOI : 10.4000/shakespeare.1037
ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2007
Pagination : 57-73
ISBN : 2-9521475-4-X

Référence électronique

Sarah Hatchuel, « « Overflowing the measure », *Antony and Cleopatra* à l'écran : de l'abondance visuelle à l'excès d'images ? », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 10 février 2008, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1037> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/shakespeare.1037>

Shakespeare et l'excès



actes du Congrès
organisé par la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
les 15, 16 et 17 mars 2007

textes réunis par
Pierre KAPITANIAK
sous la direction de
Jean-Michel DÉPRATS

COUVERTURE :
Edouard Lekston, *Falstaff*, 2007

conception graphique et logo
Pierre Kapitaniak

© 2007 Société Française Shakespeare
Institut du Monde Anglophone
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
5 rue de l'École de Médecine
75006 Paris
www.societefrancaiseshakespeare.org

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

« **OVERFLOWING THE MEASURE** »,
ANTONY AND CLEOPATRA À L'ÉCRAN :
DE L'ABONDANCE VISUELLE À L'EXCÈS D'IMAGES ?

Sarah HATCHUEL

« Nay, but this dotage of our general's / O'erflows the measure » : les premiers mots de la pièce, prononcés par Philo et adressés à Demetrius, décrivent l'engouement d'Antoine pour Cléopâtre en termes d'excès et de démesure. La norme paraît dépassée dès le début d'une pièce aux multiples superlatifs, hyperboles, images de crue et de débordements. Cette communication se propose d'examiner ce que devient la pièce lorsque l'excès verbal se double d'un excès visuel, lorsque les metteurs en scène et réalisateurs reflètent la démesure du texte dans l'outrance des décors, des costumes et des dispositifs illusionnistes. Nous étudierons cette escalade de fastes au théâtre et au cinéma, puis plus précisément dans les rapports établis entre mots et images au sein de deux adaptations cinématographiques: *Antony and Cleopatra* de Charlton Heston (1971, avec Charlton Heston et Hildegard Neil dans les rôles-titres) et *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963, avec Richard Burton et Elizabeth Taylor). Nous tenterons de comprendre ce qui transforme une *abondance* visuelle en *redondance* visuelle en utilisant les notions de distance et d'identification au cinéma. Pourquoi certaines outrances visuelles peuvent-elles paraître excessives aux spectateurs ? Nous sommes bien consciente que cette notion d'excès, déjà mise en question par Shakespeare, est relative à chaque individu, et que ce qui paraît « fonctionner » pour un spectateur peut sembler entièrement inapproprié pour un autre. Il nous semble, cependant, utile de poursuivre une recherche qui éviterait le simple jugement de valeur et qui tenterait de mettre au jour le fonctionnement complexe des mots et des images au sein des films inspirés de l'œuvre shakespearienne.

Antony and Cleopatra on screen: from visual splendour to visual excess 'Nay, but this dotage of our general's/ O'erflows the measure': the first words in Antony and Cleopatra, pronounced by Philo to Demetrius, describe Antony's infatuation with Cleopatra in terms of excess and immoderation. The norm seems to be exceeded from the start, in a play based on superlatives, exaggerations and images of overflowing. In this paper, I examine what the play becomes when verbal excess is coupled with visual excess, when theatre and film directors reflect textual magnification in the excessiveness of the sets, costumes and illusionistic devices. I will study how stage performances displayed more and more splendour through the centuries, influencing the subsequent screen adaptations. I will then focus on the relations between words and images within two films, Antony and Cleopatra by Charlton Heston (1971, with Charlton Heston and Hildegard Neil in the title-roles) and Cleopatra by Joseph L. Mankiewicz (1963, with Richard Burton and Elizabeth Taylor). I will try and understand what exactly transforms visual abundance into visual redundancy by using the notions of cinema alienation and identification. Why can some visual display seem excessive for an audience? I am well aware that this notion of excess, already questioned by Shakespeare, is subjective and that what can 'work' on the screen for one spectator can seem totally overdone for another. However, I believe it is appropriate to avoid value judgement and attempt to uncover the complex relations between words and images within the films inspired by Shakespeare's plays.

« **N**ay, but this dotage of our General's / O'erflows the measure » (i.i.1)¹ : les premiers mots de la pièce, prononcés par Philo et adressés à Demetrius, décrivent l'engouement d'Antoine pour Cléopâtre en termes d'excès et de démesure. La norme paraît dépassée dès le début d'une pièce aux multiples superlatifs,

¹ Les références au texte de la pièce sont tirées de l'édition Oxford de Michael Neill, *Antony and Cleopatra* (Oxford, Oxford University Press, 1994).

hyperboles, images de crue et de débordements. L'excès verbal chez Shakespeare semble créer un écart entre mythe et réalité : Antoine est décrit par Cléopâtre comme un surhomme, un colosse capable de traverser les mers d'une enjambée (« His legs bestrid the ocean ; his reared arm / Crested the world », v.ii.82-3), alors que nous ne voyons sur scène qu'un soldat vieillissant, sans cesse à la recherche de son passé glorieux. De même, Cléopâtre apparaît telle une déesse dans la tirade d'Enobarbus (« she did lie / In her pavilion – cloth-of-gold of tissue– / O'er-picturing that Venus where we see / The fancy out-work nature. » II.ii.205-8), mais la reine d'Égypte ressemble davantage à une harpie (au pire) ou à une habile comédienne (au mieux), lorsqu'elle occupe la scène. Cependant, l'affirmation d'un excès est présentée comme un point de vue et non une donnée indiscutable. Le « Nay, but », qui ouvre la pièce sur une contradiction, lance un débat sur ce qui déborde ou ne déborde pas : la notion même d'excès fait l'objet d'un questionnement dans la pièce.

Cette communication se propose d'examiner ce que devient la pièce lorsque l'excès verbal se double d'un excès visuel, lorsque les metteurs en scène et réalisateurs reflètent la démesure du texte dans l'outrance des décors, des costumes et des dispositifs illusionnistes. Nous étudierons cette escalade de fastes au théâtre et au cinéma, puis plus précisément dans les rapports établis entre mots et images au sein de deux adaptations cinématographiques : *Antony and Cleopatra* de Charlton Heston (1971, avec Charlton Heston et Hildegarde Neil dans les rôles-titres) et *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963, avec Richard Burton et Elizabeth Taylor). Nous tenterons de comprendre ce qui transforme une *abondance* visuelle en *redondance* visuelle en utilisant les notions de distance et d'identification. Pourquoi certaines outrances visuelles peuvent-elles paraître excessives aux spectateurs ? Nous sommes bien consciente que cette notion d'excès, déjà mise en question par Shakespeare, est relative à chaque individu, et que ce qui paraît « fonctionner » pour un spectateur peut sembler entièrement inapproprié pour un autre. Il nous semble cependant utile de poursuivre une recherche qui éviterait le simple jugement de valeur et qui tenterait de mettre au jour le fonctionnement complexe des mots et des images au sein des films inspirés de l'œuvre shakespearienne.

La pièce d'*Antony and Cleopatra* a été écrite pour une scène dépouillée où l'enchaînement des séquences et les changements de lieux pouvaient s'effectuer avec fluidité et rapidité. Après la Restauration, la pièce de Shakespeare est entièrement réécrite par Dryden en 1678, s'intitule *All for love*, supprime toute allusion sexuelle et respecte les unités classiques de temps, de lieu et d'action. Antoine ne quitte pas Alexandrie et ne cesse de tergiverser : doit-il demeurer auprès de sa maîtresse égyptienne ou rejoindre sa femme légitime ? Ce n'est qu'en 1759 que le texte shakespearien est réutilisé sur scène par David Garrick dans une production qui tente de trouver des équivalents scéniques aux hyperboles verbales. L'entrée des deux amants, le banquet de Pompée, le retour victorieux d'Antoine et les combats donnent lieu à des séquences à grand spectacle. Cette mise en scène marque le début d'une grande tendance, celle de présenter la pièce comme une succession de tableaux spectaculaires. Alors qu'on aurait été en droit de penser que cet ajout de grand spectacle allait lui assurer un succès populaire au fil des décennies, c'est précisément le contraire qui se produit : les acteurs-producteurs hésitent à monter la pièce, pensant qu'elle ne pouvait être jouée sans des moyens financiers et techniques importants afin de ne pas décevoir les attentes du public. Shakespeare aurait certes écrit une œuvre poétique superbe, mais une pièce de théâtre injouable tant elle semble nécessiter la construction de décors monumentaux. Il faut ainsi attendre 1813 avant qu'une autre production ne voie le jour (mise en scène par John Philip Kemble), toujours dans une veine monumentale pour attirer un public de plus en plus nombreux et remplir des salles de plus en plus imposantes. Les metteurs en scène commencent aussi à ajouter des motifs égyptiens aux décors dans un désir de reconstitution fidèle à l'histoire. Les productions viennent alors répondre aux attentes croissantes en matière d'exotisme, d'archéologie mais aussi de visualisation d'un monde romain à l'image des ambitions coloniales et impérialistes de l'Angleterre au dix-neuvième siècle. Les décors deviennent de plus en plus réalistes et sophistiqués pour représenter, par exemple, les galères à Actium avec des effets de mouvement et d'incendie. Cependant, les décors deviennent également de plus en plus volumineux, encombrants et longs à modifier lorsque l'on passe d'un tableau à un autre. Les acteurs doivent se frayer un chemin entre les diverses constructions scéniques et les changements de décors nécessitent l'interruption

fréquente du spectacle. À nouveau, les critiques évoquent l'idée que la pièce est tout simplement injouable.

Dans la mise en scène de Frederick Chatterton au théâtre de Drury Lane en 1873, le premier acte se termine par l'apparition en grande pompe de Cléopâtre sur sa péniche ; l'ostension spectaculaire vient ainsi remplacer la tirade d'Enobarbus du deuxième acte. Lily Langtry pousse les effets illusionnistes encore plus loin en 1890 dans la reconstruction de Rome et d'Alexandrie, avec des chars, des galères et des statues à foison. Cependant, la succession de ces tableaux fabuleux commence à lasser les spectateurs qui les trouvent longs et ennuyeux. Par exemple, l'*Illustrated London News* loue la beauté des décors ainsi que leur rigueur archéologique, mais révèle ensuite :

To one pennyworth of the bard we have an intolerable deal of pomp, procession, chorus, tableau and general glitter. [...] In time the attention is not stimulated, it becomes depressed, the mind slumbers and the eyes, weary with watching, gradually close².

Un excès de spectacle tuerait finalement le spectacle lui-même. Mais le réalisme spectaculaire est tellement ancré dans les habitudes que les productions suivantes (celle de Frank Benson en 1898, 1900 et 1912, et surtout celle de Herbert Beerbohm Tree en 1906 au Théâtre de sa Majesté) reproduisent à nouveau les tableaux attendus avec un nombre de figurants de plus en plus important : l'entrée des amants, le banquet de Pompée, Cléopâtre voguant sur sa péniche, des ballets exotiques, les combats, les processions et même le couronnement d'Antoine et de Cléopâtre (tout habillée d'argent) devant une foule en liesse dans une rue d'Alexandrie. Cependant, encore une fois, les critiques n'épargnent pas les mises en scène : les bruits de machinerie perturbent l'illusion et le temps d'attente entre chaque tableau est jugé beaucoup trop long. Les nombreux entractes peuvent représenter à présent plus du tiers de la durée du spectacle lui-même³ !

Ce n'est qu'après la première guerre mondiale que les acteurs-producteurs se voient abandonnés par des investisseurs qui ne croient plus en leurs productions. Les metteurs en scène délaissent alors progressivement le spectaculaire romantique et les reconstitutions réalistes pour se tourner vers l'abstrait, le symbolique et le

² *Illustrated London News*, 22 November 1890.

³ Voir Margaret Lamb, *Antony and Cleopatra on the English Stage*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1980, p. 72-97.

minimalisme. Les productions de Robert Atkins en 1922 au Théâtre Old Vic et celles de W. Bridges-Adams de 1921 à 1931 à Stratford-upon-Avon utilisent ainsi un texte quasi-complet sur une scène presque entièrement dépouillée permettant un jeu ininterrompu et fluide. La nouvelle tendance est au décor minimal et stylisé : de simples rideaux ou des changements de lumière indiquent le passage d'un lieu à l'autre. Le développement rapide d'un nouveau médium, le cinéma, vient, en fait, soulager le théâtre, qui ne prétend plus atteindre un réalisme visuel parfait. Tout comme la photographie avait libéré la peinture des contraintes du figuratif, le cinéma semble avoir permis au théâtre de retrouver un mode de présentation fondé davantage sur le verbe et les symboles. Les productions scéniques sont alors passées d'une volonté d'imitation et de reconstitution à une volonté d'interprétation et de dépouillement. Les mises en scène théâtrales d'*Antony and Cleopatra* se sont ainsi libérées progressivement de l'approche spectaculaire et coloniale, d'une tendance impérialiste qui aliénait des pays toujours considérés comme étant à conquérir (dans ce cas-ci, l'Égypte) mais qui percevait également les femmes (*i.e.*, Cléopâtre, Charmian, Iras) en permanence comme Autres, menant les hommes sur les sentiers de la perte au travers d'une sexualité exotique et libérée. Cependant, les attentes d'un vaste public en matière de grand spectacle, d'illusion, d'érotisme et de dépaysement demeurent, et c'est au tour du cinéma d'y répondre.

L'histoire d'*Antony and Cleopatra* inspire très tôt les cinéastes. Deux versions muettes sont réalisées en 1908. En 1917, la célèbre Theda Bara (surnommée la Vamp) joue Cléopâtre dans un film de J. Gordon Edwards dont toute copie semble avoir disparu. *L'Epic* américain, film à grand spectacle se déroulant pendant l'Antiquité et équivalent à gros budget du péplum européen, a naturellement pris le relais des productions théâtrales réalistes et spectaculaires du dix-neuvième siècle, en allant encore plus loin dans les effets spéciaux, la réécriture textuelle et une certaine idéologie impérialiste. En 1934, le réalisateur hollywoodien Cecil B. DeMille s'approprie l'histoire de la reine d'Égypte, abandonne le texte shakespearien et glorifie le mythe d'une courtisane manipulatrice au sein de séquences grandioses, où se mêlent érotisme et grand spectacle. Claudette Colbert dans le rôle de Cléopâtre ensorcelle un Jules César et un Marc Antoine joués comme deux êtres stupides et égoïstes, à la limite du ridicule. Le film est

notamment célèbre pour deux moments saisissants : Cléopâtre se reposant parmi ses danseuses, au milieu de draperies de soie et de pétales de roses à bord de sa péniche, et la bataille navale d'Actium qui recycle notamment des plans d'un film précédent de DeMille, *The Ten Commandments* (1923).

L'*Epic*, genre à la recherche de toujours plus de faste, est lié intrinsèquement à la notion d'excès. Cependant, si la pièce de Shakespeare présente des excès verbaux, l'*Epic* fonctionne sur le mode de l'outrance visuelle. Après la deuxième guerre mondiale, il se développe avant tout pour deux raisons : il s'agit de concurrencer la télévision et rivaliser avec l'Union soviétique. La visée de l'*Epic* est donc à la fois esthétique et idéologique : il faut montrer les choses en grand et révéler la puissance américaine. Les années cinquante et le début des années soixante invitent ainsi les studios hollywoodiens à une surenchère de magnificence. La concurrence que se livrent les studios pousse les producteurs à dépenser des fortunes de plus en plus colossales dans des films comme *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), *Ben Hur* (William Wyler, 1959) ou *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960). Le public en vient presque à s'intéresser davantage aux anecdotes de tournage et aux coûts astronomiques qu'aux œuvres cinématographiques elles-mêmes⁴. L'*Epic* devient ainsi, de manière métaphorique, le symbole même de ce dont il traite : plus le film doit évoquer la grandeur et la démesure, plus le budget enflé pour payer les cachets toujours plus astronomiques des vedettes et financer des techniques de plus en plus innovantes, et plus les studios hollywoodiens se transforment en empereurs romains offrant des distractions spectaculaires au peuple pour mieux le canaliser. *Antony and Cleopatra* n'échappe pas à cette « péplumisation » à grande échelle, dans deux films, *Antony and Cleopatra* de Charlton Heston (1971) et *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963). Cependant, si les deux réalisateurs ont un but similaire (ils souhaitent adapter la pièce shakespearienne au genre de l'*Epic* hollywoodien), ils utilisent deux stratégies textuelles bien distinctes.

Heston, dans un film à petit budget (1.600.000\$) qu'il tient à réaliser depuis longtemps (tant le rôle d'Antoine dans *Julius Caesar* et *Antony and Cleopatra* le fascine depuis le début de sa carrière), conserve le texte shakespearien et la plupart des figures hyperboliques.

⁴ Voir Frédéric Martin, *L'Antiquité au cinéma*, Paris, Dreamland, 2002, p. 10-11.

Il réordonne les vers et les scènes et introduit de nombreuses séquences visuelles interpolées pour dévoiler les combats et ajouter une dimension homérique et émotionnelle. Tout comme DeMille avait ré-exploité des plans déjà tournés pour un film précédent, Heston construit ses interpolations en utilisant des *rushes* de *Ben Hur* (film dans lequel il jouait le rôle-titre). Ces images de batailles se retrouvent donc doublement en excès : plans en excès par rapport à la pièce de Shakespeare et rebuts visuels d'un film précédent, témoins d'un cinéma « cannibale » qui se nourrirait des restes d'une autre œuvre. Ces séquences présentent ainsi un caractère intertextuel fort, puisqu'elles s'insèrent au milieu du texte shakespearien en se faisant l'écho d'un péplum antérieur. Pourtant, malgré cette volonté d'ancrer la pièce de Shakespeare au sein d'un genre cinématographique prisé par le public, le film de Heston n'a connu ni succès populaire ni succès d'estime, et n'a été distribué commercialement qu'en Espagne (où il a été filmé), en Angleterre et au Japon : il s'est fait principalement connaître au cours de premières et de festivals. Il semblerait que l'ajout de séquences montrant des combats spectaculaires se soit heurté au même écueil que les productions théâtrales de la fin du dix-neuvième, c'est-à-dire à l'excès de spectacle. Mais cette impression d'« excès » visuel ne peut se comprendre qu'en relation avec un manque : l'absence d'engagement et d'identification chez le spectateur.

La bataille d'Actium dans le film de Heston: le recyclage de plans de *Ben Hur* (1959)



Dans *Antony and Cleopatra* de Shakespeare, la situation dramatique invite le spectateur à regarder les événements de manière distanciée. Selon Lois Potter, « Both its historical setting and its

Jacobean context imply an audience whose role is (as Philo says at the start) to “behold and see” rather than to affect events⁵. » Au lieu d’être impliqués directement et de pouvoir intervenir au sein du drame (comme dans *Julius Caesar* où il est possible de se prendre pour les citoyens romains à qui s’adressent Brutus et Antoine), les spectateurs semblent devenir uniquement les témoins externes de ce qui se déroule devant eux. Cette distance se double d’un doute constant sur les motivations des personnages. Nous ne pouvons jamais être certains de l’amour que se portent les deux héros, d’autant plus que leurs déclarations enflammées sont, pour la plupart, faites en public : l’affirmation des sentiments pourrait n’être qu’artifice, représentation, manipulation. Les deux amants seraient toujours en train de jouer de manière métathéâtrale sur leur statut d’acteur : l’identité n’est jamais stable, mais fluctue en permanence. Si Cléopâtre affirme de manière quasi tautologique être ce qu’elle est (« since my lord / Is Anthony again, I will be Cleopatra. », III.xiii.186-7), les spectateurs sont, quant à eux, sans cesse amenés à s’interroger sur sa véritable essence. Robert A. Logan écrit à ce propos :

Cleopatra is a figure whom we try to respond to more consistently on a psychological level than we respond to Antony. What deters us from an intimate knowledge of her psychology is her constant role-playing and, similar to Antony, her lack of interior meditations (neither character has a standard soliloquy) ; we are not able to fathom the true motives of Cleopatra⁶.

Lorsque les scènes où se rencontrent Antoine et Cléopâtre sont adaptées au cinéma, leur caractère éminemment public et théâtral ne favorise pas la construction d’un engagement émotionnel chez le spectateur, c’est-à-dire une identification cinématographique secondaire.

**Antoine et Cléopâtre vus dans le même plan dans le film de Heston.
Le champ-contrechamp n’est que rarement utilisé pour créer
l’identification**

⁵ Lois Potter, « Roman Actors and Egyptian Transvestites », *Shakespeare Quarterly* n°50.4 (Winter 1999), p. 515.

⁶ Robert A. Logan, « “High events as these”: Sources, Influences, and the Artistry of *Antony and Cleopatra* », in *Antony and Cleopatra : New Critical Essays*, éd. Sara Munson Deats (New York et Londres, Routledge, 2004), p. 163.



Si, dans l'identification cinématographique primaire, nous nous éprouvons comme le sujet privilégié du spectacle, dans l'identification cinématographique secondaire, nous considérons les personnages au sein de la fiction comme figures du semblable et comme foyers d'investissement affectif. Cette identification secondaire est une conséquence moins psychologique que structurelle⁷. En effet, le spectateur ne va pas s'identifier à un personnage parce que celui-ci a un profil « sympathique », mais parce que celui-ci est inséré dans une certaine situation ou structure narrative qui appelle l'identification. Selon les auteurs de l'ouvrage *Esthétique du film*, « chaque situation qui surgit dans le cours du film redistribue les places, propose un nouveau réseau, un nouveau positionnement des relations intersubjectives au sein de la fiction⁸ ». La technique du montage cinématographique permet de proposer au spectateur une multiplicité de points de vue au cours d'une même scène. Le montage façonne l'espace en alternant les plans d'action et de réaction, notamment grâce

⁷ Pour une étude de l'identification primaire et secondaire au cinéma, voir Christian Metz, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1984, p. 65 et suivantes.

⁸ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet., *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999, p. 192. Italiques des auteurs.

au champ-contrechamp⁹ qui redistribue les foyers d'investissement affectif et crée l'identification secondaire en instaurant un va-et-vient entre la focalisation externe *sur* le personnage et la focalisation interne *à travers* les yeux du personnage¹⁰.

Or, dans la pièce shakespearienne, Antoine et Cléopâtre sont rarement seuls tous les deux. Au contraire, ils sont entourés de courtisans ou de personnages choriques. Lorsque leurs scènes de rencontre sont filmées en respectant la situation dramatique de Shakespeare, le va-et-vient filmique entre les deux amants ne peut pas être utilisé aussi souvent que si les héros étaient seuls. Chez Heston, le champ-contrechamp qui susciterait émotion et identification est fréquemment délaissé au profit d'un plan d'ensemble qui englobe l'espace où se meuvent tous les personnages présents. De plus, même quand la caméra se concentre sur les deux amants, la longueur des répliques rend quasiment impossible un montage en action/réaction. John Houseman, producteur du *Julius Caesar* de Mankiewicz (1953) évoque le problème que pose le texte shakespearien lors de la phase du montage cinématographique :

The reaction-shot, for instance, which has long been the basis of dramatic cutting in both silent and talking pictures, becomes a tricky thing to use in editing Shakespearean dialogue. Silent reactions, even when carefully planned by the director to fall in predetermined places during a long speech, were rarely used by our editor, who developed a strong reluctance – born not of veneration for the classics but of sound cutting instinct – to interrupt the line and cadence of a speech in the mouth of one character by cutting away to the reaction of another. The film, as he worked on it, seemed to develop its own proper cutting rhythm and form¹¹.

La difficulté d'introduire des contrechamps lors d'une tirade explique pourquoi le processus d'identification est si compliqué à instaurer dans un film qui utilise le texte de Shakespeare.

Dans le film de Heston, lorsque arrive la séquence épique de la bataille d'Actium, les images peuvent difficilement susciter l'intérêt des spectateurs car ces derniers sont restés en retrait, n'ont pas

⁹ Figure de style qui fait alterner un champ donné et un champ spatialement opposé, en montrant, par exemple, deux personnages en vis-à-vis, en cadrant tantôt l'un, tantôt l'autre.

¹⁰ Voir Francis Vanoye, *Cinéma et Récit 1 : Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, p. 146.

¹¹ John Houseman, *Entertainers and the Entertained : Essays On Theater, Film And Television*, New York, Simon and Schuster, 1986, p. 91.

suffisamment choisi leur camp entre César et Antoine/Cléopâtre. De grand spectacle, d'*excès visuel*, les images deviennent des *visuels en excès*, des plans en trop. Les combats spectaculaires apparaissent comme inutiles car les dialogues et les situations dramatiques que le film emprunte à la pièce, dans leur ambivalence shakespearienne, ne nous ont pas invités à prendre parti, ou à voir en cet affrontement de galères romaines un enjeu diégétique et émotionnel majeur.

L'engagement du spectateur de cinéma semble nécessiter une réécriture du drame, ce que fait Heston à l'Acte III scène iv. Au lieu de représenter III.iv, Heston construit une séquence complexe afin d'apporter une explication psychologique au retour d'Antoine en Égypte. La séquence s'ouvre sur une scène intimiste entre Antoine et Octavie, et utilise des vers pris dans II.iii. Antoine s'approche de sa femme, porte lentement la main à son sein en déclarant: « The world and my great office will sometimes / Divide me from your bosom. / [...] My Octavia, / Read not my blemishes in the world's report. / I have not kept my square, but that to come / Shall all be done by th' rule. » (II.iii.1-7) Mais il semble prendre conscience que cette comédie ne pourra durer bien longtemps et quitte la chambre rapidement. Un verre de vin à la main, il se rappelle ensuite les paroles que Cléopâtre prononce en I.iii (et que les spectateurs peuvent entendre dans un flashback sonore): « When you sued staying, / Then was the time for words – no going then : / Eternity was in our lips and eyes, / Bliss in our brows bent » (I.iii.33-5). Perdu dans ses pensées, il sort dans le jardin et aperçoit le Devin (qu'il rencontre normalement en I.iii). Celui-ci lui prédit qu'il ne pourra jamais l'emporter sur César et lui conseille de partir en Égypte. Antoine conclut leur entrevue en prononçant « though I make this marriage for my peace, / I'th'East my pleasure lies » (II.iii.37-8). Enfin, il surprend une conversation entre Enobarbus et un soldat. Tandis qu'Enobarbus livre, en fait, sa célèbre description de Cléopâtre sur sa péniche (II.ii), des gros plans révèlent Antoine en train d'écouter attentivement, toujours autant perdu dans ses souvenirs d'amour. À l'écoute de « Other women cloy / The appetites they feed, but she makes hungry / Where most she satisfies » (II.ii.243-5), Antoine jette son verre dans un geste de colère et de frustration. Le bruit fait sursauter Octavie dans sa chambre. Elle porte la main à sa gorge, comme si elle comprenait que ce bruit marquait la perte de son mari. Le film enchaîne alors directement sur un plan d'Antoine à bord

d'une embarcation voguant en pleine mer, accompagné d'une musique lyrique et romantique. Des images d'écume et de vagues se brisant sur les rochers reflètent métaphoriquement la passion furieuse ressentie par Antoine, la perte de sa raison et sa dissolution dans l'élément liquide et mouvant que représentent l'Égypte et sa reine. Toute cette séquence, qui témoigne d'une réorganisation textuelle radicale, construit le retour d'Antoine en Égypte sur des bases nostalgiques et psychologiques : Antoine est progressivement convaincu par ses souvenirs et par ce qu'il entend, jusqu'à ce que ce crescendo d'amour explose de manière quasi-orgasmique dans la scène de l'océan. Si Heston avait réécrit et réorganisé toute la pièce à l'image de cette séquence, le film aurait peut-être davantage opéré sur le mode du péplum et gagné l'adhésion du public.

Au contraire de Heston, Joseph Mankiewicz n'utilise pas le texte de Shakespeare pour son film *Cleopatra* (1963). Lorsque le studio Twentieth Century Fox l'engage à la réalisation pour sauver une production à la dérive¹², Mankiewicz demande à écrire et contrôler le nouveau scénario. Alors qu'en 1953 il avait choisi d'utiliser le texte d'origine pour filmer *Julius Caesar* avec Marlon Brando et James Mason, il préfère à présent réécrire entièrement l'histoire de Cléopâtre depuis ses amours avec Jules César jusqu'à son suicide, comme s'il se doutait que toute tentative d'adapter le texte shakespearien au genre de l'*Epic* était vouée à l'échec. Mankiewicz souhaitait initialement réaliser deux films distincts, *Caesar and Cleopatra* (inspiré de la pièce de George Bernard Shaw), suivi de *Antony and Cleopatra* (inspirée de Shakespeare), qui devaient durer trois heures chacun. Cependant, le studio préféra ne sortir qu'un seul film¹³, monté à partir des deux projets d'origine pour créer la version de quatre heures que nous

¹² La production de *Cleopatra* a déjà englouti 7 millions de dollars, renvoyé un réalisateur (Rouben Mamoulian), envoyé Elizabeth Taylor à l'hôpital pour pneumonie, et construit des décors gigantesques dans les environs de Londres, mais rendus inutilisables par la pluie persistante. Tout sera reconstruit à Rome quelques mois plus tard. Pour un récit détaillé des péripéties du tournage et de la postproduction, voir l'ouvrage de Pascal Mérigeau, *Mankiewicz*, Paris, Denoël, 1993, p. 239-264.

¹³ Le studio était persuadé que le public n'irait pas voir le premier film et attendrait la sortie du second, tant le couple formé dans la vie par Burton et Taylor attirait la curiosité des foules. Or, il était crucial pour la Twentieth Century Fox de connaître un succès commercial immédiat afin de récupérer des fonds et éviter la faillite.

connaissances¹⁴. Le film *Cleopatra* est célèbre pour ses excès. Quelques chiffres éloquentes : 47 décors d'intérieur, 32 d'extérieur ; des milliers de personnes employées uniquement pour construire le Forum de Rome et celui d'Alexandrie ; 26000 costumes (dont 65 pour la seule Elizabeth Taylor) ; des dizaines de milliers de figurants, 44 millions de dollars de dépenses, ce qui, en tenant compte de l'inflation, correspondrait encore aujourd'hui au film le plus cher jamais réalisé. Le studio évita de peu la faillite et, malgré l'énorme succès populaire du film, ne rentra dans ses frais que bien des années plus tard.

Dans le film de Mankiewicz, les figures hyperboliques du texte shakespearien sont littéralisées dans des tableaux visuels monumentaux où règnent l'outrance et la démesure. C'est ici au tour du texte de Shakespeare d'être présenté comme redondant par rapport à la stratégie visuelle démesurée du film. La tirade d'Enobarbus est, par exemple, supprimée pour devenir une séquence somptueuse où Cléopâtre arrive dans le port de Tarse à bord de sa magnifique péniche, puis séduit Marc Antoine au cours d'un banquet orgiaque et de ballets exotiques.

L'arrivée de Cléopâtre à Tarse, à bord de sa péniche dans le film de Mankiewicz



La bataille d'Actium donne lieu, comme chez Heston, à une débauche d'images révélant la violence des combats et l'incendie des galères. Cependant, dans cette version, l'abondance visuelle n'est plus ressentie comme excessive et l'on se surprend à prier ardemment pour la victoire d'Antoine.

¹⁴ Il est question de restaurer le film de 6 heures prévu à l'origine par Mankiewicz, mais la majorité des scènes tournées mais non montées dans la version finale n'ont pas été retrouvées à ce jour.

La bataille d'Actium dans le film de Mankiewicz



Si les séquences monumentales semblent s'insérer aisément et logiquement dans le film, c'est paradoxalement grâce à la présence de scènes intimistes qui ponctuent toute l'œuvre. Dès leur rencontre, Antoine et Cléopâtre sont très souvent filmés en champ-contrechamp, en privé, loin des courtisans.

Cléopâtre et Antoine filmés en champ-contrechamp



Leurs premiers jeux de séduction tout comme leurs querelles d'amoureux nous sont révélés. Le film joue pleinement sur l'intertexte de la véritable histoire d'amour que vivaient Burton et Taylor à l'époque du tournage, et ne nous permet jamais de douter de la passion que peuvent éprouver les deux personnages.

Dans la pièce de Shakespeare, la scène v de l'Acte II voit Cléopâtre, entourée de sa cour, se mettre à frapper rageusement le messager venu annoncer le mariage d'Antoine et Octavie. De manière fort symptomatique, le film de Mankiewicz transforme ce moment quasi-comique de démonstration théâtrale en une scène poignante où Cléopâtre, saisie de tremblements après l'annonce, demande

simplement à rester seule, avant de hurler le nom d'Antoine dans l'immense chambre vide.

La scène du messager chez Heston



La scène du messager chez Mankiewicz



La Cléopâtre de Mankiewicz est une amoureuse passionnée : elle ne nous est pas montrée, comme chez Shakespeare, en train d'accepter le baisemain de Thydias, le messager d'Octavius César, en signe d'éventuel pacte de paix. Aucune suspicion de trahison ne pèse donc sur elle. Lors de la bataille d'Actium, les combats à grand spectacle sont également présentés à l'échelle intime de la reine, sur une maquette que Cléopâtre, à bord de son propre navire, regarde avec

appréhension pour suivre les avancées de la flotte d'Antoine. Les spectateurs sont ainsi amenés à éprouver les excès visuels de la bataille à travers la subjectivité d'un camp particulier et non pas de manière distanciée.

La bataille d'Actium à échelle intime sur une maquette (Mankiewicz)



Mankiewicz choisit d'apporter une explication claire à la fuite de Cléopâtre. Dans la pièce shakespearienne, la reine avance seulement la peur comme raison de son abandon (« O my lord, my lord, / Forgive my fearful sails ! I little thought / You would have followed », III.xi.53-5) et laisse encore planer le doute sur une possible déloyauté. Le film de Mankiewicz supprime ce doute pendant la bataille navale : on annonce à Cléopâtre que le navire d'Antoine a coulé, que ce dernier a sans nul doute été tué et qu'il n'y a plus rien à espérer. Le film apporte des motivations franches et transparentes aux personnages, abolissant ainsi les ambiguïtés shakespeariennes. Ce faisant, Mankiewicz parvient à construire un *Epic* dont les morceaux de bravoure apparaissent comme justifiés et naturels.

La pièce de Shakespeare ne présente pas de combats spectaculaires ou de cortèges prodigieux car de tels tableaux seraient tout simplement inutiles et même ennuyeux. L'investissement émotionnel du spectateur, invité davantage au détachement, à l'indécision et à la réflexion, serait trop minime pour les justifier. En respectant le texte shakespearien, Heston ne parvient donc pas à réaliser un véritable péplum où les séquences spectaculaires s'intégreraient de manière évidente à la diégèse et captiveraient le spectateur. L'emphase visuelle devient redondante car l'identification est loin d'être acquise. Mankiewicz, quant à lui, ne parvient à

transformer l'intrigue en péplum qu'en laissant le texte shakespearien de côté. Il peut donner libre cours à une démesure rendue finalement naturelle grâce à des scènes intimistes qui favorisent l'engagement émotionnel du spectateur. Cependant, on peut s'interroger sur la perte du décalage qui peut exister, chez Shakespeare, entre mythe et réalité, entre la présentation fantasmée des deux héros à travers les tirades des personnages et la réalité dramatique. En donnant à voir les deux amants au sein d'un environnement toujours gigantesque et colossal, l'*Epic* supprime l'écart entre le fantasme et la réalité, et, finalement, ne fait qu'entretenir et glorifier le mythe d'Antoine et Cléopâtre.

Sarah HATCHUEL

Université de Paris I Panthéon - Sorbonne