



HAL
open science

Les trois visages de Tom Ripley : M. Ripley de Patricia Highsmith et ses adaptations cinématographiques

Andréa Stollenwerk

► **To cite this version:**

Andréa Stollenwerk. Les trois visages de Tom Ripley : M. Ripley de Patricia Highsmith et ses adaptations cinématographiques. Littératures. 2014. dumas-01289493

HAL Id: dumas-01289493

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01289493>

Submitted on 16 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE

Université de Toulon

Faculté des Lettres et sciences humaines

Master Recherche « Imaginaire et genèses littéraires »

Année 2013/2014

LES TROIS VISAGES DE TOM RIPLEY

M. Ripley de Patricia Highsmith et ses adaptations cinématographiques



présenté par *Andréa STOLLENWERK*

sous la direction pédagogique de *M. Patrick HUBNER*

et sous la direction scientifique de *M. Patrick MENNETEAU*

et de *Mme Martine SAGAERT*

MÉMOIRE

Université de Toulon

Faculté des Lettres et sciences humaines

Master Recherche « Imaginaire et genèses littéraires »

Année 2013/2014

LES TROIS VISAGES DE TOM RIPLEY

M. Ripley de Patricia Highsmith et ses adaptations cinématographiques¹

présenté par *Andréa STOLLENWERK*

sous la direction pédagogique de *M. Patrick HUBNER*

et sous la direction scientifique de *M. Patrick MENNETEAU*

et de *Mme Martine SAGAERT*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur pédagogique de mémoire, Monsieur Patrick Hubner, pour sa disponibilité et ses conseils avisés, ainsi que mon directeur scientifique de mémoire, Monsieur Patrick Menneteau, qui m'a ouvert les portes de la pensée jungienne, donnant une dimension supplémentaire à la compréhension des œuvres de l'imaginaire. .

Je remercie également Madame Martine Sagaert qui m'a permis de recentrer le sujet et de m'initier à la méthodologie, et qui a spontanément accepté de prendre la relève de M. Menneteau.

Merci aussi à Madame Sandra Maillard et toute l'équipe de la bibliothèque universitaire, à Madame Franchi, Madame Leroy et à tous les professeurs qui ont fait de ce parcours en Master une découverte de nouveaux mondes.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
I. LES HÉROS AMBIGUS DE PATRICIA HIGHSMITH	14
1. La Complexité de l'univers highsmithien	14
2. Les Nombreuses Vies de Tom Ripley	21
II. COMMENT DEVENIR UN AUTRE ?	30
1. À la recherche d'une vie meilleure	30
2. Trois regards sur un meurtre	51
III. LA NOUVELLE VIE	64
1. La Mutation	64
2. De l'impossibilité d'être un autre	81
CONCLUSION	102
BIBLIOGRAPHIE	108
ANNEXES	CXIV
Annexe 1 : Fiche technique et artistique de <i>Plein soleil</i>	CXIV
Annexe 2 : Fiche technique de <i>Le Talentueux Mr. Ripley</i>	CXVI
Annexe 3 : Liste (non exhaustive) des musiques du film <i>Le Talentueux Mr. Ripley</i> ...	CXVIII
Annexe 4 : Filmographies	CXIX
Annexe 5 : Citations en langue étrangère originale dans les romans de Patricia Highsmith	CXXI
Annexe 6 : Demandes d'autorisation d'utiliser les photogrammes.....	CXXVII
TABLE DES MATIÈRES	- 133 -
INDEX	- 135 -
GLOSSAIRE	- 138 -

Convention

Les citations issues d'ouvrages anglophones hors *corpus* ont été faites par mes soins.

Le texte original figure en note de bas de page.

En ce qui concerne les citations issues de l'œuvre littéraire anglophone du *corpus*, le texte original est consultable dans les pages annexes.

INTRODUCTION

Certains romans ou nouvelles se prêtent immédiatement à l'adaptation filmique. Leur écriture contient des facteurs visuels et cinématographiques intrinsèques. Bien sûr, l'écriture constitue toujours le point de départ d'un film même si celui-ci est tourné d'après un scénario original. Toutefois, un roman représente une source dont l'intrigue est déjà aboutie et la littérature offre aux cinéastes un vivier d'histoires inépuisable. Ainsi, d'innombrables œuvres littéraires ont connu une deuxième vie à l'écran.

S'il semble aisé de puiser dans l'existant, l'adaptation d'une œuvre littéraire à des fins cinématographiques ou télévisuelles demande néanmoins un travail de réécriture important. La lecture d'un roman prend bien plus de temps que la vision d'un film. Il s'agit donc pour le scénariste de condenser l'histoire tout en reflétant le contenu du roman en moins de deux heures en moyenne. Comment, alors, traduire en images des émotions longuement décrites par l'écrivain ? Comment donner sens à l'action en ne la traduisant que partiellement ? Car, jugées plus ou moins fidèles, toutes les adaptations d'œuvres littéraires à l'écran subissent obligatoirement des suppressions, et parfois, lorsque le cinéaste fait une interprétation inadéquate des propos initiaux de l'auteur, on peut même parler de « trahisons ». Quoi qu'il en soit, le cinéaste crée une œuvre nouvelle. Mais s'il un long-métrage ne peut pas reproduire l'intégralité d'un roman, la grammaire cinématographique offre, en revanche, la possibilité de superposer plusieurs signifiants, c'est-à-dire que le cinéma procède par simultanéité, tandis que l'auteur n'a que le support linéaire de l'écriture, même si, bien sûr, le récit peut ne pas être chronologiquement linéaire. Aussi, en cumulant les signifiants, le cinéma est un art d'une grande complexité. D'ailleurs, Christian Metz remarque :

Ce qui frappe d'abord, en somme, c'est que le cinéma est plus perceptif, si l'on peut s'exprimer ainsi, que beaucoup d'autres moyens d'expression ; il mobilise la perception selon un plus grand nombre de ses axes.¹

Par ailleurs, il ne faut pas oublier de préciser que la conception d'un film, contrairement à l'écriture d'un livre, est une entreprise d'équipe. Alors que l'auteur écrit en solitaire, rencontrant parfois son agent ou son éditeur qui lui donnent quelques conseils, le cinéaste est confronté aux contraintes de la production. Celles-ci peuvent être alternativement, ou bien simultanément, d'ordre artistique ou budgétaire, voire politique.

¹ METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1977, p. 62.

L'un des genres régulièrement adapté au cinéma ou à la télévision est celui du « roman noir », devenant, du fait « film noir ». Ce genre littéraire, issu du « roman gothique », est influencé par le préromantisme et par la littérature fantastique allemande. Il émerge dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, plus précisément en 1794, avec la parution du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole, ou encore des romans d'Ann Radcliffe, qui inspire de nombreux auteurs sous la Révolution française. Au XIX^e siècle, le genre est perpétué notamment par Lewis (*Le Moine*) et Mary Shelley (*Frankenstein*). Mais, initialement, le « genre sombre », comme il est d'abord intitulé en France, trouve ses sources dans des œuvres du XVII^e siècle comme par exemple celles de Jean-Pierre Camus, de François de Rosset, sans oublier celles du Marquis de Sade. Les premiers ouvrages du genre ont comme cadre des châteaux et ce n'est qu'à partir des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue que l'action se situe dans les bas-fonds parisiens, décor utilisé aussi dans les romans-feuilletons qui apparaissent parallèlement en ce milieu du XIX^e siècle. Les aspects irréels, surnaturels et les descriptions détaillées de cruautés du roman noir trouvent ensuite un terrain nouveau auprès d'auteurs romantiques tels que Victor Hugo, Prosper Mérimée ou encore Théophile Gautier et François-René de Chateaubriand².

Aux États-Unis, la figure de proue du genre se nomme Edgar Allan Poe. Il sera considéré comme l'inventeur du roman policier mais c'est d'abord en France que son œuvre est défendue, en particulier par Étienne, dit Stéphane Mallarmé, et Charles Baudelaire. Ce dernier entreprendra d'ailleurs la traduction de l'un des essais de l'auteur américain, *Philosophie de la composition*, paru en français sous le titre *Genèse d'un poème* et dans lequel Poe développe sa « Théorie de l'effet »³. Poe influencera des auteurs comme Dickens, Faulkner ou encore Carson McCullers. Parlant de l'évolution du roman noir aux États-Unis, « L'Encyclopédie Larousse en ligne », reprenant un article issu du Dictionnaire mondial des littératures, résume ainsi :

Le Sud, terre maudite vouée à la maladie et à la folie, remplace l'Espagne et l'Italie du roman anglais. Héritier de la tradition puritaine, ce courant traduit la peur du monde et l'impossibilité d'en donner une image équilibrée et réaliste. Plus généralement, son influence se fait encore sentir dans le thriller, qu'il soit américain (R. Chandler), anglais (J. H. Chase) ou français (Boileau-Narcejac). Obsessions morbides et complaisance dans l'horreur s'y retrouvent sous de nouvelles formes. Mais le

² ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE EN LIGNE, (site consulté le 17 juin 2013), *Roman noir*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/roman_noir/176586.

³ *Ibid.*, (site consulté le 17 juin 2013), *Edgar Allan Poe*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Poe/176112>.

fantastique est remplacé par le fantasmagorique : au contraire de son ancêtre à la peinture psychologique simpliste, le thriller est une plongée dans des consciences torturées.⁴

Le roman noir américain contemporain, et avec lui le film noir, éclôt donc dans les années 1920, les années de la prohibition et de gloire de la Mafia, univers décrit notamment par Dashiell Hammett, qui est considéré comme le père du genre. Avec lui, nous rencontrons déjà un premier auteur lié au cinéma car Hammett se fait engager dès le début des années 1930 en tant que scénariste à Hollywood⁵.

Toutefois, dans le but d'illustrer les rapports entre écriture littéraire et écriture cinématographique, ce mémoire n'a pas comme sujet l'auteur du *Faucon de Malte*, ni le roman noir en général, mais s'intéressera exclusivement à Patricia Highsmith, dont l'œuvre ne cesse de fasciner les cinéastes depuis des décennies. La romancière naît à Fort Worth au Texas, un 19 janvier, comme Edgar Allan Poe, l'un des auteurs dont il était question plus haut et qui la marque fortement dans ses jeunes années. Mais elle voit le jour plus d'un siècle après, en 1921. Naître en 1921, cela voulait dire, naître en plein essor du cinéma. Encore muet pendant quelques années, ce nouveau média est révolutionnaire. Quand Patricia Highsmith fête ses neuf ans, les premiers films parlants ont fait leur apparition, dont *Chantage* (*Blackmail*) d'Alfred Hitchcock en 1929 qui fut le premier film du cinéma anglais.

Mais les années vingt voient aussi l'émergence de la psychanalyse grâce à la publication de nombreux traités psychologiques. Ce n'est donc pas étonnant en soi que Patricia Highsmith s'y intéresse. Ce qui l'est davantage, c'est que la question du point de rupture entre normalité et folie la préoccupe depuis son plus jeune âge. Aussi ses lectures précoces, notamment l'essai *L'Esprit humain* (*The Human Mind*) du psychiatre Karl Augustus Menninger qu'elle aurait dévoré, selon les sources, entre l'âge de huit⁶ et douze ans⁷, ont-elles visiblement éveillé son goût pour le morbide et un intérêt tout particulier pour les crimes violents, ainsi que pour la manière dont une société est capable de gérer ces phénomènes.

C'est pourquoi l'étiquette d'« auteur à suspense » qu'elle doit à l'adaptation homonyme de son premier roman, *L'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a Train*) par

⁴ *Ibid.*, *Roman Noir*.

⁵ POLARS.ORG, (site consulté le 17 juin 2013), *Hammett Dashiell (1894 - 1961). A l'Ombre du polar*, <http://www.polars.org/spip.php?article80>..

⁶ PETERS, Fiona. *Anxiety and Evil in the Writings of HIGHSMITH, Patricia*. Ashgate Publishing, Ltd., 2011, p.6.

⁷ RIVIÈRE, François. *Un Long et Merveilleux Suicide*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 33.

Alfred Hitchcock, paraît un peu réductrice. Et, si son univers répond aux exigences du genre décrit ainsi par « L'Encyclopédie Larousse en ligne » :

Dans tous les cas et dès le XVIII^e siècle, le roman noir apparaît comme le moyen de traiter des tabous sociaux par la réversion établie entre passé et présent, moralité et immoralité, espace ouvert et claustration, réel et irréel. Malgré la conclusion conventionnelle de la plupart des premiers romans gothiques, l'interrogation subsiste : il ne s'agit pas de marquer que le monde est entièrement mauvais, mais d'indiquer que l'apparence, fondamentalement ambiguë, n'autorise aucune affirmation. C'est donc la traduction littéraire d'une forme radicale de scepticisme.⁸

... il dépasse, néanmoins, celui-ci, en particulier par un monde intérieur tourmenté qui se traduit par la création de fictions hors du commun, faisant preuve d'originalité, mêlant suspense et humour, tout en creusant dans les profondeurs psychologiques de ses protagonistes.

Ainsi, Gary Fisketjon, le directeur de la maison d'édition « Atlantic Monthly Press » ayant décidé de rééditer plusieurs ouvrages, longtemps absents du marché américain ou même jamais publiés, déclare dans une interview avec Joan Dupont du « New York Times Magazine » en 1987 :

Highsmith a dû attendre trente-cinq ans avant d'être acceptée par le public américain qui s'obstinait à ne vouloir d'elle que de gentils thrillers, ignorant qu'elle était l'équivalent de Graham Greene ...⁹

Effectivement, la romancière homosexuelle et misanthrope a autant été boudée par ses compatriotes qu'elle ne les boudait à son tour. Ses vagabondages à travers le monde, longtemps à la recherche de l'âme sœur, ajoutés à ses longues années passées en Europe, notamment en France, reflètent le profond mépris qu'elle entretenait à l'égard de l'Amérique puritaine. Voilà comment François Rivière évoque les jeunes années de l'auteur :

Elle a étudié – avec ce regard faussement débonnaire qu'elle partage avec son contemporain Christopher Isherwood, auteur de l'expression « Je suis une caméra » - les mœurs des Français, des Allemands et des Italiens, et a fini par se convaincre que la compagnie de l'un ou l'autre de ces peuples lui serait finalement moins désagréable que celle des Américains qu'elle déteste.¹⁰

⁸ ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE EN LIGNE, *Roman noir*.

⁹ Gary FISKETJON cité par François RIVIÈRE, *Un long et merveilleux suicide*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 214.

¹⁰ RIVIÈRE, François, p. 71.

Cet état de choses explique probablement qu'en dehors d'Alfred Hitchcock en 1951, ce sont surtout des cinéastes français et allemands qui ont adapté ses livres. Ainsi, après *Plein soleil* de René Clément, qui est l'un des éléments du *corpus*, Claude Autant-Lara réalise *Le Meurtrier* (*The Blunderer*) en 1963. En 1977, Claude Miller adapte le roman *Ce Mal étrange* (*This Sweet Sickness*) sous le titre *Dites-lui que je l'aime*. La même année, Wim Wenders publie son film *L'Ami américain* (*Der amerikanische Freund*), basé sur le troisième roman de la série des *Ripley*, *Ripley s'amuse* (*Ripley's Game*). Les deux films sont suivis un an plus tard de *La Cellule de verre* (*Die gläserne Zelle*), adapté du roman homonyme (*The Glass Cell*) par le réalisateur allemand Hans W. Geissendörfer. En 1981, Michel Deville s'empare du roman *Eaux profondes* (*Deep Water*), en 1983, Geissendörfer produit le film *Le Journal d'Edith* (*Ediths Tagebuch*), sa deuxième adaptation d'une œuvre homonyme (*Edith's Diary*) de la romancière, puis, en 1987, Claude Chabrol met en scène *Le Cri du hibou* (*The Cry of the Owl*).

Pendant les douze années suivantes, l'œuvre de Patricia Highsmith n'inspire plus les cinéastes, jusqu'à ce que, en 1999, quatre ans après son décès, Anthony Minghella, un scénariste-réalisateur hollywoodien d'origine britannique, décide de tourner une nouvelle adaptation de *M. Ripley*, sous le titre homonyme du roman original, *Le Talentueux Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*). Ainsi, Minghella inaugure un regain d'intérêt pour l'œuvre de la romancière, et, enfin, après presque cinquante ans, Hollywood recommence à s'intéresser à elle. En effet, depuis, plusieurs adaptations de ces romans ont vu le jour¹¹.

Si de nombreux cinéastes de renom international aiment ces héros pervers auxquels la plume de la romancière américaine a donné vie, c'est que ses personnages fictifs sont d'une grande complexité. Indiscutablement, tous mériteraient d'être étudiés de près. Cependant, l'un de ses protagonistes, Tom Ripley, plus qu'aucun autre, l'a habité durant toute sa vie, générant cinq romans, dont la publication s'étend de 1955 à 1991, et dont les trois premiers ont été adaptés à ce jour au moins une fois à l'écran. À ce titre, l'œuvre se prête de manière exemplaire à une étude comparative. D'une richesse inépuisable, l'étude comparative portera ici spécifiquement sur le premier roman de la série des *Ripley*, *M. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*) sa première adaptation cinématographique, *Plein soleil*, réalisé par René Clément en 1959, ainsi que la deuxième adaptation, *Le Talentueux Mr. Ripley*, que réalisa Anthony Minghella en 1999.

¹¹ Cf. liste des adaptations cinématographiques en annexe 4.

L'écart important entre la publication des deux premières œuvres et le film de Minghella pose la question du récepteur, c'est-à-dire, du lecteur ou du spectateur. En effet, depuis la fin des années 1960, sociologues et historiens de la littérature s'interrogent sur l'interaction entre une œuvre et son lecteur. Ainsi, Hans Robert Jauss¹² et Wolfgang Iser¹³, fondateurs de l'« École de Constance », puis Umberto Eco, à partir de son ouvrage *Lector in fabula*, paru en 1979, développent des « théories de la réception ». Cette recherche s'étend aujourd'hui également au champ du cinéma. Voici comment le sociologue de la culture Emmanuel Ethis décrit le rôle du spectateur :

En substance, lorsque nous sommes spectateurs d'une œuvre, notre attente est donc instruite en fonction de ce que nous avons déjà vécu en tant que spectateur; néanmoins, l'impact d'événements inattendus est toujours possible, et ce sont généralement ceux-ci qui nous contraignent à reformuler tout ou partie de nos attentes et à faire évoluer notre vécu spectatoriel. Le rapport aux œuvres correspond ainsi à une stratégie de sauts en avant et en arrière d'où l'on tente de construire une configuration cohérente du sens général de notre expérience garanti par ces révisions perpétuelles.¹⁴

Il est donc inévitable que le regard porté sur les œuvres du *corpus* est celui d'une lectrice et spectatrice en 2014. Cependant, tout en admettant une part de subjectivité, l'analyse a été faite avec le souci d'adopter un point de vue objectif, basé sur l'idée d'attentes plus ou moins identiques du récepteur actuel, dont témoignent ses pratiques culturelles¹⁵, ainsi que les critiques littéraire et cinématographiques. En outre, c'est probablement dans ce regard que se trouve tout l'intérêt d'une telle étude, car si celui-ci a changé, les sujets traités dans les trois récits sont, comme nous le verrons, intemporels et archétypaux.

Ainsi, tout en respectant majoritairement un fil conducteur chronologique, cette étude se décline en trois parties, dont la première vise, d'une part, à approfondir l'univers personnel de Patricia Highsmith en tant que générateur de création, afin de démontrer le lien qui existe entre la romancière et ses personnages, en particulier celui qu'elle entretient avec Tom Ripley,

¹² INSTITUT FRANÇAIS DE L'ÉDUCATION, (site consulté le 14 septembre 2014), *Jauss*, <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/h-r-jauss-esthetique-de-la-reception>.

¹³ UNIVERSITÄT DUISBURG-ESSEN, (site consulté le 14 septembre 2014), *Wolfgang Iser*, <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lektuere/iser.htm>.

¹⁴ ETHIS, Emmanuel, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », *Communication et langage*, n°119, 1^{er} trimestre 1999, pp. 38 à 54.

¹⁵ CULTURE.GOUV.FR, (site consulté le 15 septembre 2014), *Les Pratiques culturelles des Français*, <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08resultat.php>

puis, d'autre part, à introduire le lecteur dans le roman lui-même, ainsi que dans les différentes façons dont les deux cinéastes abordent le sujet.

Dans la deuxième partie, il sera d'abord question de dépeindre les caractéristiques des personnages, leurs aspects psychologiques et l'évolution de leurs relations dans l'œuvre source et ses variantes filmiques, ce qui amènera ensuite à la comparaison précise entre la version littéraire et la manière dont les deux réalisateurs traduisent leur lecture personnelle du premier meurtre commis par Tom Ripley, qui est à la fois la première résultante du dysfonctionnement entre les protagonistes et le début d'une nouvelle existence pour l'assassin.

Pour terminer, la troisième partie sera consacrée à la mise en regard des trois versions de l'épisode, où Tom s'approprie l'identité de sa victime, avec une attention spéciale portée aux divers traitements du second meurtre que commet Tom, et qui lui fait perdre cette identité nouvellement acquise. Ensuite, on observera les visions très divergentes qu'ont les créateurs de la fin de l'histoire.

Afin de permettre une mise en regard plus immédiate, des photogrammes extraits des deux films ont directement été incorporés dans le corps du texte, ce qui explique que certaines parties ou sous-parties sont plus longues que d'autres. Par ailleurs, il convient de remarquer que le *corpus* de cette étude, qui est essentiellement basé sur les versions françaises, offre un tel éventail d'angles sous lesquels ces œuvres pourraient être analysées, que ce mémoire ne prétend aucunement les avoir tous couverts. D'ailleurs, les profils psychologiques des divers protagonistes n'ont pas pu être tous entièrement mis en lumière, et certains n'y figurent pas. En revanche, on peut considérer la présente étude comme un premier travail en vue d'une thèse.

Enfin, si ce mémoire comprend quelques épisodes et anecdotes de la vie de l'auteur ou des divers cinéastes pour les besoins de l'étude, il n'a cependant aucune prétention biographique. Il n'a d'autre but que de démontrer, à l'exemple de l'œuvre de Patricia Highsmith, les liaisons étroites qui existent entre littérature et création cinématographique, et de s'interroger sur la complémentarité ou l'antinomie possibles de ces deux supports de création et sur les influences réciproque des deux médias quant à la créativité, l'imagination et le style de l'écrivain et du cinéaste.

I. LES HÉROS AMBIGUS DE PATRICIA HIGHSMITH

D'abord, il y avait trois espèces d'hommes, et non deux, comme aujourd'hui : le mâle, la femelle et, outre ses deux-là, une troisième composée des deux autres ; [...]. C'était l'espèce androgyne [...]. [...] chaque homme était dans son ensemble de forme ronde, avec un dos et des flancs arrondis, quatre mains, autant de jambes, deux visages tout à fait pareils sur un cou rond, et sur ces deux visages opposés une seule tête, quatre oreilles, deux organes de la génération et tout le reste à l'avenant. [...] comme ils avaient de grands courages, [...] ils tentèrent d'escalader le ciel pour combattre les dieux.¹⁶

1. La Complexité de l'univers highsmithien

a) Une romancière aux héros peu défendables

Patricia Highsmith naît le 19 janvier 1921 à Fort Worth au Texas. Elle vit presque toute sa vie d'adulte hors des États-Unis, en Europe et notamment en France entre 1967 et 1982, puis meurt le 04 février 1995, à l'âge de soixante-quatorze ans, d'une leucémie à l'hôpital de Locarno en Suisse.

Sa mère, Mary Coates, une modéliste ambitieuse, est mariée à Jay Bernard Plangman, graphiste publicitaire d'origine germanique, quand elle tombe enceinte. Sa carrière débutante ainsi mise en péril, Mary tente alors, sur le conseil de son mari, de provoquer une fausse couche cinq mois avant la naissance de Patricia. Un proche lui suggère d'avaler un flacon de térébenthine. Des années après, sa mère trouvera amusant que Patricia aime l'odeur de térébenthine. L'envie de vivre de Patricia est plus forte, et Mary se sépare de son mari, que la future romancière ne rencontrera qu'à l'âge de douze ans. Highsmith, favorable à l'avortement et au contrôle des naissances, lui dit cinquante ans plus tard n'avoir aucun grief¹⁷. Pourtant, avant l'âge de six ans, elle fait régulièrement des cauchemars qui traduisent son sentiment d'être coupable d'être née¹⁸.

Le travail de Mary oblige la famille à déménager souvent. Aussi l'enfance de Patricia Highsmith se déroule-t-elle entre Fort Worth et New York. Souvent, c'est sa grand-mère qui s'occupe d'elle, et qui, d'ailleurs, lui apprend à lire dès son plus jeune âge. Patricia Highsmith est immédiatement attirée par les livres, notamment par un ouvrage photographique sur la

¹⁶ PLATON. *Le Banquet*, trad. Emile Chambry, Paris, Classiques Garnier, 1922, p. 189.

¹⁷ WILSON, Andrew, *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*, Bloomsbury Lives of Women, London, New York and Berlin, Bloomsbury, 2003, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

Première Guerre mondiale¹⁹, puis, adolescente, elle dévore les œuvres du psychologue Menninger, comme elle découvre notamment Poe, Kierkegaard et Dostoïevski, dont *Crime et Châtiment* a une influence réellement importante sur son œuvre, et qu'elle considère comme son maître²⁰. En effet, la question de la limite fragile entre le Bien et le Mal est certainement celle qui prédomine dans ses écrits.

En outre, en 1946, un an avant de commencer l'écriture de son premier roman *L'Inconnu du Nord-Express*, paru en 1950 et adapté l'année suivante par Alfred Hitchcock, la lecture de *L'Étranger* d'Albert Camus et sa description d'un héros s'éloignant progressivement de la réalité, font écho en elle. Elle y reconnaît « l'absence de personnalité »²¹ qui lui semble être le signe de ces temps d'après-guerre.

En 1948, alors en pleine écriture, elle découvre Sartre. Son existentialisme, sa critique de la convention l'inspirent fortement et, comme lui, elle reconnaît l'impact que peuvent avoir les circonstances ou les agissements humains sur un individu²².

Mais revenons à l'enfance de Patricia Highsmith. Quand elle a trois ans, la mère de Patricia se remarie. Le beau-père se nomme Stanley Highsmith, et l'enfant l'abhorre immédiatement. Andrew Wilson reporte : « [...] plus tard dans sa vie, Highsmith associera l'entrée de son beau-père dans sa vie comme la perte d'un langage privé, imaginaire. »²³.

En effet, en la corrigeant sur la prononciation de la formule « open sesame » (« sésame, ouvre-toi »)²⁴, il fait écrouler son monde magique. Mais avant tout, elle ressent la présence de cet homme comme un mur qui se dresse entre elle et sa mère. Plus tard, elle racontera qu'à l'âge de huit ans, elle avait imaginé comment le tuer. Elle devient rapidement consciente de sa psychologie singulière :

Highsmith réprimait et intériorisait ces émotions toxiques. « J'ai appris à vivre très tôt avec une haine grave et meurtrière » écrivit-elle. Les sombres fantasmes nourrissaient son imagination

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁰ *Ibid.*, p. 126.

²¹ Patricia Highsmith citée par Andrew WILSON, p.122, « The absence of personality ».

²² WILSON, Andrew pp. 120 à 123.

²³ *Ibid.*, pp. 26 à 27, « [...], later in her life Highsmith would associate her stepfather's entrance into her life with the loss of a private, imaginary language. ».

²⁴ *Ibidem.*, « Open see – same », « open sess-a-mi ».

gothique. « Tout cela a probablement causé ma propension à l'écriture d'histoires sanguinaires de meurtre et de violence » dit-elle.²⁵

Il est donc aisé de faire le lien entre son enfance compliquée et la création de ses héros pervers. En effet, les vingt-deux romans et les innombrables histoires courtes de Patricia Highsmith sont majoritairement habités par des personnages à la moralité douteuse et aux relations familiales perturbées. Aussi sont-ils le reflet du monde intérieur véritablement hors du commun de la romancière. Ses héros tuent tous, régulièrement de façon impunie. Souvent ils s'adonnent à l'alcool, comme par exemple Bruno dans *L'Inconnu du Nord-Express*, voire aux drogues dures, comme Philip Carter dans *La Cellule de verre*. L'absorption de ces produits altère leur perception de la réalité. Patricia Highsmith connaît bien les maux de ses protagonistes. A ce propos, François Rivière remarque :

L'ennui et la tristesse qui, plus que de raison sans doute, assaillent Patricia depuis l'adolescence et la perte de ses illusions ont fini par trouver dans l'alcool un remède souverain.²⁶

Cependant, la romancière peut trouver des aspects positifs à son ennui. Ainsi, elle déclare que si son écriture est un moyen de le combattre, à certains moments, l'ennui lui est toutefois agréable²⁷.

Quant à ses protagonistes, ils souffrent de manière récurrente de désordres dans leurs comportements sexuels ou bien, refoulent leur homosexualité. Ainsi, Bruno, le premier de ses héros pervers, assassin et instigateur d'un meurtre dans *L'Inconnu du Nord-Express*, porte un amour quasiment incestueux à sa mère et exécère son père, au point de manipuler Guy, un architecte, dont Bruno tue la femme, pour qu'il tue son père en échange :

Les lignes élancées de ses jambes lui faisaient toujours quelque chose, le remplissaient d'orgueil. Sa mère avait les plus belles jambes qu'il eût jamais vues à n'importe quelle femme de n'importe quel âge.²⁸

Bruno ne ressent que du dégoût pour les autres femmes, sauf pour Anne, la fiancée de Guy. Mais cette exception peut être comprise comme l'extension de l'attirance non explicite que Bruno ressent pour Guy. Si l'homosexualité, plus ou moins sous-entendue, est un motif

²⁵ *Ibid.*, p. 32, « Highsmith repressed and internalised these poisonous emotions. 'I learned to live with a grievous and murderous hatred very early on. And learned to stifle also my more positive emotions,' she wrote. The dark fantasies nourished her gothic imagination. 'All this probably caused my propensity to write bloodthirsty stories of murder and violence,' she said. ».

²⁶ RIVIÈRE, François, p. 194.

²⁷ HIGHSMITH, Patricia, *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*, Zürich, Diogenes, 2013, p. 63.

²⁸ HIGHSMITH, Patricia, *L'Inconnu du Nord-Express*, [1950], Paris, Le Livre de Poche, p. 93.

itératif dans ses écrits, on peut facilement en trouver les raisons dans les années de jeune femme de la romancière. Effectivement, Patricia Highsmith peine à trouver son identité sexuelle. Après quelques relations hétérosexuelles, elle finit par assumer son attirance pour les femmes, ce qui n'est pas chose facile à une époque où l'homosexualité est considérée sous le président Eisenhower comme une « perversion sexuelle »²⁹. Paradoxalement, la romancière se dit également misogyne. On peut imaginer que c'est pour cela que la plupart de ses héros sont des hommes. Pour que la transformation paraisse réaliste, elle se serait inspirée, selon Andrew Wilson, de Marcel Proust³⁰.

Quels qu'ils soient, ses protagonistes sont instables. Qu'il s'agisse d'Edith écrivant son journal (*Le Journal d'Edith*), de Robert Forester dans *Le Cri du hibou*, du chercheur David Kelsey dans *Ce mal étrange*, de l'éditeur Vic Van Allan dans *Eaux profondes*, ou encore de Tom Ripley, dont il sera question dans cette étude, l'ennui, le sentiment d'insuffisance face à leur propre existence, un vide intérieur, ou alors un trop plein émotionnel motive les actes de tous ces personnages. Parfois psychopathes, ils peuvent aussi être initialement équilibrés pour glisser ensuite vers le déséquilibre. Voici la réponse de Patricia Highsmith à l'une des questions posées par la presse française en 1958 :

[...] je suis d'avantage intéressée par le criminel « amateur » que par l'assassin endurci ou invétéré. A l'exception de types psychologiques définis comme Bruno dans *L'Inconnu du Nord-Express*, j'aime décrire des gens comme vous et moi dans certaines circonstances qui les conduisent au meurtre. Mais je suis également très intéressée par le sentiment douloureux qu'engendre la culpabilité. Encore que tous mes criminels ne soient pas sujets au remords.³¹

Curieusement, c'est sa « peur du gendarme » qui agit parallèlement comme un moteur de sa créativité : « Je suis quelqu'un de tellement soumis à la loi, que la seule vue d'un uniforme de douanier me fait frémir ... »³².

Cette peur indique à nouveau un sentiment de culpabilité. Effectivement, Highsmith s'interroge beaucoup sur cette notion. Pourtant, la romancière rejette fortement l'idée de Dieu ou celle d'une vie après la mort et se réclame athée convaincue. Dans un article du journal

²⁹ LEMIRE, Laurent, *Alan Turing – L'Homme qui a croqué la pomme*, [2004], Paris, Fayard, 2012, p.7.

³⁰ WILSON, Andrew, p. 98.

³¹ Patricia Highsmith citée par François RIVIÈRE, p. 101.

³² Patricia Highsmith citée par François RIVIÈRE, p. 91.

allemand *Welt am Sonntag* (*Monde du dimanche*), elle écrit en 1977 : « Je crois aussi peu en Dieu que je crois à la chance. »³³.

Son aversion vient notamment de la ferveur chrétienne des gouvernements américains successifs, qui confondent pouvoir et croyance. De surcroît, elle exècre les télévangélistes qui prêchent sur les petits écrans américains. On peut toutefois se demander si son athéisme ne concerne pas plutôt les institutions ecclésiastiques et n'est pas lié au refoulement d'un profond sentiment religieux, d'autant que le fait d'être homosexuelle l'excluait à l'époque par définition de l'Eglise.

Quoi qu'il en soit, Patricia Highsmith n'est pas à une contradiction près. Solitaire elle évalue pourtant dans un cercle d'expatriés nantis ; se disant de gauche, elle est également réactionnaire, voire raciste ; craignant les forces de l'ordre, elle écrit des histoires de meurtre ; se détruisant à force d'alcool et de cigarettes, elle a peur de la maladie et de la mort. Les deux personnages qui habitent ainsi le même corps sont très probablement à l'origine d'une problématique constante de son œuvre, celle du *Doppelgänger*, du double. Ainsi, Guy, dans *L'Inconnu du Nord-Express*, voit en Bruno sa moitié invisible : « Et Bruno, lui et Bruno. Chacun était ce que l'autre avait choisi de ne pas être, la partie de soi qu'il avait rejetée, qu'il croyait haïr mais qu'il aimait peut-être en réalité. »³⁴. Et Bruno s'approprie les mots de Guy :

Les gens, les sentiments, tout est double, expliqua t-il. Il y a deux personnes dans chacun de nous. Il y a soi et quelqu'un qui est exactement votre opposé, comme un double invisible, qui attend quelque part dans le monde, en embuscade.³⁵

Nous verrons par la suite, à quel point Patricia Highsmith et Tom Ripley se confondent. Comme à l'accoutumée, l'humour noir ne fait pas défaut. Car, comme l'affirme Patricia Highsmith : « Un meurtre sans humour me paraîtrait ennuyeux. »³⁶.

b) Genèse de l'archétype Tom Ripley alias Patricia Highsmith

Deux ans après la publication de *L'Inconnu du Nord-Express*, la romancière réussit péniblement à faire éditer son ouvrage *Carol* (*The Prince of the Salt*). Mettant en scène une relation d'amour homosexuel, ce roman très personnel paraît sous le pseudonyme Claire

³³ Patricia HIGHSMITH citée par Andrew WILSON, p. 364, « I believe as little in God as I do in luck. ».

³⁴ HIGHSMITH, Patricia, *L'Inconnu du Nord-Express*, p. 270.

³⁵ *Ibid.*, p. 385.

³⁶ RIVIÈRE, François, p. 102.

Morgan. En 1954, Patricia Highsmith renoue avec le roman noir avec *Le Meurtrier*. Enfin, c'est en 1955 que paraît le premier des cinq romans³⁷ qu'elle consacrera jusqu'en 1991 à Thomas Phelps Ripley. Le nom de ce personnage lui a certainement été inspiré par ses lectures de Menninger dont l'étude de cas cliniques était basée sur les nombreuses découvertes de Robert Ripley. Ce journaliste-dessinateur avait parcouru le monde en début de siècle dernier à la recherche d'étrangetés en tous genres qu'il faisait connaître dans son magazine *Ripley's Believe It or Not*, créé en 1918³⁸. En revanche, le personnage-même de Tom, Highsmith le trouve à Positano en Italie, lieu où elle a séjourné en 1951 et qui deviendra Mongibello dans le roman³⁹. En observant un jeune homme taciturne et matinal qui se balade seul sur une plage de galets, elle commence à pressentir l'intrigue et voit en lui le futur Tom Ripley⁴⁰.

L'envie d'écrire un roman sur un homme qui s'approprie l'identité d'un autre sommeille donc depuis longtemps en elle avant que la première ligne soit écrite. En 1954, Patricia Highsmith commence finalement l'écriture. L'été de cette même année, qu'elle passe dans la maison d'un entrepreneur des pompes funèbres, elle observe le travail de celui-ci. Aussi, en le voyant inciser les corps afin de les préparer, imagine-t-elle Tom impliqué dans un trafic de drogue et qui se servirait de corps pour le transport. Finalement, elle ne retiendra pas cette idée, mais la transformera. En effet, dans le chapitre onze du roman, Tom propose à Dickie de voyager jusqu'à Paris en cercueil, et Dickie devine que ces cercueils servent à expédier de la drogue⁴¹.

Le criminel Tom Ripley est, plus qu'aucun autre de ses protagonistes, l'*alter ego* de l'auteur. En effet, en créant ce personnage archétypal qui tue impunément, et qui échappe constamment à la justice, elle semble vivre par procuration un aspect obscur de sa personnalité. Aussi Andrew Wilson remarque : « Ripley était l'incarnation de son imagination créative au travail, une représentation de son inconscient et un sombre symbole de ses désirs réprimés, interdits et, occasionnellement violents. »⁴².

³⁷ Les quatre romans suivants de la série sont : *Ripley et les ombres (Ripley Under Ground)*, 1970, *Ripley s'amuse (Ripley's Game)*, 1974, *Sur les pas de Ripley (The Boy Who Followed Ripley)*, 1980, *Ripley entre deux eaux (Ripley Under Water)*, 1991.

³⁸ WILSON, Andrew, p. 40.

³⁹ RIVIÈRE, François, p. 81.

⁴⁰ Patricia Highsmith citée par François RIVIÈRE, pp. 70 à 71.

⁴¹ WILSON, Andrew, p. 193.

⁴² *Ibid.*, p. 195, « [...] Ripley was an embodiment of her creative imagination at work, a representation of her unconscious and a shadowy symbol of her repressed, forbidden, and occasionally quite violent desires. ».

Mais la ressemblance entre Ripley et sa créatrice dépasse l'aspect purement fantasmagorique du potentiel criminel. Alors qu'il évoque une relation amoureuse naissante entre Highsmith et Kathryn Cohen, une ancienne actrice des « Ziegfield Follies », devenue médecin, Wilson constate : « Comme le personnage de Tom Ripley, elle se croyait minable face à son objet d'adoration. »⁴³.

Selon plusieurs témoignages récoltés par le biographe Wilson, Highsmith signait régulièrement « Pat H., alias Ripley »⁴⁴. Enfin, Highsmith avoue : « J'ai souvent eu le sentiment que Ripley écrivait et moi, je ne faisais que taper. »⁴⁵.

François Rivière tire les mêmes conclusions. Il décrit la naissance du personnage :

Double parfaitement accordé à la personnalité discrète de la romancière que la mondanité insupporte mais qui se laisse fasciner par le spectacle de la bohème internationale aisée, snob et cultivée, le jeune homme qui surgit des limbes de la création se nomme Tom Ripley.⁴⁶

Puis, il compare le personnage de Tom Ripley à celui d'Hadrien dans le roman de Marguerite Yourcenar :

Ripley et Hadrien sont des clones, de fantastiques supports à une existence née du renoncement aux actes les plus rassurants de la vie ordinaire, et malgré toutes leurs différences, ils demeurent le douloureux symbole de la nature irréductible de leurs créatrices.⁴⁷

Par ailleurs, les criminels de Patricia Highsmith, et plus particulièrement Tom Ripley, peuvent être considérés comme des précurseurs de nombreux héros pervers actuels, souvent mis en scène dans des séries télévisuelles comme, par exemple, *Les Sopranos*, *Boardwalk Empire* et, bien sûr, *Dexter*, mais aussi dans des long-métrages tels que *Le Parrain* de Francis Ford Coppola ou *Il était une fois l'Amérique* de Sergio Leone. En effet, les protagonistes de ces séries et films sont des mafieux, des politiciens corrompus ou bien des tueurs psychopathes. En nous faisant partager leur quotidien, les scénaristes sèment un trouble calculé chez le spectateur qui, s'il ne s'identifie pas à eux, leur accorde néanmoins une sympathie certaine.

Ainsi, Charles L.P. Silet constate dans un article en ligne:

⁴³ *Ibid.*, p. 157, « Like the character of Tom Ripley, she thought herself shabby next to her object of adoration [...] ». »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 199, « I often had the feeling Ripley was writing it and I was merely typing. ».

⁴⁶ RIVIÈRE, François, p. 78.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

Avec les romans sur Ripley, Highsmith inversait complètement la convention « le crime ne paie pas » des romans criminels en faisant bénéficier Ripley grandement de ses crimes terribles. Dans les annales de la fiction criminelle, personne d'autre n'a écrit une étude aussi soutenue sur la corruption récompensée.⁴⁸

En outre, Graham Greene, grand admirateur de l'œuvre de Highsmith, constate que l'auteur a créé « un monde sans fins morales » procurant de multiples « plaisirs cruels »⁴⁹.

2. Les Nombreuses Vies de Tom Ripley

a) Le Premier *Ripley* de la talentueuse Patricia Highsmith

Le premier de la série des *Ripley* fut donc publié en 1955 aux États-Unis aux éditions new-yorkaises « Coward McCann Inc. » sous l'intitulé *The Talented Mr. Ripley*⁵⁰. En France, le roman parût un an après chez Calmann-Lévy sous le titre *Monsieur Ripley*. Nommé pour le prix « Mystery Writers of America » en 1956, il obtient en 1957 le « Grand Prix de Littérature policière ». Si ce prix français fait connaître la romancière d'un plus large public, plus particulièrement européen, il confine l'auteur toutefois à nouveau dans un genre qu'elle ne cessera de transgresser et de dépasser.

Le roman, notamment au début, fait clairement référence à *Les Ambassadeurs* (*The Ambassadors*) de Henry James. Wilson écrit : « L'histoire est un sombre remaniement de *Les Ambassadeurs* de Henry James qu'elle avait lu en 1940 [...] »⁵¹. En effet, Lambert Strether, le personnage principal du roman de James, a pour mission de ramener le fils d'une riche veuve qui séjourne à Paris⁵². Highsmith est consciente de la ressemblance avec l'ouvrage de James et lui fait un clin d'œil en le citant à deux reprises :

⁴⁸SILET, Charles L.P., (site consulté le 15 août 2013), *The Talented Ms. Highsmith*, Strand Magazine, 2013 <http://www.strandmag.com/htm/strandmag_highsmith.htm>., « With the Ripley novels Highsmith turned the crime novel's conventional "crime-does-not-pay" theme completely upside down by having Ripley benefit greatly from his terrible crimes. In the annals of crime fiction no one else has written such a sustained study of corruption rewarded. ».

⁴⁹Graham GREENE cite par Andrew WILSON, p. 7, « *A world without moral endings* »/« *cruel pleasures* ».

⁵⁰CUBICMUSE, (site consulté le 16 août 2013), *Treacherous Waters: The Talented Mr. Ripley*, <<http://cubicmuse.com/?p=2793>>.

⁵¹WILSON, Andrew, p. 192. « The story is a dark reworking of Henry James' 'The Ambassadors', which she read in 1940 [...] ».

⁵²THE LITERATURE NETWORK. (site consulté le 16 août 2013), *The Ambassadors*, <http://www.onlineliterature.com/henry_james/ambassadors/>.

La première mention est celle où un Herbert Greenleaf amusé demande à Tom s'il avait lu un ouvrage particulier de James. La deuxième est celle où Ripley demande un exemplaire du livre à la librairie de bord du paquebot qui l'amène d'Amérique en Europe.⁵³

Patricia Highsmith aime et pratique l'art pictural, qui sert de toile de fond à ce premier roman de la série des *Ripley*. En effet, Dickie pratique la peinture en dilettante, Marge écrit un livre sur la peinture, et Tom devient le fin amateur d'art que l'on retrouvera ensuite dans les autres romans, notamment dans le deuxième volume, où Tom Ripley est l'investigateur d'un trafic de contrefaçons de tableaux.

M. Ripley (dont la version dans la collection « Bouquins » chez Robert Laffont sert ici de base de travail), se déroule sur une période d'un peu plus de neuf mois, du milieu du mois de septembre jusqu'au début du mois de juin de l'année suivante, et se décline en trente chapitres que l'on peut diviser en trois grandes parties de longueur inégale.

Du premier au cinquième chapitre, l'auteur nous présente Tom Ripley, un jeune New-Yorkais sans le sous, vivant du salaire de quelques petits emplois occasionnels et du modeste pécule que lui envoie tous les mois sa tante Dottie, pourtant nantie, et qui l'a élevé sans amour après la mort de ses parents. Actuellement, Tom habite chez un dénommé Bob Delancey qu'il n'apprécie pas spécialement, mais dont l'adresse lui permet de recevoir des courriers de réponse au nom de George McAlpin. En effet, Tom feint d'être un agent des impôts, afin de réclamer des sommes d'argent à divers contribuables ; chèques qu'il ne peut et ne veut jamais encaisser, de toute façon.

La vie de Tom va changer avec la rencontre de M. Herbert Greenleaf, le père de Richard « Dickie » Greenleaf. M. Greenleaf aborde Tom sur le conseil d'amis qui lui ont chanté les louanges de son intelligence, en imaginant à tort que Dickie et Tom sont liés d'amitié. En vérité, ils ne se connaissent que très peu.

Bien que cette mise en situation, à l'instar de la plupart de ses débuts de roman, pourrait être taxée d'improbable, elle génère une fois de plus une histoire diaboliquement menée. Tom accepte la proposition de M. Greenleaf d'entreprendre un voyage en Europe, voyage doté de mille dollars et dont le but est de convaincre Dickie de rentrer en Amérique.

⁵³ WILSON, Andrew, p. 192, « The first mention is when an amused Herbert Greenleaf asks Tom whether he had read a particular work by James. The second is when Ripley requests a copy of the book in the library on board the liner taking him from America to Europe. ».

Sa mère souffre d'une leucémie et Dickie, selon son père, s'est épris d'une jeune Américaine, Marge, qui l'empêche de quitter l'Italie et de rentrer à la maison.

Du sixième au douzième chapitre, Patricia Highsmith dépeint la transformation de Tom Ripley dont la personnalité se confond progressivement avec celle de Dickie Greenleaf, jusqu'à ce que Tom assassine ce dernier afin de prendre son identité.

La troisième partie, riche en événements et péripéties et de loin la plus longue, concerne « l'après-meurtre », l'engrenage dans lequel tombe Tom Ripley. À plusieurs reprises, Tom risque de se faire arrêter, et quand Freddie Miles découvre la vérité, Tom est obligé de commettre un deuxième meurtre pour couvrir le premier. Il doit également éviter, puis affronter Marge, le père de Dickie, la police italienne et un détective privé. Mais il ne sera pas pris. Tom recouvre sa véritable identité, il quitte l'Italie pour la Grèce tout en ayant réussi au préalable à faire accepter à M. Herbert Greenleaf un testament à son profit qu'il a rédigé sous le nom de sa victime, Dickie Greenleaf.

Toutefois, on peut affiner le découpage, comme le propose le professeur Charlotte Béra⁵⁴ dans son manuel scolaire consacré au *corpus* des trois œuvres autour de Tom Ripley. En effet, les six premiers chapitres correspondent à la situation initiale, dont le sixième, celui du voyage de Tom en Europe, illustre la transition entre l'ancienne et la nouvelle vie du personnage. Les péripéties développées dans la première partie, entre les chapitres sept et douze, concernent le désir de Tom de se faire aimer par Dickie. La seconde partie s'étend du chapitre treize au chapitre vingt-et-un. C'est ici que Tom se confond progressivement avec Dickie, le tue, prend sa place et assassine également Freddie Miles. Puis, la troisième partie dépeint le revirement de Tom Ripley, obligé de reprendre son ancienne identité afin de ne pas se faire prendre. Elle se déroule du vingt-deuxième au vingt-neuvième chapitre. Enfin, le trentième chapitre constitue la situation finale, épisode où Tom Ripley, devenu riche et respectable, voyage en Grèce.

Patricia Highsmith écrit à la troisième personne du singulier ; toutefois, elle prend le regard de Tom Ripley, son double. Aucune pensée, aucun sentiment qui tourmente son héros n'échappe au lecteur qui navigue ainsi entre compréhension et rejet de ce personnage douteux. La romancière utilise le biais des lettres, très nombreuses dans ce texte, comme moyen narratif direct. Patricia Highsmith réussit avec beaucoup de bonheur l'alliance entre

⁵⁴ BÉRA, Charlotte, (site consulté le 31 mai 2014), *Monsieur Ripley*, document en ligne, <http://fr.calameo.com/read/000048378799771ce466c>.

langue triviale et soutenue. Son écriture très riche en dialogues rend accessible un texte, dont le contenu questionne sur des problématiques universelles et profondes.

b) René Clément et Anthony Minghella ou La Liberté de l'interprétation

Les trois premiers romans de la série des *Ripley* ont été adaptés une, voire deux fois au cinéma, comme c'est le cas de *M. Ripley*. La première version, filmée avec une pellicule couleur de trente-cinq millimètres, a été tournée en 1959 et portée à l'écran en 1960 par René Clément (1913 – 1996)⁵⁵ sous le titre *Plein soleil*. En collaboration avec Paul Gegauff, le réalisateur français est également l'auteur du scénario de son film d'une durée de cent-seize minutes.

René Clément est une grande figure du cinéma français. C'est en 1933 qu'il réalise son premier court métrage, un dessin animé intitulé *César chez les Gaulois*. À partir de cette date, il se consacrera entièrement au « septième art ». Dans ses débuts, il a la chance de travailler en collaboration avec Jacques Tati, et dix ans plus tard, Jean Cocteau le désigne comme conseiller technique pour son film *La Belle et la bête*. Son œuvre très éclectique, qui couvre les genres les plus variés tels que le documentaire, le film néo-réaliste, le film sentimental et, bien sûr, celui du film « noir », est toutefois basée principalement sur la question de l'homme qui perd la maîtrise de sa vie⁵⁶. C'est pourquoi, le personnage de Tom Ripley suscite tout l'intérêt du cinéaste.

Dans le genre du film noir, *Plein soleil* constitue une œuvre exemplaire. René Clément fait appel à Alain Delon pour le rôle de Tom Ripley, premier très grand rôle pour l'acteur français qui posera les jalons pour une carrière mondiale. Pour le jeune Greenleaf, qu'il nommera Philippe et non Dickie, il pense à Maurice Ronet. Marie Laforêt incarne Marge Sherwood et Billy Kearns joue le rôle de Frederick 'Freddy' – qu'il écrit avec un y – Miles. En dehors des changements de noms, le réalisateur français choisit un titre très éloigné de celui de la traduction française du roman qui, lui, diffère déjà en ce qu'il omet l'adjectif « talentueux » du titre original. Peut-être qu'en 1955, l'éditeur français, Calmann-Lévy, a-t-il pris cette option pour éviter de donner à ce personnage criminel un aspect trop positif, compte tenu que celui-ci s'en sort déjà indemne de ses méfaits. En ce qui concerne René Clément, ayant signé, en 1954, un film portant le titre *M. Ripois*, la ressemblance entre les deux titres

⁵⁵ Cf. filmographie de René Clément en annexe 4.

⁵⁶ *Ibidem*.

aurait pu prêter à confusion. Le choix du titre *Plein soleil* est d'ailleurs justifié par la durée conséquente de la séquence du meurtre en pleine mer, mais ce choix implique également que Clément détourne l'attention particulière du sujet principal, Tom Ripley, et induit une ambiance caniculaire dont les connotations peuvent évoquer la passion, la violence, engendrée par la violence du soleil, mais aussi le Sud et la légèreté. N'est-ce pas pour la même raison que le cinéaste français remplace New York, la ville d'origine de Tom et Philippe, par San Francisco, ville californienne toujours ensoleillée ? A moins qu'il cherche à souligner la distance géographique qui va de pair avec la distance que prend Tom avec son ancienne vie.

Quoi qu'il en soit, l'impasse est faite sur les épisodes initiaux qui se déroulent aux États-Unis. *Plein soleil* débute, en effet, à Rome par une action qui ne se situe qu'au neuvième chapitre du roman. À ce moment, Tom Ripley est déjà devenu proche de Philippe. Les deux hommes sont assis à la terrasse d'un café quand Freddy Miles apparaît avec quelques amis (on remarque d'ailleurs dans cette scène la présence tout à fait anecdotique de Romy Schneider, actrice alors encore peu connue internationalement).

Quatre décennies plus tard, en 1999, le cinéaste britannique d'origine italienne, Anthony Minghella (1954 – 2008), réalisateur du célèbre film aux neufs Oscars, *Le Patient anglais*⁵⁷, réalise une nouvelle adaptation portant le titre original du roman, *Le Talentueux Mr. Ripley*, avec Matt Damon dans le rôle homonyme, ainsi que Jude Law, Gwyneth Paltrow et Philip Seymour Hoffman qui interprètent les rôles respectifs de Dickie Greenleaf, Marge Sherwood et Freddie Miles. Le film de Minghella dépasse de dix-huit minutes la longueur de *Plein soleil*, mais à l'instar de Clément, Minghella est l'auteur du scénario, et comme lui, utilise une pellicule en trente-cinq millimètres couleur. Pourtant, nous verrons qu'à quarante ans d'intervalle, les deux hommes n'ont pas du tout la même lecture du roman de Patricia Highsmith.

Bien que chacun des deux cinéastes reste proche, par certains aspects, de l'œuvre originale, chacun prend également de grandes libertés. Ainsi, tous deux ont notamment recours à des personnages supplémentaires. René Clément imagine de toutes pièces une chorégraphe, Madame Popova, jouée par Elvire Popesco, constamment accompagnée par Boris, qui est pour le moins son protégé. Le personnage burlesque de Madame Popova permet à Clément d'introduire, à l'instar de la romancière, une note d'humour, puis de créer un grand suspense, alors que Tom Ripley, sous le nom de Philippe Greenleaf, loge dans le même hôtel

⁵⁷ Cf. filmographie d'Anthony Minghella en annexe 4.

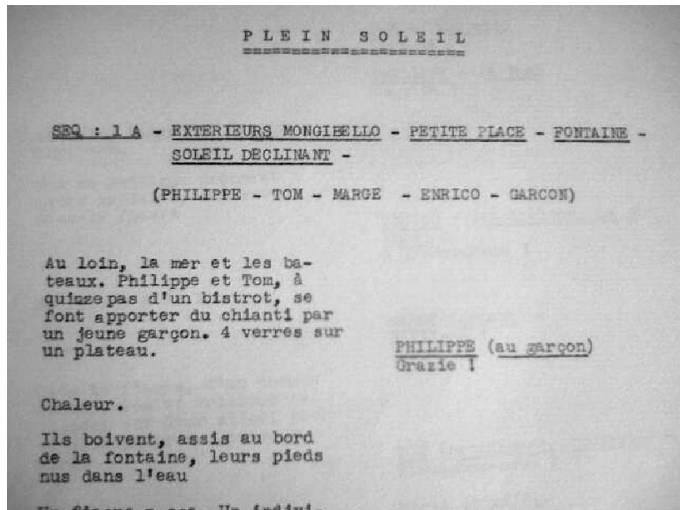
que la chorégraphe. En effet, cette femme est une amie de Dickie et connaît Tom sous son vrai nom.

Anthony Minghella invente une riche touriste américaine du nom de Meredith Logue, interprétée par Cate Blanchett. Tom la croise une première fois en arrivant en Italie. Meredith, en tant que seul personnage le connaissant sous le nom de Dickie Greenleaf, servira ensuite à son insu les talents de manipulateur de Tom. De plus, Minghella crée le personnage de Silvana, l'une des nombreuses conquêtes de Dickie, jouée par Stefania Rocca. Le suicide de Silvana sert de déclencheur qui éloignera Dickie de Tom. Par ailleurs, Minghella donne une importance très grande au personnage de Peter-Smith Kingsley, un homosexuel peu évoqué dans le roman, incarné par l'acteur britannique Jack Davenport. Plus ou moins justifiée, l'existence de ces personnages implique de toute évidence une écriture scénaristique qui s'éloigne par moments de la ligne de l'écriture littéraire. Néanmoins, nous verrons que ces choix, en particulier ceux de Minghella, sont très judicieux.

Quant au respect de la chronologie du roman, Anthony Minghella est, comme dans l'ensemble, plus fidèle à Patricia Highsmith que René Clément. Comme elle, il situe le point de départ à New York. Toutefois, il ajoute le talent de pianiste à la liste des nombreux talents de Tom Ripley. Tandis que Patricia Highsmith place son roman dans le monde des arts figuratifs, faisant de Dickie un peintre amateur, et que Clément transfère cet amour de l'art sur Marge, qui travaille à l'écriture d'un ouvrage sur Fra Angelico, Minghella opte pour un univers musical. Son personnage de Dickie est un grand amateur de jazz et joue du saxophone, puis, Peter Smith-Kingsley dirige un chœur. En outre, Tom, revêtu du blazer d'un étudiant de la prestigieuse université de Princeton, remplace ce dernier à sa demande lors du récital en début de film. Ainsi, Minghella conserve l'idée de Princeton, présente dans le roman tout en gagnant à travers ce point de départ modifié un expédient pour se faire rencontrer Tom et M. Herbert Greenleaf. C'est en effet grâce à cet attribut vestimentaire qu'il est abordé par les parents Greenleaf.

Si les variantes dans les deux films changent plus ou moins l'histoire originale, les génériques jouent également un rôle très important et créent dès le départ des ambiances différentes. Précédé d'un plan montrant un hydravion en partance vers quelque horizon inconnu, le générique de *Plein Soleil* démarre sur une musique orchestrale cuivrée et inquiétante. Celle-ci habille la présentation des acteurs principaux et du réalisateur, puis elle

devient plus mélancolique avant d'être entraînant, alors que des images de Rome, évoquant des cartes postales, défilent pour la suite du générique conçu par Maurice Binder. Cette musique, écrite par Nino Rota, compositeur de nombre de films de Fellini, d'Antonioni, de Visconti et de bien d'autres grands cinéastes italiens, a évidemment une connotation très forte ; elle souligne que le lieu de l'action se situe en Italie et ancre le film dans l'époque des années 1960.



Plein soleil. La première mouture du scénario prévoyait une scène avant le générique (dont voici le début), où Tom et Philippe auraient été invités par un certain Enrico pour une sortie avec son avion privé. Les hommes seraient partis, avant que Marge ne les voie. Finalement, n'a été gardé que le plan d'un hydravion qui décolle dans l'eau.

Dans le roman, Tom projette d'affréter un hydravion pour Capri dans le vingtième chapitre, afin de s'accorder une trêve pendant les investigations de la police.

58

Bien que la musique soit présente dans le film de René Clément, Anthony Minghella, également metteur en scène d'opéras à partir de 2005, lui accorde généralement une importance majeure. Son utilisation dans ses longs-métrages est liée à un goût personnel prononcé, au point qu'il pense à la musique en écrivant ses scénarios, comme il le précise dans une interview⁵⁹. Aussi comprend-il l'impact émotionnel qu'elle peut avoir. Effectivement, Christian Metz considère « que le signifiant de la musique est encore plus perceptif »⁶⁰ que les autres.

Le Talentueux Mr. Ripley ne fait pas exception à la règle du cinéaste. Minghella charge Gabriel Yared de la bande son et engage un grand orchestre. La partition du compositeur libanais, qui, pour le réalisateur britannique, écrivit notamment la musique du *Patient anglais*, mais qui est aussi célèbre pour ses nombreuses musiques pour le cinéma français et international, est largement enrichie de compositions classiques et de jazz, de

⁵⁸ LA CINÉMATÈQUE FRANÇAISE, (site consulté le 26 juillet 2014), *Deux films restaurés par la Cinémathèque française présentés au Festival de Cannes, Plein Soleil de René Clément*, <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisatio/restauration-plein-soleil.html>.

⁵⁹ Interview d'Anthony Minghella, incluse dans le DVD *Le Talentueux Mr. Ripley*, Miramax-TF1 Vidéo.

⁶⁰ METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1977, p. 62.

Vivaldi à Bing Crosby, de Bach à Miles Davis, ou encore de Beethoven à Sonny Rollins. *Le Talentueux Mr. Ripley* s'ouvre sur une composition de Yared, interprétée par la voix feutrée de la chanteuse irlandaise Sinead O'Connor, qui en a aussi écrit les paroles. Accompagnée essentiellement d'un seul piano, elle chante *Lullaby for Cain*⁶¹ (*Berceuse pour Caïn*), une mélodie qui présage déjà le fratricide. Car, Tom percevra Dickie comme un frère d'âme, voire son double. Cet air lent et mélancolique accompagne les images du générique, dont le graphisme est dû au brillant monteur Walter Murch⁶². Il nous dévoile au fur et à mesure un Matt Damon grave, son profil d'abord tourné vers la droite⁶³, filmé en gros plan avec une caméra tournante, qui laisse deviner en arrière-plan flouté une chambre d'hôtel. L'image s'arrête sur le profil de l'acteur, tourné vers la gauche, comme pour indiquer un retour vers le passé. Cette intention est confirmée aussitôt, alors qu'un raccord nous fait voir les mains de l'acteur, jouant du piano, pendant que la voix fait place au seul instrument. Le plan s'élargit lorsque la *voix off* de Tom Ripley dit : « Si je pouvais revenir en arrière. Si je pouvais tout effacer. À commencer par moi-même. À commencer par ce blazer que j'avais emprunté. ».

Ces paroles créent non seulement un effet de suspense en laissant sous-entendre que le personnage reviendra sur des événements dramatiques, voire tragiques, mais encore, elles placent le film tout entier sous le signe d'un immense *flash-back*, et induisent immédiatement le sentiment que le protagoniste regrette lesdits événements. Aussi cette vision fait de Ripley un être repentant, ce qu'il n'est pas entièrement dans le roman, où ses remords ne se manifesteront que sur le tard. En revanche, cette interprétation est bien plus proche du livre que la version de Clément. Dans *Plein soleil*, Ripley est un calculateur qui n'a ni regrets, ni états d'âme. Le cinéaste français choisit sciemment de ne rien dévoiler du passé de Tom Ripley, et ce n'est que grâce au charme d'Alain Delon, ajouté au comportement suffisant et humiliant de Philippe Greenleaf envers lui que le spectateur réussit à développer de la sympathie pour le futur meurtrier, alors que celui-ci se révèle n'être qu'un escroc sans autre ambition que celle de s'enrichir.

En dehors des choix d'interprétation, les deux cinéastes se distinguent également par le traitement formel. Ainsi, René Clément adopte le vouvoiement de la traduction française du roman, tandis que le trio dans la version française du film d'Anthony Minghella opte pour le

⁶¹ CINÉZIK.FR, (site consulté le 27 mai 2014), *Le talentueux Mr. Ripley*, http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=talentueux_mr_ripley.

⁶² DVDCLASSIK, (site consulté le 27 mai 2014), *Mr. Ripley de René Clément à Anthony Minghella*, <http://www.dvdclassik.com/forum/viewtopic.php?p=1938679>.

⁶³ Cf. photogramme en fin de Partie III.

tutoiement, et la tonalité des dialogues y est parfois plus argotique dans que dans *Plein soleil*, par exemple lors de la scène du miroir⁶⁴. Ceci peut s'expliquer par l'évolution des mœurs que la société a connue depuis 1959.

Par ailleurs, le rythme des deux films est très différent. Bien qu'il soit lent et qu'il laisse place à la contemplation en créant une ambiance chaude d'été dans les deux films, Clément étire ses séquences, quitte à en filmer moins que Minghella. En effet, en supprimant des parties entières du livre, Clément simplifie l'intrigue, ce qui lui donne la possibilité d'exploiter longuement certaines situations.

En outre, Minghella a plus souvent recours aux gros plans dynamiques que Clément, lequel privilégie les plans de demi-ensemble ou d'ensemble, à moins de ne filmer que des parties de corps, comme le bas du corps de Tom quand il traîne le cadavre de Freddy, par exemple.

Très frappante est la différence dans la gestion des raccords entre scènes et séquences. Dans *Plein soleil*, elles sont soit des coupes franches (*cuts*), soit des fondus enchaînés très brefs qui font la liaison, contrairement au *Talentueux Mr. Ripley*, plus moderne, où le montage est basé sur le chevauchement sonore⁶⁵. En effet, quasiment chaque scène se termine alors que l'on entend déjà le son de la scène suivante. Ce procédé crée un effet de succession rapide des évènements, avec très peu d'ellipses.

Nous allons observer dans les parties suivantes, de quelle façon les trois artistes mettent ces divers choix et techniques au service de leur création.

⁶⁴ Cf. partie II, chapitre 3.

⁶⁵ ROY, André, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet*, Anjou (Québec), Canada, 2007, p. 69.

II. COMMENT DEVENIR UN AUTRE ?

Si en effet quelqu'un se rend à un amant par cupidité, parce qu'il le croit riche, et qu'il soit trompé et n'en obtienne pas d'argent, l'amant se trouvant être pauvre, il n'encourt pas moins de honte; un tel homme, en effet, découvre le fond de son âme et laisse voir que pour de l'argent il est prêt à toutes les complaisances envers le premier venu, et cela n'est pas beau.⁶⁶

1. À la recherche d'une vie meilleure

a) Talents et tares d'une personnalité hors du commun

Tom Ripley a de nombreux talents, c'est indéniable. Le titre original *The Talented Mr. Ripley* ne laisse d'ailleurs aucun doute à ce sujet. Anthony Minghella conserve ce titre, et, dans le générique de son film, le spectateur voit défiler à très grande vitesse, de façon quasiment subliminale, des mots tels que « mysterious », « secret », « lonely », « confused », « sensitive », « intelligent », avant que le titre ne se stabilise sur « talented ». Tous ces qualificatifs décrivent, en effet, les différentes facettes du personnage. Et justement, ce sont tous ces divers aspects de sa personnalité qui lui donnent ses aptitudes. Pourvu d'un grand potentiel intellectuel et d'une imagination fertile, il est menteur, joueur, opportuniste, et, ses talents d'acteur et d'imitateur lui permettent de dissimuler ces qualités discutables, condition *sine qua non* pour que l'histoire puisse exister, pour la romancière, comme pour les deux cinéastes. Mais est-ce que nous avons réellement à faire à la même personne selon les artistes ?

Voilà que dès les premières pages du roman, Tom apparaît comme un individu trouble. Il se sent suivi, aussi imagine-t-il qu'un policier cherche à l'arrêter. En réalité, il ne s'agit nullement d'un inspecteur, mais de M. Herbert Greenleaf qui souhaite entrer en contact avec lui. M. Greenleaf, qui croit Tom proche de son fils Dickie, et qui a entendu par des amis que Tom serait un génie de la comptabilité, juge celui-ci au dessus de tout soupçon et capable de convaincre Dickie de revenir à la maison. Tom, conscient de la richesse des Greenleaf, mais, ne se rappelant que vaguement de Dickie, feint d'avoir été effectivement un ami intime de ce dernier : « Tom savait exactement ce qu'il fallait dire à un père comme Mr. Greenleaf. »⁶⁷.

⁶⁶ PLATON, *Le Banquet*, trad. Emile Chambry, Paris, Classiques Garnier, 1922, p.185.

⁶⁷ HIGHSMITH, Patricia, *M. Ripley*, [1956], *Œuvres : L'Inconnu du Nord-Express*, [1951] – *Monsieur Ripley*,

Le deuxième chapitre fait découvrir au lecteur que Tom n'est pas seulement menteur et attentiste, mais aussi faussaire. En effet, Tom prend plaisir à envoyer de fausses lettres de réclamation à des contribuables, sans, d'ailleurs, n'en tirer aucun bénéfice pécuniaire. De plus, il envisage d'aller voir des expositions de peinture pour pouvoir en discuter avec les Greenleaf, chez lesquels il est invité.

Dans le troisième chapitre, les Greenleaf le reçoivent chez eux. Pressentant l'occasion de pouvoir changer de vie, il entre aussitôt dans le rôle d'un ancien étudiant de l'université de Princeton, établissement fréquenté exclusivement par les rejetons de la haute société, en prétendant y avoir suivi des études. Sûr de lui, il aimerait que Mr. Greenleaf lui pose des questions sur le sujet :

Tom aurait pu discuter la méthode d'enseignement de l'histoire, l'ambiance des bals de fin de semaines, les tendances politiques des milieux étudiants, n'importe quoi. Tom avait été très lié l'été dernier avec un jeune étudiant de Princeton qui ne parlait que de son collègue, et Tom avait fini par lui arracher une foule de renseignements, prévoyant que cela pourrait un jour lui être utile.⁶⁸

Anthony Minghella met en scène la malhonnêteté latente, les talents de manipulateur et la ruse du personnage à travers la discussion qu'ont les parents Greenleaf après le concert avec lui. Alors que la mère de Dickie reconnaît l'année de sa promotion, 1956, comme étant la même que celle de son fils, Tom n'a qu'une légère hésitation avant de demander : « Que devient-il ? » (02:21). Par un regard, une seconde de flottement et quelques mots de l'acteur Matt Damon, Minghella obtient le même résultat que la romancière. Néanmoins, de ce Tom, porteur de lunettes, et, à l'instar du Tom littéraire, au physique banal, se dégage une certaine candeur qui n'est pas explicite dans le roman et totalement absente dans le film de René Clément.

Aussi le spectateur est-il enclin à le comprendre. En effet, s'il est brillant lors du récital en début de film, sa véritable condition sociale l'empêche d'accéder à l'élite, et ses talents pianistiques restent ignorés. D'ailleurs, nous découvrons dans la deuxième séquence la vraie vie de Ripley. Minghella en fait un garçon qui travaille dans les toilettes pour hommes d'une salle de concert. On l'observe alors qu'il brosse les costumes des spectateurs avant que ceux-ci entrent dans la salle. Pendant le spectacle, il se glisse à l'entrée des loges du balcon

[1956] – *Ripley et les ombres*, [1970] – *Ripley s'amuse*, [1974] – *Sur les pas de Ripley*, [1980], Paris, Robert Laffont, 1991, p. 230.

⁶⁸ HIGHSMITH, Patricia, p. 240.

pour écouter les artistes, puis, on le voit, après le concert, jouant merveilleusement sur le grand piano à queue sur scène, où il se fait surprendre et chasser par le gardien.

Très différente, la première scène de *Plein soleil* commence par un gros plan plongeant qui ouvre sur une table de bistrot que l'on identifie peu après grâce à une pancarte comme étant le seul bar authentiquement américain d'Italie. Sur la table, filmée en plongée, on distingue des cartes postales de Rome, plusieurs feuilles portant toujours la même signature, puis deux mains, dont la droite écrit sur les feuilles. La caméra nous dévoile Alain Delon alias Tom Ripley, puis passe à un plan à deux, où Tom montre les résultats de ses faux à Philippe Greenleaf et obtient son approbation. Dans le roman de Patricia Highsmith, Ripley ne s'entraîne véritablement à la signature de Dickie Greenleaf qu'après le meurtre de ce dernier dans une chambre d'hôtel à Rome, à la fin du treizième chapitre, bien que Clément reprenne ensuite cette scène de façon amplifiée. Dans le film de Minghella, ce talent particulier est évoqué pour la première fois par Tom Ripley lors de sa première visite dans la maison de Dickie et de Marge à Mongibello.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, les représentations cinématographiques de ce personnage ambigu diffèrent du roman, mais varient particulièrement d'un film à l'autre. En effet, René Clément, en esquivant entièrement le passé de Ripley, prend le postulat de ne pas donner de raisons psychologiques aux actes que celui-ci commet. Toutefois, le comportement ogresque de son Tom Ripley traduit un inconscient obscur. En effet, comme il avalera la vie de Philippe, il ingurgite goulûment des aliments, précisément après ses meurtres. À en croire Sigmund Freud, le rapport à la nourriture est souvent lié à la mère⁶⁹. Aussi Tom, ayant été privé d'amour maternel, information que l'on ne peut connaître qu'en lisant le roman, compense probablement ce manque en mangeant. René Clément consacre par ailleurs une scène entière à la déambulation de Tom dans un marché aux poissons (01:00:05 à 01:01:44). Les inserts qui détaillent les divers étalages sont porteurs de sens, car symboliques du destin de Tom :

[...] la torsion du poisson peut exprimer le mal-être de Ripley ; l'aspect des raies rappelle les masques inexpressifs des tragédies antiques en un écho direct au 'masque Philip' dont est en train de

⁶⁹ FREUD, Sigmund, *Cinq psychanalyses* [1905-1918], PUF 1984.

s'affubler Tom ; la balance aux deux plateaux horizontaux, pour l'instant en équilibre, peut évoquer la justice encore immobile ; la tête tranchée du poisson, peut suggérer la peine capitale.⁷⁰



Plein soleil, 01:01:09. Les raies évoquent des masques blancs, mais semblent pourtant sourire à Tom.

Le spectateur n'ayant pas lu le roman ne pourra donc ici seulement émettre des hypothèses sur la vie intérieure de Tom. Ce parti pris se distingue nettement de la version du roman. Pour Patricia Highsmith, le facteur psychologique est essentiel. Ce sont précisément les brisures des êtres, les failles dans leur psychologie,

qui nourrissent son imaginaire, et elle les fait vivre au lecteur durant tout le récit. Ainsi, différents éléments, conscients et inconscients, sont autant d'indices pour comprendre la spirale infernale dans laquelle Ripley avance.

D'ailleurs, le désir de Tom Ripley de vouloir ressembler à Dickie Greenleaf ou de s'approprier son identité et sa vie, ce que Carl Gustav Jung identifierait probablement comme une *inflation* de la *persona*, relève moins d'un état schizophrénique, comme on pourrait le croire, que d'une perversion narcissique. Voici comment le psychanalyste freudien, Otto Kernberg (1928 -), spécialiste du narcissisme, décrit les cas les plus graves de ce qu'il nomme « personnalité narcissique » :

Ces patients s'absorbent en eux-mêmes, ils s'adaptent en même temps sur le plan social avec aisance et une efficacité superficielles, mais leurs relations internes avec autrui sont sujettes à de graves distorsions. Ils présentent à des degrés variables des combinaisons d'ambition intense, de fantasmes grandioses, de sentiment d'infériorité et de dépendance excessive vis-à-vis de l'admiration et des approbations extérieures, ils souffrent de sentiments chroniques d'ennui et de vide ; ils cherchent constamment à gratifier leurs aspirations à l'éclat, à la richesse, au pouvoir, à la beauté, et ils ont des déficiences graves dans leurs capacités d'aimer les autres et de se préoccuper d'eux. Parmi d'autres caractéristiques prédominantes, on compte le peu de capacité de compréhension empathique des autres, une incertitude et une insatisfaction chronique en ce qui concerne leur vie ; des attitudes

⁷⁰ LIBRES SAVOIRS.ORG, (site consulté le 30 juillet 2014), *Plein soleil de René Clément, I. Analyse*, http://libresavoir.org/index.php?title=Plein_soleil_de_Ren%C3%A9_Cl%C3%A9ment.

conscientes ou inconscientes d'exploitation ou de total manque d'égards vis-à-vis des autres, et plus particulièrement la présence d'une envie intense et chronique, et d'une défense contre cette envie.⁷¹

En effet, nous verrons au fil des pages, à quel point la personnalité de Tom Ripley correspond à cette description. D'abord, nous savons que Tom aime mentir et simuler. Aussi gagne-t-il, dans les trois œuvres, la sympathie d'autrui par son savoir-faire en matière d'imitation de voix et de signatures, tout en avouant la vraie raison de sa présence. Cependant, Anthony Minghella exploite les possibilités inhérentes à son choix de situer son film dans le milieu du jazz. Avant de partir, Tom, passionné de musique classique, s'instruit dans ce domaine musical inconnu pour lui, pendant qu'il subit les bruits de disputes émanant du voisinage de son appartement miteux new-yorkais, jusqu'à ce qu'il reconnaisse les plus grands musiciens les yeux fermés. Cette scène permet au réalisateur d'ajouter une autre préoccupation de Tom, celle que Patricia Highsmith mentionne à la fin du huitième chapitre : « La première chose à faire, de toute façon, c'était d'amener Dickie à le trouver sympa. »⁷².

Tom utilise ensuite son amour feint pour le jazz comme moyen de faire perdurer le contact entre lui et Dickie. Ayant expliqué à Tom qu'il n'a aucune intention de le suivre aux États-Unis, Dickie pense que la mission de Tom est terminée. Mais les plans de Tom sont tout autres. Alors qu'il piétine nerveusement devant Dickie, semblant vouloir prendre congé, un gros plan s'attarde sur sa sacoche décousue (18:35), laissant présager ce qui se produira quelques secondes plus tard, juste après l'arrivée d'une Marge radieuse. En effet, pendant qu'il avance vers la jeune femme, un autre gros plan montre ses mains qui cessent de soutenir le bas de la sacoche dans un geste calculé. Tom et Marge s'accroupissent pour ramasser le contenu, puis Dickie, voyant qu'il s'agit de disques de jazz, se joint à eux. Il est agréablement surpris par le bon goût de Tom, et quand Tom affirme que « Bird » (Charlie Parker) est un Dieu, alors que le voilier de Dickie porte ce même nom en hommage au musicien, celui-ci l'invite dans le club de Rome, où leur amitié, quoiqu'éphémère, naîtra véritablement. Il est tout à fait significatif que Minghella met également en scène la fin de leur amitié pendant une soirée jazz, mais pendant le Festival de San Remo, cette fois. Bâtie sur un mensonge, leur amitié s'achève lorsque le masque de Tom tombe.

⁷¹ KERNBERG, Otto, *Narcissisme normal et narcissisme pathologique*, Paris, Nouvelle Revue de Psychanalyse, p. 194.

⁷² HIGHSMITH, Patricia, p. 265.

Un autre aspect de la personnalité de Tom est son sentiment d'ennui, thématique chère à la romancière. Alors que M. Greenleaf lui explique la mission dont il voudrait le charger, Patricia Highsmith nous parle des sentiments de son protagoniste :

Son ennui évoluait, suivant un processus que Tom connaissait bien. Il éprouvait parfois ces sentiments à des réceptions, mais le plus souvent quand il dînait avec quelqu'un qu'il n'avait jamais eu tellement envie de retrouver et que la soirée se prolongeait interminablement.⁷³

En effet, il accepte de faire le voyage pour ramener Dickie en Amérique parce qu'il n'a rien d'autre à faire : « Peut-être en effet pourrais-je l'influencer, dit-il, simplement parce que Mr. Greenleaf avait envie qu'il le dît. »⁷⁴.

Absente chez Clément, Minghella transforme cette idée. Juste avant que Tom ne tue Dickie, celui-ci lui assène à quel point il provoque de l'ennui (55:30). Mais la romancière donne également des pistes qui peuvent expliquer l'état mental de Tom. Ainsi, Tom est régulièrement victime de crises d'angoisses. Cet aspect de sa personnalité est délaissé par les cinéastes, car intrinsèquement lié à son enfance, à propos de laquelle nous n'apprenons rien dans les deux films. Patricia Highsmith, en revanche, y revient régulièrement. Aussi, lors de la longue séance chez les parents de Dickie autour des photos de leur fils et de Marge, Tom se sent-il « presque physiquement malade »⁷⁵ :

Quand il avait dit, à l'instant, à Mrs. Greenleaf : « *Je ferai tout mon possible ...* ». Ma foi, il le pensait. Il ne cherchait à duper personne. Il sentit la sueur perler à son front et il essaya de se détendre. [...] Quand il avait parlé de sa tante Dottie. [...] C'était le seul moment de la soirée où il s'était senti mal à l'aise, un peu comme s'il avait menti, et pourtant c'était à peu près la seule chose vraie qu'il eût dite : « *Mes parents sont morts quand j'étais tout petit. J'ai été élevé par ma tante à Boston.* »⁷⁶

Cette tante, riche et avare, qui ne l'a jamais aimé, qui l'a toléré simplement, l'avait effectivement recueilli après le décès tragique de ses parents. Bien qu'inexistante dans les deux films jusqu'à ce qu'il l'extériorise lors des meurtres, la violence intérieure de Tom a de lointaines racines dans le roman :

Il se rappela le vœu qu'il avait fait, dès l'âge de huit ans, de fuir tante Dottie, les scènes violentes qu'il avait imaginées : tante Dottie essayant de le retenir dans la maison, et lui la frappant de

⁷³ *Ibid.*, pp. 233 à 234.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 244.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 242.

ses poings, la jetant par terre et l'étranglant, et finalement arrachant la grosse broche qu'elle portait sur sa robe pour la lui enfoncer un million de fois dans la gorge.⁷⁷

L'animosité envers sa tante qui était capable de le traiter de « fillette » devant ses amis⁷⁸ et qui avait su provoquer en lui des pulsions meurtrières est tellement grande qu'il pense : « [...] c'était comme s'il avait passé tant de temps à haïr tante Dottie et à chercher comment lui échapper, qu'il avait plus eu assez de temps pour apprendre à devenir adulte. »⁷⁹.

Ce manque de maturité et cette haine rappellent, de toute évidence, l'infantilisme de Bruno dans *L'Inconnu du Nord-Express* et sa haine du père. Puis, la froideur avec laquelle Tom a été élevé par sa tante explique les larmes d'émotion qu'il verse en découvrant un panier garni luxueux, offert par les Greenleaf pour son départ⁸⁰. Dans *Plein soleil*, rien n'indique ni émotivité, ni une franche immaturité. Tom est effectivement un jeune homme qui suit les agissements de son ami aussi jeune que lui, mais ce Tom-là, beau et sûr de lui, semble avoir des idées assez précises sur le but à atteindre, et être dépourvu d'une vie intérieure tourmentée. Dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, Tom est un porteur de lunettes parfaitement insignifiant qui donne à tout instant l'impression de découvrir le monde, et, progressivement, les possibilités qu'il lui offre.

Dans le roman, nous avons donc appris que Tom est orphelin. L'accident qui l'a privé de ses parents s'inscrit parfaitement dans une problématique highsmithienne. En effet, Tom craint terriblement l'eau. Il a incontestablement toutes les raisons pour cela, car, ses parents ont connu le même sort que Bruno dans *L'Inconnu du Nord-Express* :

Ses parents s'étaient noyés en rade de Boston, et Tom avait toujours pensé que ce drame était pour quelque chose dans son horreur de l'eau, car, aussi loin que remontaient ses souvenirs, il avait toujours eu peur de l'eau et il n'avait jamais appris à nager.⁸¹

D'ailleurs, Tom aura à en pâtir. Alors qu'il veut se débarrasser du corps de Dickie après l'avoir tué, il tombe dans l'eau avec lui. Patricia Highsmith dépeint dans les moindres détails et avec un grand réalisme son combat contre la noyade :

[...] dans l'affreuse solitude de l'eau, il connaissait par avance tous les tourments de l'homme qui se noie, il coulait en se débattant, et le bruit du moteur emballé s'affaiblissait tandis que l'eau lui

⁷⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 251.

⁸¹ *Ibid.*, p. 245.

bourdonnait aux oreilles, étouffant tous les bruits, sauf ceux qu'il entendait en lui, le bruit de sa respiration, le bruit de ses bras et de ses jambes qui battaient la mer, le martèlement désespéré de ses artères.[...].⁸²

Si la romancière a recours de manière récurrente à cette thématique, comme une obsession personnelle dont on ignore l'origine, Jean William Cally⁸³, doctorant en littérature française et comparée à l'Université de la Réunion et auteur de fictions, propose une explication dans son article « La Peur des eaux en littérature fantastique » :

Les eaux, entendues comme un lieu où l'homme se retrouve hors de son élément naturel et donc sujet à la pesanteur de ses angoisses voire de sa solitude, représente un autre monde. Or, la peur qui s'insinue en nous devant toute altérité constitue une peur dont l'essence même est de provenir de notre incapacité de détermination ou d'identification. Les eaux d'un océan, d'un lac ou d'un fleuve, dissimulent, sous leur surface, l'origine profonde de cette peur qu'elles inspirent aux hommes. L'être humain peut ressentir de l'angoisse face à l'immensité marine, du seul fait qu'elle se dévoile comme un lieu privilégié de l'indéterminable, du non-identifiable ; on ne sait pas ce qu'il y a en-dessous ; on ne voit pas son dedans. « Voir le dedans de la mer, c'est voir l'imagination de l'Inconnu. C'est voir du côté terrible » (Hugo 241).⁸⁴

Indubitablement, l'eau comme élément de terreur se rencontre dans de nombreuses œuvres littéraires ou cinématographiques. Aussi les deux cinéastes ne se privent-ils pas d'un moyen si efficace pour effrayer le spectateur. C'est pendant les séquences du meurtre de Dickie/Philippe en pleine mer que la peur de Tom se révèle. Dans *Plein soleil*, Tom se fait piéger par Philippe. Ce dernier l'oblige à monter dans l'annexe du bateau, alors que Tom manifeste vivement sa peur de l'eau. Puis, comme dans le roman, il connaît un long moment d'angoisse en tombant à la mer avec le corps inanimé de sa victime. Anthony Minghella, en revanche, est moins explicite. C'est dans le regard et l'attitude de Matt Damon que s'exprime la crainte de Tom, alors que Dickie s'amuse à attaquer les vagues. Cependant, Minghella élude totalement le passage où Tom tombe dans l'eau. Mais il nous montre une autre noyade : celle de Silvana, évoquée plus haut, une belle épicière fiancée à un autochtone, pourtant enceinte de Dickie. Silvana est amoureuse de Dickie, mais elle sait qu'il ne lui appartiendra jamais et pour cette raison, se donne la mort. Son cadavre flottant dans la mer est retrouvé pendant la Fête de la Vierge. L'effondrement de Dickie se transforme rapidement en colère

⁸² *Ibid*, p. 304.

⁸³ L'HARMATTAN, (site consulté le 28 mai 2014), Jean-William Cally, <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=auteurs&obj=artiste&no=11024>.

⁸⁴ CALLY, Jean William (Université de La Réunion), « La peur des eaux en littérature fantastique », *Equinoxes*, Automne/Hiver 2005-2006.

contre Tom qui, au courant de sa liaison, use de cette information pour lui faire du chantage affectif. Par ailleurs, ni René Clément, ni Anthony Minghella ne développent les causes de la phobie de Tom Ripley.

b) La Confusion des sentiments

De toute évidence, Tom est attiré par l'argent et la vie mondaine de ses nouveaux amis. Patricia Highsmith en donne des indices avant même que Tom n'ait rencontré Dickie. Effectivement, au début du roman, Tom regarde attentivement la chevalière au blason de la famille que porte M. Greenleaf, et, bien plus tard, il garde sur lui la chevalière de Dickie, objet symbolique de son identification avec lui, laquelle risque pourtant de le trahir. Entièrement insatisfait de sa vie médiocre, il est donc prêt à laisser derrière lui l'ancien Tom Ripley, celui qui doit subir jusqu'au départ du bateau des personnes qui envahissent son espace, en l'occurrence sa cabine, et qui l'insupportent :

Tom se dit, pour se justifier, qu'il était très tolérant, mais que c'était une des choses qu'il ne pouvait pas admettre : ce genre de surprise bruyante, cette cohue, ces crétiens vulgaires qu'il avait cru laisser derrière lui [...].⁸⁵

En effet, telle une chrysalide, il compte se transformer en papillon. Voilà que la romancière en décrit les premiers signes dans le sixième chapitre. Dès que le bateau quitte New York pour l'Europe, Tom « commence à jouer un rôle, celui du jeune homme sérieux, qui s'en va faire un travail sérieux. »⁸⁶. Il change même son apparence en achetant une pipe et une casquette. Puis, il écrit une lettre à M. Greenleaf, lui narrant sa rencontre avec Dickie à Mongibello. Bien sûr, il n'enverra jamais cette lettre, mais elle illustre, comme le font ses changements physiques et comportementaux, la capacité de Tom de s'inventer une nouvelle réalité.

Anthony Minghella procède d'une manière différente. Le générique de son film s'étire jusqu'au départ du navire devant Manhattan, résumant ainsi les cinq chapitres de l'introduction du roman et le sixième chapitre, celui de la transition. Alors que Tom part de son appartement en sous-sol pour monter dans la Rolls-Royce que M. Greenleaf lui a envoyée, l'air de Jean-Sébastien Bach *Mache Dich, mein Herze, rein* (*Lave-toi, mon cœur*), issu de *La Passion selon St. Matthieu*, accompagne son départ. Musique sacrée, narrant les

⁸⁵ HIGHSMITH, Patricia, p. 249.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 251.

souffrances du Christ qui précèdent sa résurrection, elle illustre ici les souffrances que quitte Tom pour renaître de l'autre côté de l'océan.

En effet, l'air s'éteint seulement dans le raccord qui amène le spectateur en Italie, où Tom, pendant la scène du débarquement, fait la rencontre de Meredith Logue, à laquelle il se présente sous le nom de Dickie Greenleaf (8:20). Puis, dès son arrivée à Mongibello, assis devant la fenêtre de sa chambre d'hôtel, Tom, tout en apprenant l'italien, observe à travers des jumelles Dickie et Marge qui se baignent. (Dans le roman, Tom prend des cours et cherche à parler un italien aussi bon que celui de Dickie.) Un gros plan subjectif nous montre le couple. Tom, traduisant les paroles qu'il vient de prononcer en italien, dit alors : « C'est mon visage. » (*voix off*, 11:11). Car Tom Ripley est un *Janus*. Comme le Dieu romain, il a deux visages, dont l'un regarde vers le passé, et l'autre en direction du futur. Mais si *Janus* est vénérable et clairvoyant, on ne pourra probablement pas en dire autant de Tom. Et s'il connaît son passé, il n'exprime ici sa vision du futur seulement de façon inconsciente.

Aussi, par ces deux biais, Minghella introduit-il l'idée archétypale du *Doppelgänger*. Nous savons que l'œuvre de Patricia Highsmith est imprégnée de cette question, puis qu'elle-même voit en Ripley son double. Elle va encore plus loin en créant un double de son double. Effectivement, Tom veut être comme Dickie. Non seulement, il admire sa beauté et son comportement d'homme du monde, mais encore, il se trouve des ressemblances physiques avec son idole. Ainsi, en admirant les bagues de Dickie « Tom vit que Dickie avait de longues mains osseuses, un peu comme les siennes. »⁸⁷. Et, un peu plus loin, assis à côté de Dickie dans une calèche qui les promène à travers Rome, la romancière décrit les pensées qui traversent le jeune homme :

[...] Tom avait l'impression, quand il regardait la jambe de Dickie et son pied appuyé sur son genou, tout près de lui, de se regarder dans une glace. Ils étaient de la même grandeur tous les deux, et à peu près de la même corpulence, Dickie étant peut-être un peu plus lourd, et ils portaient des peignoirs de la même taille, des chaussettes de la même pointure, et probablement aussi des chemises de la même taille. Dickie alla même jusqu'à dire : « Merci, Mr. Greenleaf », lorsque Tom paya le conducteur du *carrozza*. Ce qui donna à Tom une sensation bizarre.⁸⁸

Une telle identification peut avoir ses revers. Voilà qu'en découvrant le manque de talent artistique de Dickie, dont Marge est le modèle, « Tom tressaillit d'une honte presque

⁸⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 275.

personnelle. »⁸⁹. En effet, il prend la médiocrité picturale de celui-ci comme une offense. Tom, si talentueux, peine à accepter une telle insuffisance.

Les deux cinéastes reprennent à leur manière la scène décrite par la romancière dans le chapitre dix, montrant Tom qui s'habille des vêtements de Dickie pour ensuite le singer devant le miroir. Comme nous avons vu plus haut, Tom fait semblant d'étrangler Marge. :

Tom pivota brusquement sur lui-même et ses mains étreignirent le vide comme s'il voulait saisir Marge à la gorge. Il la secouait, la houspillait, et elle s'effondrait peu à peu jusqu'à ce qu'il la laissât enfin, affalée mollement sur le sol. Il haletait.⁹⁰

Patricia Highsmith commence sa description d'un point de vue extérieur, puis adopte le point de vue de Tom, bien qu'elle écrive à la troisième personne du singulier. Le réalisme que recouvre par ce procédé la scène met en lumière l'instabilité psychique du protagoniste et inquiète le lecteur. D'autant plus que « Tom était pétrifié de peur »⁹¹ quand Dickie le découvre. En vérité, il craint que Dickie puisse le prendre pour ce qu'il est : un homosexuel.

Dans le film de René Clément, Tom se fait renvoyer comme un petit garçon quand Philippe embrasse Marge après leur escapade à Rome pour se faire pardonner de ne pas l'avoir prévenu de son absence. D'humeur joueuse, semblable à un enfant, balançant la guitare de Marge de droite à gauche, de gauche à droite, Tom se retire dans la chambre de son ami. Il s'agenouille ensuite devant un coffre rempli de cravates, posé sur le sol, puis, dans un saut, se laisse tomber sur le sol, s'allonge, secoue ses pieds, afin de faire tomber ses chaussures, puis met une paire de mocassins appartenant à Philippe. Peu à peu, il commence à se revêtir d'un costume, d'une cravate de son ami, avant d'approcher la glace. Dans tous ces gestes, on retrouve bien l'immatunité de Tom dépeinte dans le roman. Grâce au surcadrage créé par le miroir, Alain Delon est ensuite visible en trois exemplaires.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 270.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 284.

⁹¹ *Ibid.*, p. 285.

Le spectateur attentif peut remarquer les jambes de Philippe dans le reflet du miroir dans le fond à gauche de l'écran. Dickie est alors témoin de l'inquiétant jeu de Tom. En effet, en prenant la voix de Philippe et en se coiffant comme lui, son attitude a quelque chose de menaçant. Pourtant, il se fait ensuite tout petit quand il se sait découvert par son ami. La colère de celui-ci est grande et son attitude dominante. Il fait entendre la cravache qu'il tient dans les mains, suite à quoi, son reflet croise le reflet de Tom dans le miroir.

Anthony Minghella fait précéder cette scène d'une autre, où Tom découvre les bijoux de Dickie. Tom, à l'étage de la maison de son ami, dans une pièce élégante et abritée du soleil estival, observe par la porte-fenêtre Dickie et Marge, filmés en plongée à travers les barreaux du balcon, allongés sur des chaises longues au soleil. Minghella signifie clairement deux univers opposés. Sitôt que Tom entend Dickie annoncer à Marge qu'il hébergera Tom pour quelque temps, il se retourne et se dirige vers la coiffeuse pour ouvrir une petite valise. Un gros plan dévoile les accessoires de Dickie. Tom les regarde longuement, puis, glisse une montre sur son poignet. Pendant ce temps, il imite les



Plein soleil, 15:48. Tom ne voit pas qu'il est observé ...



Plein soleil, 16:05.

Tom : Ma Marge, ma mie, mamour. Elle sait bien que je l'aime, ma petite Marge, que je ne l'abandonnerai jamais pour suivre le vilain monsieur que papa m'a envoyé.



Plein soleil, 16:11.

Tom : L'amour de Marge rend aveugle.

voix et les paroles de ses deux hôtes devant la glace. Ce passage est aussi inquiétant que la scène décrite plus haut dans *Plein soleil*, car de la même manière, apparaît clairement la vraie nature de narcissique pathologique de Tom Ripley.

Quant à la scène correspondante au roman et déjà décrite dans le film de René Clément, Minghella la situe plus loin dans son film. Le raccord est fait à l'aide de la chanson *May I*, interprétée par Bing Crosby, qui démarre, alors que Tom quitte Rome en train, seul, abandonné par Dickie, et l'image suivante de Mongibello, vu de loin. A 39:32, un gros plan de la psyché dans la chambre de Dickie nous fait découvrir le visage de Tom, sans ses lunettes, coiffé comme son hôte, qui reprend le refrain de la chanson devant le miroir. Puis, la caméra suit Matt Damon (Tom) en plans rapprochés. Il est déjà vêtu de la veste d'un costume de Dickie. En dansant et chantant, il attrape un chapeau et un foulard. C'est en entendant la voix mécontente de Dickie, dont la silhouette se reflète dans la glace, à côté du reflet de Tom, que le spectateur s'aperçoit que Tom ne porte que son caleçon. Filmé en plan moyen, la profondeur de champ qui suit l' « axe-Z »⁹², comme dans le film de René Clément, signifie la superposition des deux univers.



Plein Soleil, 16:21 .

Philippe : Enlève mes affaires !



Le Talentueux Mr. Ripley, 39:53.

Dickie : Ca t'ennuierait d'enlever mes fringues ?

En regardant en détail les deux plans ci-dessus, on constate que dans chacun d'eux, Tom apparaît en deux exemplaires. Dans l'image de gauche, Tom se reflète dans le miroir, et Philippe, se situant au milieu, est symboliquement pris en tenaille. Dans celui de droite, son ombre est projetée sur le mur, mais, le reflet de Dickie se superposant, voire, remplaçant le corps de Tom, il est ici symboliquement avalé par ce dernier. Ces deux plans illustrent l'idée du double et annoncent l'usurpation de l'identité de Dickie/Philippe, à laquelle procédera Tom. Quant à l'ombre en profil qui est tournée vers un torse masculin dans le plan de droite, elle signifie son « ombre » jungienne, mais aussi l'homosexualité de Tom.

Car au fil des pages du roman, comme au fil des plans du film d'Anthony Minghella, lecteurs ou spectateurs observent l'attrance qu'exerce Dickie sur Tom. On peut ainsi mentionner la scène où Tom souhaite rejoindre Dickie dans son bain. Pour Otto Sternberg,

⁹² VAN SIJLL, Jennifer/ trad. LE NOUVEL, Thierry, *Les Techniques narratives du cinéma*, Paris, Eyrolles, 2006, p. 10.

certaines personnes ayant une personnalité narcissique pathologique très développée sont homosexuelles pour des raisons totalement égocentriques :

[...] le partenaire homosexuel est 'aimé' en tant qu'extension du soi grandiose pathologique du patient ; nous avons donc à faire à une relation, non plus du soi à l'objet ou de l'objet au soi, mais du soi (soi grandiose pathologique) au soi.⁹³

Alors que chez Minghella, Tom s'invente une fiancée pour camoufler son véritable penchant sexuel, transformant le statut de la chanteuse qu'il a accompagné pour le récital au début du film, René Clément fait clairement de Tom Ripley un hétérosexuel. Effectivement, ce Tom-là regarde et embrasse les filles, puis va même jusqu'à s'approprier Marge, en plus de l'identité de Philippe et de son argent. Pourtant, dans le roman publié quatre ans plus tôt, Dickie, plus qu'un ami, représente pour Tom un amant potentiel. Selon son biographe, Andrew Wilson, Patricia Highsmith n'appréciait pas ce choix, même si les producteurs Robert et Raymond Hakim déclarèrent avoir souhaité insister davantage sur l'homosexualité du héros, mais qu'ils savaient que cela leur aurait été interdit par la censure⁹⁴.

En effet, comme dans bien d'autres romans, Highsmith crée ici un être à la sexualité ambiguë. Tom trouve Dickie très beau, néanmoins, il refoule son homosexualité, voire toute sexualité. En effet, il se souvient avoir dit un jour : « Je n'arrive pas à décider si je préfère les hommes ou les femmes, alors je songe à renoncer aux deux. »⁹⁵.

À l'instar de Bruno dans *L'Inconnu du Nord-Express*, Tom éprouve de la répulsion en voyant Dickie embrasser Marge. Toutefois, il ressent autre chose : de la jalousie : « Dickie ! ... Tom n'aurait vraiment pas cru Dickie capable de ça ! »⁹⁶.

Cette scène est remplacée par les deux cinéastes de façon plus pimentée dans le bateau de Dickie/Philippe, alors que Tom, sur le pont, aperçoit des pieds et jambes entrelacés des deux amants dans la cabine. Si Tom est envieux dans *Plein soleil*, dans *Le Talentueux Mr. Ripley* d'Anthony Minghella, Freddy Miles, qui observe Tom, interprète mal les sentiments de celui-ci en l'accusant d'un ton moqueur de voyeurisme (44:20). Effectivement, Tom dira à Dickie, peu avant de le tuer, tout le dégoût qu'il a pu éprouver à ce moment-là (56:28). De plus, même si Tom semble avoir une vague attirance pour Meredith Logue, la scène du bain,

⁹³ KERNBERG, Otto. *Narcissisme normal et narcissisme pathologique*, Paris, Nouvelle Revue de Psychanalyse, 1976, p. 193.

⁹⁴ WILSON, Andrew, p. 224.

⁹⁵ HIGHSMITH, Patricia, p. 286.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 283.

ainsi que son rapport ultérieur avec Peter Smith-Kingsley, confirment l'homosexualité de Tom. Cependant, bien que plus avouée dans le film de Minghella, elle se révélera finalement aussi impossible à assumer pour le protagoniste. Le choix de Jude Law pour le rôle de Dickie est signifiant. D'une beauté presque efféminé, l'acteur incarne parfaitement l'objet de tous les désirs, hétérosexuels ou homosexuels.

c) Les Sentiments bafoués

Mais Tom n'est pas partageur. Dans *Plein soleil*, où il est beaucoup plus calculateur que dans les deux autres œuvres, il vise les biens de Philippe et l'affection de Marge pour s'assurer sa nouvelle existence. Le Tom de Patricia Highsmith et d'Anthony Minghella recherche l'amour exclusif de Dickie. Aussi, tente-t-il de le séduire par son charme et ses talents. Cependant, deux personnes dans son entourage constituent des obstacles qui rendent difficile sa tâche. En effet, dans le roman, Tom se méfie de Marge dès le départ et ressent « [...] une violente sensation de jalousie en même temps qu'il s'apitoyait sur son sort. »⁹⁷, méfiance rapidement réciproque. En conséquence, il doit parvenir à séparer Dickie de Marge.

Visiblement, au début de leur relation, les manœuvres de Tom portent leurs fruits. Ainsi, il se sent conforté dans sa démarche par l'aveu de Dickie de ne pas être amoureux de sa petite amie. Mais en vérité, Dickie n'est simplement pas sûr de ses sentiments. Cette idée est bien reflétée dans *Plein soleil*, où le comportement de Philippe envers Marge va du registre de la tendresse à celui du mépris, voire de la cruauté psychologique, comme nous verrons dans l'analyse de la séquence du meurtre dans le troisième chapitre de cette deuxième partie.

Afin de ne laisser aucun doute sur l'hétérosexualité de Dickie, les deux cinéastes font de Dickie/Philippe un homme volage, alors que rien ne laisse sous-entendre l'infidélité dans le roman. Chez Anthony Minghella, où Marge se comporte longtemps de façon chaleureuse et accueillante envers Tom, le personnage de Silvana, mentionné plus haut, et les femmes que Dickie embrasse dans les clubs de jazz, en témoignent. René Clément insinue l'inconstance de Philippe lors de la deuxième scène de la première séquence. On y observe les deux hommes très proches dans leur insouciance presque outrageuse. Voilà qu'après avoir racheté la canne d'un aveugle à un prix élevé pour le seul plaisir de s'amuser avec, leur distraction se poursuit avec une femme belge, légère et naïve. Dans le carrosse qui les amène en boîte de nuit,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 265.

Philippe, faussement aveugle, mais aussi Tom, l'embrassent et la touchent. La touriste inélegamment expédiée, ils poursuivent leur nuit de débauche.

Minghella filme cette soirée dans un authentique club de jazz à Rome⁹⁸, mais comme Clément, il en imagine librement le déroulement. Dans le club, où Dickie est connu de tout le monde, Tom et lui montent sur scène pour entonner le titre très connu à l'époque *Tu Vuo' Fa L'Americano* avec le groupe. (D'ailleurs, ce sont réellement les voix des deux acteurs qui accompagnent le chanteur Fiorello pour cette chanson.) En revanche, cette soirée romaine est peu détaillée par Patricia Highsmith. Aussi, s'opposant par leur durée importante au roman, ces deux séquences sont-ils le moyen cinématographique pour illustrer la connivence entre les deux hommes, que la romancière décrit à travers les promenades en bateau quasiment quotidiennes de Dickie et Tom, pendant lesquelles ils planifient plusieurs excursions sans Marge :

Ils envisagèrent aussi de passer à Majorque janvier et février, les plus mauvais mois à Mongibello. Et Marge ne les accompagnerait pas, Tom en était sûr. Dickie et lui ne lui faisait jamais de place dans leurs projets de voyages quand ils en discutaient [...].⁹⁹

Tom continue à séduire Dickie, aux dépens de Marge. Pendant la soirée à Rome, il disperse son venin, louant les avantages d'être entre hommes. Dickie est d'accord avec lui. D'ailleurs, Tom est convaincu que Marge est bien plus amoureuse de Dickie que Dickie l'est d'elle :

Elle paraissait comprendre que Dickie s'était lié plus intimement avec lui, Tom, simplement parce qu'il était un homme, en vingt-quatre heures, qu'il n'aurait jamais pu le faire avec elle, qu'il l'aimât ou non, et il ne l'aimait pas.¹⁰⁰

Il se sent tant en terrain conquis qu'il rêve aux contrées lointaines qu'il visitera avec Dickie et à leur vie commune :

Tom pensait que d'ici à ce qu'il eût épuisé ses fonds, Dickie se serait sans doute si attaché à lui, il serait si habitué à sa présence qu'il trouverait tout naturel de continuer à lui offrir l'hospitalité. Dickie et lui pourraient facilement vivre sur les cinq cents dollars que touchait chaque mois Dickie.¹⁰¹

⁹⁸ Interview d'Anthony Minghella, incluse dans le DVD *Le Talentueux Mr. Ripley*, Miramax-TF1 Vidéo.

⁹⁹ HIGHSMITH, Patricia, p. 280.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 277 à 278.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 281.

Malheureusement pour lui, cette aspiration se révèle utopique. Au fur et à mesure, il se rend compte que Dickie Greenleaf n'a pas les mêmes attentes que lui. En effet, plusieurs points de rupture précèdent le meurtre de Dickie/Philippe. Tom sous-estime notamment le lien entre Dickie et Marge. Alors qu'elle commence à avoir des doutes concernant sa sexualité, Tom la soupçonne de médire sur lui :

Qu'est-ce que Marge avait bien pu dire sur son compte ? » se demanda Tom. Le brusque poids de la culpabilité fit perler la sueur au front de Tom ; c'était un sentiment de culpabilité imprécis mais qui n'en était pas moins vif, comme si Marge avait raconté à Dickie que Tom avait volé quelque chose ou qu'il avait commis Dieu sait quel honteux forfait.¹⁰²

Quand Dickie le surprend ensuite, portant ses vêtements et imitant sa voix devant le miroir, celui-ci y voit la confirmation des soupçons de Marge pour qui Tom est « une tapette »¹⁰³, ce que nie Tom avec vigueur. Son sentiment de culpabilité est clairement l'expression de sa préférence sexuelle refoulée. Pour Dickie/Philippe, dans les trois œuvres, l'audace de Tom de s'être attribué son identité, ne serait-ce que par jeu, est un affront. De plus, les trois créateurs soulignent le fait que Tom ait mis les chaussures de son ami, comme un signe de violation intime. Dans l'original de Highsmith, Tom donne même libre cours à sa violence intérieure, dont l'objet est Marge, cette fois, et non sa tante Dottie. En effet, il mime Dickie en train d'étrangler son amie (comme Bruno étrangle Miriam), puis, il conclut, toujours avec les attitudes et la voix de Dickie :

Vous savez pourquoi j'ai été obligé de faire ça ? [...]. Vous vous interposez entre Tom et moi ... Non, ce n'est pas ce que vous croyez ! Mais convenez qu'il y a quand même une affinité entre nous !¹⁰⁴

Il s'agit ici du premier point de rupture entre les deux hommes. Dans les trois objets artistiques, Dickie/Philippe se contente des déclarations de Tom qui dit avoir seulement voulu s'amuser. Néanmoins, Dickie traitera Tom dorénavant avec distance et froideur. Puis, Tom se reproche de ne pas avoir assez bien dissimulé l'antipathie qu'il éprouve pour Marge. C'est aussi à partir de ce moment qu'il n'est plus question pour Dickie d'amener Tom à Cortina où son groupe d'amis doit se retrouver à Noël pour faire du ski, et Tom le pressent : « Puisque c'était comme ça, il partirait. Il trouverait bien un prétexte plutôt que de subir Noël avec eux. »¹⁰⁵

¹⁰² *Ibid.*, p. 282.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 285.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 284.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 296.

D'ailleurs, l'amitié entre les deux hommes est dès le départ basée sur des rapports inégaux. Tom, démuné, se retrouve dans un cercle d'Américains fortunés et cherche à être leur égal. L'affection de Dickie/Philippe pour Tom est plutôt due à l'exotisme que ce dernier représente dans sa vie d'oisif nanti. Même s'il le croit, Tom ne peut pas rivaliser Marge. Cependant, une autre personne a les faveurs de Dickie/Philippe : Freddie Miles. Cet ami intime va constituer un réel facteur gênant dans les desseins de Tom. Dans le roman, alors que Tom s'est à peine installé chez Dickie, celui-ci reçoit sa visite : « L'Américain s'appelait Freddie Miles. Tom le trouva hideux. »¹⁰⁶.

Effectivement, Tom jalouse l'amitié entre Dickie/ Philippe et Freddie/y, dont la joie de se rencontrer à Rome en est la première expression.



Plein soleil, 2:55. Philippe (Dickie) court joyeusement vers son ami. **Philippe** : Freddy !
Freddy : Philippe, tiens, tiens !



Le Talentueux Mr. Ripley, 36:27. Freddie Miles arrive. Tom ne semble pas apprécier l'intrus.

Si Tom parle de Freddy péjorativement comme d'un « clown » dès le début de *Plein soleil*, Freddy exprime son antipathie pour Tom quelques instants après. Voici le dialogue dans la première scène du film entre Philippe Greenleaf et Freddy Miles après que Greenleaf l'a invité à s'asseoir à leur table (03 :05 à 03:16) :

Freddy Miles : Oh, je n'aime pas beaucoup ton copain.

Philippe Greenleaf : Oh, t'as tort. Il est très marrant. Il sait tout faire : le valet de chambre, le cuisinier, le comptable, piloter un hélicoptère et (rire joyeux) contrefaire toutes les signatures.

Freddy Miles : Eh ben, pour moi ... je le considère comme un minable.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 273.



Plein soleil, 3:21. De gauche à droite : Alain Delon, Billy Kearns, Romy Schneider et Maurice Ronet. Sur la terrasse du bar américain, Ripley se joint aux autres. Son arrivée crée un malaise. Freddie Miles grommèle un « Bonjour » et détourne la tête. Philippe Greenleaf envoie Tom aussitôt acheter le livre sur Fra Angelico pour Marge.

Ce court dialogue filmé en plan rapproché poitrine confirme immédiatement que Tom Ripley n'est pas à sa place dans le cercle de ces Américains huppés. Perçu aussi rapidement que justement comme imposteur par Freddie Miles, Philippe Greenleaf semble le voir comme un passe-temps amusant, voire comme un animal de compagnie, qui n'échappe pas à un certain mépris. Dans *Le Talentueux Mr. Ripley* d'Anthony Minghella, Tom, beaucoup moins sûr de lui que dans *Plein soleil* de René Clément, subit à la fois le dédain des deux amis et l'isolement, dans lequel son désir d'une amitié exclusive avec Dickie le confine. Ainsi, non seulement, Dickie ne lui achète pas, comme promis, un blazer, mais encore, il l'abandonne seul à Rome, au profit de Freddie Miles.

En effet, le personnage de Philippe/Dickie apparaît dans chacun des trois œuvres comme un être séduisant, mais aussi superficiel aux humeurs changeantes. Dans le film de Minghella, Marge explique d'ailleurs à Tom que Dickie se lasse aussi rapidement des personnes ou des choses qu'il s'est passionné pour eux au début. Tom ressent progressivement cette lassitude, en particulier après l'épisode devant le miroir. Chacune des paroles et chaque acte de Dickie/ Philippe perçus comme autant d'humiliations par Tom, font basculer l'esprit de ce dernier jusqu'à commettre l'inéluctable meurtre.

Aussi les photogrammes ci-dessous illustrent-ils parfaitement le clivage qui existe entre leurs deux mondes. Sur l'image de gauche, Tom observe les deux camarades qui se trouvent hors-champ. Filmé en plan subjectif, Tom semble presque s'effacer devant les yeux de Dickie et Freddie. Tom est seul, isolé, séparé par la distance, un nombre d'objets liés à l'espace de vente, la vitre de la cabine d'écoute du magasin de disques et enfin par la musique audible dans le casque. Quant à l'image de droite, elle nous fait découvrir en gros plan les deux hommes dont la proximité intime s'oppose totalement à la distance avec Tom. Bien que Tom, à ce moment-là, se soit rapproché de la vitre, celle-ci agit comme un écran impénétrable.



Le Talentueux Mr. Ripley, 37:12. L'isolement de Tom est palpable, alors qu'il se tient face à Dickie et Freddie.

Le Talentueux Mr. Ripley, 38:34. **Tom** (hors-champ) : Tu m'as dit que tu ne voulais pas rater le train. Départ à 20h. Freddie rit, moqueur.
Dickie (à gauche) : Amuse-toi bien.

Laisse à l'abandon, Tom s'en va errer dans Rome où il rencontre à nouveau Meredith Logue qui continue à se méprendre sur la vraie identité de Tom Ripley. Cette dernière, bien qu'elle affirme mépriser l'argent, convient que l'on est bien qu'avec les personnes de son rang. Minghella souligne ainsi la place d'intrus qu'occupe Tom, sa non-appartenance à une classe sociale qu'il envie et la solitude qui en découle.

Dans le roman, Tom a la première révélation profonde de sa solitude dans un café à Mongibello. En effet, il a fait la connaissance d'un homme qui lui propose de faire voyager les deux amis dans des cercueils jusqu'à Paris, moyennant cent mille lire par personne, idée qui enchante Tom. Dickie, pour sa part, pense immédiatement que l'homme doit être un pourvoyeur de drogue. Néanmoins cède-t-il au ton suppliant de Tom et accepte de rencontrer ce personnage douteux. Tom observe la conversation : « Il [Dickie] ne quittait toujours pas l'homme des yeux comme si c'était une sorte d'animal qui l'intéressait, et qu'il pourrait tuer s'il le décidait. »¹⁰⁷.

Quand la discussion entre l'homme et Dickie tourne court, Tom est très en colère. Au fur et à mesure que Dickie insiste sur le caractère crapuleux du personnage et la naïveté de Tom, la fureur de ce dernier augmente. Mais alors qu'il se sent ainsi nié, voire ridiculisé, sa rage disparaît subitement, laissant place à la certitude d'avoir perdu son ami. Il dévisage Dickie et saisit son regard glacial et sans expression :

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 290.

Tom ne voyait rien de plus que s'il avait contemplé la surface froide sans vie d'un miroir. Tom sentit son cœur se serrer, et il s'enfuit le visage dans ses mains. On aurait dit qu'on venait soudain de lui arracher Dickie. Ils n'étaient plus amis. Ils ne se connaissaient plus.¹⁰⁸

Incontestablement, Tom comprend à cet instant qu'il n'a jamais connu et ne connaîtrait jamais en profondeur aucune personne. Cette pensée provoque en lui une crise d'angoisse : « « Je voudrais mourir », dit Tom d'une petite voix. »¹⁰⁹.

Ce deuxième point de rupture entre les deux hommes précède, dans le roman, de peu l'arrivée d'une lettre de M. Greenleaf, dispensant définitivement Tom de tout engagement et lui coupant les vivres. Voilà que la solitude de Tom est à son comble : « Il s'arrêta au coin de la terrasse, contemplant la ligne d'horizon brouillée par la pluie, sans penser à rien, sans rien éprouver qu'une impression vague et irréaliste d'esseulement, d'abandon. »¹¹⁰.

Dans *Plein soleil*, Tom ne souffre pas, sauf de la perspective que sa vie faste en Italie se termine. Son personnage n'a pas de réelle complexité. Néanmoins, René Clément use de divers stratagèmes pour dépeindre, non la solitude, mais l'humiliation que subit Tom. Voilà que Tom ayant reçu la lettre de M. Herbert Greenleaf, lui signifiant que sa mission est terminée et qu'il ne touchera pas son argent (cinq mille dollars, au lieu de mille dans le roman, probablement pour rehausser l'enjeu financier que représente la réussite de la mission pour Tom), Philippe balaye d'un coup de main les reproches de Tom, puis retire sous ses yeux désespérés mille-cinq-cents dollars pour les « dilapider » dans l'île sicilienne de Taormine (18:19). Dans la scène suivante qui débute la séquence du meurtre de Philippe, ce dernier empêche Tom d'amener ses valises sur le bateau. Alors que Tom explique qu'elles contiennent tous ces biens, ses pyjamas, Philippe lui répond qu'il n'a qu'à « dormir à poil » (18:35).

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 291 à 292.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibid.*, Patricia, p. 294.

2. Trois regards sur un meurtre

L'assassinat de Dickie/Philippe semble programmé. Pas à pas, Tom prend conscience qu'il n'y a pas de place pour un Tom Ripley dans le monde de son ami. Voyons donc, pourquoi et comment Tom passe à l'acte dans les différentes versions.

a) Humour noir sur fond de mer bleue

C'est dans le douzième chapitre du roman que Tom tue Dickie. Patricia Highsmith, d'une plume minutieuse, en narre chaque détail, et le lecteur peut déceler l'humour noir de la romancière à travers la précision, avec laquelle elle cerne les pensées de Tom. Au préalable, et afin de remplacer le voyage à Paris, ainsi que tous les autres que les deux hommes avaient projetés, en commençant par celui en Grèce, Dickie accepte de se rendre avec Tom à San Remo. Tom sait qu'il n'y aura pas d'avenir commun. Il sent que Dickie essaye de lui vanter la ville pour le convaincre d'y rester. Détestant San Remo avant-même d'y être arrivé, Tom propose de faire une escale à Cannes sur la Côte d'Azur. Sur la plage azurée, pendant que Tom observe un groupe d'acrobates, Dickie se moque d'un couple homosexuel et de la fascination de Tom pour les sportifs. C'est pourquoi, dans le train qui les ramène à San Remo, Tom « [...] sentait monter en lui un tourbillon d'émotions, où se mêlaient la haine, l'affection, l'impatience et la déception ; il en haletait. Il avait envie de tuer Dickie. Ce n'était pas la première fois qu'il y pensait. »¹¹¹ Seulement, cette fois, Tom pousse plus loin sa réflexion : « Une idée merveilleuse venait de le frapper : il pourrait devenir lui-même Dickie Greenleaf. »¹¹².

Visualisant le meurtre qu'il commettra en pleine mer, il lui propose de louer une barque. Sa crainte de l'eau n'empêche son excitation face au danger. Une fois en mer, Dickie, très à l'aise et heureux de leur balade, pousse le moteur et braque sans prévenir. Ils perdent de vue un voilier qui croise non loin. Tom est terrifié, mais ne laisse rien paraître. Afin que Dickie ralentisse, Tom feint de vouloir se baigner et invite Dickie à faire de même. Aussi Dickie coupe-t-il le moteur :

Tom jeta un coup d'œil vers la côte. San Remo n'était qu'un assemblage confus de tâches blanches et roses. Tom prit la rame comme pour jouer et, tandis que Dickie faisait glisser son pantalon, Tom souleva l'aviron et en frappa de toutes ses forces la tête de Dickie.

« Hé là ! » hurla Dickie, en glissant de son banc. Il haussa les sourcils d'un air ahuri.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 298.

¹¹² *Ibidem.*

Tom se redressa et frappa un nouveau coup de rame, dans un geste violent comme un élastique qui se détend.

« Bon Dieu ! » murmura Dickie. Il paraissait furieux, mais déjà ses yeux bleus chaviraient, il perdait connaissance.

Tom asséna encore un grand coup sur la tempe de Dickie ; le bord de la rame fit une grande plaie qui se mit aussitôt à saigner. Dickie était au fond du canot, et se tordait, secoué de convulsions. Il poussa un gémissement de protestation dont la force et la vigueur affolèrent Tom. Tom le frappa à trois reprises sur le cou, à grands coups d'aviron comme si c'était une hache et que le cou de Dickie fût un arbre. Le canot s'agitait dangereusement et l'eau vint éclabousser le pied de Tom, calé contre le plat-bord. Il taillada d'un coup de rame le front de Dickie et une large tache de sang apparut là où la peau avait été arrachée. Tom un instant sentit la fatigue s'emparer de lui, tandis qu'il soulevait encore une fois l'aviron ; mais sur le fond du bateau, les mains de Dickie glissaient vers lui, les longues jambes de Dickie se redressaient. Tom alors empoigna la rame comme une baïonnette et plongea le manche dans le flanc de Dickie. Le corps affalé se détendit aussitôt et s'immobilisa sans vie. Tom se redressa, reprenant péniblement son souffle. Il regarda autour de lui. Il n'y avait pas une embarcation, rien, sinon, très, très loin, un petit point blanc qui en zigzaguant regagnait la côte : un autre canot qui rentrait. »¹¹³

Tom enlève ensuite la bague et la chevalière des doigts de Dickie, puis fouille ses poches où il trouve notamment un trousseau de clés et le parfum que Dickie avait acheté pour Marge. Après avoir glissé les objets dans ses poches, il se débat avec le nœud dont est fixée à un anneau la corde qu'il utilise ensuite pour attacher le mort au lest, c'est-à-dire à un bloc de ciment servant d'ancre. Pendant qu'il cherche une solution pour défaire le nœud, son regard tombe sur Dickie :

Était-il mort ? Tom s'accroupit au fond du bateau, guettant chez Dickie un signe quelconque de vie. Il n'osait pas le toucher, il avait peur de poser la main sur sa poitrine ou de lui prendre le poignet pour tâter son pouls.¹¹⁴

Une fois la corde péniblement défaite à l'aide d'un briquet, Tom s'atèle à faire un nœud très compliqué, mais voilà un talent qui lui fait défaut : savoir faire des nœuds. Il escompte que le poids du lest sera suffisant pour garder immergé le corps. Pendant la manœuvre qui consiste à jeter le corps et l'ancre dans l'eau, Tom passe par-dessus bord.

¹¹³ *Ibid.*, p. 302-303.

¹¹⁴ *Ibidem.*

b) Triangles et binômes sous un soleil de plomb

Nous savons que René Clément fait l'économie de plusieurs périodes. Il en va ainsi pour le voyage à San Remo. Aussi situe-t-il l'action du meurtre sur le voilier de Philippe et non dans un canot. Dans une séquence, dont la durée représente presque un quart du film (18:27 à 44:22), le spectateur apprend à détester Philippe et, en conséquence, à éprouver une sympathie accrue pour l'assassin. À quai (18:27), on comprend que Tom n'a pas l'habitude de faire du bateau. Ce début de séquence est aussi le début de toute une gamme d'humiliations que réserve Philippe à Tom, mais aussi à Marge qui, chez René Clément, fait initialement partie du voyage. Ainsi, Philippe ne prive pas seulement Tom de son pyjama, mais lui ordonne également d'enlever ses chaussures avant de monter sur le pont. Un raccord nous amène en haute mer (19 :09). Nous apercevons la proue et les deux voiles triangulaires du voilier qui rentrent par la droite dans un plan de grand ensemble. Le symbole du triangle est ici la métonymie de la relation triangulaire entre les trois personnages. Le bateau avance de droite à gauche et augure ainsi de la discorde.

Assurément, l'excursion ne sera qu'une suite de tensions et de mésententes qui se terminera par la mort de Philippe. En effet, Tom, au départ, n'a aucune intention de tuer ce dernier, mais une fois que celui-ci refuse de retourner aux États-Unis avec lui, compromettant donc la récompense de cinq mille dollars promise par M. Herbert Greenleaf, il est prêt à passer à l'acte afin de s'approprier non seulement ses biens, mais aussi son identité et sa fiancée.

Après la tonalité aigrelette qui a été donnée sur le quai, Tom est en difficulté pour gérer les voiles. La *voix off* de Philippe donne des indications, mais voyant que Tom n'y réussit pas, Philippe le pousse pour prendre en main les voiles. Un gros plan d'Alain Delon dévoile au spectateur le mécontentement de Tom d'avoir été ainsi jeté à terre. Tom essaie ensuite une nouvelle fois de convaincre Philippe de rentrer avec lui aux États-Unis. Bien que Philippe acquiesce, il est évident qu'il n'en pense rien. La scène se termine par Marge qui appelle pour le repas.

La scène suivante s'ouvre sur un plan filmé en plongée (20:20). Les trois personnages forment un triangle autour de la table dans la cabine. Bien qu'elle soit assise à côté de Philippe, la caméra donne l'impression que Marge se situe à la pointe du triangle. Les deux hommes se font face. Chacun des protagonistes a le regard baissé devant lui. La caméra enchaîne sur des plans pseudo-subjectifs successifs, tantôt du côté de Tom, tantôt de celui de

Philippe, pendant lesquels Tom tient un monologue, où il fait allusion à une promenade en barque qu'il aurait fait en compagnie de Philippe lors de la fête du quinzième anniversaire de ce dernier. Il affirme que sans lui, il serait mort noyé et qu'il l' « aurait suivi en enfer » (20:40). Il continue en évoquant le père de Philippe comme un homme qui l'aurait trouvé « trop intelligent ... pour un pauvre » (21:00) et peu « distingué ». Le malaise de Marge est visible, ainsi que l'agacement de Philippe. D'ailleurs, Philippe l'exprime en reprenant Tom sur sa manière de tenir son couteau, avant de l'envoyer dehors pour qu'il tienne le cap, et pour être seul avec Marge. Assis derrière la barre à roue, Tom se trouve face à la cabine que Philippe ferme entièrement.

Dans un gros plan fixe, le spectateur est ensuite témoin de la discussion entre Marge et Philippe. Marge reproche gentiment à Philippe d'être trop dur avec Tom, à quoi Philippe répond qu'il voudrait justement voir où sont les limites de Tom. De plus, il explique que Tom « ne pense qu'à l'argent » (22:24). Pendant ce temps, Tom a trouvé un hublot ouvert et entend toute la conversation. Alors que Philippe annonce qu'il compte débarquer Tom au plus vite, afin de se retrouver dans l'intimité habituelle avec Marge, Tom regagne la barre à roue et vire violemment de bord, ce qui fait tomber les assiettes de la table à l'intérieur de la cabine et secoue le couple qui s'est installé sur une couchette. À l'extérieur, l'annexe est passée par-dessus bord. Philippe accourt et ordonne à Tom d'y monter. Malgré sa peur de l'eau, il finit par obéir. Malheureusement pour lui, Philippe l'a simplement piégé. Ce dernier rit en attachant la corde qui tient l'annexe à la barre à roue. Si toute la scène est filmée de manière très dynamique dans des plans de demi-ensemble, la profondeur de champ de cette image se situe sur un « axe-Z » où l'on distingue Tom dans le fond et Philippe sur le devant, imposant ainsi sa suprématie.

Après que Philippe, moqueur, a regagné la cabine, la caméra filme en plan de grand ensemble l'arrière de l'annexe et du voilier, avançant encore vers la gauche de l'écran. Le spectateur voit Tom qui réussit à tirer l'annexe vers le voilier, avant d'être ballotté et rejeté en arrière. Un gros plan sur la barre à roue fait le raccord avec l'image de Philippe et Marge s'embrassant dans la cabine, puis le retour vers Tom qui a cessé d'appeler Philippe et dont on aperçoit le dos cramoisi.

Quand Philippe s'aperçoit que la corde s'est détaché de l'annexe et que Tom a disparu, le bateau vire à gauche. Une fois Tom récupéré, c'est Marge qui le soigne. Dans l'étroitesse de la cabine, elle interroge Philippe (27 :03 à 27:21) :

Marge : T'y as été un peu fort. Quel jeu tu joues avec lui ? Vous étiez comme ça à quinze ans ? Curieux gamins !

Philippe : Mais c'est pas un ami d'enfance. Pure invention. Je ne l'ai jamais vu de ma vie. (Rire). Il est fantastique !

Marge l'envoie chercher un chandail dans les affaires de Tom. C'est alors que Philippe y découvre des extraits de ses propres comptes en banque. La caméra les détaille en gros plan. Pendant ce temps, Marge, filmée en plan subjectif et en contre-plongée, prie Tom, qui est allongé sur sa couchette, de débarquer quand il ira mieux. En effet, le comportement de Philippe serait tout autre quand ils ne sont que tous les deux. Tom, a du mal à accepter la demande et rétorque que Marge aime un homme qui n'existe pas, avant de se tourner sur le ventre. Philippe, en revenant, est particulièrement intrigué. Sans aucun doute, cette ultime humiliation a réduit à néant les sentiments amicaux que Tom avait pour Philippe, ne laissant place qu'à la froideur nécessaire à l'exécution de son plan diabolique.

Dans le premier plan de la scène suivante, Tom est déjà couché sur le dos à l'arrière du bateau. On pourrait penser qu'un laps de temps relativement important se serait écoulé, car ce rétablissement paraît un peu rapide, néanmoins, on est seulement au lendemain. Ici encore, on retrouve plusieurs triangles : celui formé par le corps de l'acteur à gauche de l'écran, le drapeau italien au milieu et la barre à roue à droite, mais aussi celui que forment les écouteles. Le plan suivant montre également des triangles. Filmé en contre-plongée sur fond de ciel bleu, la voile et les diverses écouteles se superposent. La présence de ces triangles signale à nouveau le déséquilibre que constitue dans le film la relation à trois. Et, en effet, après un insert représentant la douce houle, un plan d'ensemble dévoile Philippe et Marge qui s'embrassent sur la droite du bateau et Tom allongé au fond à gauche. L'image suit l'« axe-Z », soulignant une nouvelle fois le statut d'intrus qu'occupe Tom. La scène se poursuit avec un gros plan sur celui-ci, où il attrape un couteau et se coupe un bout de saucisson et du pain. Dans son geste, on peut lire quelque chose de menaçant. Puis, il se recouche.

Le raccord, une image nocturne du bateau, nous situe quelques heures plus tard. À partir du deuxième plan, l'action se déroule dans la cabine. Nous voyons Tom qui se lève pour cacher dans la veste de Philippe les boucles d'oreilles de la touriste belge qu'il avait récupérées pendant leur nuit à Rome. Ceci, ajouté au fait que Tom est en possession des extraits de compte en banque de Philippe, indique que Tom, sans avoir obligatoirement planifié son meurtre, a du moins pressenti que ces divers objets pourraient un jour lui servir. On retrouve donc bien, ici, le sens opportuniste du Tom Ripley de Patricia Highsmith.

Un nouveau raccord, montrant le bateau en plan de grand ensemble, nous place chronologiquement au lendemain matin. Dans la scène qui suit, Philippe essaie d'en savoir un peu plus sur ce que projette Tom dans l'avenir. Tom joue à la « patience », métonymie des destins avec lesquels il joue, quand Philippe l'approche. Un dialogue entre les deux hommes, sur fond de jazz, filmé en gros plan dynamique, fait ensuite découvrir au spectateur que Philippe a des soupçons quant à la possibilité que Tom veuille le tuer pour s'approprier sa vie. Tom, de son côté, confirme cette idée. Alors que Philippe semble pour le moins interpellé, voire inquiet de la tournure que prend leur conversation, il garde le sourire et essaie de dissimuler le sérieux de la situation à Marge. Cette dernière, assise à l'autre bout de la cabine, avec les feuilles de son manuscrit posées devant elle, ne cesse d'appeler Philippe. La caméra montre le triangle que forment les trois personnages, Marge encore au milieu, mais cette fois en bas du triangle. En se déplaçant vers elle, Tom se retrouve au milieu du triangle, éloigné, selon l' « axe-Z », mais ici, le jeu de l'acteur et la situation même inversent la symbolique. Ce ne sont pas les personnages du premier plan, mais celui de l'arrière-plan, donc Tom, qui paraît maîtriser les événements.

Ainsi, il observe la dispute qui naît entre les deux amants. Marge reproche à Dickie de ne pas s'intéresser à son travail, celui-ci nie. C'est alors que Marge lui présente la paire de boucles d'oreilles cachée par Tom. Tandis que le conflit entre Marge et Philippe s'intensifie jusqu'au moment où Philippe s'empare du manuscrit de Marge pour le jeter par-dessus bord, Tom continue sa « patience » et observe imperturbablement la scène. Ce n'est qu'une fois que les deux amants n'ont plus de mots qu'il apparaît dans l'encadrement de la porte de la cabine pour demander innocemment à Marge de quoi il retourne. Marge le supplie de la débarquer, puis elle disparaît dans le ventre du bateau.

Le triangle est rompu, D'un ton très candide, Tom s'adresse alors à Philippe (34:51) : « Tu sais, si tu veux que je m'en aille ... ». Ne récoltant aucune réponse, il conclut (34:54) : « Bon. », réplique suivi d'une musique cuivrée inquiétante, afin de ponctuer le changement de situation et de figurer l'étai qui se ressert autour de Philippe. La musique continue pendant que le bateau longe la côte, puis elle devient plus impressionniste quand Marge quitte le bateau et que Tom joue au protecteur, se souciant du lieu où elle ira, comme pour illustrer l'état de désorientation émotionnelle dans lequel se trouve la jeune femme. Le raccord avec la scène suivante se fait par l'image du bateau qui quitte le quai sur un air de mandolines typiquement italien.

Des gros plans des pieds de Philippe qui activent le gouvernail, puis de Tom, dans l'encadrement de la porte de cabine accompagnent la voix de Philippe qui dit qu'il ne pourra pas abandonner Marge et qu'il retournera à Mongibello. Ensuite, sur l'initiative de Philippe qui persiste à être fasciné par la face sombre de Tom, les deux hommes reprennent leur conversation interrompue, filmés en plans pseudo-subjectifs alternés. Tom est toutefois filmé en contre-plongée. Il est le dominateur. A partir du moment, où Philippe interroge Tom sur les boucles d'oreilles, la caméra les filme en très gros plan, intensifiant ainsi les différentes émotions. Tom tente de nier, puis avoue avec un grand sourire. Il a l'air d'un petit garçon qui a fait une farce à ses parents, et qui en est fière. Et quand Philippe lui demande ce qu'il a dit devant son miroir, habillé de ses vêtements et imitant sa voix, Tom répète la gestuelle du doigt qui remue pour dire « attention », et le texte qu'il a fait dire à Philippe en y ajoutant (37:09) : « Tout ce qui se dresse entre nous, je le détruirai ! ». Un gros plan du visage de Maurice Ronet en dit long sur le mélange de haine et de crainte qu'éprouve à cet instant Philippe.

S'étant moqué jusque-là du fait que son refus de rentrer aux Etats-Unis avec Tom prive celui-ci de la récompense, Philippe sent qu'il faudra trouver un moyen de dédommager Tom de cette perte. Il lui propose donc de miser la montre que son père a donné à Tom contre un chèque de deux-mille-cinq-cents dollars d'un coup sec au poker. Les hommes se font face à l'arrière du bateau. La caméra filme en plongée, parfois en plan moyen à deux, mais fait aussi des gros plans de leur visage. Un gros plan de ce que le spectateur attentif peut identifier comme le manche du couteau avec lequel Tom a coupé son saucisson auparavant, et qui dépasse de dessous la jambe de Tom, augmente le suspense. Philippe a de très bonnes cartes. Il en fait alors tomber une à terre et en prend une autre. Mais Tom remarque la tentative de Philippe de le laisser gagner. Voilà le dialogue qui précède le meurtre de Philippe. Au début de la conversation, les deux hommes gardent le sourire, puis, Philippe, peu à peu, perçoit le danger qui le guette (37:20 à 39:21) :

Tom : On ne m'achète pas à si bon compte.

Philippe : Oh, deux-mille-cinq-cents dollars, c'est pas si mal ?

Tom : Une misère. Même cinq mille dollars, ça ne m'intéresse plus. Je peux tout avoir.

Philippe : Par quel moyen ?

Tom (gros plan sur le visage inquiet de Philippe) : J'ai mon plan.

Philippe (signant de son nom sur une feuille de papier, puis poussant le bout de papier

vers Tom) : Imitiez ma signature. Allez-y.

Tom (repoussant la feuille vers Philippe) : Évidemment comme ça ... mais je vous ai dit : tout s'apprend.

Philippe : Même si vous arriviez à contrefaire ma signature, vous ne pourrez jamais reproduire toute une lettre.

Tom : Mais si, j'ai votre machine. Rien n'est plus facile que d'identifier les caractères.

Philippe (gros plan sur son visage, décomposé, puis, tentant un sourire) : Et si je la fous au jus ? Ah ? Ah ?

Tom (faisant le même geste du doigt qu'il a utilisé pour singer Philippe et qui signifie « attention ») : C'est pas très gentil, ça.

Après un court instant d'hésitation, Philippe se met à rire, Tom aussi. Philippe ainsi rassuré, se baisse pour ramasser la carte qu'il avait jetée par terre. C'est à ce moment-là qu'un gros plan nous dévoile la main de Tom qui sort le couteau de sous sa jambe. Puis, on voit le geste de la main qui frappe (39:29). Le cri de Philippe accompagne le gros plan en plongée de sa main qui se crispe et du pied de Tom. Puis Philippe se relève, le couteau planté dans le cœur. Un plan de grand ensemble embrasse l'immensité de la mer et un grand voilier qui passe au large précède le gros plan de Philippe qui crie « Marge ! » avant de s'écrouler. La musique cuivrée reprend sur l'image de Tom, affolé par son geste, filmé en contre-plongée. Il court vers la barre à roue et vire radicalement de bord, afin de s'éloigner du voilier. Un plan de demi-ensemble montre le bateau de Tom qui traverse l'eau à toute allure de droite à gauche.

Quand Tom a fini sa manœuvre, la caméra filme en lointaine plongée le cadavre de Philippe, allongé à droite de l'écran, et Tom, à genoux, qui se penche par-dessus lui, puis qui, ballotté par le vent, couvre le corps d'une bâche. Filmé très proche, en plans pseudo-subjectifs, le spectateur vit la difficulté que rencontre Tom pour résister au vent et l'urgence de l'action. Tom retourne au gouvernail, il boit même une gorgée d'alcool. Épuisé par sa tâche, il aperçoit le visage de Philippe que le vent a découvert. Il retourne à sa besogne. Le bateau, sans personne pour garder le cap, continue à s'affoler dans le vent, signifiant le chaos de la situation et la panique de Tom. Après qu'il a terminé d'enrouler Philippe dans la bâche et de le ficeler, puis de le lester avec l'ancre, une bôme expédie Tom dans l'eau en même temps que le corps inanimé de Philippe.

Une fois remonté sur le bateau, Tom réalise qu'il a omis de dégager la corde qui entoure le corps. Celui-ci flotte parallèlement au voilier. Toujours filmé par plans très rapprochés, on voit Tom ramper avec ses dernières forces pour défaire le nœud. Le cadavre disparaît dans les eaux. Un plan de demi-ensemble montre l'annexe qui suit le voilier. Cette très importante séquence de vingt-six minutes se termine par Tom, descendant dans la cabine, se séchant vigoureusement, s'habillant rapidement d'une chemise de Philippe, attrapant au passage un fruit dans lequel il mord à grandes dents, affamé par l'exercice, puis remontant sur le pont. C'est ici la première fois que Clément met en évidence le rapport entre nourriture et meurtre.

c) Les Souffrances du jeune Ripley

Fidèle à la romancière, le meurtre mis en scène par Minghella se déroule sur une barque louée à San Remo. Le réalisateur-scénariste britannique situe cette séquence bien plus en amont (53:51), c'est-à-dire, presque à la moitié de son film. Aussi le découpage séquentiel s'approche de celui du roman, où le meurtre survient à un peu plus d'un tiers de la narration. Afin de pouvoir faire le parallèle avec *Plein soleil*, il semble toutefois nécessaire de commencer la mise en regard au même moment de l'histoire que dans le film français, c'est-à-dire, juste après que Tom a lu la lettre de M. Herbert Greenleaf à haute voix devant Dickie, lettre qui le libère de ses obligations.



Plein soleil, 17:41.

Tom (avec une voix éteinte) : Foutu !



Le Talentueux Mr. Ripley, 50:09.

Dickie (*voix off*) : Et puis, t'as de quoi payer le voyage ? Non. (Silence). Il est temps, pour nous, de passer à autre chose.

Contrairement à la version de René Clément, où Tom est anéanti par la perspective de ne pas toucher son argent, Tom l'est ici par le naturel avec lequel Dickie conçoit la fin de son séjour et de leur amitié. Celui-ci semble même soulagé. Alors que Tom rétorque qu'ils avaient

projeté un voyage à Venise, Dickie le confronte à la réalité, lui disant que, de toute manière, il n'a pas les moyens financiers nécessaires. Filmés en gros plan, et en légère contre-plongée, les visages des deux acteurs, tournés vers la gauche, axe qui signifie un regard vers le passé, expriment toute leur incompréhension face à ce monde de rêve qui s'écroule.

Tandis que Philippe, dans *Plein soleil*, réplique aux supplications de Tom qu'il se rendra à San Francisco pour que celui-ci touche l'argent, d'un air qui contredit ses paroles, Dickie, dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, propose à Tom un voyage à San Remo, en guise d'adieu.



Le Talentueux Mr. Ripley, 51:32. Les deux visages se confondent dans le surcadrage.

La scène suivante est introduite par un plan de demi-ensemble d'un train qui traverse l'écran de gauche à droite. Ensuite, nous nous retrouvons dans le compartiment des deux amis. Dickie s'est assoupi, Tom le regarde, puis hume son odeur. Leurs reflets sont visibles dans la vitre de la porte du wagon, évoquant encore l'idée du double.

Mais Dickie n'est pas dupe. D'un air qui se situe à mi-chemin entre amusement et menace, et du même geste du doigt de Tom dans *Plein soleil*, il qualifie le comportement de Tom à trois reprises de « démoniaque ». Son mouvement de doigt se transforme aussitôt en celui d'un batteur. À travers le chevauchement de la bande-son, nous entendons une batterie jazz, laquelle introduit la séquence suivante, qui se déroule pendant un Festival de jazz à San Remo. Ici, Dickie dévoile les mensonges de Tom concernant sa scolarité à Princeton, ainsi que l'origine de son amour pour le jazz. Tom explique effectivement qu'il aime tout ce qu'aime Dickie, que « c'est le grand amour » (53:34).



Le Talentueux Mr. Ripley, 51:12. Tom vole la fragrance de l'être aimé, pendant que celui-ci dort.

Subitement, Dickie change de thème et déclare qu'il abandonne le saxophone pour la batterie. Tom en est consterné. Puis, Dickie s'exclame (53:49) : « Demain je vais louer un bateau et on explore... ». La voix s'éteint sur le raccord très rapide, tandis que la musique de

jazz continue. On voit, dans un plan de grand ensemble, les deux hommes qui s'éloignent de la rive dans un canot.

La voix de Dickie raconte que c'est en longeant la côte dans une embarcation semblable qu'il avait trouvé sa maison à Mongibello. Le canot à moteur se trouve à gauche de l'écran, dans l'eau, alors que tout l'arrière-plan est occupé par un grand hôtel et des touristes sur la terrasse et sur la plage, dont un groupe de jeunes hommes musclés sur la droite. Ce sont les acrobates que Tom, dans le roman, admire sur une plage de la côte d'Azur pendant la petite escale précédant le séjour à San Remo et qui sont l'occasion pour Dickie de se moquer cruellement de l'homosexualité de Tom. En déplaçant discrètement cet élément d'une importance non négligeable chez Patricia Highsmith, Minghella lui fait un clin d'œil. En effet, le réalisateur, plus libre en 1999 que la romancière en 1955, trouve, comme nous l'avons déjà vu, et comme la séquence du meurtre le confirmera, des moyens plus identifiables pour induire l'homosexualité de Tom.

Le raccord est réalisé à travers une vue en plongée lointaine de la barque au milieu de l'écran, en pleine mer. La voix de Dickie trahit son excitation alors qu'il fait tourner le moteur à fond. Tom le prie de ralentir. La caméra se rapproche ensuite pour filmer l'embarcation par l'arrière. Après avoir affronté quelques vagues, Dickie écoute Tom qui n'est pas très rassuré. C'est là que Minghella insinue subtilement la peur de l'eau de Tom. Un plan de demi-ensemble montre le bateau qui s'arrête au milieu de l'écran. Dickie est enthousiaste et clame que c'est là le prochain endroit où il s'installera. On comprend l'ironie de cette réplique, car effectivement, Dickie ne regagnera plus la côte. Surexcité, il s'assoit ensuite comme pour jouer de la batterie, faisant les bruitages avec sa bouche. Tom, sérieux, coupe court à ses élans. Sachant que Dickie ne veut plus l'héberger, il change de tactique. Il déclare donc qu'il projette de revenir en Italie à ses propres frais, puis propose à son ami de partager un logement, ce dont Dickie n'a aucune envie. Tom argue que cette solution résoudrait le problème de Dickie avec Marge, mais Dickie, de plus en plus agacé, réplique qu'il aime Marge et qu'il va l'épouser. Les gros plans de Matt Damon (Tom) et de Jude Law (Dickie) se succèdent en champ-contrechamp, ce qui accentue la tension qui grandit entre les deux personnages. Tom est outré par cette annonce; il avance que Dickie l'aime, lui aussi, sans pour autant se marier avec lui. C'est alors que Dickie lui exprime tout le soulagement qu'il éprouve de ne plus devoir le fréquenter.

La caméra filme Tom en plan pseudo-subjectif. Le regard du spectateur est mis en scène par le flou sur le personnage de Tom (Matt Damon), au premier plan et à droite, la place du « méchant », lorsque Dickie parle, puis le flou sur Dickie quand Tom reçoit ces paroles. Minghella semble ainsi vouloir impliquer le spectateur du côté de Tom, qui tourne la tête pour apparaître de profil, le regard tourné vers la gauche, le passé. De même que Tom, le spectateur comprend que plus rien ne sera comme avant. Le point de rupture définitif entre les deux hommes est atteint, ce que confirme le dialogue suivant (55:36 à 55:51) :

Tom : (Silence). Quoi ?

Dickie : Quand tu t’y mets, t’es une sangsue ! (Silence). Et c’est d’un ennui mortel !

Je te jure que t’es vraiment d’un ennui mortel !



Le Talentueux Mr. Ripley, 55:33.
Dickie : Je crois qu’on s’est assez vu, si tu veux savoir !

Le plan pseudo-subjectif, ainsi que le flou sur Dickie implique le spectateur dans le bouleversement intérieur que traverse Tom, tout en laissant pressentir la menace qui émane de ce personnage placé à droite de l’écran. Voilà que le point de non-retour est atteint.

Effectivement, Tom sera « mortel » pour Dickie. Il est d’ailleurs amusant de constater que Dickie, dans la version originale, répète le mot « boring » (ennuyeux) à la place. Le ton de la conversation se durcit. Tom n’a plus rien à perdre et reproche à Dickie sa légèreté et son manque de sérieux en général. La succession des champs-contrechamps des deux visages en gros plan s’intensifie. C’est quand Tom évoque la tragédie de Silvana que Dickie bondit pour le menacer de son poing, avant de le gifler et de le frapper à plusieurs reprises du plat de la main sur le corps (56:49). Se détournant de Tom pour relancer le moteur, la voix de Dickie s’emballe lorsqu’il lui énumère ses nombreux reproches. Il dit même que Tom lui « donne envie de vomir » (57:03). Ce dernier le supplie d’arrêter, mais sa prière reste vaine. Tom,

filmé en contre-plongée, se situe au second plan à gauche de l'écran quand il abat une lourde rame sur la tête de Dickie, au premier plan, à droite (57:10), afin de le faire taire. Il réalise immédiatement la gravité de son geste, choqué par le sang qui coule le long du visage de son ami. Celui-ci se jette alors sur Tom pour l'étrangler (57:25).

Le champ-contrechamp en montage serré illustre la colère de Dickie et la peur de Tom. Tom parvient à se dégager, et Dickie se trouve allongé dans la coque du bateau. Tom reprend alors la rame, tout en suppliant Dickie de se calmer, mais ce dernier tient la rame à l'autre bout et se débat. Finalement, Tom arrive à la dégager. Perdant tout contrôle, il frappe Dickie aveuglement de plusieurs coups verticaux d'une grande violence (57:57). La caméra, très proche au départ, s'éloigne au fur et à mesure jusqu'à cadrer la scène en plan de demi-ensemble. La bande-son reprend, la caméra procède à un *travelling* circulaire. Elle se perd dans l'eau, à gauche de l'écran, puis fait reparaître progressivement le bateau à droite. Le cinéaste marque ainsi une ellipse temporelle, et un changement de situation. Filmée en plongée, la pointe de la barque apparaît d'abord, puis l'intérieur de la barque, où l'on découvre Tom, blotti dans les bras de son ami mort, dans un bain de sang (58:55). Puis la caméra se stabilise sur les deux hommes avant de s'éloigner verticalement.

Le meurtre lui-même, dans la version de Minghella, présente encore une inversion. Dans le roman, Tom ayant trouvé un moyen de tirer profit de la situation dégradée que subit sa relation avec Dickie, est l'instigateur du périple en barque. Dans *Plein soleil*, il en vient aux mêmes conclusions. Mais ici, Tom ne planifie en rien son meurtre. Se faisant initialement agresser verbalement, puis physiquement par Dickie, il commet un acte purement passionnel, voire un acte d'auto-défense. Alors que dans le roman, Tom craint de toucher Dickie, idée que l'on retrouve dans *Plein soleil*, Tom, enlaçant, le cadavre de son ami, apparaît dans le film de Minghella, lui aussi, comme une victime.

III. LA NOUVELLE VIE

Aussi j'affirme qu'un homme qui aime, s'il est surpris à commettre un acte honteux ou à supporter lâchement un outrage, sans se défendre, souffre moins d'être vu par un père, un camarade ou qui que ce soit que par celui qu'il aime; et nous voyons de même que le bien-aimé ne rougit jamais si fort que devant ses amants, quand il est surpris à faire quelque chose de honteux. »¹¹⁵

1. La Mutation

a) Une renaissance aux multiples embûches

Bien sûr, dans les trois œuvres, l'assassinat de Dickie/Philippe change radicalement la vie de Tom, qui prend l'identité de Dickie/Philippe Greenleaf. Cependant, Minghella, suivant sa logique du meurtre commis sans préméditation, se distingue des deux autres créateurs. Cela se voit déjà dans le traitement de l'immédiat « après- meurtre », où l'option de René Clément de faire du bateau de Philippe le lieu du crime influe également sur la gestion de quelques détails.

Voilà que dans le roman, comme dans *Plein soleil*, Tom tombe à l'eau avec le cadavre, ce qui n'est pas le cas dans *Le Talentueux Mr. Ripley*. Mais si dans les deux premières œuvres, Tom finit par remonter sur l'embarcation, dans le roman, ainsi que dans le film d'Anthony Minghella, il gagne ensuite une petite crique perdue, où il leste la barque de gros galets pour la faire couler. Dans *Plein soleil*, Tom ramène le bateau de Philippe à Mongibello (44:22). Aussi n'a-t-il pas à affronter le réceptionniste de l'hôtel. Voilà que dans le roman, alors que Tom quitte l'hôtel, il explique à celui-ci qu'il retrouvera Dickie à la gare, alors que dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, c'est le réceptionniste qui le confond avec Dickie, et lui donne ainsi l'idée d'usurper son identité (1:00:13), ce qui confirme la relative innocence de Tom dans le film de Minghella.

Que ce soit dans le roman ou dans les deux films, Tom affronte Marge pour lui transmettre l'eau de Cologne que Dickie lui aurait achetée, et pour lui expliquer que son amant a voulu rester à Rome encore quelques jours. Tandis que Patricia Highsmith décrit un Tom qui calcule déjà la valeur des biens de sa victime, et que René Clément illustre ceci en filmant Alain Delon qui flâne dans le salon tel un héritier qui découvre son legs, le Tom d'Anthony Minghella, est triste pendant son voyage à Mongibello, comme lorsqu'il aperçoit

¹¹⁵ PLATON. *Le Banquet*, trad. Emile Chambry, Paris, Classiques Garnier, 1922, p. 179.

le saxophone de Dickie dans la maison. Néanmoins, en bon comédien, il joue parfaitement le messager de son ami en ajoutant à l'eau de Cologne la lettre écrite par ses soins, et signée du nom de son ami. Dans le roman, il écrit cette lettre seulement dans le train qui l'amène à Rome. Cette lettre annonce que Dickie compte résider à Rome pour une durée indéterminée. Après avoir rempli les valises de Dickie de ses effets, Tom s'en va pour la capitale italienne afin d'y vivre sous sa nouvelle identité.

Patricia Highsmith décrit les transformations discrètes auxquelles Tom a recours pour ressembler à son ami défunt. Ainsi, il se contente de teindre ses cheveux et de changer sa raie de côté. En outre, il assimile la gestuelle de Dickie et ses expressions ; il sait imiter sa voix et s'habille de ses vêtements. Il ressemble parfaitement à la photo du passeport de Dickie et sait falsifier sa signature, ce qui lui permet d'encaisser les virements mensuels de Dickie à l'American Express'. Sous sa nouvelle identité, il écrit des lettres à Marge et à M. Greenleaf, inventant notamment un peintre du nom de Di Massimo qui serait son maître.

Dans les deux films, la mutation est similaire. Tom écrit des lettres, fait des fausses signatures et encaisse l'argent de sa victime. Dans le film de Minghella, il adopte également la coiffure de Dickie, et surtout, il ne chausse pas ses lunettes en public, ce qui le transforme véritablement ; le vilain petit canard devient cygne. De plus, il possède un piano, ce qui le différencie de Tom dans le roman, mais également du véritable Dickie. Dans le film de René Clément, Tom n'a pas de fibre artistique et, il ne change pas son apparence, mais la photo du passeport de Dickie.

Seulement, il n'est pas si simple d'être quelqu'un d'autre. Dans les trois récits, la nouvelle situation de Tom constitue fatalement le point de départ pour un jeu de dupes. Voilà que Tom va devoir jouer serré pour déjouer les tentatives de Marge qui cherche à rencontrer Dickie, et au besoin, il se glisse dans la peau de Tom. C'est pourquoi, dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, il veille dans un premier temps à habiter dans deux hôtels différents, l'un étant un palais, où il séjourne sous le nom Dickie Greenleaf, l'autre un hôtel modeste, l'Hôtel Goldoni', où il redevient lui-même. Il laisse ensuite des messages aux deux réceptionnistes à l'un ou à l'autre de ses deux personnalités, afin de s'assurer un alibi. Dans le roman, par souci de discrétion, il choisit simplement un hôtel discret au lieu du palais. Ici aussi, il a conscience qu'il faut être prévoyant. C'est pourquoi il prend l'habitude de ne pas entièrement oublier sa véritable gestuelle, sa vraie voix. Dans sa chambre d'hôtel, il entretient un vif échange

épistolaire avec Marge, tantôt sous le nom de Dickie, tantôt sous le sien, toujours dans le but d'éloigner Marge.

Pourtant, Tom ne se soucie pas immédiatement d'être discret. Parfaitement à son aise dans le rôle de son nouveau personnage, Patricia Highsmith lui fait faire plusieurs voyages, dont un à Paris, où il est invité à un cocktail par un couple franco-américain très fortuné, ce qui le rend très fier :

C'était la nouvelle vie à laquelle il pensait sur le bateau en venant d'Amérique. C'était la véritable annihilation de son passé et de lui-même, Tom Ripley, qui appartenait à ce passé, et sa renaissance sous une enveloppe absolument nouvelle.¹¹⁶

En effet, Tom semble avoir réussi sa métamorphose tant souhaitée. Mais rapidement il réalise que le cercle des Américains expatriés en Europe est restreint et que cela pourrait un jour lui poser problème. De plus, revenu à Rome, Tom trouve une lettre de Marge, dans laquelle elle annonce qu'elle compte venir dans la capitale avant de retourner aux États-Unis. Malheureusement pour Tom, l'arrivée de Marge n'est pas la seule complication qui pourrait survenir ; il y a aussi le fait que Tom, sous l'identité de Dickie, a oublié d'avertir Freddie Miles de son absence à Cortina. Freddie trouve certainement étrange que Dickie ne l'a pas prévenu. Dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, Tom prend conscience de cette erreur par le biais de Meredith Logue qu'il rencontre à Rome (1:06:10). Comme toute la diaspora américaine, elle connaît Freddie Miles et est au courant de l'annuelle partie de ski à Cortina. Meredith Logue invite ensuite Tom à l'Opéra, ce qu'il accepte avec joie.

La séquence de l'Opéra illustre la première vraie difficulté que rencontre Tom de devoir assumer deux personnages. D'abord ravi de retrouver l'univers de son ancienne vie et son amour pour la musique classique, Tom est fasciné par l'« air de Lenski » dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski. Puis, quand Onéguine tue son rival et meilleur ami sur scène, plusieurs gros plans de Matt Damon, accablé, entre lesquels des plans subjectifs sur l'action scénique s'intercalent en contrechamp, induisent l'idée que Tom



Le Talentueux Mr. Ripley, 1:10:02. Tom voit son acte comme dans un miroir.

¹¹⁶ HIGHSMITH, Patricia, p. 319.

s'identifie au personnage de fiction et réalise la portée de son acte. Bien que Tom se plaise à être Dickie Greenleaf, Minghella évoque implicitement, par cet astucieux moyen, ses regrets. Que Tom porte ses lunettes à ce moment-là renforce l'idée qu'à cet instant, il n'est plus Dickie.

Pourtant, l'état schizophrénique dans lequel se trouve Tom ne fait que précéder une réelle mise en danger de sa nouvelle existence. En effet, pendant l'entracte, en allant chercher un verre au bar, il croise malencontreusement Marge en compagnie de Peter Smith-Kingsley, qu'il ne connaît pas encore. Smith-Kingsley est sous le charme de Tom, et Marge sur ses gardes. Pendant que Tom enlève discrètement derrière son dos la chevalière de Dickie en insert, Marge s'enquiert de son amant, lui demande pourquoi il ne porte pas ses lunettes, qu'il a effectivement enlevées pour l'entracte et qu'il remet aussitôt, et s'étonne de le voir à Rome, alors qu'il avait prétendu se rendre à Venise. Incontestablement, Marge est de plus en plus déstabilisée par l'impossibilité de retrouver Dickie. Pour se débarrasser rapidement d'eux, craignant une rencontre entre Meredith et Peter qui se connaissent vaguement, Tom accepte un rendez-vous avec eux pour le lendemain à dix heures trente dans un café sur la Place d'Espagne.

Après l'entracte, il retrouve Meredith dans la loge. Sous prétexte qu'il a quelque chose d'important à lui dire, il parvient à quitter l'Opéra en sa compagnie. Meredith, amoureuse du faux Dickie, ne s'attend pas à ce que celui-ci mette un terme à leur relation naissante. En effet, Tom déclare aimer Marge encore. Attristée, Meredith lui demande un dernier rendez-vous pour le lendemain. Puisque le destin lui vient ainsi en aide, Tom utilise alors une ruse pour établir le fait que Dickie est à Rome : il donne rendez-vous à Meredith dans le même café qu'à Marge et à Peter, mais un quart d'heure plus tôt. De cette manière, Meredith fait la connaissance de Marge, et atteste la présence de Dickie la veille à l'Opéra, donc à Rome. Suite à cet entretien, Marge décide de retourner à Mongibello. Tom, qui a observé toute la scène du haut d'un escalier de l'église de la Trinité des Monts, accourt vers les deux autres dès que Meredith a quitté le café.

René Clément, transférant un procédé largement utilisé par Patricia Highsmith, met longuement en scène l'échange épistolaire entre Marge et le faux Dickie, dont Tom est l'émissaire. Ensuite, il filme minutieusement les divers préparatifs de Tom qui se prépare à intégrer sa nouvelle identité : changement de la photo du passeport et entraînement studieux à la falsification de la signature de Philippe. Le spectateur qui a suivi Tom dans ses efforts de

mutation, ressent fortement la première véritable menace, celle qui émane de Madame Popova, la chorégraphe rencontrée au début du film. Logée dans le même hôtel que Tom, elle entend que l'on appelle Dickie Greenleaf au téléphone. Tom, en train de déjeuner dans le luxueux restaurant de l'«Hôtel Excelsior» qui remplace l'«Albergo Paradiso» où il logeait antérieurement sous son vrai nom, ne peut l'éviter que de justesse (01:02:27).

Clément utilise ainsi le personnage de Madame Popova, Minghella celui de Meredith, tous deux inexistant dans la l'œuvre source, pour illustrer la situation périlleuse, dans laquelle Tom évolue. Dans le roman, Tom craint surtout que Marge puisse le retrouver. D'ailleurs, Tom décide de louer un appartement, plutôt que de résider à l'hôtel, les Américains, car à l'époque, les Américains n'ont pas besoin de déclarer leur résidence en Italie. Il aménage donc dans un somptueux appartement meublé qui deviendra le lieu de l'inévitable deuxième meurtre, celui de Freddie Miles.

b) Dans l'engrenage ou Comment surmonter un obstacle majeur ?

Assurément, les actes que nous commettons ont toujours des effets qui se manifestent ultérieurement. C'est pourquoi un acte d'une portée aussi importante que l'assassinat de Dickie par Tom est susceptible de produire des suites lourdes. En effet, Tom est entré dans une logique du mensonge et de la violence qui ne peut rester sans conséquences. Selon l'adage, on pourrait également dire, « qu'un malheur n'arrive jamais seul ». C'est bien le cas ici, pour la plus grande joie du lecteur ou du spectateur, car l'éternelle question qui est posée à travers ce récit littéraire et ses adaptations cinématographiques est de savoir, si la fin justifie les moyens. Tandis que dans le roman et dans *Plein soleil*, ce questionnement s'impose dès le meurtre de Dickie/Philippe, programmé et froidement exécuté, ce n'est qu'à partir du deuxième meurtre, celui de Freddie Miles, que le spectateur est amené à s'interroger sur cette problématique dans le film de Minghella. En effet, le premier homicide y est présenté comme un crime passionnel, ce qui ne sera plus le cas du second. Voyons comment les trois narrateurs traitent le sujet.

Nous savons que Tom a omis de prévenir Freddie de l'absence de Dickie/Philippe à Cortina/Taormine. S'il en est conscient, il croit néanmoins avoir résolu le problème en ayant aménagé dans un appartement, où il pense être à l'abri de Marge et Freddie, mais il se trompe. Dans le quinzième chapitre du roman, à l'approche du jour de l'an, Tom est occupé à plier soigneusement les vêtements de Dickie pour ensuite les ranger dans les valises de ce dernier.

En effet, il a prévu un voyage à Majorque, celui que dans le roman, ils devaient faire tous les deux. Tom prend un grand plaisir à ces préparatifs car ils le confirment dans sa nouvelle identité. C'est alors que l'on sonne à la porte : Tom, pensant sa nouvelle adresse parfaitement inconnue de quiconque, sauf d'un beau et jeune Américain qu'il avait invité un soir pour se mettre en scène, ce qui constitue un indice supplémentaire à propos de son homosexualité, espère qu'il s'agisse de celui-ci, où peut-être de Fausto, l'homme de main de Dickie, qui aurait fini par le trouver. Mais, inconsciemment, il pressent que ce n'est ni l'un, ni l'autre. C'est pourquoi il oublie d'être Dickie et succombe à l'une de ses crises d'angoisse :

[...] il avait les mains moites d'une sueur glacée quand il alla ouvrir. Il se sentait très faible, et l'absurdité de la chose, sans parler du danger de tomber et d'être découvert prostré sur le plancher, le fit se cramponner des deux mains à la porte qu'il n'avait pourtant qu'entrebâillée.¹¹⁷

Toutefois, Tom réussit à faire face à la situation en entendant la voix de Freddie Miles, et lui ouvre la porte. Chez Patricia Highsmith, Freddie et Tom ne se sont rencontrés qu'une fois à Mongibello. N'ayant pas été réellement marqué par Tom, Freddie ne se souvient donc que vaguement de ce personnage qui n'appartient pas à son monde. Ce n'est pas le cas de Tom, à qui Freddie avait immédiatement déplu et dont l'apparition inopportune confirme sa première impression : « Freddie Miles entra, tournant de tous côtés d'un air inquisiteur son vilain visage criblé de tâches de rousseur. »¹¹⁸. Voilà que Patricia Highsmith, bien qu'elle parle à la troisième personne du singulier, continue à exprimer le point de vue de Tom. En qualifiant le comportement de Freddie d'« inquisiteur », alors que celui-ci n'est probablement, à cet instant, seulement étonné de se retrouver face à Tom, et non à l'ami escompté, puis en subjectivant l'apparence physique du visiteur, la romancière incite le lecteur à faire de même. Les deux cinéastes, eux-aussi, orientent le regard du spectateur, comme nous verrons plus loin.

Freddie présume que Tom vit avec Dickie, mais Tom assure qu'il n'est là que pour quelques heures. Aux questions concernant l'absence de Dickie à Cortina, Tom répond que Dickie avait beaucoup travaillé sa peinture pendant l'hiver, et, quand Freddie l'interroge sur les problèmes de Dickie avec Marge, Tom affirme que tout va bien, remarque que Freddie juge d'une grande naïveté.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 327.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 328.

Freddie, jusqu'ici, n'est pas soupçonneux. D'ailleurs, Tom, à la vue de Freddie, veille aussitôt à retirer la chevalière de Dickie derrière son dos, geste que Minghella montre une première fois lorsque Tom se retrouve face à Marge et Peter Smith-Kingsley à l'Opéra. Il enlève discrètement la chemise de Dickie, qu'il porte par-dessus la sienne. Mais il oublie une épingle à cravate avec l'initiale « G », et le bracelet très coûteux qu'il a trouvé dans la boîte à manchettes de Dickie, détail repris par Minghella dans la scène où Tom, pour la première fois imite Dickie, et où il fouille dans une boîte semblable pour y trouver, non un bracelet, mais une belle montre. Subitement, Freddy devient circonspect, et Tom le sait, même si l'interprétation que fait Freddie de la situation n'est pas la bonne :

Il sentait l'antipathie monter chez Freddie aussi nettement que si le corps de ce grand gaillard dégageait de la chaleur qui rayonnerait à travers la pièce. Freddie était le genre de brute capable de casser la figure de quelqu'un qu'il prendrait pour une tapette, surtout si les circonstances étaient aussi favorables qu'en ce moment. Tom avait peur de ce qu'il lisait dans les yeux de l'autre.¹¹⁹

Alors que Freddie s'en va, Tom se positionne en haut de l'escalier et le suit du regard. Il craint la concierge qui le hèle couramment d'une voix forte. Cette fois, elle n'appelle pas, mais Freddie est bel et bien en train de discuter avec elle dans la cage d'escalier. Quand Freddie remonte à toute vitesse, Tom regagne son appartement, attrape un lourd cendrier en cristal et attend derrière la porte :

Pendant deux secondes encore, il se demanda : « Y a-t-il une autre solution ? Et que faire du corps ? » Mais il était incapable de réfléchir. C'était la seule solution. Il ouvrit la porte de la main gauche. Sa main droite qui tenait le cendrier était en retrait.

Freddie entra. « Dites-donc, voudriez-vous m'expliquer ... ».

Le rebord arrondi du cendrier le frappa au milieu du front, Freddie prit un air hébété. Puis ses genoux fléchirent, et il tomba comme un bœuf frappé entre deux yeux d'un coup de merlin. Tom du pied referma la porte. Il abattit le cendrier sur la nuque de Freddie. Il frappa encore et encore, terrifié à l'idée que Freddie faisait peut-être semblant et qu'un de ses énormes bras allait soudain lui encercler les jambes et le plaquer au sol. Tom lui asséna sur la tête un coup en oblique et le sang jaillit. Tom maudit sa maladresse. Il courut dans la salle de bain chercher une serviette et la mit sous la tête de Freddie. Puis il lui prit le poignet pour tâter son pouls. Il en perçut un, très faible, et qui lui sembla s'affaiblir sous la pression de ses doigts. Une seconde plus tard, il ne sentait plus rien.¹²⁰

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 330.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 330 à 331.

Tom, après-coup, réalise que l'acte qu'il vient de commettre est « un crime bien stupide, bien dangereux et bien gratuit. »¹²¹. Néanmoins, si Tom pense n'avoir pas agi correctement envers Freddie, il estime que celui-ci a bien mérité son sort, l'accusant de l'avoir méprisé pour ses « déviations sexuelles »¹²² : « Où était le sexe dans cette histoire ? Et où était la déviation ? Il regarda Freddie et murmura rageusement : « Freddie Miles, voilà ce que c'est d'avoir l'esprit mal tourné. » »¹²³. Ainsi, Tom trouve une justification pour son meurtre qui ne correspond en rien à la véritable raison pour laquelle il devait tuer Freddie.

Dans *Plein soleil*, dans la scène précédant l'arrivée de Freddy Miles, le spectateur comprend que Tom vient d'aménager récemment. Effectivement, la concierge est en train de lui poser de nouveaux rideaux, puis, en italien, il lui exprime d'autres souhaits. La scène suivante, amenée par un fondu enchaîné, démarre par un plan rapproché sur le devant duquel on voit deux bagages en cuir, reprenant ainsi l'idée du voyage prévu dans le roman, tandis qu'en arrière-plan, on aperçoit les jambes de Tom, assis devant son bureau. Il tape à la machine, un insert sur le texte dévoile qu'il écrit une lettre de séparation à Marge, sous le nom de Philippe, bien entendu. Un gros plan fixe sur le visage concentré de Tom accompagne le bruit de la sonnerie. Contrairement au Tom du roman, et tout à fait en adéquation avec l'image d'un personnage sûr de lui, comme le dépeint Clément, ce Tom Ripley est plutôt exaspéré d'être dérangé. Imaginant qu'il s'agit de la concierge qui revient, il appelle « Avanti », avant de se résoudre à interrompre son travail pour aller ouvrir (1:04:48). La réaction de Freddy, en voyant Tom, est plus hostile que dans le roman. En effet, nous savons que Freddy ne l'aime pas.

¹²¹ *Ibid.*, p. 333.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibidem.*

Mais ici aussi, Tom perd de sa superbe en réalisant qu'un problème d'ordre majeur vient de se présenter. Nerveusement, il cligne des yeux. Puis, pendant que Freddy pose des questions de plus en plus embarrassantes, Tom pose sa main sur un lourd bouddha, ce qui déclenche chez le spectateur l'idée que cet objet si pacifique pourrait devenir une arme redoutable.



Plein soleil, 1:04:55. Freddy Miles est consterné de tomber sur Tom au lieu de Philippe ...



Plein soleil, 1:05:00. ... et Tom ne s'attendait pas à voir Freddy Miles.

Si Freddy est surpris de le voir dans l'appartement de Philippe, il comprend encore moins l'absence de ce dernier à leur rendez-vous de Taormine, lieu qui remplace ici celui de Cortina. De plus, il trouve étrange que Tom porte les chemises aux initiales de son ami (au lieu du bracelet et de l'épingle à cravate du roman). Son étonnement va grandissant lorsqu'il aperçoit la lettre de rupture dans la machine à écrire. Et bien que Tom nie en être l'auteur, Freddy est quasiment certain d'avoir entendu taper à la machine avant d'entrer. Finalement, il part, après avoir renseigné Tom sur la présence de Marge à Rome, et non sans faire une remarque sur le fait que Tom porte également les chaussures de Philippe.

Comme dans la version littéraire, Tom le suit dans la cage d'escalier afin de s'assurer que Freddy quitte bien les lieux. Filmé en contre-plongée, positionné à droite, il a quelque chose de menaçant (1:07:13). Son regard suit une ligne de fuite descendante vers la gauche, un moyen cinématographique de mise en scène du regard du spectateur qui retrouve aussitôt, en bas de l'escalier, non Freddy, mais la concierge, qui s'écrie « Signor Greenleaf ». C'est alors qu'elle croise Freddy dans les escaliers (1:07:20). René Clément illustre ainsi l'habitude qu'a la concierge d'appeler Tom dans les escaliers et la discussion entre elle et Freddy.

Immédiatement, celui-ci jette un regard vers le haut de l'escalier. Un plan furtif de Tom, battant en retraite (1:07:21) inverse aussitôt l'impression de domination, tout en maintenant le sentiment d'un danger potentiel qui émane de lui. Après confirmation par la concierge qu'elle s'adresse bien à Tom, Freddy prend le panier destiné à « Signor Greenleaf »

des mains de la concierge et remonte à grandes enjambées, tandis que Tom, paniqué, retourne dans l'appartement, se cache derrière la porte d'entrée, et, de façon improvisée, attrape le bouddha, et non un cendrier en cristal.



Plein soleil, 1:07:55. Les denrées tombées du panier et éparpillées sur le sol sont une métonymie de la mort de Freddy.

Quand Freddy ouvre la porte et s'exclame: « Dites-donc, Tom, vous êtes un sacré farceur », Tom abat le bouddha sur la nuque du visiteur indésirable (1:07:52), de manière à ce que le spectateur se trouve face au sourire bienheureux du bouddha. Le choix d'un bouddha n'est certainement pas anodin. Objet symbolique de sagesse et de pacifisme, il y a ici une certaine ironie à l'utiliser pour commettre un meurtre. Clément montre ici une première pointe d'humour noir, qui, à l'instar du roman, dominera la suite de la séquence. Traité de manière bien plus sobre que le meurtre décrit par la romancière, la caméra ne montre que brièvement le visage inanimé de Freddy, puis enchaîne sur un plan métonymique d'un poulet et de légumes étalés par terre.

Dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, la séquence débute de façon semblable à celle de *Plein soleil*. Une réduction pour piano du premier mouvement du *Concerto italien* de Jean-Sébastien Bach accompagne la scène où Tom, guidé par la concierge, visite son nouvel appartement qui, en revanche, est pourvu d'un piano à queue. Un chevauchement sonore nous amène au soir de Noël. Tom s'offre un somptueux cadeau : un buste de l'empereur romain Hadrien (1:19:36). De toute évidence, Minghella fait ici une allusion à l'homosexualité de Tom. En effet, l'empereur vouait un amour profond à son jeune amant Antinoüs et, après la noyade mystérieuse de celui-ci, créa notamment la ville d'Antinoë en son hommage¹²⁴. En outre, il est remarquable que Minghella évoque l'empereur Hadrien, alors que quelques années plus tard, François Rivière voit en Patricia Highsmith le double de celui-ci.

Après que le chant de Noël a cessé, nous retrouvons Tom jouant le même air de Bach entendu antérieurement. De la même façon que le Tom de *Plein soleil* ne se laisse pas

¹²⁴ CHAMPOLLION, Jean François (le jeune), *Égypte ancienne* : 3,2, Paris, Didot, 1839, p. 470.

immédiatement perturber par la sonnerie, Tom, ici, reste concentré sur sa partition, pendant que l'on frappe à la porte. Cependant, il doit également se résoudre à y aller. La caméra filme en plan fixe le déplacement de Tom qui s'éloigne en ligne droite dans la profondeur de champ. En *voix off*, on entend une voix masculine qui somme Dickie d'ouvrir. Puis, un insert sur la partie supérieure du visage de Tom nous le montre regardant par le judas. Freddie est ensuite visible dans un plan subjectif. Tom tente en vain d'ôter la chevalière de son doigt, puis fait glisser sa main dans sa poche avant d'ouvrir.



Le Talentueux Mr. Ripley, 1:20:42. Tom essaie de convaincre que Dickie mange chez « Otello ».

Freddie : Non, non, non, non, non.

Bien que Tom soit à priori celui qui court un danger, celui d'être découvert, sa position dans le fond à droite, le côté du méchant, de plus, flouté, sous-entend que la menace vient de lui, d'autant plus que Freddie lui tourne le dos.

Si Freddie, dans les deux autres récits n'a pas beaucoup de sympathie pour Tom et s'il est surpris de retrouver celui-ci au lieu de Dickie/Philippe, Freddie est ici fondamentalement suspicieux. Il ne croit pas du tout Tom, selon lequel Dickie serait en train de dîner. Il connaît son ami, l'heure ne correspond pas, et quoi qu'il en soit, il n'est pas normal que Dickie reste introuvable. Pendant qu'il dévisage Tom et qu'il dit : « Incroyable ... parce que ce mec a disparu de la surface de la terre » (1:20:51), le regard de Freddie tombe sur les chaussons à l'écusson familial des Greenleaf que porte Tom, filmé en insert subjectif, suivi d'un mouvement de la tête de Freddie exprimant son incompréhension. Le spectateur s'interroge alors sur ce que Freddie perçoit de la réalité de la situation, et le suspense, souligné par une musique mystérieuse, est intense.

Pendant qu'il interroge ensuite Tom sur la défection de Dickie au rendez-vous prévu à Noël, Tom se glisse dans la cuisine pour enlever la chevalière à l'aide de savon, filmé en gros plan. Aussi, comme Dickie est musicien chez Minghella, et non peintre, Tom prétend à travers la porte que Dickie s'était retiré pour s'adonner à sa musique. Puis, il enchaîne (1:21:29 à 1:21:41) :

Tom : Je l'ai entendu dire que (il aperçoit Freddie en train d'examiner le saxophone de Dickie) ... qu'il faut s'enfermer dans un cocon avant de devenir papillon.

Freddie : Tout ça, c'est des conneries. Tu l'as entendu souffler là-dedans ? (Pour lui). Il est nul.

Cette métaphore frappe, car elle fait parfaitement le parallèle avec la métamorphose de Tom, comme nous l'avons vu plus haut. Ainsi, Tom, inconsciemment, exprime la confusion entre sa propre personnalité et celle de Dickie. En ce qui concerne la dernière réplique de Freddie, elle permet à Minghella d'opposer le dilettantisme de Dickie en matière de musique à la virtuosité de Tom.

Aussi la présence d'un piano à queue ne peut pas être en adéquation avec l'image qu'à Freddie de son ami. En effet, à partir de ce moment, le comportement de Freddie devient réellement inquiétant pour Tom. D'abord, Freddie se dirige vers le piano et martèle des sons aigus, ce qui exaspère Tom. Soupçonneux, Freddie lui demande s'il habite là. Un premier long échange de regards entre les deux hommes rend la tension palpable. Puis, Tom, en musicien offensé par le mauvais traitement que réserve Freddie à son piano, lui fait remarquer que l'instrument est neuf. Freddie le fixe alors de façon provocatrice, continuant à marteler les touches. Une succession de champ-contrechamp en plan rapprochés-poitrine illustre le véritable duel qui se joue entre eux. Freddie se moque ensuite du décor qu'il déclare être en opposition aux goûts de Dickie, le jugeant affreux et « tellement bourgeois » (1:22:32). Le sourire qu'affiche alors Tom en dit long sur son sentiment d'avoir été injurié et la haine qu'il a pour Freddie, d'autant plus que Freddie se comporte grossièrement et semble n'avoir aucun sens esthétique.

La visite inquisitoriale se poursuit. Freddie avance vers le buste d'Hadrien. Dans le but de défier Tom une nouvelle fois, il soulève l'objet. Tom le lui prend aussitôt des mains, de crainte qu'il puisse le faire tomber. Il naît alors un dialogue qui amplifie encore le malaise. En effet, dans les plans alternés qui mettent en scène la joute verbale nourrie de sous-entendus, les deux protagonistes restent immobiles, avec chacun une main posée sur le buste (1:22:51 à 1:23:33) :

Le Talentueux Mr. Ripley, 1:22:54.

Freddie : D'ailleurs, la seule chose qui ressemble à Dickie ici, c'est toi !

Le plan subjectif sur le visage hostile de Freddie implique le spectateur dans le ressenti de Tom. Face à face et chacun une main sur le buste, le duel est à son comble.



Freddie : D'ailleurs, la seule chose qui ressemble à Dickie ici, c'est toi !

Tom : Pas du tout !

Freddie : Ah ... qu'est-ce que t'as ... qu'est-ce que t'as fait à tes cheveux ?

(Les plans se resserrent.).

Tom : Est-ce que tu as quelque chose à dire, Freddie ?

Freddie : Quoi ?

Tom : Est-ce que tu as quelque chose à dire ?

Freddie : J'ai l'impression de le dire. (Silence). Il se passe quelque chose. Soit il s'est converti, il est devenu chrétien, (Il lâche le buste et s'éloigne.), ou il est devenu autre chose.

Tom : Pourquoi tu n'irais pas le lui demander en face ? L' « Otello », c'est 'via della Croce', quand on vient du 'Corso'.

Freddie (revenant sur ses pas et le singeant) : 'Via della croce' quand on vient du 'Corso' ? (Après un long échange de regards, filmé en alternance, il rit, moqueur, puis poursuit.). Tu apprends vite. Très vite. Il y a un mois, tu n'aurais pas trouvé le chemin de ton cul, et là, tu me fais le guide touristique ? ... Non, soyons juste, tu connaissais déjà le chemin de ton cul.

Les derniers mots, très crus, de ce dialogue font de toute évidence allusion au sentiment de Tom, dans le roman, concernant l'homophobie supposée de Freddie. Il est probable, en effet, que ce dernier imagine à cet instant que Tom entretient une relation amoureuse avec Dickie.

Freddie quitte l'appartement, et comme dans les deux autres œuvres, Tom le suit afin de vérifier qu'il sorte bien de l'immeuble. Freddie croise encore la concierge (ou la propriétaire) dans les escaliers, ici très larges, non tournants, comme elles le sont dans *Plein soleil*, offrant ainsi une visibilité bien plus grande. Freddie lui fait savoir que Dickie n'est pas chez lui, elle le contredit, mimant joyeusement le jeu de piano incessant qu'elle entend toute la journée. Tout à coup, elle aperçoit Tom en haut de l'escalier et le salue. Celui-ci s'esquive rapidement. Freddie comprend alors, rétorque que « Dickie ne joue pas de piano » (1:23:59), puis remonte.

Contrairement à *Plein soleil*, la porte est entrouverte et tournée vers la droite. Tom, positionné derrière, n'improvise pas, mais tient déjà dans les mains le buste d'Hadrien qui devient ici l'arme du crime. Quand Freddie pénètre dans l'appartement, Tom assène un premier coup sur la tempe de Freddie. Celui-ci ne meurt pas aussi vite que dans *Plein soleil*, mais plus rapidement que dans le roman. Il suffit de deux coups supplémentaires pour que

Freddie ne se relève plus. Le buste ensanglanté se détache de son socle et échappe des mains de l'assassin ; la caméra le suit, roulant sur le sol, puis un plan fixe s'arrête sur le buste immobilisé. Que Minghella ait opté pour un buste d'Hadrien servant comme arme du forfait accentue subtilement et avec cynisme, plutôt que de l'humour, la supposée homophobie de



cette deuxième victime. De plus, l'élégant Tom vient de commettre un acte barbare, digne de l'Antiquité.

Le Talentueux Mr. Ripley, 1:24:17. Ici, le buste d'Hadrien, l'arme du crime, roulant sur le sol, symbolise la mort de Freddie Miles.

c) De la manière de se délester d'un poids

Le danger qui émanait de la clairvoyance de Freddie Miles est maintenant écarté. Toutefois, Tom doit se débarrasser du corps. Ce n'est que le milieu de la journée. Tom a donc beaucoup de temps pour concevoir sa minutieuse mise en scène. Aussi, dans le roman, disperse-t-il des bouteilles d'alcool, dont il fait couler une partie du contenu dans la gorge du défunt après avoir vidé ses poches. Il veille également à appuyer les doigts de Freddie sur des verres et à remplir un cendrier de mégots à la marque préférée de celui-ci. Au cours de sa besogne, il est pris d'un malaise, preuve que c'est bien la personnalité de Tom qui est à l'œuvre. Quand tout est en place, il attend le soir.

Dans le chapitre seize du roman, la romancière, avec beaucoup d'humour noir, nous fait partager les tourments de Tom pendant qu'il surmonte les difficultés rencontrées pour sortir le corps de la maison et l'en éloigner. Il commence par descendre péniblement l'escalier en tenant le cadavre, préalablement affublé d'un chapeau afin de dissimuler sa tête ensanglantée, comme si celui-ci était encore vivant.

La crainte de Tom de rencontrer la concierge s'avère non fondée, cependant, il doit éviter un habitant qui quitte son appartement du premier étage. Arrivée dans la rue, il réussit à faire croire aux passants qu'il est ivre et que Freddie est encore plus aviné que lui. Quand un homme lui propose contre toute attente son aide, Tom s'empresse de la décliner. Il parvient à installer Freddie dans la voiture avec laquelle ce dernier était venu. Tom roule ensuite jusqu'à

la 'Via Appia' avec ses tombeaux, endroit idéal, lui semble-t-il, pour se délester d'un mort. Highsmith décrit la scène avec un humour féroce :

Freddie était encore aussi mou qu'une poupée de caoutchouc. Qu'est-ce qu'on racontait donc à propos de la *rigor mortis* ? Il traina le corps, sans ménagement maintenant, derrière le dernier arbre et derrière un fragment de voûte qui devait être tout ce qui restait d'un tombeau de patricien, et c'était bien bon pour ce cochon de Freddie, songea Tom. Il en avait assez de trimbaler ce poussah, et brusquement, il lui asséna un coup de pied sur le menton.¹²⁵

René Clément adopte l'humour noir de Patricia Highsmith. D'une durée conséquente, plus de sept minutes, sa séquence reprend le chapitre seize du roman de façon très fidèle, même s'il procède à quelques petites modifications pour les besoins cinématographiques.

Voilà qu'après avoir tué Freddie, Tom enjambe le cadavre (1:08:08) et s'approche de la fenêtre pour surveiller la rue. La caméra pseudo-subjective, en plongée, ne dévoile rien d'inquiétant, seulement des enfants qui jouent. Puis, Tom fouille les poches de Freddy et trouve les clés de sa voiture. Après avoir visualisé celle-ci en jetant un nouveau regard par la fenêtre, il descend pour l'approcher de l'immeuble. Un policier lui demande s'il s'agit de sa voiture (1:09:36). Quand Tom revient vers la maison, la concierge s'est installée dans l'entrée pour éplucher ses légumes. Elle l'interpelle. Clément, à travers les différents personnages que croise Tom et qui constituent autant de menaces potentielles, parvient à augmenter le suspense. La concierge interroge Tom sur la qualité du poulet que Tom affirme avoir trouvé très bon (1:10:12). Revenu dans l'appartement, il sort effectivement le poulet du four et le mange à même le plat posé sur l'évier de la cuisine. Une fois encore, il compense par la nourriture le malaise provoqué par son acte. (1:10:36).

Un raccord nous montre Tom qui attend, ennuyé (1:10:54). Il allume une lampe, signifiant le passage du temps. Jugeant qu'il est assez tard pour oser descendre Freddy, il s'empare du mort. Sur fond d'une mélodie douce pour piano qui accompagne toute la scène de la



Plein soleil, 1:12:59. Tom cherche à donner un air vivant à Freddy.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 335 à 336.

descente, Clément filme alors la partie basse des deux corps, celui de Tom aux mocassins blancs, et celui de Freddy, dont les pieds dans des chaussures de ville traînent par terre. En effet, Tom peine à transporter ce poids lourd et doit se reprendre à plusieurs reprises avant de pouvoir fermer la porte derrière lui. Le choix des plans rapprochés genou accentue l'effort de Tom. Dans la cage d'escalier, à bout de force, il s'écroule, puis se redresse avec le corps et reste assis un instant. Freddy a pris une couleur verdâtre, mais n'a ni trace de sang, ni couvre-chef, un seul coup sourd ayant été porté sur la nuque. C'est à ce moment que Tom entend des pas. Paniqué, il fouille dans ses poches de veston pour y trouver une cigarette qu'il allume en toute hâte et la cale dans la bouche inerte de Freddie.

Mais les pas s'arrêtent, une porte s'ouvre, puis se referme. Tom se ravise en voulant jeter la cigarette inutile dans l'escalier, la glisse finalement dans sa poche, avant de reprendre un nouvel élan suffisamment grand pour lui permettre d'arriver à bout de cette interminable descente (1:13:14). La difficulté et la durée de la descente sont ensuite signifiées notamment par une vue en contre-plongée de la rampe d'escalier dont dépasse la main de Freddy.

Arrivé devant la porte d'entrée, Tom traîne le corps de Dickie, le soutenant avec son genou. Il parvient à le redresser contre le flanc de la voiture et lui parle dans l'espoir de tromper les deux moines qui passent devant eux (1:14:08). Clément remplace l'homme qui, dans le roman, propose son aide à Tom, par deux prêtres du Vatican vêtus de robes de bure orange. Non seulement cette trouvaille lui permet d'ancrer la scène à Rome, mais encore de créer un décalage par un effet comique. Car les prêtres replient leurs mains pour une prière en voyant ces deux hommes qu'ils prennent pour des ivrognes, avant de tourner leurs yeux vers le ciel, puis ils passent leur chemin. Tom assoit alors Freddy sur la banquette avant de la petite Fiat. Le temps de faire le tour, la tête de ce dernier est tombée sur le klaxon, déclenchant un vacarme peu souhaitable (1:14:26).

Quand il arrive sur la 'Via Appia', il s'arrête devant un tombeau. Clément filme encore les jambes, métonymie des forces physiques que Tom doit déployer. De plus, l'impression de difficulté est intensifiée par les plans inclinés dans le sens contraire de la direction que doit prendre Tom avec le corps. En sortant Freddy de la voiture, celui-ci tombe une nouvelle fois contre le klaxon, ce qui réveille les chiens qui rôdent hors-champ.

Ce n'est qu'une fois que Tom a hissé le cadavre dans le tombeau que la caméra revient vers un plan américain. Tom se dit alors : « Mais dis-donc, l'assassin, c'est Philippe. J'ai rien à voir là-dedans, moi ! Rien. » (1:15:09). Et il se frotte les mains avant de remonter dans la

voiture et de partir. René Clément nous fait voir ainsi un Tom cynique qui utilise son double usurpé pour se racheter une bonne conscience. Le cinéaste français devance ainsi une pensée qui, dans le roman, ne frappe Tom seulement quelques jours après son crime, au moment où il doit finalement se résoudre à redevenir lui-même :

D'ailleurs, le seul meurtre dont on pouvait le soupçonner, c'était celui de Dickie à San Remo, et l'enquête n'avait pas l'air d'avancer très vite. Le fait d'être Tom Ripley avait au moins un avantage : il n'avait pas à supporter le remords d'avoir bêtement et inutilement assassiné Freddie Miles.¹²⁶

Dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, Tom n'accuse pas directement Dickie du meurtre de Freddie, mais Minghella l'insinue par la réplique que Tom donne à Marge peu avant de supprimer Freddie (1:18:58): « À chaque fois que Dickie agit mal, je me sens coupable. ». Par ailleurs, la séquence est très courte, c'est-à-dire que sa durée dépasse à peine une minute. Effectivement, Anthony Minghella fait l'économie des préparatifs de Tom dans l'après-midi, ainsi que de la descente dans l'escalier. Au plan du buste maculé de sang succède un plan de la porte de l'immeuble (1:24:24) qui s'ouvre sur le haut du corps de Freddie, penché sur la gauche, la tête coiffée d'une casquette. Tom apparaît à droite de l'écran, soutenant sa victime.



Le Talentueux Mr. Ripley, 1:24 :45. Le spectateur regarde dans la même direction que Tom et devient ainsi comme Tom acteur de la situation.

Un plan de demi-ensemble dévoile ensuite une place pittoresque, non une rue comme dans *Plein soleil*. Un lampadaire mural à gauche de l'écran arrose d'une douce lumière le lieu nocturne. Sous le porche, on aperçoit Tom et Freddie. La voiture rouge décapotable de Freddie, beaucoup plus luxueuse que la petite Fiat chez Clément, est stationnée à plusieurs mètres du porche de la maison, au centre de l'image, mais en avant-plan, comme pour indiquer que le but à atteindre est très exposé aux regards. La caméra s'approche des hommes et change d'angle de prise de vue, pendant que Tom avance avec Freddie qui est ballotté durant le trajet. On perçoit alors un couple d'amoureux, et non des prêtres, qui passe de gauche à droite dans le fond de l'écran. Immédiatement, Tom se

¹²⁶ *Ibid.*, p. 366.

met à parler à Freddie, lui dit qu'il est ivre, et tout en riant, prend le couple à témoin. Les deux amoureux ne se formalisent pas et, après un court arrêt, continuent leur chemin.

Contrairement à la bande-son paisible dans *Plein soleil*, une composition musicale enlevée pour violons et harpe accompagne ici la séquence. Après avoir calé Freddie dans le siège du passager, Tom démarre à toute vitesse. La bande-son est maintenant dominée par les violons, évoquant ainsi la fameuse scène de la douche dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock, et donc connotée. Le raccord nous amène dans ce que l'on peut supposer être une contre-allée de la 'Via Appia' (1:25:24). La caméra est fixe pendant tout le déplacement de l'assassin. Tom avance vers elle en lui tournant le dos, traînant derrière lui sa victime. De cette façon, le spectateur sent s'approcher le personnage qui porte en lui le mal. Comme le protagoniste regarde quasiment dans la même direction que le spectateur, ce dernier se sent paradoxalement impliqué émotionnellement. Il souhaite sa réussite ; aussi, quand Tom jette de rapides regards par-dessus son épaule, le spectateur est presque enclin à en faire de même. La musique devient de plus en plus stridente. Tom disparaît hors-champ, en même temps que l'on entend le bruit d'un corps qui tombe, ce qui conclut la séquence (1:25:36).

2. De l'impossibilité d'être un autre

a) Premières pertes d'équilibre

Effectivement, la rupture est nette. L'insert d'un poing qui frappe d'une manière autoritaire contre une porte que l'on suppose être celle de Tom introduit la nouvelle séquence. Ce geste signale immédiatement au spectateur que Tom connaîtra des problèmes, d'autant plus que la porte se révèle bien être celle de son appartement. Effectivement, le deuxième plan le fait apparaître dans l'encadrement, et le poing est celui du commissaire de police, accompagné d'un collègue et de la concierge compatissante qui annonce les visiteurs. Ceux-ci pénètrent dans les lieux sans y avoir été invités. Le commissaire informe alors Tom de la découverte du cadavre de Freddie Miles et l'interroge sur son emploi du temps de la veille. Bien que Tom assure que Freddie est parti après vingt heures, le commissaire est certain que la mort de la victime a eu lieu avant dix-neuf heures. Sur ce *quiproquo*, les policiers s'en vont.

Dans le roman de Patricia Highsmith, Tom a un réveil difficile. Il a l'impression d'être encore ivre. Pourtant, il n'a pas réellement abusé de l'alcool ; en fait, c'est son talent de comédien qui lui joue des tours :

Il savait que c'était surtout de l'autosuggestion et qu'il se sentait ainsi barbouillé parce qu'il avait pensé faire semblant d'avoir beaucoup bu avec Freddie. Et maintenant que ce n'était plus la peine, il continuait à jouer la comédie, malgré lui.¹²⁷

Enfin prêt pour le départ – ses bagages sont faits depuis la veille – il reçoit un appel téléphonique du commissaire de police qui lui annonce la mort de Freddie Miles. En outre, le commissaire se fait confirmer que Dickie a passé la soirée avec ce dernier, puis lui demande d'attendre à l'appartement. Tom réalise aussitôt qu'il ne pourra partir, intuition confirmée par le commissaire lors de sa visite. Tom, de crainte de devoir affronter des amis de Dickie ou de Freddie qui auraient appris son assassinat dans les journaux, s'installe dans un hôtel, mais en avertit la police. Il réussit à déjouer plusieurs rencontres avec Marge et un ami intime de Freddie. La nuit, il fait alors un cauchemar dans lequel Dickie nage vers lui. Au réveil, Tom ne regagne pas immédiatement le monde réel, la voix de Dickie le poursuit encore. Tom pense à ce moment que quelqu'un l'a drogué, mais doit se rendre à l'évidence : « [...] personne n'avait rien mis dans son vin. Il avait laissé son imagination l'emporter. Il avait perdu le contrôle. »¹²⁸.

En effet, Tom semble ne plus tout à fait maîtriser les événements. Pour illustrer ces premiers signes de la désagrégation de son masque, Anthony Minghella imagine Tom qui, après la visite des policiers, avance sur sa mobylette dans une rue du quartier des antiquaires. De nombreux miroirs sont exposés dans la rue. Longeant ainsi les devantures, il croit apercevoir Dickie derrière une vitrine. Comme hypnotisé par cette apparition, il perd le contrôle de son véhicule, symbolique de la perte de son contrôle psychologique.

Minghella utilise ici le surcadrage à l'aide de miroirs comme des ouvertures vers des réalités parallèles. Quand Tom se relève de sa chute, on voit son reflet inversé dans un miroir brisé, avant que l'homme que Tom a confondu avec Dickie y apparaisse également. L'image inversée et floue déroute volontairement le



Le Talentueux Mr. Ripley, 1:27:25. Tom (de dos, à droite) est hanté par le fantôme de Dickie.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 337.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 347.

spectateur qui ressent ainsi la désorientation de Tom. Quand la caméra remonte, le spectateur découvre juste un peu après Tom qu'il ne s'agit pas de Dickie, mais d'un artisan qui lui ressemble.

Rien d'analogue n'atteint Tom chez René Clément. Bien au contraire, il maîtrise parfaitement la situation, cela aussi grâce à la façon dont Clément gère la scène de la prise de contact avec les policiers, très différente des deux autres œuvres.

En effet, les policiers n'arrivent pas à le surprendre chez lui. Voilà que Tom vient de poser une partie de ses valises dans l'entrée de l'immeuble quand trois policiers en civil entrent et demandent à la concierge où habite Philippe Greenleaf. Tom observe la scène du haut de l'escalier. C'est alors que son talent d'improvisateur devient utile. En un éclair, il décide de les esquiver en s'enfuyant par les toits avec le reste de ses bagages. Arrivé dans la rue, il affrète un taxi et demande au conducteur d'aller chercher ses valises posées dans l'entrée. Celui-ci croise un policier en uniforme qui, occupé avec un conducteur de véhicule, se tient devant la porte, ce qui constitue un élément de suspense.



Plein soleil, 1:18:21. Dans les yeux de Tom, on peut lire l'angoisse, bien qu'elle soit éphémère.

Après avoir semé ses visiteurs inopportuns, Tom se rend à l'American Express afin d'y retirer quasiment l'intégralité des économies de Philippe. L'employé scrute Tom afin de comparer son visage avec la photo du passeport, puis se retire avec le faux document. Tom observe que celui-ci s'entretient avec un collègue.

Enfin, il revient avec une mine inquiète. L'attente de Tom, à travers le jeu d'Alain Delon et des inserts sur ses yeux, traduisent les seuls moments d'angoisse qu'il connaît ici. Un grand soulagement se lit sur son visage quand, finalement, l'employé lui donne l'argent et que Tom réalise que l'inquiétude de celui-ci ne concerne que la petite somme d'argent qui reste sur le compte. Tom téléphone ensuite à son appartement, dans le but de se donner un alibi. Comme il l'a espéré, c'est le commissaire qui décroche. Feignant vouloir parler à Philippe, il se présente, dit qu'il est de retour à Rome et qu'il habite à l'Albergo Paradiso. Sa ruse lui permet, en effet, de gagner du temps pour réfléchir à la gestion de la suite des événements.

Pour René Clément, la nouvelle existence de Tom se termine ici. En conséquence, dans *Plein soleil*, Philippe ne réapparaîtra plus ; Tom pose son masque dès qu'il arrive à l'Albergo Paradiso'. Il s'agit maintenant pour lui de faire peser les soupçons sur Philippe, et pour cela, de faire usage de ses talents de manipulateur une nouvelle fois. Il en a d'ailleurs l'occasion rapidement. Voilà qu'il vient à peine de monter dans sa chambre que le commissaire lui rend visite. Celui-ci lui fait part de l'assassinat de Freddy Miles, puis lui demande s'il croit Philippe Greenleaf capable d'en être coupable. Tom répond alors « Pure folie. », d'une façon suffisamment artificielle pour qu'elle induise chez le commissaire l'idée contraire (1:23:05).

En revanche, Anthony Minghella et Patricia Highsmith font cohabiter les deux personnages encore quelque temps. De plus, dans le roman comme dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, la découverte du corps de Freddie Miles coïncide avec la découverte du canot immergé de San Remo, ce qui complique les choses. En effet, même si *Plein soleil* ne souffre pas de la suppression par René Clément de la barque comme lieu du premier crime, son absence ôte, du fait, la partie de l'intrigue qui naît du fait que la police fait le rapprochement entre la date de location de la barque et de la disparition de Dickie.

Ainsi, dans le roman comme dans le film d'Anthony Minghella, le commissaire avance devant le faux Dickie que Tom Ripley pourrait être mort, la police n'ayant trouvé aucune trace de ce dernier depuis la date de leur excursion en mer. Dans le roman, Tom incite alors le commissaire, dont le regard « malhonnête »¹²⁹ l'offusque, à interroger Marge qui pourrait lui confirmer la présence de Tom après cette date, ce à quoi le commissaire répond finement : « Nous croyons que *quelqu'un* est mort, à San Remo [...]. Quelqu'un a été tué dans ce bateau. C'est pourquoi le bateau a été coulé ... pour cacher les traces de sang. »¹³⁰.

Patricia Highsmith s'amuse. D'abord, l'ironie qui réside dans la sensation qu'à Tom, l'usurpateur d'identité et parfait menteur, concernant la malhonnêteté qui émanerait du commissaire, ne peut échapper au lecteur. Puis, la romancière sème le trouble, non seulement dans la tête de Tom, mais également chez le lecteur, sur ce que sait véritablement la police. Ici, ce n'est donc pas Tom qui dirige initialement les soupçons sur Dickie, même s'il y sera obligé par la suite.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 349.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 350.

Avant le départ du commissaire, Tom demande s'il pourra se rendre en Sicile, abandonnant l'espoir que la police le laisserait quitter l'Italie pour Majorque. Il obtient l'autorisation, mais flaire néanmoins un éventuel piège, ce qui confirme la paranoïa décrite au tout début du roman, quand Tom se croit suivi par un inspecteur de la police.

Tom parvient ensuite à éviter une rencontre avec Marge qui lui téléphone du hall de l'hôtel. Elle avait espéré tomber sur Dickie, mais Tom lui dit que son fiancé est au poste de police pour répondre à quelques questions. Afin de l'éloigner, Tom lui donne rendez-vous dans un café, cependant, au lieu de la rejoindre, il fait un passage à l' 'American Express' pour y récupérer, non de l'argent, mais les courriers de Dickie, dont une lettre de M. Herbert Greenleaf, avant de monter sur le bateau pour Palerme, où il retire une grosse somme pendant son séjour. Il y achète également « un tableau à l'huile lugubre représentant deux saints barbus »¹³¹. Bien que transformé, on trouve également un tableau sacré dans un photogramme de *Plein soleil* (1:34:47), accroché à un mur à la tapisserie lugubre de l' 'Albergo Paradiso'.

La scène qui suit l'accident de mobylette dans le film d'Anthony Minghella, et qui a valu à Tom une éraflure au visage, nous amène au lendemain à l'aide d'un plan de Tom qui sort de l' 'American Express' (1:27:30) Minghella effleure simplement le sujet longuement filmé par Clément ; le spectateur peut toutefois supposer qu'à l'instar du Tom de René Clément, il vient de retirer beaucoup d'argent, en prévision d'une éventuelle réintégration forcée de sa propre identité, ce qui le priverait des ressources financières de son ami.

Alors que Tom s'apprête à remonter sur sa mobylette, il est ici physiquement confronté à Marge, qui attendait dans un café. D'un pas empressé, elle avance vers lui (1:27:40 à 1:27:57) :

Marge (en gros plan, avançant d'un pas rapide) : Est-ce qu'il a tué Freddie ?

Tom (désagréablement surpris, mais cachant bien son jeu) : Marge ? Tu es revenue ?

Marge : Dis-moi la vérité ! Est-ce qu'il a tué Freddie ?

Tom (comme s'il disait le contraire) : Je suis prêt à jurer que non. Non, bien sûr. (Marge lui tourne le dos, fait quelques pas.).

Marge (gros plan sur Tom, visiblement en train de chercher une ruse) : J'ai essayé encore une fois de venir l'attendre ici. (Marge revient sur ses pas.). De le guetter. (Elle regarde Tom.). Et c'est encore toi ... chaque fois que je cherche Dickie, c'est toi que je trouve.

¹³¹ *Ibid.*, p. 363.

Ainsi, Tom dirige, ici aussi, subtilement les soupçons sur Dickie. À compter de cet instant, le doute s’installe dans la tête de Marge, qui jusque-là était bienveillante, sans qu’elle puisse toutefois entrevoir la vérité dans l’immédiat. Mais sa suspicion ira en grandissant et son comportement envers Tom changera radicalement.

Marge s’étonne ensuite de sa blessure à la joue. Tom prétend alors que Dickie l’a frappé, qu’il est devenu fou. Tom a donc ici, comme dans *Plein soleil*, l’intention de faire de Dickie le meurtrier de Freddie. Il propose ensuite à Marge de monter sur sa mobylette pour l’amener à l’appartement de Dickie. En passant devant son immeuble, il aperçoit des voitures de police et passe son chemin, puis, s’arrêtant quelques rues plus loin, il explique à Marge que la police n’est pas au courant de sa présence à Rome, tandis que dans *Plein soleil*, il fait semblant d’être arrivé à l’instant (1:29:13) Dans le même temps, il insiste auprès de la jeune femme de ne rien dire aux policiers à propos des coups que Dickie lui a portés ; ceci ferait apparaître celui-ci comme quelqu’un de violent, donc capable de tuer. Ainsi, Tom cherche à ébranler le reste de confiance qu’a Marge en son fiancé.

Après avoir pris congé de Marge, Tom reprend le chemin de son immeuble. Minghella déplace à cet endroit le rôle que joue la voix de la concierge. En effet, en le hélant en pleine rue, elle alerte les nombreux journalistes qui attendent dans le bar voisin que « Dickie Greenleaf » rentre chez lui, et qui s’empressent à le prendre en photo. Dissimulant son visage, il parvient difficilement à entrer (1:29:58). Au commissaire, il explique sa blessure par un accident de mobylette qui serait dû à l’acharnement des journalistes qui l’auraient suivi.



Le visage à moitié dissimulé de Tom symbolise à la fois les deux personnages : Tom, visible, et Dickie, dans le noir, mort. Mais on peut y voir aussi la personnalité même de Tom, dont la part ombrageuse est cachée.

Le Talentueux Mr. Ripley, 1:31: 02 à 1:31:14. **Le commissaire** : Il y a deux jours, Freddie Miles est assassiné. Hm ? [...]. Et hier, un hors-bord est retrouvé à San Remo, plein de pierres.

Alors que le commissaire interroge Tom sur la date de son séjour à San Remo avec Dickie, Minghella filme Tom qui observe le commissaire à travers une porte vitrée. Le commissaire soulève un tapis, inspecte le buste meurtrier, et Tom est visiblement inquiet. Mais quand le commissaire lui annonce la découverte d’un canot à San Remo, son appréhension s’intensifie. Tom semble avoir toutes

les raisons de craindre ce commissaire qui laisse transpar tre qu’il suspecte Dickie des deux meurtres. Sauf que Tom n’est pas Dickie.

Bien que dans le roman, Tom e t espéré pouvoir faire oublier Dickie pendant son séjour à Palerme, puis le faire réapparaître ultérieurement, il réalise que cela pourrait être plus long que prévu, voire impossible. D’abord, il comprend que Dickie est trop connu pour qu’il puisse se montrer en société :

Il s’était imaginé se créant un brillant et nouveau cercle d’amis avec qui il commencerait une autre vie, plus reluisante et plus flatteuse que celle qu’il avait toujours menée jusqu’alors. Maintenant, il comprenait que ce n’était pas possible. Il devrait se tenir à distance des gens, toujours.¹³²

Ensuite, les difficultés s’accumulent. En effet, dans le vingtième chapitre, un nouveau problème se présente : celui qui concerne l’authenticité de sa signature mise en doute par les banques de Dickie. Cette fausse piste ne figure d’ailleurs chez aucun des deux cinéastes. En outre, dans le chapitre suivant, Tom reçoit une lettre officielle de la police romaine qui souhaite l’interroger à propos de Tom Ripley. Tom sait alors que son aventure se termine ici et qu’il doit définitivement faire disparaître Dickie :

C’était la fin de Dickie Greenleaf, il le savait. Il était navré de redevenir Thomas Ripley, navré d’être à nouveau un pauvre type, de reprendre ses habitudes et de sentir que les gens le regardaient de haut [...].¹³³

Aussi Tom finit-il par emballer les tableaux qu’il a achetés en amateur d’art sous sa fausse identité. Il range également les habits de Dickie dans les valises, dont il gratte soigneusement les initiales. Par contre, il garde la chevalière et la bague, qu’il range dans une boîte contenant divers objets, dont une bobine de fil et une aiguille, objets dont Minghella se sert pour une scène charnière vers la fin du film, et dont nous verrons les détails ultérieurement. Enfin, Tom prend un bateau pour Naples, d’où il envoie les colis et bagages à l’*’American Express’* de Venise sous un faux nom, avant de traverser l’Italie en train. Il s’arrête à Vérone, prend un car pour Trente, achète une voiture et attend un jour avant de partir pour Venise. Ainsi, il pourra créer la légende de Tom, voyageur démuni, qui dormait dans sa voiture pour des raisons économiques, ruse qui expliquera le fait que la police ne trouve aucun hôtel où il aurait log . Dans *Plein soleil*, ce scénario est évoqué lors de l’une des visites que rend le commissaire à Tom à l’*’Albergo Paradiso’* (1:35:25)

¹³² *Ibid.*, p. 360.

¹³³ *Ibid.*, p. 364.

Alors que Tom, sous l'identité de Dickie, dans le roman comme dans le film de René Clément, rompt avec Marge par l'intermédiaire d'une lettre, Minghella propose une variante. En effet, le commissaire part quand Marge arrive et, ayant entendu parler les deux hommes derrière la porte, elle frappe et supplie le supposé Dickie d'ouvrir. Mais la porte reste close, et Marge, dépitée, finit par s'en aller.

Le raccord nous indique que Tom est en train d'écrire une lettre. Par le biais d'un montage parallèle, Minghella résume les différentes dispositions que prend Tom pour faire disparaître Dickie. Il chevauche ainsi l'activité d'écriture avec celle où Tom, comme dans le roman, fait ses bagages. Aussi, pendant que Tom plie les pulls dans les valises, les sent, et qu'un insert nous fait voir les deux bagues de Dickie que Tom pose dans sa boîte (1:36:51), l'on continue à entendre le bruit de la machine à écrire, ainsi que la *voix off* de Tom qui lit une lettre d'adieu de Dickie qu'il est en train de rédiger lui-même, et dans laquelle Dickie avoue de façon voilée le meurtre de Freddie Miles, puis annonce son suicide. Chez Patricia Highsmith, une telle lettre n'existe pas. En revanche, il en rédige une autre à l'adresse de M. Herbert Greenleaf, où il insinue que Dickie a pu se suicider.

Tom se coiffe ensuite à la façon de son vrai personnage, prend soin de rayer la photo de la pièce d'identité de Dickie, suivi d'un insert montrant des billets que Tom glisse dans l'enveloppe avec la lettre, suivi d'un gros plan sur la lettre fermée, adressée au nom de Tom Ripley, indique qu'il a pensé à s'assurer financièrement. Tom pose la lettre sur le piano. On y perçoit alors son reflet inversé. Pendant que Tom ferme le piano, son reflet devient de plus en plus distordu. Minghella signifie par cette déformation visuelle, réalisée à l'aide d'un objectif *fish eye* (« œil de poisson » ou « courte focale »), la désintégration du personnage de Dickie, mais aussi la déstabilisation psychologique de Tom. La scène se termine sur les derniers mots de la lettre, de toute évidence à double sens : « Pardon. Je n'ai pas su être Dickie Greenleaf. Quel gâchis ! », puis par l'image reflétée de Tom qui, en chaussant ses lunettes, redevient lui-même.

Le Talentueux Mr. Ripley, 1:37:20. Tom (voix off) : Pardon. Je n'ai pas su être Dickie Greenleaf. Quel gâchis !

Le reflet évoque une tête de mort, symbolique à la fois de la mort du véritable Dickie et de celui incarné par Tom.



b) Le Retour de Tom Ripley ou Comment survivre après ?

Mais dans le film d'Anthony Minghella, contrairement au roman, Tom n'a jamais quitté Rome. Et il n'envoie pas non plus les valises à l'American Express 'de Venise, mais les cache dans sa cave sous l'immeuble juste avant que la police ne revienne. À l'instar du roman, Tom se rend à Venise et apprend qu'un commissaire spécialement venu de Rome va l'interroger. Aussi le suspense est très fort. Tom va-t-il être confondu ? Heureusement pour lui, le commissaire se révèle être un inconnu, le précédent ayant été dessaisi de l'affaire pour avoir laissé s'échapper Dickie Greenleaf.

La romancière décrit par ailleurs un Tom enchanté par les vitrines vénitiennes, dont les objets exposés lui évoquent les coffres forts des contes de fées, un souvenir de l'enfance. Cette émotion rappelle celle que Tom ressent lorsque, dans le cinquième chapitre, les parents Greenleaf lui offrent un panier avec des chocolats avant son départ. Minghella ne retient pas cette idée. En revanche, à Venise, Tom est accueilli par Peter Smith-Kingsley qui habite la ville et sert d'interprète à Tom pendant l'interrogatoire. Heureux de retrouver Tom, il lui fait part d'une rumeur selon laquelle Dickie, après avoir tué Tom, voyagerait avec son passeport (1:38:52). L'ironie de la romancière transparaît ici, car cette rumeur amuse Peter Smith-Kingsley par son invraisemblance, et parce qu'il ignore à quel point elle s'approche de la vérité.

Une histoire d'amour commence à naître entre les deux hommes. Alors que Tom joue du piano et que Peter dresse la table, ils discutent de la lettre de Dickie et du sentiment de culpabilité en général (1:42:50) :

Tom : Tu ne penses jamais à ranger le passé dans une pièce obscure, dans une cave, quelque part, tourner la clé et ne jamais y revenir ? C'est ce que je fais, moi.

Peter (disparaissant dans la pièce d'à côté) : Mon Dieu, oui. Seulement, dans mon cas, il faudrait un immeuble entier.

Tom (regardant dans la direction de Peter, hors-champ) : Puis, un jour, on rencontre quelqu'un. (La caméra fait un gros plan sur le visage de Tom qui exprime que les mots suivants sont spécialement destinés à Peter.). Et on n'a qu'une envie, lui remettre la clé. Dire : ouvre la porte, entre. (La caméra montre Tom, le visage tourné vers la porte entr'ouverte de la pièce voisine. Peter revient, souriant. Le visage de Tom se dirige vers la partition.). Mais on se retient. (Il recommence à jouer.). Parce qu'il fait noir. Et qu'il y a des démons. (Plan d'ensemble avec Tom en avant-plan, et Peter, debout, à côté de la table, en arrière-plan, regardant Tom.). Et on veut que personne ne voie combien c'est hideux. (Peter se dirige alors vers Tom pour l'enlacer.).

Peter : Là, c'est la musique qui parle. (Il embrasse Tom dans le cou.).

À travers cette scène l'idée d'un Tom repentant est à nouveau confirmée.

Dans *Plein soleil*, la partie vénitienne n'existe pas, ni le personnage de Peter-Smith-Kingsley, en conséquence, encore moins une relation amoureuse entre les deux hommes. Mais dans le roman aussi, Tom retrouve Peter-Smith-Kingsley à Venise, même si les circonstances diffèrent. En fait, Tom y amène Marge pour ne pas être seul avec elle. Parmi les convives, il y a « deux frères, fort beaux garçons »¹³⁴, dont l'un émet une hypothèse proche de la rumeur rapporté par Peter-Smith-Kingsley dans le film d'Anthony Minghella et qui, ressemblant dangereusement à la réalité, constitue dans les deux cas un élément de suspense intéressant : « Dickie Greenleaf a changé de passeport avec un pêcheur napolitain ou un camelot romain, pour pouvoir mener la vie tranquille qu'il a toujours désiré mener. »¹³⁵.

Toutefois, la menace émane plutôt de Marge, tout du moins dans le roman et dans *Le Talentueux Mr. Ripley*. En réalité, la Marge de *Plein soleil* ne s'approche à aucun moment de la vérité. Dans les deux autres récits, Marge rejoint Tom à Venise, où elle est stupéfaite de découvrir le luxueux appartement qu'habite Tom. Aussi remarque-t-elle dans le roman : « Qu'est-ce qui est arrivé ? Une de vos tantes est morte en vous laissant sa fortune ? »¹³⁶.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 392.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 388.

Mais Tom n'est pas du tout inquiet. Il assure que l'appartement lui coûte très peu cher, ce dont Marge semble se contenter. Quant à Marge dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, elle est bien plus acerbe, et compare le Tom d'avant avec celui de maintenant : « Un vrai châtelain. » (1:46:36). Alors que Tom y voit un compliment, Marge ne sourit même pas un peu.

Comme dans le roman, Tom et Marge sont rejoints par M. Herbert Greenleaf. Compte tenu de la différence entre les différentes personnalités de Marge chez Minghella et dans le roman, les entretiens avec le père de Dickie ne se déroulent pas de la même manière. Bien sûr, dans les deux versions, Tom manipule le père, lui parlant de la prétendue dépression de Dickie et énonçant clairement l'hypothèse selon laquelle il pourrait être mort. Mais dans la version filmique, Marge, très suspicieuse, se trouvera décrédibilisée autant par Tom que par le père, et ce après un incident pendant lequel elle comprend soudain le vrai scénario.

En effet, après le rendez-vous avec M. Greenleaf, Marge et Tom retournent dans l'appartement de ce dernier. C'est en cherchant un fil et une aiguille dans la boîte fourre-tout de Tom, précédemment évoquée, que Marge découvre les bagues de Dickie, dont celui-ci n'aurait jamais voulu se défaire. Dans le roman, elle trouve une chaussette et la chevalière. Aussi, se croyant découvert, Tom imagine comment il la tuerait à coups de chaussure, puis la jetterait dans le canal en faisant croire qu'elle a glissé¹³⁷. Mais Marge dans le roman, beaucoup plus naïve, y voit seulement une confirmation du suicide de Dickie.

Le Talentueux Mr. Ripley, 1:52:30. Le trouble de Tom est symbolisé par le flou de son reflet, tandis que la seule réalité possible pour lui à cet instant est de tuer Marge. Aussi le rasoir, au premier plan, se distingue très nettement.



Cet épisode s'oppose nettement à la représentation qu'en fait Minghella. En effet, dans *Le Talentueux Mr. Ripley*,

Marge ne croit aucunement à la version du suicide, et Tom a raison de voir en elle un danger potentiel, comme l'était Freddie Miles.

C'est pourquoi il s'empare rapidement d'un rasoir qu'il dissimule dans la poche de son peignoir, ce qui signifie la violence de Tom et crée de l'angoisse chez le spectateur. Il fait encore une tentative pour convaincre Marge de l'infidélité de Dickie ; il va même jusqu'à affirmer qu'il l'aime. Mais Marge ne le croît pas. Tom est alors prêt à passer à l'acte. Acculée

¹³⁷ *Ibid.*, p. 407.

contre la porte d'entrée, Marge voit le sang qui imbibe le peignoir blanc de Tom. Effectivement, Tom, pris par l'urgence de la situation, n'a pas senti qu'il serrait le rasoir. Marge est maintenant paniquée. Heureusement, l'entrée de Peter Smith-Kingsley, auquel Tom avait confié une clé, la sauve *in extremis*. En grand improvisateur, Tom reprend la situation en main et demande à son ami de raisonner la jeune femme, tandis qu'il se retire pour soigner sa blessure (1:54:49). La scène est accompagnée de la même musique hitchcockienne que dans la scène où Tom se débarrasse du corps de Freddie Miles. En plus de sa connotation terrifiante, elle agit également comme l'une des ponctuations des moments périlleux pour Tom.

Dans le roman, épuisé par l'évènement, comme après les meurtres effectivement commis, Tom fait un rêve éveillé. Il s'y voit tuer Marge réellement :

[...] ce qui le terrifiait, ce n'était pas ce dialogue imaginaire, ni l'impression hallucinante qu'il avait effectivement fait tout cela (il savait bien que non), mais le souvenir qu'il gardait du moment où il était là, debout devant Marge, sa chaussure à la main, concevant tout cela avec une froide lucidité. Et le fait que deux fois déjà cela lui fût arrivé. Et ces deux fois-là, ce n'avait pas été imaginaire, c'était vrai. Il pouvait toujours dire qu'il n'avait pas voulu faire ça, il l'avait fait quand même. Il ne voulait pas être un meurtrier. Il arrivait parfois à oublier totalement qu'il avait tué. Mais à d'autres moments – comme maintenant – il était incapable d'oublier.¹³⁸

Voilà que Tom doit épisodiquement affronter ses démons, même s'il semble avoir moins de regrets que dans le film de Minghella. En effet, le matin, ses angoisses ont disparu. Le réalisateur britannique place cet épisode après l'entretien avec M. Greenleaf. Tom n'y fait pas un rêve éveillé, mais un cauchemar dans lequel les voix de Dickie et de Freddie Miles se chevauchent (1:49:36). La caméra de Minghella filme en rotation, ce qui déstabilise le spectateur et crée un malaise.

Dans le film de René Clément, Tom ne connaît strictement aucun remords. Mais quelque soit leur état d'âme, il s'agit maintenant de trouver une issue. Et pour y parvenir, Tom doit acquérir l'héritage de Philippe. Dans *Plein soleil*, Tom compte se le procurer d'une façon bien différente que dans les deux autres œuvres. Ainsi, après que Madame Popova, son protégé Boris, un autre danseur, Marge et Tom ont reconnu le corps de Freddy à la morgue, l'assemblée se dirige vers un restaurant. Le groupe est alors suivi d'une femme, dont on peut

¹³⁸ *Ibid.*, p. 409.

supposer qu'elle appartient à la police, malgré son allure d'agent secret stalinien. La femme s'assoit dos à Tom pour écouter la conversation.



Plein soleil, 1:28:05. Le visage de l'espionne, à moitié hors-champ, en avant-plan, de face, évoque un personnage menaçant. Son oreille dirige le regard en du spectateur par une ligne diagonale vers la bouche de Tom, de profil. Une impression de complot résulte de cette configuration. Le flou sur Mme Popova dans la profondeur du champ indique qu'elle se trouve dans un autre espace et renforce l'isolement du triangle que forment les autres personnages.

Tom n'est pas naïf. Aussi, saisissant l'opportunité de semer une fausse piste, il raconte à Marge qu'il connaît l'endroit où se cache Dickie, que celui-ci est à Mongibello.

Tom est satisfait quand la femme se lève subitement pour partir avec l'information qu'il lui a donnée.

Il prend ensuite le train pour Mongibello, voyage représenté simplement par deux inserts : l'horaire de train que consulte Tom la veille du départ et la pancarte du train qui indique que le train part de Rome à destination de Mongibello via Naples. Il emporte les valises de Philippe afin de procéder, dès son arrivée dans la maison de ce dernier, à une mise en scène, destinée à faire croire que Philippe y a passé la nuit. Il plie les draps, éparpille des vêtements et remplit le cendrier de mégots de la marque de cigarette que fumait Philippe (1:29:51). Après avoir enlevé les draps qui protégeaient les fauteuils du salon, il ouvre la machine à écrire de Philippe qu'il a eu soin d'apporter et écrit une courte lettre d'adieu au nom de Philippe à la mère de ce dernier, dans laquelle il annonce son suicide prochain et désigne Marge comme son héritière.

Puis, Tom tape les mots « Pour Marge » sur une feuille qu'il agrafe aux liasses de billets précédemment récupérées à l'« American Express » quand soudain, la voix d'un homme sévèrement aviné hèle Philippe de l'extérieur. Tom, plus embêté qu'inquiet répond par la fenêtre, sans toutefois trop se montrer. Ce n'est qu'en voyant l'individu s'acharner sur la porte d'entrée que Tom connaît une légère angoisse. Mais l'homme n'insiste pas et s'éloigne. L'épisode se termine pour ouvrir sur un plan d'ensemble, où l'on voit avancer Marge vers la porte d'entrée (1:32:35), suivie par deux policiers, dont le commissaire. Pendant qu'ils

rejoignent Marge sur le seuil pour rentrer dans la maison avec elle, Tom s'enfuit par le balcon.

Sa ruse a fonctionné car tout ce dont l'accuse le commissaire qui le retrouve le lendemain matin dans sa chambre de l'Albergo Paradiso est d'avoir omis de signaler à la police qu'il avait vu Philippe deux jours auparavant. Les empreintes retrouvées dans la voiture de Freddy Miles correspondent à celles relevées dans l'appartement de Tom ; le commissaire est donc maintenant convaincu de la culpabilité de Philippe.

Ayant obtenu la permission de quitter Rome, Tom se rend à Mongibello. Il apprend par l'intermédiaire de Madame Popova que Marge ne veut recevoir personne. On peut alors se demander si Tom n'a pas été trop sûr de lui en abandonnant tout l'argent à Marge. En effet, jusqu'ici, rien ne laisse présager que Tom réussira à la séduire. Mais, joueur, il a simplement pris un gros pari.

Dans le roman, Tom a rédigé le testament qu'il a ensuite glissé dans une enveloppe sur laquelle il a stipulé qu'il ne faudra l'ouvrir avant plusieurs mois. Il a ensuite eu soin de la ranger dans sa valise. Après que M. Greenleaf est retourné à New York, il lui écrit une lettre, dans laquelle il prétend avoir oublié de lui parler de ladite enveloppe qu'il vient d'ouvrir et qui contient le testament de Dickie. Il envoie une photocopie au père, tout en réalisant que « [...] c'était un peu jouer avec le feu. »¹³⁹, remarque qui témoigne à nouveau de son plaisir du jeu, et dans lequel il trouve d'ailleurs un bon moyen pour combattre son ennui :

Le risque même qu'il prenait en essayant de mettre le grappin sur tout ce que possédait Dickie, le danger de l'entreprise l'attirait irrésistiblement. Il s'ennuyait tant après les mornes semaines passées à Venise où chaque jour semblait mieux asseoir sa sécurité et souligner la monotonie de son existence.¹⁴⁰

Quant à la question de l'héritage dans le film de Minghella, là encore, Tom a joué, et très finement. Car rien d'explicite ne figure dans la lettre d'adieu qu'il s'est adressée à lui-même. Celle-ci stipule simplement que Dickie considère Tom comme le frère qu'il n'a jamais eu, et que Tom est probablement le fils que son père aurait aimé avoir. Il appartient donc au père, plus encore que dans le roman, de décider si Tom reçoit l'argent tant convoité, et pour cela, il faudra réussir à tromper le détective privé, McCarron, engagé par M. Greenleaf.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 425.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 426.

c) Dernières épreuves ou La Solitude du bout du chemin

Alors que René Clément fait l'impasse sur le personnage du détective privé, Minghella, au contraire, l'utilise dans le but d'amplifier le suspense en faisant croire au spectateur que Tom est prêt à être confondu. Voilà que Tom, peu après la séquence qui suit celle où il avait envisagé d'assassiner Marge, est confronté à McCarron. Effectivement, Marge n'a, ici, plus aucun doute concernant la culpabilité de Tom. Aussi, après avoir échappé aux mains de ce dernier en emportant les bagues, elle s'est confiée au père de Dickie.

La séquence s'ouvre sur une image du pied de Tom qui se pose à l'entrée de l'hôtel de M. Greenleaf, mais le spectateur ne le sait pas encore (1:57:17). En effet, l'image floue est inversée, car elle est principalement constituée du reflet des éléments extérieurs sur le sol, difficilement identifiables, puis de celui de Tom qui avance. Ainsi, elle est symbolique d'un inversement de situation, et d'un trouble. Quand Tom se trouve ensuite face à M. Herbert Greenleaf, le détective privé et Marge, affichant tous des mines sérieuses, voire hostiles, et que M. Greenleaf commence à lui parler des bagues de Dickie, lui disant « qu'une seule conclusion s'impose » (1:56:00), le spectateur y voit la confirmation de son pressentiment. Puis l'appréhension devient plus grande, alors que M. Greenleaf quitte la pièce avec Marge pour que le détective puisse s'entretenir seul avec Tom. Mais non seulement Tom apprend que Dickie avait déjà été accusé de coups et blessures, une invention de Minghella, mais encore que M. Greenleaf compte honorer les termes de la lettre d'adieu de son fils et versera



Le Talentueux Mr. Ripley, 1:56:36.

Tom : Je pourrais apercevoir ma chambre d'ici.

La position des deux hommes est l'inversion de la position de Tom et Freddie (voir III/1/b). En effet, ici, Tom se trouve en avant-plan à droite, avec le détective menaçant en arrière-plan à gauche.

dorénavant la pension de celui-ci sur le compte de Tom Ripley. Effectivement, les deux hommes n'accordent aucun crédit aux soupçons de Marge le concernant.

Dans le roman, Tom connaît également des moments d'angoisse en présence de McCarron. Ici, l'entretien a lieu dans un café, et Tom, face à cet homme dont il ne sait quoi penser, navigue entre le sentiment de maîtriser la situation et celui de ne plus rien maîtriser du tout :

McCarron le regardait toujours, avec un petit sourire en coin. Tom imagina trois ou quatre entrées en matière différentes. « Vous avez tué Richard, n'est-ce-pas ? L'histoire des bagues est un peu difficile à admettre, vous ne trouvez pas ? » Ou bien : « Parlez-moi un peu de votre promenade en canot à San Remo, Mr. Ripley. » Ou tout simplement, en procédant par étapes : « Où étiez-vous le 15 février quand Richard a débarqué à Naples ? ... Bon, mais où habitiez-vous alors ? Où habitiez-vous en janvier, par exemple ? ... Pouvez-vous le prouver ? » Mais McCarron ne disait rien du tout ; il se contentait pour le moment d'examiner ses mains dodues tout en souriant doucement.¹⁴¹

Les pensées de Tom exprimées sous forme de répliques permettent au lecteur de ressentir au plus proche l'inquiétude du protagoniste. Mais ici aussi, Tom peut être rassuré ; le détective finit pareillement par accuser Dickie du meurtre de Freddie et M. Greenleaf par accepter le testament rédigé par Tom.

Dans *Plein soleil*, la patience de Tom finit par payer. Effectivement, il réussit tout de même par entrer *en catimini* dans la maison où il retrouve Marge endormie. Il la scrute un moment avant de se lever. La caméra reste fixe sur Marge, tandis que l'ombre de Tom la couvre pendant qu'il se baisse pour l'embrasser, puis de lui souffler les mots tendres qu'avait Philippe pour elle en empruntant sa voix. Tom use ici jusqu'au bout du double pour arriver à ses fins.

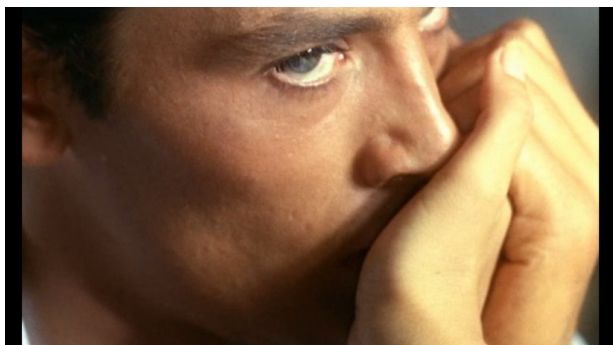


Plein soleil, 1:45:27. Marge : Reste !

Bien que les positions soient semblables à celles de Tom et Freddie (voir III/1/b), puis à celles de McCarron et Tom (voir III/2/c), la tête coupée de Tom, floutée et légèrement penchée vers Marge signale la manipulation, dont Marge dans la profondeur de champ, est la victime.

Effectivement, le sursaut de Marge à son réveil indique qu'elle a cru entendre Philippe. Voilà comment Tom, en entrant dans l'inconscient de Marge pendant son sommeil, parvient à créer chez elle une confusion qu'il suffit ensuite d'alimenter par des mensonges à propos du manque d'amour de Philippe pour Marge pour qu'elle accepte le double de son fiancé, à défaut de l'original. Néanmoins, pour réellement la gagner, il doit jouer son dernier atout en prétendant vouloir repartir aux États-Unis.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 417.



Plein soleil, 1 :46 :44. Le regard de Tom est celui du chasseur pour sa proie ou celui de l'ogre qui dévore la petite fille.

Mais alors que Tom pense avoir tout ce dont il rêvait, Clément lui réserve une surprise. Car Tom finira par sombrer. Aussi quand le bateau de Dickie, sous l'œil vigilant des policiers et de M. Herbert Greenleaf, est mis en cale, le cadavre de Philippe refait surface. Ne pas savoir faire de nœuds lui est ici fatal. Si cette fin par son côté conventionnel ne surprend pas

réellement le spectateur, Clément la soigne néanmoins. Affalé dans sa chaise longue d'un bar de la plage, le bienheureux Tom attend le retour de Marge, alors que le commissaire et deux de ses collègues entrent avec des mines de conspirateurs. L'un d'eux prend la gérante à part et lui demande en italien, tout en regardant hors-champ, en direction de Tom, d'appeler celui-ci. Obéissante, elle l'appelle (1:51:48). Tom, d'abord anxieux, se lève de sa chaise longue. Mais quand il entend : « Telefono », il sourit (1:52:03), ignorant que le piège va se refermer sur lui aussitôt qu'il entre dans le bar. Tom avance, sort du cadrage du côté gauche pour laisser place à la ligne de parasols et au voilier qui croise proche d'un rocher, puis le mot « FIN » s'affiche. Ainsi, Clément évite la lourdeur qu'aurait constituée le fait de filmer la mine défaite de Tom.



Plein soleil, 1:50:08. Après avoir dit : « Le meilleur. », Tom savoure son ascension. Mais pas pour longtemps.

Dans le roman, Tom et Dickie avaient projeté un voyage en Grèce, puis, après l'avoir assassiné, Tom avait songé y aller seul. Mais, obligé de redevenir lui-même, cette idée ne l'avait plus séduite :

Tom avait envie de voir la Grèce. Il voulait voir la Grèce en tant que Dickie Greenleaf, avec l'argent de Dickie, les vêtements de Dickie, la façon de se comporter avec les étrangers de Dickie. [...]. L'idée d'aller en Grèce, de se traîner sur l'Acropole en tant que Tom Ripley, touriste américain, ne le séduisait absolument pas. Il aimait autant ne pas y aller.¹⁴²

Ayant jugé « intolérable »¹⁴³ de s'y rendre sans argent, l'expectative de jouir bientôt de l'héritage de sa victime change nettement sa position. Mais avant son départ, Tom connaît un nouveau moment de peur en apprenant que les nœuds autour des tableaux de Dickie, entreposés sous un faux nom à l'« American Express » de Venise, se sont défaits. Il craint alors que ceux qu'il a faits autour du corps de Dickie puissent à leur tour se délier. Voilà qu'il redoute ce périple tant rêvé :

Pour lui la Grèce était un pays doré, baignant dans l'or des armures des guerriers et dans celui de son célèbre soleil. [...] Il ne voulait pas aller en Grèce avec la menace des empreintes de Venise suspendue au-dessus de sa tête. Cela l'avilirait. Il se sentirait aussi vil que le plus vil des rats qui couraient dans les ruisseaux, plus vil que le plus sale des mendiants qui l'accosterait dans les rues de Salonique.¹⁴⁴

Il est évident que la mythomanie de Tom est ici rattrapée par le souvenir et la haine de ses origines. Néanmoins, il prend le bateau pour le Pirée. Il est conscient qu'arrivé à terre, un mandat d'arrêt pourrait l'attendre, mais il accepte cette possibilité, se disant que ces quelques mois dans la peau de Dickie auront été les meilleurs de sa vie ; cependant, il allait regretter les œuvres d'art du monde entier qu'il n'aurait plus la possibilité de voir.

Cependant, il a de la chance. Les policiers qui l'accueillent au port lui apprennent que la police italienne arrête ses investigations, puisque personne ne correspond au nom qui a servi à enregistrer les tableaux de Dickie à l'« American Express » de Venise. Aussi partent-ils du principe que Dickie lui-même les y avait envoyés. Après ce premier soulagement, Tom se dirige ensuite à l'« American Express » pour y réceptionner une lettre de M. Herbert Greenleaf qui, entièrement convaincu maintenant du suicide de son fils, remercie Tom de son aide et lui annonce que le testament sera honoré. Tom réalise alors sa fortune : « Ce n'était pas une farce ! C'était bien à lui ! L'argent de Dickie, la liberté ! Et comme tout le reste, c'était une

¹⁴² *Ibid.*, p. 357.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 426.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 428.

double liberté, la sienne et celle de Dickie. »¹⁴⁵ Ainsi, Tom emporte son visage de Janus jusqu'en Grèce.

Anthony Minghella, quant à lui, réserve encore des surprises. D'abord, avant de quitter Venise, accompagnée par M. Greenleaf et McCarron, Marge accuse Tom ouvertement d'avoir tué Dickie et le frappe par désespoir, mais les deux hommes l'éloignent, et avec elle la menace qui émane d'elle. En effet, personne ne la croit. Minghella transpose ici une nouvelle fois l'ironie de l'œuvre littéraire, car la seule personne, en dehors de Freddie Miles, à avoir deviné la vérité est considérée comme digne d'aucune foi.

Alors que l'on voit partir le petit bateau dans la lagune de Venise, un raccord par chevauchement sonore nous amène sur le grand bateau à destination de la Grèce. Tom et Peter-Smith Kingsley, filmés de dos, en légère plongée, chantent gaiement. Ils ont l'air de dominer le monde, et la ligne droite venant de l'horizon est parfaitement signifiante. Voici ce qu'en dit Jennifer Van Sijll :

Lorsqu'un objet se déplace d'un axe à une vitesse régulière, nous supposons automatiquement que la « bonne » destination se trouve quelque part le long de cette trajectoire. Il est rassurant de rester sur les rails.¹⁴⁶

Le Talentueux Mr. Ripley,
2:01:05. Peter Smith-Kingsley et Tom se situent en avant-plan, au centre, et se regardent, joyeux. Devant eux, la trace en ligne droite laissée par le bateau signifie que le chemin sera maintenant facile. Le couple enlacé à droite, en arrière-plan, ajoute une idée d'amour et d'harmonie.

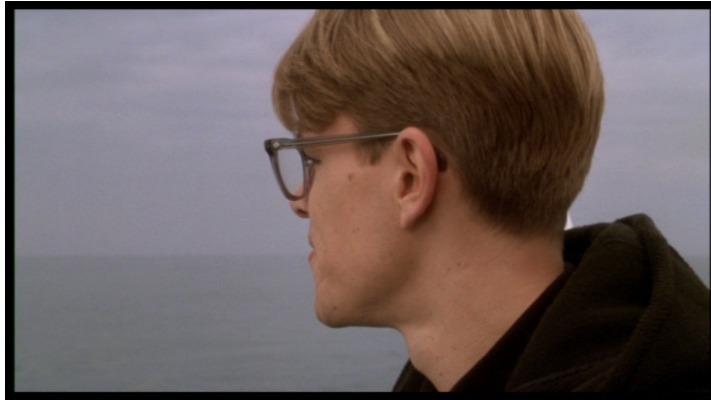


Seulement, l'impression est trompeuse. La tête de *Janus*, Tom la porte ici sans le vouloir. Celle qui l'y oblige n'est autre que Meredith Logue qui le reconnaît en tant que Dickie malgré son changement physique et vestimentaire. Après l'avoir rassurée quant à la rumeur selon laquelle il serait l'assassin de Freddie, il l'embrasse (2:03:42). Puis, il confirme

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 435.

¹⁴⁶ VAN SIJLL, Jennifer/ad. LE NOUVEL, Thierry. *Les Techniques narratives du cinéma*, Paris, Eyrolles, 2006, p. 6.

voyager à nouveau sous la lettre « R », comme la première fois qu'ils se sont rencontrés à l'aéroport de Rome.



Le Talentueux Mr. Ripley, 2:04:16. Après avoir dit « Non, je voyage tout seul », Tom réalise l'ampleur de son problème.

Mais quand Meredith affirme avoir aperçu Peter Smith-Kingsley à bord et lui demande s'il voyage en sa compagnie, Tom nie. Un photogramme du profil gauche de Tom, en gros plan pseudo-subjectif, regardant la mer, indique au spectateur que quelque chose de grave pourrait arriver.

Tom retourne ensuite dans la cabine où il dit à Peter Smith-Kingsley qu'il souhaite continuer le voyage en restant dans la cabine, une dernière tentative pour éviter la catastrophe. Peter lui demande alors si c'est Meredith Logue qu'il vient d'embrasser. Pris au dépourvu, Tom répond qu'il s'agissait d'un baiser d'adieu, ce qui ne convainc pas Peter. Tom, contraint, avoue avoir menti à Meredith concernant leur voyage à deux. Mais en expliquant la raison de son mensonge, il commet une terrible erreur. Les sourires et rires de Tom pendant le dialogue ci-dessous sont l'expression d'une intense douleur (2:05:25 à 2:06 :30) :

Tom (debout contre la paroi) : Dickie et Peter, j'entends d'ici les commérages.

Peter (se retournant vers Tom) : Ou Tom et Peter, d'ailleurs.

Tom : C'est vrai, comme commérage, ce serait pire.

Peter : Ah oui ? Pourquoi ? (Tom ne sait que répondre. Peter ferme la partition sur laquelle il travaille.). Je ... je suis complètement perdu.

Tom : Je sais, oui. Je te demande pardon. (Un temps.). Tu n'es pas le seul. (Il regarde devant lui. Un temps.). Je vais me retrouver coincé dans ma cave. N'est-ce pas ? (Un temps.). C'est ma ...C'est terrible. Je suis tout seul ...dans le noir. Et j'ai menti. J'ai menti sur moi-même. Sur l'endroit où je vis. Et personne ne me retrouvera jamais.

Peter : Menti sur toi-même ? Explique-moi.

Tom : J'ai toujours pensé qu'il valait mieux ... bien mieux de faire semblant d'être quelqu'un ... que d'être tout seul, ni personne.

Et bien que Peter n'ait toujours pas l'air de comprendre, et qu'il lui assure qu'il n'est « pas personne », Tom a pris sa décision. En larmes, il s'approche de son amant, lui demande de lui

raconter ce qu'il trouve de positif en Tom. Il s'allonge à ses côtés, couchant sa tête sur son dos. Pendant que Peter énumère les qualités de Tom, en débutant chaque phrase par son prénom, on le voit préparer la cravate avec laquelle il s'apprête à étrangler Peter.

Minghella ne filme pas ce meurtre, comme pour le distinguer des deux autres. D'ailleurs, la manière même de tuer Peter est fondamentalement différente. En effet, autant Dickie que Freddie meurent sous les coups que Tom assène à l'aide d'objets divers, signe de colère, ainsi que d'une certaine distance, tandis que l'étranglement de Peter est intrinsèquement un acte intime qui implique un corps à corps jusqu'au dernier souffle. La dernière scène nous dévoile Tom qui regagne lentement sa cabine vide et s'assoit dans la position dans laquelle nous l'avons découvert au début du film, pendant que la bande-son avec la voix de Peter, chargée d'amour, continue à décrire Tom. Les derniers mots sont « Tom m'étouffe, Tom m'étouffe » (2:08:00), et le « pardon » émis par un Tom sanglotant.

Ainsi, Tom commet l'acte qu'il a su éviter dans le roman, où Peter Smith-Kingsley l'invite dans son château en Irlande. Mais Tom redoute ce dont il pourrait être capable :

Le souvenir de ses relations avec Dickie lui traversa l'esprit comme un cauchemar, comme un fantôme livide et maléfique. « C'était, se dit-il, parce que la même chose pouvait arriver avec Peter. » Peter, l'intègre, Peter, qui ne soupçonnait rien, le naïf, le généreux, le brave type – la seule différence, cette fois, c'était que lui, Tom, ne ressemblait pas assez à Peter.¹⁴⁷



Le Talentueux Mr. Ripley, 2:08:14. L'image de la fin correspond à celle du début du film, signifiant que tout a été dit.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 424.

CONCLUSION

Voilà comment Tom se retrouve en fin de compte plus riche, mais encore plus seul qu'auparavant, du moins dans *Le Talentueux Mr. Ripley*. Il a effectivement réussi son ascension sociale, mais le prix à payer a été très élevé. Car si Minghella filme pudiquement ce dernier meurtre commis par Tom, c'est que celui-ci avait enfin trouvé quelqu'un qui l'aimait, et que cet amour était réciproque. Seulement, ses secrets sont d'une telle noirceur qu'il n'a pu prendre le risque de les partager. Rongé par la culpabilité et le remords, il entend encore la voix de Peter Smith-Kingsley et revit le moment où il l'étrangle. Pourtant, comme Sofia Semionovna Marmeladova qui a su recevoir les aveux de Rodion Romanovitch Raskolnikov dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, Peter Smith-Kingsley aurait probablement été capable de comprendre Tom Ripley. Mais alors que Raskolnikov accepte de payer sa dette en détention en Sibérie, la prison de Tom sera ici intérieure.

Quant à Tom dans *Plein soleil*, on peut supposer qu'il n'a aucun sentiment de culpabilité, ni de remords, mais peut-être a-t-il des regrets. Car ses perspectives d'un avenir heureux sont définitivement compromises. Il sera jugé pour le double meurtre de Philippe Greenleaf et de Freddy Miles, et, compte tenu du contexte historique, il sera probablement exécuté. Ainsi, il mourra seul, et pauvre. Personnage trop sûr de lui, tueur froid, il écope de la punition méritée. De toute évidence, cette lecture est en parfaite opposition avec l'œuvre originale. Aussi Patricia Highsmith, qui trouvait le film par ailleurs très beau et intéressant, déplorait sa fin : « [...] ce fut une terrible concession à la soi-disant moralité publique que le criminel devait être attrapé. »¹⁴⁸.

À la décharge de René Clément, il convient de dire que celui-ci ignorait que la romancière écrirait une suite dix ans après la sortie de son film. Néanmoins, à cause de cette conclusion moralisatrice et attendue par ceux qui n'aurait pas lu le roman, ajoutée au choix du réalisateur de transformer Tom Ripley en hétérosexuel, le film s'inscrit dans un certain conformisme du genre. René Clément a ainsi produit un film noir, un excellent suspense, qui ne reste néanmoins que cela.

Si le Tom de René Clément n'éprouve pas de tourments, et que celui d'Anthony Minghella ne les connaît que trop bien, l'inconscient de Tom dans le roman se situe quelque

¹⁴⁸ Patricia Highsmith citée par Andrew WILSON, p. 224, « [...] it was a terrible concession to so-called public morality that the criminal had to be caught. ».

part entre les deux. Sa psychologie est incontestablement très complexe, et nous en connaissons les raisons. En effet, privé d'amour dans son enfance, il cherche avant tout à combler le vide de son existence qui lui est insupportable. De plus, il est obligé de vivre de peu, alors que sa tante Dottie a les moyens de lui assurer une vie plus confortable. Ainsi, il se sent lésé et voit son salut dans l'aisance financière. Mais il doit se rendre à l'évidence : il lui est impossible, en tant que Tom Ripley, de gravir l'échelle sociale et d'être accepté parmi ceux, dont il convoite la richesse. C'est pourquoi l'idée de prendre la place d'un membre de cette classe privilégiée en la personne de Dickie Greenleaf s'impose à lui, ce qui n'est pas le cas dans le film de Minghella. Dans le roman, il commet le meurtre de Dickie de façon réfléchie, et son fantôme ne le hante qu'au moment où il pense être compromis. Ce Tom original est néanmoins un psychopathe, comme celui de Minghella, où Tom ne devient un tueur que malgré lui. Ses actes sont principalement le résultat d'une souffrance intérieure, tandis que le Tom de Clément est un sociopathe, un froid calculateur, sans aucune empathie.

En outre, l'ambition commune aux trois versions du personnage de changer de situation financière et de classe sociale, est psychologiquement densifiée dans le roman et dans *Le Talentueux Mr. Ripley* à travers la dimension supplémentaire concernant les problèmes identitaires que connaît Tom. En effet, chez Highsmith et Minghella, Tom abhorre sa condition, il se sent insignifiant, incapable d'assumer sa personnalité. C'est la raison pour laquelle il éprouve le besoin de calquer ses goûts, son comportement et enfin son physique sur celui de Dickie, ce qu'il ne fait justement pas dans *Plein soleil*, où, en changeant la photo du passeport de Philippe, il soumet l'identité de celui-ci à la sienne.

Se pose alors la question suivante: en quoi la personnalité des trois narrateurs influence-t-elle sur celle du protagoniste Thomas Phelps Ripley ? René Clément, réalisateur d'une dizaine de courts-métrages entre 1936 et 1944, débute réellement sa carrière après la Seconde Guerre mondiale, l'époque du néo-réalisme italien, dont on ressent l'influence dans ses premiers longs-métrages. Mais il est également très inspiré par l'œuvre de Jean Cocteau, pour lequel il travaille comme conseiller technique lors du tournage de *La Belle et la bête*. Aussi son œuvre pourtant très éclectique est caractérisée par « des motifs chers au poète-cinéaste : masques, miroirs, labyrinthes, objets hantés et prémonitions »¹⁴⁹. On retrouve effectivement dans *Plein soleil* tous ces motifs. Ainsi, Tom porte le masque de Philippe et imite longuement ce dernier

¹⁴⁹ ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, Clément, René, <http://cache.univ-tln.fr:2086/encyclopedie/rene-clement/>, site consulté le 02 juin 2013.

devant un miroir. Puis, sa vie devient labyrinthique, et Clément l'exprime notamment par les scènes métonymiques de sa flânerie dans le marché au poisson, de la descente de Tom avec Freddy Miles dans les escaliers de son immeuble, ou encore dans la mise en scène de la fuite de Tom par les toits. Quant aux objets hantés, ils sont représentés par les habits et bijoux de sa victime, car ils le trahissent et causent ainsi l'assassinat de Freddy Miles, mais surtout par le bateau de Philippe qui traîne avec lui son cadavre. Enfin, si Tom n'est pas doué de prémonition, on ne peut nier qu'il est perspicace. Effectivement, il compte bien gagner l'amour de Marge et donc l'héritage de Philippe, mais ne prévoit pas l'issue fatale de son plan.

Par ailleurs, le cinéma de Clément se définit par « la savante dilution du temps, dans l'ironie latente et la froide objectivité du ton »¹⁵⁰. Aussi étire-t-il ses séquences, particulièrement celles des meurtres, dont nous connaissons le caractère malicieux, ce qui suppose une certaine distance du réalisateur par rapport à son sujet et empêche le spectateur d'éprouver de l'empathie pour Tom, dont l'interprétation et le physique d'Alain Delon renforcent l'aspect glacial.

Quant à Tom dans le roman de Patricia Highsmith, sa grande épaisseur psychologique reflète celle de sa créatrice. En conséquence, certains traits de son caractère traduisent la dureté de la romancière. Voilà que Tom avoue avoir eu envie de tuer sa tante Dottie à l'âge de huit ans, ce qui correspond à l'âge qu'avait Patricia Highsmith quand elle avait souhaité tuer son beau-père, Stanley Highsmith. De plus, sa solitude et celle de son héros se ressemblent, et, comme lui, la romancière manquait de confiance en elle :

Dans le cas de Highsmith, l'anorexie – une manifestation d'estime de soi extrêmement défaillante – peut être lue comme un signe d'un désir presque pathologique de se débarrasser de son identité, un chemin vers l'auto-effacement, qui trouvera plus tard son expression dans nombre de ses romans, en particulier dans *M. Ripley*.¹⁵¹

Ainsi, Tom, en changeant d'identité, réalise-t-il ce que Patricia Highsmith aurait aimé faire, ce qui confirme une nouvelle fois l'idée qu'il est son double. Et plus que cela, il est l'expression de son inconscient car, comme nous l'avons vu dans la partie I, il est à ses yeux

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ WILSON, Andrew, p. 58, « In Highsmith's case, anorexia – a manifestation of extremely low self-esteem – can be read as a sign of an almost pathological desire to rid herself of her identity, a drive towards self-erasure which would later find expression in many of her novels, particularly *The Talented Mr. Ripley*. ».

le véritable auteur du roman. Qu'elle envoie Tom en Grèce, berceau du monde civilisé et pays des héros mythologiques, au-delà d'un symbole du retour aux sources de son propre personnage et d'un indice à propos de son homosexualité, lié au raffinement de la culture et à la connotation concernant les usages sexuels dans l'Antiquité grecque, semble être une volonté d'inscrire son personnage dans la sphère du mythe.

Anthony Minghella donne à Tom une dimension plus humaine. Justement, en six long-métrages, réalisés entre 1991 et 2005¹⁵², l'œuvre cinématographique du créateur s'interroge sur la force des rapports amoureux. A sa mort, en 2008, Jude Law déclara que ses films sont les mises en scène « d'une grande solitude et du pouvoir salvateur de l'amour même face à la mort. Je me souviendrai de lui comme [d'] un homme qui voulait toujours aller au cœur des choses. »¹⁵³.

En effet, le cinéaste britannique met en scène un personnage qui souffre jusqu'au bout. Mais incapable d'échapper à sa « cave noire », on ne saura pas si Tom trouvera le salut. Cependant, il éprouve peut-être davantage de dégoût envers lui-même que dans le roman, car il tue la seule personne qui lui est proche et en porte le deuil. En choisissant de terminer son film par l'image d'un Tom accablé par sa culpabilité et, avouant ses méfaits au spectateur à travers la *voix off* du début, il provoque une réelle empathie chez celui-ci. Mais Minghella y parvient également grâce à une bande-son riche en compositions musicales. Dans une interview¹⁵⁴, il explique d'ailleurs qu'il imagine la musique comme un personnage à part entière. *Le Talentueux Mr. Ripley*, dont il a commencé l'adaptation avant même le tournage de *Le Patient anglais* en 1996 et qu'il estime être une œuvre particulièrement intime, lui donne de surcroît l'occasion de se servir de la musique afin d'illustrer un véritable débat autour des notions de classicisme et d'improvisation. Aussi oppose-t-il le talent exceptionnel que déploie Tom Ripley en matière de musique classique au dilettantisme du musicien de jazz Dickie Greenleaf, alors que l'improvisateur n'est pas Dickie, mais bien Tom¹⁵⁵.

Voilà que ces trois versions d'une même œuvre soulèvent de nombreuses questions concernant les contenus narratifs et les différents choix formels. Et elles témoignent de l'inépuisable richesse de l'esprit humain, capable de donner de nouvelles formes, de réinventer sans fin des façons de dépeindre des archétypes et des problématiques éternelles.

¹⁵² Cf. filmographie d'Anthony Minghella en Annexe 4.

¹⁵³ CINÉMÉMORIAL.COM, (site consulté le 06 novembre 2014), Anthony Minghella, http://cinememorial.com/acteur_ANTHONY_MINGHELLA_691.html.

¹⁵⁴ Interview incluse dans le DVD *Le Talentueux Mr. Ripley*, Miramax-TF1 Vidéo.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

En ce qui concerne Tom Ripley, créé par Patricia Highsmith en 1950, revisité par René Clément en 1960, puis par Anthony Minghella en 1999, il prouve par sa longévité toute sa valeur universelle, réunissant à lui seul de multiples archétypes. Ainsi incarne-t-il à la fois le héros (négatif), le fratricide, tuant son frère d'âme Dickie ; l'ombre, cette face cachée de l'être ; le double de sa créatrice et le *Doppelgänger*¹⁵⁶ de Dickie/Philippe Greenleaf, voire également de Peter Smith-Kingsley dans le film d'Anthony Minghella qui, selon la conception germanique et anglo-saxonne, présage la mort de celui qui rencontre le sien.¹⁵⁷

En outre, les actes de Ripley sont archétypaux. Non seulement commet-il un meurtre biblique mais encore, à l'instar de sa créatrice et de nombreux écrivains américains, comme par exemple Henry James, Edith Wharton ou encore Henry Miller, traverse-t-il l'océan pour un voyage initiatique en Europe et s'inscrit de cette manière dans une tradition de voyageurs transatlantiques à la recherche de la vérité dans l'ailleurs et d'une nouvelle existence loin de leurs racines.

En effet, une interrogation d'ordre philosophique domine ces œuvres, celle de l'existence du Bien et du Mal. Bien que Tom soit dans chacun des récits un tueur et un grand manipulateur, aucune représentation des trois protagonistes n'est entièrement négative. On peut ainsi admirer, malgré sa froideur, la désinvolture et la malice de Tom dans *Plein soleil*. À plus forte raison, on est enclin à développer une sincère compassion pour lui dans *Le Talentueux Mr. Ripley*, car cette version du personnage apparaît comme la plus touchante des trois. Enfin, dans l'œuvre source, Tom suscite à la fois une certaine compréhension de sa personnalité et l'admiration pour être parvenu si finement à déjouer les obstacles qui lui barraient le chemin. D'ailleurs, le terme « déjouer » n'est pas anodin, puisque Tom joue avec le destin des hommes, comme avec le sien.

C'est pourquoi le roman et ses adaptations peuvent être considérés comme des paraboles du droit divin sur la Vie et la Mort, et si Clément sanctionne l'auteur des meurtres, donc celui qui se prend pour Dieu et que Minghella l'envoie dans son Enfer personnel, Patricia Highsmith conclut toutefois son roman avec un optimisme qui évoque l'optimisme de son héros, malgré ses nombreuses peurs : « Tout finissait toujours par s'arranger. C'était la philosophie de Tom. »¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Selon les définitions de Carl Gustav Jung et Joseph Campbell.

¹⁵⁷ TAYLOR-TERLECKA, Nina, in CONIO, Gérard (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, « Cahiers du cercle », 2001, p.25.

¹⁵⁸ HIGHSMITH, Patricia, p. 235

Ces lectures si divergentes du roman de Patricia Highsmith par les deux cinéastes permettent de souligner tout l'intérêt qui réside dans la relation entre littérature et cinéma, puisqu'elle constitue un enrichissement autant formel qu'humain. Aussi Thomas Phelps Ripley, n'est-il pas, au-delà d'un personnage archétypique, un personnage mythique car comme *Janus*, il est l'incarnation du changement, du commencement et de la fin ? Enfin, le croisement entre littérature et cinéma n'est-il pas une façon moderne de recréer les mythes par les multiples destins que les différents créateurs prêtent à leurs personnages ?

Janus exerce son pouvoir sur l'espace du haut (le ciel) et celui du bas (les mers et les terres). Ses visages regardent l'occident et l'orient (le lever et le coucher du soleil). Avec lui tout s'ouvre et se ferme à volonté, il gouverne la vaste étendue de l'univers et préside aux portes du ciel.¹⁵⁹

¹⁵⁹ CALVET, Jean-Claude, (site consulté le 12 août 2014), *A propos du « Dieu Janus » de « Belles Herbes »*, Sorèze (Tarn), Société d'histoire de Revel Saint-Ferréol, Les Cahiers de l'histoire, http://www.lauragais-patrimoine.fr/VILLES_ET_VILLAGES/VILLE%20DE%20SOREZE/DIEUJANUS/JANUS01.htm.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Livres

HIGHSMITH, Patricia, *M. Ripley*, [1956], *Œuvres : L'Inconnu du Nord-Express*, [1951] – *Monsieur Ripley*, [1956] – *Ripley et les ombres*, [1970] – *Ripley s'amuse*, [1974] – *Sur les pas de Ripley*, [1980], Paris, Robert Laffont, 1991.

HIGHSMITH, Patricia, *The Talented Mr. Ripley*, [1955], London, Vintage Books, 1999.

Films

CLEMENT, René, *Plein soleil*, 1959.

MINGHELLA, Anthony, *Le Talentueux Monsieur Ripley*, 1999.

Hors corpus

Bibliographie de Patricia Highsmith

L'Inconnu du Nord-Express (Strangers on a train), [1950], Paris, Le Livre de Poche, 1995.

Carol (Les Eaux dérobées), (The Prince of Salt), [1952], Paris, Calmann-Lévy, 2013.

Le Meurtrier (The Blunderer), [1954], Paris, Le Livre de Poche, 1991.

M. Ripley (The Talented Mr. Ripley), [1955], Paris, Le Livre de Poche, 1991.

Eaux profondes (Deep Water), [1957], Paris, Le Livre de Poche, 1991.

Jeu pour les vivants (A Game for the Living), [1958], Paris, Le Livre de Poche, 1992.

Ce mal étrange (The Sweet Sickness), [1960], Paris, Le Livre de Poche, 1991.

Le Cri du hibou (The Cry of the Owl), [1962], Paris, Calmann-Lévy, 1994.

Les deux visages de Janvier (The Two Faces of January), [1964], Robert Laffont, 1968.

La Cellule de verre (The Glass Cell), [1964], Le Livre de Poche, 1995.

L'Homme qui racontait des histoires (The Story-teller), [1965], Paris, Le Livre de Poche, 1994.

L'Art du suspense, mode d'emploi, [1966], Paris, Calmann-Lévy, 1994.

Ceux qui prennent le large (Those Who Walk Away), [1967], Le Livre de Poche, 1991.

L'Empreinte du faux (The Tremor of Forgery), [1969], Le Livre de Poche, 1991.

Ripley et les ombres (Ripley Under Ground), [1970], Paris, Le Livre de Poche, 1991.

L'Amateur d'escargots (The Small-watcher and other stories), [1970], Paris, Calmann-Lévy, 1975.

La Rançon du chien (A Dog's Ransom), [1972], Paris, Le Livre de Poche, 1991.

Ripley s'amuse (Ripley's Game), [1974], Paris, Le Livre de Poche, 1991.

Le Rat de Venise et autres histoires de criminalité animale à l'intention des amis des bêtes (The Animal Lover's Book of Beastly Murder), [1975], Paris, Calmann-Lévy, 1994.

Toutes à tuer (Little Tales of Misogyny) [1976], Paris, Julliard, 1976.

Le Journal d'Edith (Edith's Diary), [1977], Paris, Le Livre de Poche, 1992.

L'Epouvantail (Slowly, Slowly in the Wind), Paris, [1979], Le Livre de Poche, 1991.

Sur les pas de Ripley (The Boy Who Followed Ripley), [1980], Paris, Le Livre de Poche, 2002.

Ces gens qui frappent à la porte (People Who Knock on the Door), [1983], Paris, Le Livre de Poche, 1992.

Une créature de rêve (Found in the Street), [1986], Paris, Calmann-Lévy, 1986.

Catastrophes (Tales of Natural and Unnatural Catastrophes), [1987], Paris, Le Livre de Poche, 1988.

Ripley entre deux eaux (Ripley Under Water), [1992], Paris, Le Livre de Poche, 1993.

Small g : Une idylle d'été (Small g : A Summer Idyll), [1995], Paris, Calmann-Lévy, 1995.

Anthologies de nouvelles n'existant qu'en français

Dernières nouvelles du crime (avec LACASSIN, Francis), Paris, Robert Laffont, 1979.

La Proie du chat, [1981], Paris, Calmann-Lévy, 1994.

Le Jardin des disparus, [1982], Paris, Le Livre de Poche, 1993.

Les Sirènes du Golfe, [1984], Paris, Le Livre de Poche, 1992.

Crimes presque parfaits, [2003], Langues pour tous, 2003.

Des Chats et Des Hommes, [2007], Paris, Le Livre de Poche, 2009.

Ouvrages sur Patricia Highsmith

HARRISSON, Russell, *Patricia Highsmith*, Boston, USA, Twayne Publishers, 1997.

MAWER, Noel, *A Critical Study of the Fiction of Patricia Highsmith – From the Psychological to the Political*, Lewiston, NY, USA, Edwin Mellen Press, 2004.

PETERS, Fiona, *Anxiety and Evil in the Writings of Patricia Highsmith*, Farnham, Surrey, UK, Ashgate, 2011

RIVIÈRE, François, *Un Long et Merveilleux Suicide*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

WILSON, Andrew, *Beautiful Shadow: A Life Of Patricia Highsmith*, Bloomsbury Lives of Women, London, New York and Berlin, Bloomsbury, 2003.

Articles sur Patricia Highsmith

DELEUSE, Robert, (consulté le 02-06-2013), « Highsmith Patricia - (1921 - 1995) », *Universalis*, <<http://cache.univ-tln.fr:2086/encyclopedie/patricia-highsmith/>>..

PIEGAY, Baptiste (auteur principal). « Le talentueux Mr. Ripley », Paris, *Cahiers du cinéma*, n°544, mars 2000.

Documents électroniques sur Patricia Highsmith

ALALIGNÉ, (site consulté le 02-06-2013), *L'écriture de Patricia Highsmith*, <http://alaligne.over-blog.net/article-26526498.html>.

ALLOPINÉ, (site consulté le 02-06-2013), *Filmographie de Patricia Highsmith*, <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-36380/filmographie/>.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE BN, (consulté le 20-05-2013), *Patricia Highsmith (1921 - 1995)*, http://www.nb.admin.ch/aktuelles/ausstellungen_und_veranstaltungen/00820/01075/index.html?lang=fr

CALAMÉO.COM, (consulté le 02-06-2013), *Monsieur Ripley, Patricia Highsmith*, <http://www.calameo.com/read/000048378799771ce466c>.

ÉVÈNE, (consulté le 02-06-2013), *Le Cri Du Hibou* <http://www.evene.fr/cinema/films/le-cri-du-hibou-27423.php>.

FILMDOCUMENTAIRES, (consulté le 02-06-2013), *Patricia Highsmith*, <http://www.filmsdocumentaires.com/films/1022-patricia-highsmith>.

HELVÉTICARCHIVES, (consulté le 20-05-2013), *Highsmith, Patricia, 1921* <<https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=193098>>.

IMBD.COM, (consulté le 02-05-2013), *Patricia Highsmith - Filmography by TV Series*, <http://www.imdb.com/name/nm0383604/filmoseries>.

KINOKUNSTMUSEUM, (consulté le 20-05-2013), <http://kinokunstmuseum.ch/themas/show/71>.

PREMIÈRE.FR (consulté le 20-05-2013), *Patricia Highsmith*, <http://www.premiere.fr/Star/Patricia-Highsmith-3143682>.

Ouvrages sur René Clément

FARWAGI, André, *René Clément*, Paris, Seghers, 1967.

BANTCHEVA, Denitza, *René Clément*, Éditions du Revif, 2008.

BANTCHEVA, Denitza (dir), *L'Âge d'or du cinéma européen*, Éditions du Revif, 2011.

Articles sur René Clément

COLLECTIF, « Dossier Modernité de René Clément », *Positif*, n° 612, février 2012.

EYQUEM, Olivier, (consulté le 02-06-2013), « Clément René - (1913 - 1996) », *Universalis*, <http://cache.univ-tln.fr:2086/encyclopedie/rene-clement/>.

Documents électroniques sur René Clément

LIBRES SAVOIRS.ORG, (consulté le 15 mai 2014), *Plein soleil de René Clément*, http://libresavoir.org/index.php?title=Plein_soleil_de_Ren%C3%A9_Cl%C3%A9ment.

Articles en ligne sur Anthony Minghella

UNIVERSALIS (consulté le 02-06-2013), « Minghella Anthony - (1954 – 2008) », <http://cache.univ-tln.fr:2086/encyclopedie/anthony-minghella/>.

Documents électroniques sur Anthony Minghella

UNIFRANCEFILMS, (consulté le 19 juillet 2014), *La Symphonie française du travail*, <http://www.unifrance.org/film/35585/la-symphonie-francaise-du-travail>.

Ouvrages théoriques sur la littérature de suspense

EVRRARD, Franck, *Lire le Roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

KILLEN, Alice M., *Le Roman terrifiant ou roman noir : de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Paris, Slatkine, 1967.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Articles théoriques sur la littérature de suspense

BARONI, Raphaël, « La Valeur littéraire du suspense », *BSN Press/A Contrario*, Vol.2, 2004/1, pp. 29 à 43.

LEVET, Natacha, (consulté le 30 juillet 2014), « Roman noir et fictionalité » *Fabula.Org*, <http://www.fabula.org/effet/interventions/8.php>.

PONS, Jean, « Le roman noir, littérature réelle », *Les Temps Modernes*, n°595, 1997.

RAYNAL, Patrick, « Le roman noir et l'avenir de la fiction », *Les Temps Modernes*, n°595, 1997.

Ouvrages théoriques sur le cinéma

DUNCAN, Paul, *Film Noir*, Taschen France, 2012.

LANGLOIS, Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français : 1944 – 1994*, Paris, L'Harmattan, 2001.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, [1968, 1972], Paris, Klincksieck, 2013.

METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, [1977], Paris, Christian Bourgois, 2002.

MIGNAVAL, Philippe, *Tous les clichés du cinéma : répertoire malicieux des poncifs et invraisemblances du 7e art*, Paris, Éditions Fetjaine, 2012.

MÜLLER, Jürgen, *100 classiques du 7ème Art*, Taschen France, 2011.

STAIGER, Janet, *Interpreting Films : Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, USA, Princeton University Press, 1992.

STAIGER, Janet, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York, USA, New York University Press, 2000.

VAN SIJLL, Jennifer/LE NOUVEL, Thierry (trad.), *Les Techniques narratives du cinéma : les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*, Eyrolles, 2006.

Sites et documents électroniques liés au cinéma

CHION, Michel, (consulté le 24 juillet 2014), « Cours sur les transitions et enchainements au cinéma », 2011, http://www.michelchion.com/cours/transitions_enchainements.pdf.

CINÉMATÈQUE FRANCAISE (consulté le 15 mai 2014), <http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/>.

CINÉ-RESSOURCES, (consulté le 15 mai 2014), http://www.cinerecources.net/recherche_t.php.

CINÉCLUB DE CAEN, (consulté le 24 juillet 2014), <http://www.cineclubdecaen.com/index.html>.

DETAMBEL, Régine, (le 26 juillet 2014), *Amiel (Vincent) > Esthétique du montage*, http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=871.

ROY, André, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet*, Fides, Anjou (Québec), Canada, 2007.

Autres ouvrages théoriques

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, [1973], Paris, Seuil, « Points Essais », 1982.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, [1990], Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1994.

ISER, Wolfgang, *L'Appel du texte*, [1970], Paris, Allia, 2012.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, [1977], Bruxelles, Belgique, Mardaga, « Philosophie et langage », 1995.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, [1979], Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, [1982], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1988.

Autres articles consultés

CABRIÈS, Jean, (consulté le 02-06-2013), « Roman - Essai de Typologie », *Universalis*, <http://cache.univ-tln.fr:2086/encyclopedie/roman-essai-de-typologie/>.

CALLY, Jean William (Université de La Réunion), (consulté le 27 mai 2014), « La peur des eaux en littérature fantastique », *Équinoxes*, Automne/Hiver 2005-2006.

ETHIS, Emmanuel, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », *Communication et langage*, n°119, 1^{er} trimestre 1999, pp. 38 à 54.

SCHILLING, Robert, « Le Dieu introducteur. Le Dieu des passages », *Persée*, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-4874_1960_num_72_1_7461.

UNIVERSITÉ DE LYON, (consulté le 04 juin 2014), « Le Double dans l'art occidental », 2009, http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2009.micheli_c&part=168889.

Autres sites et documents consultés

CULTURE.GOUV.FR, (site consulté le 15 septembre 2014), *Les Pratiques culturelles des Français*, <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08resultat.php>

INSTITUT FRANÇAIS DE L'ÉDUCATION, (site consulté le 14 septembre 2014), *Jauss*, <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/h-r-jauss-esthetique-de-la-reception>

UNIVERSITÄT DUISBURG-ESSEN, (site consulté le 14 septembre 2014), *Wolfgang Iser*, <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lektuere/iser.htm>

ANNEXES

Annexe 1 : Fiche technique et artistique de *Plein soleil*¹⁶⁰

Plein soleil (1959) René Clément

Pays de production France ; Italie

Sortie en France 10 mars 1960

Procédé image 35 mm - Couleur

Durée 116 mn

Distributeur Carlotta Films (source : ADRC)

Générique technique

Réalisateur René Clément

Assistant réalisateur Pierre Zimmer

Assistant réalisateur Albert Gardone

Scénariste René Clément

Scénariste Paul Gégauff

Auteur de l'œuvre originale Patricia Highsmith d'après le roman "Monsieur Ripley"

Adaptateur René Clément

Adaptateur Paul Gégauff

Dialoguiste René Clément

Dialoguiste Paul Gégauff

Société de production Paris-Films Production (Paris)

Société de production Titanus (Roma)

Producteur Robert Hakim

Producteur Raymond Hakim

Directeur de production Robert Hakim

Distributeur d'origine C.C.F.C. - Compagnie Commerciale Française Cinématographique (Paris)

Directeur de la photographie Henri Decae

Cadreur Jean Rabier

Ingénieur du son Jean-Claude Marchetti

Mixeur Jacques Carrère

Compositeur de la musique originale Nino Rota

Chorégraphe Jean Guéllis

Décorateur Paul Bertrand

Costumier Bella Clément

Maquilleur Louis Bonnemaïson

Monteur Françoise Javet

Script Yvette Vérité

Générique artistique

Alain Delon (Tom Ripley)

Marie Laforêt (Marge)

Maurice Ronet (Philippe Greenleaf)

Elvire Popesco (Madame Popova)

Erno Crisa (l'inspecteur Riccordi)

¹⁶⁰ CINÉ-RESSOURCES, (consulté le 20 août 2014), *Plein Soleil*,
http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=47683&_ga=1.76540567.348290008.1408547281

Frank Latimore (O'Brien)
Billy Kearns (Freddy Mills)
Ave Ninchi (Gianna)
Viviane Chantel (la touriste belge)
Nerio Bernardi (le directeur de l'agence)
Lily Romanelli (la serveuse)
Nicolas Petrov (Boris)
Barbel Pauger (Mister Greenlaf)
Paul Muller (l'aveugle)
Romy Schneider (la compagne de Freddy)
Jacqueline Decae (Ingrid)
Denise Chantal (la domestique de Marge)
Walter Grant (l'acquéreur du yacht)
Lionello Zanchi (un inspecteur)
René Clément (le serveur maladroit)

Vidéos

Editeur Canal + Vidéo
Distributeur Canal + Vidéo
Annee 1997

Version Version française
Format VHS - SECAM
Collection Canal + vidéo, classique
Pays France
Nb/coul. Coul.
Durée 112 minutes
Éditeur StudioCanal
Distributeur Universal StudioCanal Vidéo (Nanterre)
Annee 2005
Format DVD - ZONE 2 (Europe/Japon)
Collection Alain Delon
Pays France
Nb/coul. Noir et Blanc
Durée 113 minutes

Exploitation

Nombre total d'entrées en fin d'exclusivité (Paris) 154081
Nombre de salles de sortie (Paris) 2
Nombre de semaines d'exclusivité (Paris) 8
Nombre d'entrée première semaine (Paris) 23648

Tournage

Dates de tournage

Début : 03 août 1959
Fin : 21 octobre 1959
Langues de tournage : Français

Lieux de tournage

Italie : Ischia
Italie : Naples
Italie : Rome

Annexe 2 : Fiche technique de *Le Talentueux Mr. Ripley*¹⁶¹

The Talented Mr Ripley (1999) Anthony Minghella

Le Talentueux Mr Ripley

Pays de production États-Unis

Sortie en France 08 mars 2000

Procédé image 35 mm - Couleur

Durée 134 mn

Générique technique

Réalisateur Anthony Minghella

Assistant réalisateur Steve E. Andrews

Assistant réalisateur Emma Schofield

Assistant réalisateur Gianni Arduini

Assistant réalisateur Andrea Marrari

Assistant réalisateur Vebe Borge

Assistant réalisateur Amy Lynn

Scénariste Anthony Minghella

Auteur de l'œuvre originale Patricia Highsmith

Société de production Miramax Films

Producteur William Horberg

Producteur Tom Sternberg

Producteur délégué Sydney Pollack

Producteur exécutif Alessandro von Norman

Distributeur d'origine Bac Films

Directeur de la photographie John Seale

Directeur de la photographie Benoît Delhomme

Cadreur John Seale

Cadreur Daniele Massaccesi

Cadreur Roberto De Nigris

Cadreur Marcello Montarsi

Cadreur Phil Oetiker

Ingénieur du son Ivan Sharrock

Compositeur de la musique originale Gabriel Yared

Directeur artistique Stefano Ortolani

Directeur artistique Rick Butler

Décorateur Roy Walker

Costumier Ann Roth

Costumier Gary Jones

Maquilleur Alessandra Sampaolo

Maquilleur Michal Bigger

Monteur Walter Murch

Script Dianne Dreyer

Régisseur Michele Giordano

Régisseur Lynn Kamern

Régisseur Jan Foster

Directeur de casting Shaila Rubin

Photographe de plateau Phil Bray

¹⁶¹ CINÉ-RESSOURCES, (consulté le 20 août 2014),

Générique artistique

Matt Damon (Tom Ripley)
Gwyneth Paltrow (Marge Sherwood)
Jude Law (Dickie Greenleaf)
Cate Blanchett (Meredith Logue)
Philip Seymour Hoffman (Freddie Miles)
Jack Davenport (Peter Smith-Kingsley)
James Rebhorn (Herbert Greenleaf)
Sergio Rubini (l'inspecteur Roverini)
Philip Baker Hall (le détective Alvin MacCarron)
Celia Weston (Tante Joan)
Rosario Fiorello (Fausto)
Stefania Rocca (Silvana)
Ivano Marescotti (le colonel Verrechia)
Anna Longhi (Madame Buffi)
Alessandro Fabrizi (le sergent Baggio)
Lisa Eichhorn (Emily Greenleaf)
Gretchen Egolf (Fran)
Larry Kaplan (Oncle Ted)

Vidéos

Editeur TF1 Vidéo (Boulogne-Billancourt)
Distributeur TF1 Vidéo (Boulogne-Billancourt)
Année 2001
Format DVD - ZONE 2 (Europe/Japon)
Pays France
Nb/coul. Coul.
Durée 135 minutes
Editeur TF1 Vidéo (Boulogne-Billancourt)
Distributeur TF1 Vidéo (Boulogne-Billancourt)
Année 2001
Format VHS - SECAM
Pays France
Nb/coul. Coul.
Durée 135 minutes

Tournage

Lieux de tournage

Italie : Ile Ischia, Naples (Campanie)
Italie : Ile Procida, Naples (Campanie)
Italie : Naples (Campanie)
Italie : Palerme (Sicile)
Italie : Rome
Italie : Salerne (Campanie)
Italie : Venise (Vénétie)
États-Unis : Manhattan, New York (New York)

Annexe 3 : Liste (non exhaustive) des musiques du film *Le Talentueux Mr. Ripley*¹⁶²

TITRES	ARTISTES
1. Tu Vuo' Fa L'Americano (Vocal)	Fiorello, Matt Damon and Jude Law
2. My Funny Valentine (Vocal)	Matt Damon
3. Italia	Harry Rabinowitz
4. Lullaby for Cain (Instrumental)	Sinead O'Connor
5. Crazy Tom (Instrumental)	Harry Rabinowitz
6. Ko-Ko (Instrumental)	Charlie Parker
7. Nature Boy (Instrumental)	Miles Davis
8. Mischief (Instrumental)	Harry Rabinowitz
9. Ripley (Instrumental)	Harry Rabinowitz
10. Pent-Up House (Album Version)	Guy Barker;Pete King;Iain Dixon;Robin Aspland;Arne Somogyi;Clark Tracey
11. Guaglione (Vocal)	Marino Marini
12. Moanin' (Instrumental)	The Guy Barker International Quintet
13. Proust (Instrumental)	Harry Rabinowitz
14. Four (Instrumental)	Guy Barker;Pete King;Iain Dixon;Robin Aspland;Arne Somogyi;Clark Tracey
15. Promise (Instrumental)	Harry Rabinowitz
16. The Champ (Instrumental)	Dizzy Gillespie
17. Syncopes (Album Version)	Harry Rabinowitz
18. Stabat Mater (excerpt) (Alternate Version)	The London Metropolitan Ensemble
19. You Don't Know What Love Is (featuring Chris Botti)	The Guy Barker International Quintet

¹⁶² AMAZON.FR,(site consulté le 27 mai 2014), *The Talented Mr. Ripley*, Music from the Motion Picture, <http://www.amazon.fr/The-Talented-Mr-Ripley-Picture/dp/B000034CZA>

Annexe 4 : Filmographies

1. Adaptations cinématographiques des romans de Patricia Highsmith

HITCHCOCK, Alfred, *L'Inconnu du Nord-Express*, 1951.

CLÉMENT, René, *Plein soleil*, 1960.

AUTANT-LARA, Claude, *Le Meurtrier*, 1963.

MILLER, Claude, *Dites-lui que je l'aime*, 1977.

WENDERS, Wim, *L'Ami américain*, 1977.

GEISSENDÖRFER, Hans W., *La Cellule en verre*, 1978.

DEVILLE, Michel, *Eaux profondes*, 1981.

GEISSENDÖRFER, Hans W., *Le Journal d'Edith*, 1983.

CHABROL, Claude, *Le Cri du hibou*, 1987.

MINGHELLA, Anthony, *Le Talentueux Monsieur Ripley*, 1999.

CAVANI, Liliana, *Ripley s'amuse*, 2002.

SPOTTISWOODS, Roger, *Ripley Under Ground*, 2005.

THRAVES, Jamie, *Le Cri du hibou*, 2009.

AMINI, Hossein, *The Two Faces of January*, 2013.

CROWLEY, John, *Carol*, 2013.

2. Filmographie de René Clément

Soigne ton gauche (court-métrage), 1936.

L'Arabie interdite (court-métrage), 1937.

La Grande Chartreuse (court-métrage), 1938.

Symphonie française du travail (court-métrage), 1939.

Paris la nuit (court-métrage), 1939.

La Bièvre, fille perdue (court-métrage), 1939.

Le Triage (court-métrage), 1940.

Toulouse (court-métrage), 1940.

Ceux du rail (court-métrage), 1942.

La Grande Pastorale (court-métrage), 1943.

Paris sous la botte (court-métrage), 1944.

Chefs de demain (court-métrage), 1944.

La Bataille du rail, 1945.

Le Père tranquille, 1946.

Les Maudits, 1947.

La Grande Pastorale (court-métrage), 1947.

Au-delà des grilles, 1948.

Le Château de verre, 1949.

Jeux interdits, 1952.

Monsieur Ripois, 1953.

Gervaise, 1956.

Barrage contre le Pacifique, 1957.

Plein soleil, 1960.

Quelle joie de vivre, 1961.

Le Jour et l'heure, 1962.

Les Félines, 1964.

Paris brûle-t-il ?, 1966.

Le passager de la pluie, 1970.

La Maison sous les arbres, 1971.

La Course du lièvre à travers les champs, 1971.

La Baby-sitter, 1975.

3. Filmographie d'Anthony Minghella

Truly, Madly, Deeply, 1991.

Mr. Wonderful, 1993.

Le Patient anglais (*The English Patient*), 1996.

Le Talentueux M. Ripley (*The Talented Mr. Ripley*), 1999.

Beckett on Film - segment Play (*Court-Métrage*), 2000.

Retour à Cold Mountain (*Cold Mountain*), 2003 .

Par effraction (*Breaking and Entering*), 2005.

Annexe 5 : Citations en langue étrangère originale dans les romans de Patricia Highsmith

1. Citations dans *L'Inconnu du Nord-Express* (dans l'ordre des notes de bas de page)

Ouvrage de référence: HIGHSMITH, Patricia, *Strangers on a Train*, [1950], London, Vintage Books, 1999.

26, p. 56: The slim lines of her legs always gave him a lift, made him proud. His mother had the best-looking he had ever seen on anyone, no matter what age.

32, p.163: And Bruno, he and Bruno. Each was what the other had not chosen to be, the cast-off self, what he thought he hated but perhaps in reality loved.

33, p. 228 : People, feelings, everything ! Double! Two people in each person. There's also a person exactly the opposite of you, like the unseen part of you, somewhere in the world, and he waits in ambush.

2. Citations dans *Le Talentueux Mr. Ripley* (dans l'ordre des notes de bas de page)

Ouvrage de référence: HIGHSMITH, Patricia, *The Talented Mr. Ripley*, [1955], London, Vintage Books, 1999.

63, p. 6: Tom knew just what to say to a father like Mr. Greenleaf.

64, p.18: Tom could have discussed the system of teaching history, the campus restrictions, the atmosphere at the week-end dances, the political tendencies of the student body, anything. Tom had been very friendly last summer with a Princeton junior who had talked of nothing but Princeton, so that Tom had finally pumped him for more and more, foreseeing a time when he might be able to use the information.

68, p. 47: The first step, anyway, was to make Dickie like him.

69, p.10: His boredom had slipped into another gear. Tom knew the sensations. He had them sometimes at parties, but generally when he was having dinner with someone with whom he hadn't wanted to have dinner in the first place, and the evening got longer and longer.

70, p. 10: 'Maybe I could have some influence on him,' he said, just because Mr. Greenleaf wanted him to say that.

71, p. 22: [...] almost physically ill.

72, p. 20: When he had said to Mrs. Greenleaf just now, *I'll do everything I can ...* Well, he meant it. He wasn't trying to fool anybody. He felt himself beginning to sweat, and he tried to relax. [...]. When he had said that about Aunt Dottie – [...]. That had been the only time tonight when he had felt uncomfortable, unreal, the way he might have felt if he had been lying, yet it had been practically the only thing he had said that was true: *My parents died when I was very small. I was raised by my aunt in Boston.*

73, p. 35: He remembered the vows he had made, even at the age of eight, to run away from Aunt Dottie, the violent scenes he had imagined – Aunt Dottie trying to hold him in the house, and he hitting her with his fists, flinging her to the ground and throttling her, and finally tearing the big brooch off her dress and stabbing her a million times in the throat with it.

74, p. 34: Sissy.

75, pp.34 à 35: [...] it was [...] as if he had spent so much of his time hating Aunt Dottie and scheming how to escape her, that he had not had enough time to learn and grow.

77, p. 24: His parents had drowned in Boston Harbour, and Tom had always thought that probably had something to do with it, because as long as he could remember he had been afraid of water, and he had never learned how to swim.

78, p. 93: [...] in the deadly emptiness of the water he suffered in advance the sensations of dying, sank threshing below the surface again, and the crazy motor faded as the water *thugged* into his ears, blotting out all sound except the frantic sounds that he made inside himself, breathing, struggling, the desperate pounding of his blood.

81, p.28: There were few things that got under his skin, Tom thought self-justifyingly, but this was one of them: noisy surprises like this, the riffraff, the vulgarians, the slobs he had thought he had left behind [...].

82, p. 31: [He] began to play a role on the ship, that of a serious young man with a serious job ahead of him.

83, p. 44: Dickie had long, bony hands, a little like his own hands, Tom thought.

84, p. 59: [...] it seemed to Tom that he was looking in a mirror when he looked at Dickie's leg and his propped foot beside him. They were the same height, and very much the same weight, Dickie perhaps a bit heavier, and they wore the same size bathrobe, socks, and probably shirts. Dickie even said, 'Thank you, Mr. Greenleaf, 'when Tom paid the carrozza driver. Tom felt a little weird.

85, p.52: Tom winced with almost a personal shame.

86, pp. 68 à 69: Tom turned suddenly and made a grab in the air as if he were seizing Marge's throat. He shook her, twisted her, while she sank lower and lower, until at last he left her, limp, on the floor. He was panting.

87, p. 70: Tom stood petrified with fear.

91, p. 71: I can't make up my mind whether I like men or women, so I'm thinking of giving them *both* up.

92, p.68: Tom really wouldn't have believed it possible of Dickie!

93, p. 47: [...] a heartbreaking surge of envy and self-pity.

95, p. 64: They had talked also of spending January and February, Mongibello's worst months, in Majorca. And Marge would not be going with them, Tom was sure. Both he and Dickie excluded her from their travel plans whenever they discussed them [...].

96, p. 61: She seemed to know that Dickie had formed a closer bond with him in twenty-four hours, just because he was another man, than she could ever have with Dickie, whether he loved her or not, and he didn't.

97, p. 65: By the time his money ran out, Tom thought, Dickie would probably be so fond of him and so used to him that he would take it for granted they would go on living together. He and Dickie could easily live on Dickie's five-hundred a month income.

98, p. 66: What *had* Marge said about him, Tom wondered. The sudden weight of guilt made sweat come out on Tom's forehead, an amorphous yet very strong sense of guilt, as if Marge had told Dickie specifically that he had stolen something or had done some other shameful thing.

99, p. 70: Queer.

100, p. 69: You know why I had do that [...]. You were interfering between Tom and me – No, not that! But there *is* a bond between us!

101, p. 83: All right, he'd leave. He'd do something rather than endure Christmas with them.

102, p. 56: The American's name was Freddie Miles. Tom thought he was hideous.

104, p. 78: [...] Tom saw nothing more now than he would have seen if he had looked at the hard, bloodless surface of a mirror. Tom felt a painful wrench in his breast, and he covered his face with his hands. It was as if Dickie had been suddenly snatched away from him. They were not friends. They didn't know each other.

105, p. 79: 'I want to die,' Tom said in a small voice.

106, p. 81: He stood at the corner of the terrace, staring out at the vague empty line of the horizon and thinking of nothing, feeling nothing except a faint, dreamlike lostness and aloneness.

107, p.87: A crazy emotion of hate, of affection, of impatience and frustration was swelling in him, hampering his breathing. He wanted to kill Dickie. It was not the first time he had thought of it.

108, p. 87: He had just thought of something brilliant: he could become Dickie Greenleaf himself.

109, pp. 90 à 91: Tom glanced at the land. San Remo was a blur of chalky white and pink. He picked up the oar, as casually as if he were playing with it between his knees, and when Dickie was shoving his trousers down, Tom lifted the oar and came down with it on the top of Dickie's head.

'Hey!' Dickie yelled, scowling, sliding half off the wooden seat. His pale brows lifted in groggy surprise. Tom stood up and brought the oar down again, sharply, all his strength released like the snap of a rubber band.

'For God's sake!' Dickie mumbled, glowering, fierce, through the blue eyes wobbled, losing consciousness.

Tom swung a left-handed blow with the oar against the side of Dickie's head. The edge of the oar cut a dull gash that filled with a line of blood a Tom watched. Dickie was on the bottom of the boat, twisted, twisting. Dickie gave a groaning roar of protest that frightened Tom with its loudness and its strength. Tom hit him in the side of the neck, three times, chopping strokes with the edge of the oar, as if the oar were an axe and Dickie's neck a tree. The boat rocked, and water splashed over his foot that was braced on the gunwale. He sliced at Dickie's forehead, and a broad patch of blood came slowly where the oar had scraped. For an instant Tom was aware of tiring as he raised and swung, and still Dickie's hands slid towards him on the bottom of the boat. Dickie's long legs straightened to thrust him forward. Tom got a bayonet grip on the oar and plunged its handle into Dickie's side. Then the prostrate body relaxed, limp and still. Tom straightened, getting his breath back painfully. He

looked around him. There were no boats, nothing, except far, far away a little white spot creeping from right to left a speeding motor-boat heading for the shore.

110, p. 92: Was he dead? Tom crouched in the narrowing prow of the boat, watching Dickie for a sign of life. He was afraid to touch him, afraid to touch his chest or his wrist to feel a pulse.

111, p. 110: This was the clean slate he had thought about on the boat coming over from America. This was the real annihilation of his past and of himself, Tom Ripley, who was made up of the past, and his rebirth as a completely new person.

112, p. 120: [...] his hands were cool with sweat as he went to the door. He felt faint, and the absurdity of his faintness, plus the danger of keeling over and being found prostrate on the floor, made him wrench the door open with both hands, though he opened it only a few inches.

113, p. 120: Freddie Miles came in, looking around. His ugly, freckled face gawked in every direction.

114, p. 123: He could feel the belligerence growing in Freddie Miles as surely as if his huge body were generating a heat that he could feel across the room. Freddie was the kind of ox who might beat up somebody he thought was a pansy, especially if the conditions were as propitious as these. Tom was afraid of his eyes.

115, pp. 123 à 124: He tried to think just for two seconds more: wasn't there another way out? What would he do with the body? He couldn't think. This was the only way out. He opened the door with his left hand. His right hand with the ash-tray was drawn back and down.

Freddie came into the room. 'Listen, would you mind telling – '

The curved edge of the ash-tray hit the middle of his forehead. Freddie looked dazed. Then his knees bent and he went down like a bull hit between the eyes with a hammer. Tom kicked the door shut. He slammed the edge of the ash-tray into the back of Freddie's neck. He hit the neck again and again, terrified that Freddie might be only pretending and that one of his huge arms might suddenly circle his legs and pull him down. Tom struck his head a glancing blow, and blood came. Tom cursed himself. He ran and got a towel from the bathroom and put it under Freddie's head. Then he felt Freddie's wrist for a pulse. There was one, faint, and it seemed to flutter away as he touched it as if the pressure of his own fingers stilled it. In the next second it was gone.

116, p. 127: [...] sad, stupid, clumsy, dangerous and unnecessary [...].

117, p. 127: [...] 'sexual deviation'.

118, p. 127: Where was the sex? Where was the deviation? He looked at Freddie and said low and bitterly: 'Freddie Miles, you're a victim of your own dirty mind'.

119, p. 130: Freddie was still as limp as a rubber doll. What was all this about rigor mortis? He dragged the limp body roughly now, scraping the face in the dirt, behind the last tree and behind the little remnant of tomb that was only a four-feet high, jagged arc of wall, but which was probably a remnant of the tomb of a patrician, Tom thought, and quite enough for this pig. Tom cursed his ugly weight and kicked him suddenly in the chin. He was tired [...].

120, p. 166: And the only murder he could possibly be suspected of was Dickie's in San Remo, and they didn't seem to be getting very far on that. Being Tom Ripley had one compensation, at least: it relieved his mind of guilt for the stupid, unnecessary murder of Freddie Miles.

121, p. 132: He knew it was a matter of mental suggestion, and that he had a hangover because he had intended to pretend that he had been drinking a great deal with Freddie. And now when there was no need of it, he was still pretending, uncontrollably.

122, p. 144: [...] he hadn't been drugged. He had let his imagination run away with him. He had been out of control.

123, p. 146: Dishonest.

124, p. 147: We think *somebody* is dead [...] in San Remo.

125, p. 163: [...] a gloomy oil painting of two bearded saints [...].

126, p. 159: He had imagined himself acquiring a bright new circle of friends with whom he would start a new life with new attitudes, standards, and habits that would be far better and clearer than those he had had all his life. Now he realized that it couldn't be. He would have to keep a distance from people, always.

127, p. 164: This was the end of Dickie Greenleaf, he knew. He hated becoming Thomas Ripley again, hated being nobody, hated putting on his old set of habits again, and feeling that people looked down on him [...].

128, p. 197: [...] an attractive pair of brothers [...].

129, p. 198: Dickie Greenleaf has traded passports with a Neapolitan fisherman or maybe a Roman cigarette pedlar, so that he can lead the quiet life he always wanted to.

130, p. 192: What happened? Did one of your aunts die and leave you a fortune?

132, p. 218: But what seemed to terrify him was not the dialogue of his hallucinatory belief that he had done it (he knew he hadn't), but the memory of himself standing in front of Marge with the shoe in his hand, imagining all this in a cool, methodical way. And the fact that he had done it twice before. Those two other times were *facts*, not imagination. He couldn't say he hadn't wanted to do them, but he had done them. He didn't want to be a murderer. Sometimes he could absolutely forget that he had murdered, he realized. But sometimes – like now- he couldn't.

133, p. 237: In a way it was asking for trouble [...].

134, p. 238: The very chanciness of trying for all of Dickie's money, the peril of it, was irresistible to him. He was so bored after the dreary, eventless weeks in Venice, when each day that went by had seemed to confirm his personal safety and to emphasize the dullness of his existence.

135, p. 226: McCarron looked at him. His small mouth smiled on one side. Tom imagined three or different beginnings: 'You killed Richard, didn't you? The rings are just too much, aren't they?' Or 'Tell me about the San Remo boat, Mr. Ripley, in detail.' Or simply, leading up quietly, 'Where were you on February fifteenth, when Richard landed in ... Naples? All right, but where were you living then? Where were you living in January, for instance? ... Can you prove it?'

McCarron was saying nothing at all, only looking down on his plump hands now, and smiling faintly.

136, p. 155: He definitely wanted to see Greece. He wanted to see Greece as Dickie Greenleaf with Dickie's money, Dickie's clothes, Dickie's way of behaving with strangers. [...]. The idea of going to

Greece, trudging over the Acropolis as Tom Ripley, American, tourist, held no charm for him at all. He would as soon not go.

137, p. 238: Intolerable.

138, p. 241: For him, Greece was gilded, with the gold of warriors' armour and with its own famous sunlight. He saw stone statues with calm, strong faces, like the women on the porch of Erechtheum. He didn't want to go to Greece with the threat of the fingerprints in Venice hanging over him. He would feel as low as the lowest rat that scurried in the gutters of Athens, lower than the dirtiest beggar who would accost him in the streets of Salonika.

139, p. 249: It was no joke. It was his! Dickie's money and his freedom. And the freedom, like everything else, seemed combined, his and Dickie's combined.

141, p. 236: Some quality of his relationship with Dickie flashed across his mind like the memory of a nightmare, like a pale and evil ghost. It was because the same thing could happen with Peter, he thought, Peter, the upright, unsuspecting, naïve, generous good fellow – except that he didn't look enough like Peter.

Annexe 6 : Demandes d'autorisation d'utiliser les photogrammes

1. Demande d'autorisation auprès de STUDIO CANAL (en attente d'une réponse)

De: Andréa STOLLENWERK [dea.stoll@laposte.net]
Envoyé: jeudi 28 août 2014 17:31
À: 'dominiquehascoet-brunet@studiocanal.com'; 'hascoet-brunet@studiocanal.com'
Objet: Demande d'autorisation utilisation photogrammes

Importance: Haute

Bonjour Madame Hascoet-Brunet,

Suite à ma conversation téléphonique d'hier avec Madame Thérèse Destombes, et sur son conseil, je me permets de solliciter votre aide. Je suis étudiante en Master Recherche Lettres à l'Université de Toulon. Mon mémoire porte sur une comparaison entre le roman M. Ripley de Patricia Highsmith et ses deux adaptations cinématographiques : *Le Talentueux Mr. Ripley* d'Anthony Minghella et *Plein soleil* de René Clément qui vous concerne. En effet, afin de pouvoir appuyer mon analyse, j'aurais besoin de pouvoir intégrer dans mon mémoire dix-sept photogrammes. Il ne s'agit réellement que d'un travail universitaire. Aussi serais-je très heureuse si vous me donniez l'autorisation de les utiliser.

En vous remerciant d'avance pour votre compréhension et votre bienveillance, je vous salue très cordialement.

Andréa Stollenwerk

2. Demande d'autorisation et échange avec MIRAMAX (en attente d'une dernière réponse)

De: Andréa STOLLENWERK [dea.stoll@laposte.net]
Envoyé: samedi 30 août 2014 18:21
À: 'Spencer Bastian'
Objet: RE: FW: Miramax.com - Press or Publicity Request: Request concerning the permission for using photos
Importance: Haute

Hi Spencer,

Thank you for your answer, even if it's a real disaster for me. In fact, I'm a poor student without any money. Furthermore, the stills I've chosen were designated to support an argument. By the way, my first idea was to compare Highsmith's *Strangers on a Train* and the Hitchcock movie. As I've asked the permission to use stills, they were ok immediately. Thus, I'm astonished and disappointed: whereas I think that *The Talented Mr. Ripley* is an absolute masterpiece, I'll have to change the subject of my study, unless you would make an exception. Indeed, my study hasn't any commercial scale and

its impact, if ever it would be published on the University website, would be insignificant. So, if you can help me I would be really happy.

Thank you for your comprehension and your goodwill.

Best regards,
Andrea

De : Spencer Bastian [<mailto:bastian@visual-icon.com>]

Envoyé : vendredi 29 août 2014 20:00

À : Andréa STOLLENWERK

Cc : Brian Merriman

Objet : Re: FW: Miramax.com - Press or Publicity Request: Request concerning the permission for using photos

Hi Andrea,

Thank you for the information. A few notes:

- 1) only stills from the film's pre-approved key set are authorized for use, not screen shots
- 2) given the highly iconic nature of the film, and the amount of stills you need, there will be a minimum license fee of \$500 USD to use these images.
- 3) please confirm and we will move forward in preparing the agreement

Best,
Spencer Bastian
VP Content and Operations
TheVisualIcon.com
Visual Icon
323-834-2921



On Fri, Aug 29, 2014 at 12:47 AM, Andréa STOLLENWERK <dea.stoll@laposte.net> wrote:

Hello Spencer,

Thank you for your quick answer. I'll follow your numbered list to answer your questions:

- 1) As soon as possible.
- 2) I own the DVD. I'm interested in the following stills which I get by screen impression:
 - 36:27: Tom and Dickie in a bar in Rome as Freddie Miles arrives;
 - 37:12: In the record-shop. Tom's looking at Freddie and Dickie;

- 38:34: In the record-shop. Freddie and Dickie are looking at Tom;
- 39:53: Tom behind the mirror, Dickie's reflect in the mirror;
- 50:09: Tom's face as Dickie tells him they will get separated;
- 51:12: On the train to San Remo. Tom smells Dickie's suit;
- 51:32: On the train: Tom perceives their both reflects in the window of the compartment;
- 55:33: On the boat, just before the murder;
- 1:10:02: At the Opera. Tom looking at the murder committed on stage;
- 1:20:42: Freddie Miles at the foreground, Tom behind him, as Freddie comes into his flat.
- 1:22:54: Freddie and Tom, both holding the Greek torso;
- 1:24:17: The bloody torso rolling on the floor after Freddie's murder;
- 1:24:45: Tom and the dead body of Freddie on the square seen from behind as Tom talks to a couple of lovers;
- 1:27:25: After the moped accident. The distorted reflect of Tom and the artisan whom Tom has confused with Dickie;
- 1:32:02: Tom's face half-hidden behind a door as the police chief tells him about the boat they have found in San Remo;
- 1:37:20: The distorted reflect of Tom on the piano as his voice over says that he has not knew how to be Dickie Greenleaf;
- 1:52:30: Tom taking the razor for killing Marge;
- 1:56:36: Tom at the foreground, the private detective behind him;
- 2:01:05: Tom and Peter Smith-Kingsley seen from behind on the ship to Greece;
- 2:04:16: Tom looking at the ocean after Meredith's affirmation that she has seen Peter;
- 2:08:14: The last still (and the first), as Tom looks to the left, after Peter's murder.

3) My Master thesis is about 130 pages.

4) At this time, I don't know. But if it would be published, that would only be on the university's website.

5) I have to print two copies for my teachers and one for me.

6) Yes, I wrote my thesis on my laptop.

Spencer, I thank you for your benevolence and I'm waiting for your answer.

Best regards,
Andréa

De : Spencer Bastian [mailto:bastian@visual-icon.com]

Envoyé : jeudi 28 août 2014 20:20

À : dea.stoll@laposte.net

Cc : Brian Merriman

Objet : Re: FW: Miramax.com - Press or Publicity Request: Request concerning the permission for using photos

Andrea,

We are Visual Icon and we handle all clip and still licensing for Miramax. We need some further information before we are able to move forward with a license agreement:

1) when is your deadline to finalize license and receive materials?

- 2) which stills are you interested in, and where were these obtained? please note, only stills from the film's pre-approved key set are authorized for use, and these must be obtained through us and not from any third party including photo agencies
- 3) how many pages is the thesis?
- 4) will this be published?
- 5) how many are being printed?
- 6) is there a digital version as well?

Best,
Spencer Bastian
VP Content and Operations
TheVisualIcon.com
Visual Icon
[323-834-2921](tel:323-834-2921)



On Thu, Aug 28, 2014 at 10:04 AM, publicity <publicity@miramax.com> wrote:

-----Original Message-----

From: dea.stoll@laposte.net [<mailto:dea.stoll@laposte.net>]

Sent: Thursday, August 28, 2014 8:18 AM

To: publicity

Subject: Miramax.com - Press or Publicity Request: Request concerning the permission for using photos

From: STOLLENWERK ANDREA (dea.stoll@laposte.net) Press or Publicity Request: Request concerning the permission for using photos

Hello,

I'm a Master student at the University of Toulon in France. I'm studying literature. My Master's thesis is a comparative study of Patricia Highsmith's novel "The Talented Mr. Ripley" and its two adaptations: Anthony Minghella's homonym film and René Clement's "Plein soleil". Thus, I wish to obtain your permission to use twenty-one photos of Minghella's film which I need for my argumentation. Can you help me?

I thank you very much in advance.

Andréa Stollenwerk

3. Demande d'autorisation auprès de la CINEMATHEQUE FRANÇAISE pour l'utilisation de la photographie d'un extrait du scénario du film *Plein soleil* (en attente de réponse)

Vendredi, 29 août 2014

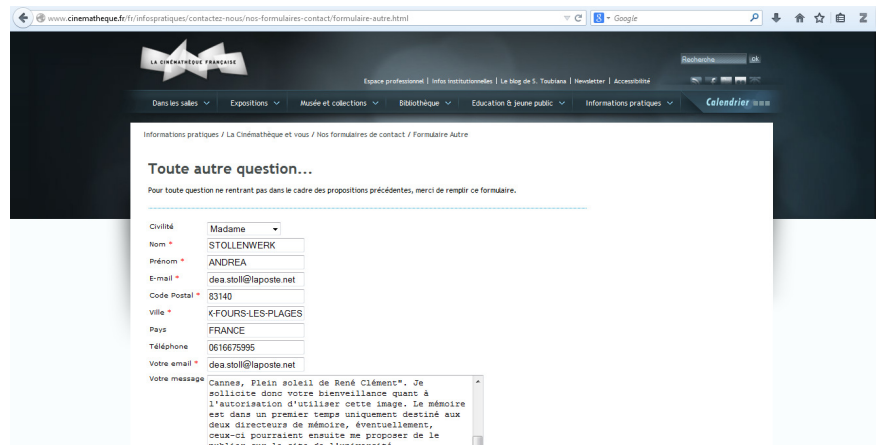
Madame, Monsieur,

Je suis étudiante en Master Recherche Lettres à l'Université de Toulon. Mon mémoire porte sur une étude comparative entre le roman M. Ripley de Patricia Highsmith et les deux adaptations cinématographiques qui en ont été faites, dont "Plein soleil". J'aurais aimé intégrer l'image d'un bout du scénario initial que vous avez publié dans votre article "Deux films restaurés par la Cinémathèque Française présentés au Festival de Cannes, Plein soleil de René Clément". Je sollicite donc votre bienveillance quant à l'autorisation d'utiliser cette image. Le mémoire est dans un premier temps uniquement destiné aux deux directeurs de mémoire, éventuellement, ceux-ci pourraient ensuite me proposer de le publier sur le site de l'université.

Je vous remercie beaucoup pour votre soutien.

Très cordialement,

Andréa Stollenwerk



4. Demande d'autorisation auprès des éditions DIOGENES pour l'utilisation de la photographie de Patricia Highsmith en couverture du Mémoire (en attente d'une réponse)

De: Andréa STOLLENWERK [dea.stoll@laposte.net]

Envoyé: vendredi 29 août 2014 11:38

À: 'bau@diogenes.ch'

Objet: Foto Patricia Highsmith

Importance: Haute

Sehr geehrte Frau Bauknecht,

Ich bin Literaturstudentin an der Universität von Toulon in Frankreich. Meine Masterarbeit ist eine vergleichende Studie des Romans „Der talentierte Mr. Ripley“ von Patricia Highsmith und dessen zwei Filmadaptationen. Für meine Titelseite hätte ich nun sehr gerne ein Foto (in kleinem Format) von Patricia Highsmith benutzt. Ich dachte besonders an ein Portrait von ihr in jungen Jahren, auf dem

sie eine Zigarette raucht. Dieses Foto findet man sehr oft auf verschiedenen Webseiten, daher wüsste ich gerne, ob dieses Foto rechtsfrei ist, und wenn dies nicht der Fall sein sollte, ob Sie mir die Erlaubnis geben würden, es zu benutzen. Meine Masterarbeit wird in drei Exemplaren ausgedruckt, zwei für meine Tutoren und eins für mich. Unter Umständen, falls meine Arbeit als besonders gut bewertet werden sollte, würde man mir vorschlagen, sie auf der Webseite der Universität zu veröffentlichen.

Ich danke Ihnen sehr für Ihre Auskunft und Hilfe.

Mit freundlichen Grüßen,

Andrea Stollenwerk

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
I. LES HÉROS AMBIGUS DE PATRICIA HIGHSMITH	14
1. La Complexité de l'univers highsmithien	14
a) Une romancière aux héros peu défendables	14
b) Genèse de l'archétype Tom Ripley alias Patricia Highsmith.....	18
2. Les Nombreuses Vies de Tom Ripley.....	21
a) Le Premier <i>Ripley</i> de la talentueuse Patricia Highsmith	21
b) René Clément et Anthony Minghella ou La Liberté de l'interprétation	24
II. COMMENT DEVENIR UN AUTRE ?	30
1. À la recherche d'une vie meilleure	30
a) Talents et tares d'une personnalité hors du commun	30
b) La Confusion des sentiments.....	38
c) Les Sentiments bafoués	44
2. Trois regards sur un meurtre	51
a) Humour noir sur fond de mer bleue	51
b) Triangles et binômes sous un soleil de plomb.....	53
c) Les Souffrances du jeune Ripley.....	59
III. LA NOUVELLE VIE	64
1. La Mutation	64
a) Une renaissance aux multiples embûches	64
b) Dans l'engrenage ou Comment surmonter un obstacle majeur ?.....	68
c) De la manière de se délester d'un poids	77
2. De l'impossibilité d'être un autre.....	81
a) Premières pertes d'équilibre.....	81
b) Le Retour de Tom Ripley ou Comment survivre après ?.....	89
c) Dernières épreuves ou La Solitude du bout du chemin.....	95
CONCLUSION	102
BIBLIOGRAPHIE	108
<i>Corpus</i>	108

Livres.....	108
Films.....	108
<i>Hors corpus</i>	108
Bibliographie de Patricia Highsmith	108
Ouvrages sur Patricia Highsmith.....	109
Articles sur Patricia Highsmith	110
Documents électroniques sur Patricia Highsmith	110
Ouvrages sur René Clément	110
Articles sur René Clément.....	111
Documents électroniques sur René Clément.....	111
Articles en ligne sur Anthony Minghella	111
Documents électroniques sur Anthony Minghella	111
Ouvrages théoriques sur la littérature de suspense.....	111
Articles théoriques sur la littérature de suspense	111
Ouvrages théoriques sur le cinéma.....	111
Sites et documents électroniques liés au cinéma.....	112
Autres ouvrages théoriques	112
Autres articles consultés	113
Autres sites et documents consultés	113
ANNEXES.....	CXIV
Annexe 1 : Fiche technique et artistique de <i>Plein soleil</i>	CXIV
Annexe 2 : Fiche technique de <i>Le Talentueux Mr. Ripley</i>	CXVI
Annexe 3 : Liste (non exhaustive) des musiques du film <i>Le Talentueux Mr. Ripley</i> ...	CXVIII
Annexe 4 : Filmographies	CXIX
Annexe 5 : Citations en langue étrangère originale dans les romans de Patricia Highsmith	CXXI
Annexe 6 : Demandes d'autorisation d'utiliser les photogrammes.....	CXXVII
TABLE DES MATIÈRES	- 133 -
INDEX	- 135 -
GLOSSAIRE	- 138 -

INDEX

Acteurs

Blanchett, Cate, 26, CXVII
Damon, Matt, 25, 28, 31, 37, 42, 61, 62, 66, CXVII, CXVIII
Delon, Alain, 24, 28, 32, 40, 53, 64, 83, 104, CXIV, CXV
Hoffman, Philip Seymour, 25, CXVII
Kearns, Billy, 24, CXV
Laforêt, Marie, 24, CXIV
Law, Jude, 25, 44, 61, CXVII, CXVIII
Paltrow, Gwyneth, 25, CXVII
Popesco, Elvire, 25, CXIV
Rocca, Stefania, 26, CXVII
Ronet, Maurice, 24, 57, CXIV

Cinéma

Adaptation, 7
Binder, Maurice, 27
Chantage, 9
Clément, René, 11, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 50, 53, 59, 64, 65, 67, 68, 71, 72, 73, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 88, 92, 95, 97, 102, 103, 111
Dites-lui que je l'aime, 11
Geissendörfer, Hans W., 11
Hitchcock, Alfred, 9, 10, 11, 15, 81, 92
Hollywood, 9, 11
Le Journal d'Edith (film), 11
Le Talentueux Mr. Ripley, 11, 25, 27, 28, 36, 43, 45, 48, 60, 64, 65, 66, 73, 80, 84, 90, 91, 102, 103, 105
Metz, Christian, 7, 27
Minghella, Anthony, 11, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 59, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 74, 77, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 99, 101, 102, 103, 111, CXX
Murch, Walter, 28
Oscar, 25
Plein soleil, 11, 24, 25, 28, 29, 32, 33, 36, 37, 41, 43, 44, 47, 48, 50, 59, 60, 63, 64, 68, 71, 73, 76, 81, 84, 85, 86, 87, 90, 92, 96, 102, 103, 108, 111, CXIX
Psychose, 81
Scénario, 7
Scénariste, 7, 9, 11, 59
Simultanéité, 7

Tati, Jacques, 24

Eléments biographiques

Coates, Mary, 8, 14
Cohen, Kathryn, 20
Fort Worth, 9, 14
Highsmith, Stanley, 15
Leucémie, 14, 23
Locarno, 14
Planman, Jay Bernard, 14
Suisse, 14
Térébenthine, 14

Lieux des récits

Albergo Paradiso, 68, 83, 84, 85, 87, 94
American Express, 65, 83, 85, 87, 89, 93, 98
Cannes, 27, 51
Cortina, 46, 66, 68, 69, 72
Côte d'Azur, 51
Grèce, 23, 51, 97, 98, 99
Hôtel Excelsior, 68
Hôtel Goldoni, 65
Manhattan, 38, CXVII
Mongibello, 19, 32, 38, 39, 42, 45, 49, 57, 61, 64, 67, 69, 93, 94
Naples, 34, 87, 93, 96
Palerme, 85, 87
Pirée, 98
Place d'Espagne., 67
Positano, 19
Rome, 25, 27, 32, 39, 40, 42, 45, 47, 48, 49, 55, 64, 65, 66, 67, 72, 79, 83, 86, 89, 93, 94, 100
San Remo, 34, 51, 53, 59, 60, 61, 80, 84, 86, 96
Sicile, 85
Taormine, 50, 68, 72
Trinité des Monts, 67
Venise, 60, 67, 87, 89, 90, 94, 98, 99, 109

Littérature

Atlantic Monthly Press, 10
Baudelaire, Charles, 8
Camus, Albert, 15
Camus, Jean-Pierre, 8
Carol, 18, 108
Château d'Otrante, 8
Châteaubriand, François-René de, 8
Coward McCann Inc, 21
Dickens, Charles, 8

- Eaux profondes (roman), 11
 Faulkner, William, 8
 Fisketjon, Gary, 10
 Frankenstein, 8
 Gautier, Théophile, 8
 Genèse d'un poème, 8
 Grand Prix de la Littérature policière, 21
 Hammett, Dashiell, 9
 Highsmith, Patricia, 9, 10, 11, 12, 13,
 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
 25, 26, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40,
 43, 44, 45, 46, 51, 55, 61, 64, 65, 66,
 67, 69, 78, 81, 84, 88, 102, 103, 106,
 109, 110, 111, 112, CXIX
 Hugo, Victor, 8
 James, Henry, 21, 22
 Le Cri du hibou (roman), 11
 Le Moine, 8
 Les Ambassadeurs, 21
 Les Mystères de Paris, 8
 L'Esprit humain, 9
 L'Etranger, 15
 Lewis, Matthew Gregory, 8
 Littérature fantastique, 8
 Mallarmé, Stéphane, 8
 McCullers, Carson, 8
 Mérimée, Prosper, 8
 Morgan, Claire, 19
 Mystery Writers of America, 21
 New York Times Magazine, 10
 Poe, Edgar Allan, 8, 9
 Radcliff, Ann, 8
 Ripley, Robert, 17, 19, 22, 31, 43, 108,
 109, 110
 Ripley's Believe It or Not, 19
 Roman gothique, 8
 Roman noir, 8, 9
 Roman policier, 8
 Romans-feuilletons, 8
 Rosset, François de, 8
 Sade, Marquis de, 8
 Sartre, Jean-Paul, 15
 Shelley, Mary, 8
 Sue, Eugène, 8
 Walpole, Horace, 8
- Musique
 Bach, Jean-Sébastien, 28, 38, 73
 Concerto italien, 73
 Crosby, Bing, 42
 Eugène Onéguine, 66
 Fiorello, 45, CXVII, CXVIII
 Lullaby for Cain, 28, CXVIII
 O'Connor, Sinead, 28
 Passion selon St. Matthieu, 38
 Rota, Nino, 27, CXIV
 Tchaïkovski, Piotr Illitch, 66
 Yared, Gabriel, 27, 28, CXVI
- Personnages fictifs
 Boris, 25, 92
 Bruno, 16, 17, 18, 36, 43, 46
 Carter, Philip, 16
 Commissaire, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
 88, 89, 93, 94, 97
 Concierge, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 81,
 83, 86
 Delancey, Bob, 22
 Di Massimo, 65
 Forester, Robert, 17
 Greenleaf, Dickie/Philippe, 19, 22, 23,
 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76,
 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
 100, 101, 102, 103, 112
 Greenleaf, Herbert, 22, 23, 26, 30, 50,
 53, 59, 85, 88, 91, 95, 97, 98
 Guy, 16, 18
 Kelsey, David, 17
 Logue, Meredith, 26, 39, 43, 49, 66, 67,
 68, 99, 100
 Madame Popova, 25, 26, 68, 92, 94
 McAlpin, George, 22
 McCarron, Alvin, 23, 94, 95, 96, 99
 Miles, Freddie/Freddy, 23, 24, 25, 29,
 43, 47, 48, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84,
 85, 86, 88, 91, 92, 94, 96, 99, 101,
 102
 Ripley, Tom, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 20,
 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31,
 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71,
 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100,

101, 102, 103, 106, 108, 109, 110,
CXIX, CXXI
Sherwood, Marge, 22, 23, 24, 26, 32,
34, 35, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47,
48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 64,
65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 80, 82,
84, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 99
Silvana, 26, 37, 44, 62
Smith-Kingsley, Peter, 26, 44, 67, 70,
89, 90, 92, 99, 100, 101, 102
Strether, Lambert, 21
Tante Dottie, 22, 35, 36, 46, 103
Van Allan, Vic, 17

Théories et concepts
Doppelgänger, 18, 39
Double, 18, 23, 28, 39, 42, 60, 80, 88,
96, 99, 102, 104
Existentialisme, 15
Freud, Sigmund, 32
Janus, 39, 99, 107
Jung, Carl Gustav, 33
Kernberg, Otto, 33 Menninger, Karl
Augustus, 9
Mythe, 105
Paranoïa, 85
Personnalité narcissique, 33
Philosophie de la composition, 8
Schizophrénie, 33, 67
Théorie de l'effet, 8

GLOSSAIRE¹⁶³

Arrière-plan ou **Second Plan** (*back-ground*) : Espace le plus éloigné de l'appareil de prise de vues, se situant derrière le sujet principal filmé. L'arrière-plan correspond pour l'œil du spectateur à ce qu'il y a au fond du plan. Un rapport étroit est établi entre l'arrière-plan et la profondeur de champ. Il permet notamment de créer des ambiances.

Avant-plan ou **Premier plan** (*fore-ground*) : Espace situé entre l'appareil de prise de vues et le sujet principal filmé. L'avant-plan correspond pour l'œil du spectateur à ce qui est le plus proche dans le plan. Un rapport étroit est établi entre l'avant-plan et la profondeur de champ.

Axe-Z : Ligne qui mène du premier plan vers l'arrière plan, dans la profondeur de champ. Il permet d'instaurer une hiérarchie des personnages ou de modifier la taille d'un personnage lors d'une scène.

Bande-son (*sound track*) : Partie de la pellicule où sont enregistrés les sons du film (les paroles, la musique et les effets sonores).

Chevauchement (*overlap*) : Technique de transition qui peut concerner une action dans un plan qui continue dans le plan suivant. Lorsque le son d'un plan se poursuit dans le plan suivant, il s'agit d'un chevauchement sonore. Deux ou plusieurs personnages parlant en même temps sont une autre forme de chevauchement.

Cinéma criminel : Catégorie de films qui compte deux genres : le film de gangster et le film noir (*criminal film*), qui se déclinent en quatre sous-genres : le film de détective, le film policier, le film de bandits et le film « de casse » (*big caper film*).

Contrechamp : Portion de l'espace diamétralement opposée à une autre portion de l'espace. L'alternance d'un champ avec un autre donne le contrechamp (champ – contrechamp).

Contre-plongée (*low angle-shot*) : Prise de vues effectuées avec l'axe de la caméra dirigé vers le haut. Cette forme de prise de vues vise généralement à exalter un personnage.

Coupes nettes (*cuts*) : La scène se clôt sur un noir.

Flash-back : Procédé de narration qui remonte le temps et vise à apporter des détails sur le passé.

Fondu au noir : Il clôt une scène ou séquence par un écran noir et marque le passage du temps.

Gros plan : Plan de l'intégralité du visage d'un personnage. Comme le « très gros plan », il permet d'observer l'émotion de celui-ci.

¹⁶³ Ce glossaire cite partiellement les définitions des ouvrages de ROY, André, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet*, Fides, Anjou (Québec), Canada, 2007, de VAN SIJLL, Jennifer/LE NOUVEL, Thierry, et se base sur le cours universitaire de VOGIN, Magali, « Le Cinéma italien des origines à l'âge d'or » (1905 – 1975).

Hors-champ : Une action ou un sujet qui n'est pas visible à l'écran mais dont la présence est sous-entendue.

Insert : Détail d'un objet. Il a la fonction de métonymie.

Plan : Le plan qualifie l'échelle. Il se définit par rapport aux autres plans. Il qualifie également la durée de ce que la pellicule imprime.

Plan américain : Plan du personnage jusqu'à la cuisse ou au genou. Il est très utilisé dans le Western.

Plan d'ensemble : L'objectif est éloigné et montre un espace global.

Plan de demi-ensemble : Il se définit par rapport au plan d'ensemble. Certains espaces restent cachés.

Plan moyen : Le personnage est visible de la tête aux pieds.

Plan pseudo-subjectif : Plan qui vise à intégrer le spectateur dans l'action en montrant une partie d'un personnage : une épaule, une partie du visage, par exemple.

Plan subjectif : La caméra prend la place du personnage et montre ce que celui-ci voit.

Plongée : L'axe optique est situé au-dessus du sujet. Les sujets filmés paraissent plus petits, plus fragiles, écrasés.

Raccord : Liaison entre deux scènes ou deux séquences.

Scène : Ensemble de plans qui correspondent à une unité de lieu.

Séquence : Ensemble de plans ou de scènes qui correspondent à une unité d'action.

Travelling : Aujourd'hui le terme générique qui désigne tout mouvement d'appareils comparable au chariot sur rails utilisé initialement.

ⁱ Photographie de Patricia Highsmith en couverture: Pathigh.jpg. Publicity photo from 1966 en.wikipedia.org.