



**HAL**  
open science

# MANKIEWICZ: HÉRITAGE ET TESTAMENT

Karine Hildenbrand

► **To cite this version:**

Karine Hildenbrand. MANKIEWICZ: HÉRITAGE ET TESTAMENT. Positif , 2003, 511, pp.91-95.  
hal-03660666

**HAL Id: hal-03660666**

**<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03660666>**

Submitted on 6 May 2022

**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.

## MANKIEWICZ: HÉRITAGE ET TESTAMENT

Karine Hildenbrand.

Mankiewicz a mis longtemps à se remettre tout à fait de *Cléopâtre* - film ruineux, d'une décadence grandiose, qui lui vaudra plus de détracteurs que d'admirateurs. Pendant deux ans, il s'investit corps et âme dans ce projet : il tourne le jour, écrit la nuit, repousse les paparazzi, jongle avec les budgets de la Fox... pour se voir finalement évincé du montage. Ce désastre financier marque la fin de la toute-puissance des studios hollywoodiens et infléchit également la carrière du cinéaste. Après un long silence <sup>1</sup>, il revient au cinéma avec *Guêpier pour trois abeilles* (1967) ; suivront *Le Reptile* (1970) et *Le Limier* (1972). Seul le dernier connaîtra un succès à la fois critique et public.

Curieusement, ces trois films extrêmement différents constituent le testament insolite du cinéaste en ce qu'ils reprennent indirectement la thématique mankiewiczienne en même temps qu'ils l'inscrivent dans une filiation originelle.

En 1973, le critique Michael Henry, constatant le succès du *Limier*, revient sur cette triade dont le premier opus, *Guêpier pour trois abeilles*, représente selon lui « à la fois la somme de l'œuvre passée et la matrice de l'œuvre à venir » <sup>2</sup>. Il semble difficile de parler de matrice quand on sait que les deux films suivants furent les derniers de l'artiste. Cependant, on peut moduler ce propos en postulant que les trois derniers films composent un ensemble surprenant, sorte d'œuvre ultime en trois volets, qui condense le caractère insaisissable et cohérent de la filmographie.

Pourtant, après *Cléopâtre*, le propos mankiewiczien se transforme : si l'élégance du style demeure, elle sert une philosophie plus noire, plus urgente, du temps qui passe et de la mortalité de l'homme. Rempli du sentiment que sa liberté créatrice se restreint en même temps que son âge avance et que le cinéma se métamorphose, Mankiewicz est préoccupé par la transmission de sa vision du monde. L'enjeu n'est plus purement esthétique, mais existentiel.

Rien, *a priori*, ne permet de relier ces trois films. *Guêpier pour trois abeilles*, scénario original de Mankiewicz, est une variation spirituelle sur le *Volpone* de Ben Jonson. En réalité, le film met en scène une succession de plans avortés qui

---

<sup>1</sup> Hormis un téléfilm, *Carol for Another Christmas* (d'après le *Christmas Carol* de Charles Dickens), diffusé sur ABC TV le 28 décembre 1964.

<sup>2</sup> Michael Henry, « Un Labyrinthe pour tout un royaume » in *Positif* n°154, septembre 1973, p. 7.

culminent dans le suicide de Cecil Fox (Rex Harrison). La légèreté du ton est anéantie par la vision pessimiste que Mankiewicz propose de la nature humaine.

Avec *Le Reptile*, la pénombre d'un palais vénitien fait place au soleil de plomb d'un pénitencier du far west. Écrit par David Newman et Robert Benton <sup>3</sup>, le scénario hésite entre western et film d'évasion. Aux figures de truands, escrocs et voleurs s'oppose un héros apparemment vertueux : le Shérif Woodward Lopeman (Henri Fonda). Dans un rythme enlevé et plein de péripéties, Mankiewicz suggère avec modernité que les « happy ends » peuvent profiter aux canailles.

Un cottage anglais sert de décor unique à l'intrigue du *Limier*. Inspiré de la pièce à succès d'Anthony Shaffer, le film est un modèle d'adaptation. Mankiewicz conserve le principe du huis clos, respecte scrupuleusement le texte et parvient cependant à s'appropriier la pièce grâce à une mise en scène inventive et un style proprement cinématographique. La mort cependant, fait des deux seuls protagonistes les inéluctables perdants de leurs machinations.

Trois films, donc, que tout oppose : lieux, époques, personnages, atmosphère et genre. Cette triade, cependant, trouve son premier point d'accroche dans un constat simple inhérent aux trois intrigues : les protagonistes sont rassemblés par l'appât du gain. À l'ouverture se met en place la promesse d'un butin facile. Cecil fait miroiter la fortune qu'il léguera ; Paris Pitman (Kirk Douglas) pille des notables qui opposent peu de résistance ; Sir Andrew Wyke (Laurence Olivier) propose à Milo Tindle (Michael Caine) de se servir dans son coffre-fort. Cette fortune confère un pouvoir bref et fragile à son possesseur, qui a rarement le temps d'en jouir. Les films se développent à l'inverse d'une « success story ». Ici, pas de héros pauvres et méritants qui seront récompensés de leur vertu, mais des ambitieux cyniques et déterminés dont la richesse usurpée n'assurera pas la félicité et précipitera la fin. Cecil, ravi de préparer le meurtre parfait, perd son enthousiasme dès qu'il se croit soupçonné. Paris subit de nombreuses pressions pour révéler où se trouve sa fortune et meurt stupidement au milieu de ses billets. Le cambriolage de « Cloakmanor » se solde par un meurtre et une arrestation... L'argent n'est jamais pur. S'il symbolise un pouvoir fugace, il est aussi la marque d'une corruption. Ce péché originel interdit toute concrétisation du plaisir. En réalité, l'argent est discuté, fantasmé, idéalisé mais très peu visible et jamais dépensé. Comme dans la rivalité amoureuse, ce qui motive le conflit s'efface au profit du conflit lui-même.

---

<sup>3</sup> Encore auréolés du succès de *Bonnie and Clyde*.

Cette absence de l'argent à l'écran est le symptôme d'un phénomène plus profond qui singularise les trois derniers films : la disparition de deux procédés caractéristiques du cinéaste : la finesse de traitement des personnages féminins et l'utilisation de flash-backs.

Objet de désir au même titre que l'argent, la femme est traitée de façon inédite. Si Mankiewicz a la réputation d'être un formidable directeur d'actrices (*Ève*, *La Comtesse aux pieds nus*, *Soudain l'été dernier*), après *Cléopâtre*, il choisit de faire la part belle aux rôles masculins. Progressivement, les femmes disparaissent. De quatre personnages secondaires dans *Guêpier pour trois abeilles*, on passe, avec *Le Reptile*, à un univers carcéral exclusivement masculin où les quelques femmes entrevues sont accessoires érotiques, pour finir, dans *Le Limier*, par un face à face viril où des objets représentent succinctement l'élément féminin du film (portrait de Margaret, bracelet de Thea).

Quant aux flash-backs, ils sont remplacés par des ellipses qui feront l'objet d'une élucidation ultérieure. Ainsi Mankiewicz n'ouvre pas vers d'autres espaces en représentant visuellement un souvenir, il condense le récit en une même action dont les mystères demeurent inexpliqués. Dans *Guêpier pour trois abeilles*, William McFly se renseigne sur Cecil à l'insu de tous et ne s'explique qu'au dénouement. La réclusion de Paris au cachot est un leurre dont le directeur du pénitencier est complice. Les deux jours d'intervalle entre le prétendu meurtre de Milo et l'arrivée de l'inspecteur Doppler sont mis à profit pour se venger d'Andrew.

Par comparaison avec ses films précédents, les trois dernières mises en scène de Mankiewicz fonctionnent sur une dramaturgie de l'absence. La griffe mankiewiczienne apparaît en creux, indirectement. Pour le spectateur averti, ces blancs destinés à mettre en évidence une rupture contribuent aussi à étayer la cohérence de la filmographie. Si les questions centrales des apparences, du masque social et finalement du pouvoir traversent toute l'œuvre, elles resurgissent, dans cette triade, avec une vigueur et une originalité renouvelées. Cecil vit dans un palais délabré dont il n'a ouvert que quelques pièces et dont il a loué le mobilier aux studios de Cinecittà. Son opulence est un mensonge de carton-pâte. Le Shérif Lopeman ne déroge à son image d'homme intègre qu'à la dernière image du film où, son trésor gonflant un sous-vêtement féminin, il contemple la frontière mexicaine en se roulant une cigarette. Andrew, gorgé de sa propre importance, n'exerce un pouvoir dérisoire que sur son univers d'automates.

C'est bien les gesticulations inutiles des hommes, l'absurdité de leur existence qui sont au cœur de ces trois films. Le discours noir et violent de Mankiewicz installe la mort comme seul point final d'une vie dénuée de sens. Intervient alors la question de la postérité : puisque la mort est l'inévitable aboutissement, comment puis-je m'assurer qu'elle témoignera de mon passage sur terre et la transformer en chef-d'œuvre?

À la réflexion, ces trois films constituent les trois empreintes vives de l'héritage mankiewiczien dans sa double acception : un message culturel reçu, transformé puis transmis. Le cinéaste est le légataire de grands mythes et de grands créateurs occidentaux. Cependant, loin de leur vouer un respect stérile, il se les approprie pour en faire une œuvre moderne, hybride, sur laquelle il affûte progressivement son savoir-faire. On peut distinguer entre héritage littéraire et héritage cinématographique.

Un mythe en particulier informe la structure narrative du *Reptile* : le cheval de Troie. Alors que les grecs construisent un cheval pour investir la place forte ennemie, les prisonniers aident de bonne grâce à l'édification d'une nouvelle cantine parce qu'elle favorisera leur évasion. Paris est identifié non seulement à son homonyme grec (ravisser d'Hélène) mais aussi au rusé Ulysse, instigateur de toutes les machinations. Or, le shérif Lopeman le surpasse en ruse. Mankiewicz exploite un mythe qui se disperse dans le développement de l'intrigue. L'épisode du cheval de Troie peut être étendu à tous les films où deux personnages s'affrontent dans une surenchère de ruses et de complots. Les rôles de Paris et d'Ulysse fluctuent dans le cours des scénarios. Le cheval de Troie peut être un lieu, un déguisement, un mensonge. Dans *L'affaire Cicéron*, Anna feint d'être éprise de Diello pour mieux l'abuser ; Andrew et Milo se piègent tour à tour dans *Le Limier* ; Cléopâtre pénètre à deux reprises le territoire romain sur des constructions fabuleuses qui fascinent successivement César et Marc-Antoine : un gigantesque sphinx d'or puis un somptueux voilier gréé de rouge. Ce mythe a une importance particulière parce qu'il intensifie un fonctionnement essentiel à la filmographie : tout complot repose sur une structure complexe qui nécessite un déchiffrement attentif parce qu'un code de lecture unique ne suffit pas à la compréhension du scénario.

Mankiewicz suggère des sources, utilise des références érudites qui nourrissent ses intrigues, mais il les vivifie par un traitement neuf. C'est le cas avec la référence au *Volpone* de Ben Jonson dans *Guêpier pour trois abeilles*. Au plaisir de

la « comédie de l'échec » (plan avorté de Cecil et succession infinie de dénouements incomplets) se greffe le plaisir de la comédie raffinée et du « wit ». La course du temps, thème récurrent des monologues de Cecil, ressurgit au travers du morceau classique sur lequel il danse le ballet - morceau intitulé « La Ronde des heures »<sup>4</sup>. La cruauté vorace des mœurs élisabéthaines apparaît au détour d'une expression : Cecil parle de son plan comme d'un « people-baiting », faisant ainsi référence à un divertissement courant au XVIIe siècle : le « bear-baiting », où un ours enchaîné était jeté en pâture à des chiens. Enfin, le nom de « Fox » peut être entendu comme une triple référence : le caractère rusé de Cecil, son emprunt à Ben Jonson mais aussi, sans doute, une allusion au studio « Fox », responsable selon Mankiewicz du désastre de *Cléopâtre*. Darryl F. Zanuck et son avidité destructrice serait alors l'objet de la satire mankiewiczienne<sup>5</sup>.

Contemporain de Ben Jonson, Shakespeare tient une place de choix dans la filmographie. Mankiewicz ne cache pas son admiration pour cet auteur de génie qu'il adapte avec *Jules César* et dont il s'inspire largement pour la seconde partie de *Cléopâtre* (*Anthony and Cleopatra*). Alors s'instaure un échange dans lequel le dramaturge nourrit et étaye une œuvre proprement cinématographique tandis que le cinéaste ravive la permanence des thèmes shakespeariens. Dans *Le Limier*, où Andrew, déguisé, joue la comédie à un squelette, le cinéaste évoque *Hamlet* pour exploiter le « cliché shakespearien » : il compte sur la reconnaissance d'une image restée célèbre hors de son contexte et ainsi vidée de son sens. D'autres clins d'œil, visuels ou verbaux, apparaissent dans les films : au début de la soirée d'anniversaire de Bill (*Eve*), Lloyd constate en devisageant Margo : « The general atmosphere is very Macbethish »<sup>6</sup>. La référence théâtrale est comique parce qu'excessive (quoi de plus tragique que *Macbeth* ?), mais elle a également valeur de prolepse et crée le suspense pour le spectateur. Dans *Un américain bien tranquille*, une citation d'*Othello* résume la situation de Fowler : « My jealousy / shapes faults that are not »<sup>7</sup>. L'anglais a beau prononcer cette phrase, il ne prend pas conscience de son ironie, trop occupé à se débarrasser de son rival.

---

<sup>4</sup> tiré de l'opéra d'Amilcare Ponchielli, *La Gioconda*, 1876.

<sup>5</sup> Par souci d'économie, le directeur de la Fox refusa que *Cléopâtre* soit un diptyque et se chargea lui-même du montage en coupant de nombreuses scènes.

<sup>6</sup> Il y a du *Macbeth* dans l'air...

<sup>7</sup> Mes soupçons / imaginent des fautes qui ne sont pas.

Ces références culturelles conduisent le spectateur vers de fausses pistes, qu'elles soient mythiques ou filmiques. Chacun des trois derniers films se présente comme le traitement d'un genre défini, qui, progressivement, dévie vers d'autres formes cinématographiques. Comme au théâtre, les intrigues de *Guépier pour trois abeilles* et du *Limier* respectent les unités de lieu, de temps et d'action ; elles sont riches en rebondissements. Or, ces « coups de théâtre » successifs favorisent précisément le passage de la dramaturgie vers l'enquête policière. Après un meurtre inattendu, apparaît un inspecteur faussement pataud qui entreprend de trouver le coupable. Chaque séquence, chaque plan devient un indice potentiel comme on tente de devancer l'élucidation du crime. Dans *Le Limier*, la caméra zoome sur différents objets dont la mise en évidence met le spectateur en alerte - vainement la plupart du temps. L'écran délimite le lieu de l'investigation. Quant au *Reptile*, le générique même parasite la pureté du western puisque ses illustrations rappellent les enluminures des livres de contes <sup>8</sup>. Parallèlement, la musique d'ouverture (folk song à la gloire d'un truand) ponctue toutes les forfaitures du film. Elle a donc, à la manière d'un chœur antique, valeur de commentaire sur l'action. À l'intérieur des conventions qu'il affiche, Mankiewicz développe d'autres genres et d'autres codes, comme pour saper son propos. Le cinéaste a déjà utilisé ce procédé, mais dans une veine plus comique : avec *L'Aventure de Mme Muir*, la confusion des genres est délibérée quand le fantôme apparaît ; le spectre ne nous effraie pas. Il n'est pas question de trembler mais de rire.

Mankiewicz multiplie les registres et passe d'une atmosphère à l'autre. Son récit refuse l'univocité en montrant tout ce qu'il n'est pas. Ces recours aux faux-semblants, à la rupture de ton, l'affilient au maître de la comédie « brillante » : Ernst Lubitsch. Plusieurs raisons confirment cette filiation : leur admiration partagée pour Shakespeare ; leur origine juive allemande ; leur coopération sur le tournage de *Dragonwyck* ; mais surtout leur style.

Les personnages de Lubitsch n'échangent pas, ils monologuent. Ils n'ont pas de sujets de conversation, mais un mode d'utilisation de la parole qui renseigne sur eux-mêmes avant tout. Moins que le sens des mots, c'est leur usage (volume, inflexion, débit) et leur caractère réflexif qu'il faut appréhender. Mankiewicz reprend à son compte cette absurdité de la parole. Tout comme Lubitsch, il mélange les genres, multiplie les malentendus et fait circuler les mêmes expressions entre des personnages qui leur donnent des sens différents. Simplement, ces

---

<sup>8</sup> Le film s'achève d'ailleurs sur cette inscription : "and he lived happily ever after..."

dysfonctionnements si essentiels à l'humour de Lubitsch ne servent pas systématiquement la comédie chez Mankiewicz. Lubitsch dévoile une mécanique du langage qui échappe sans cesse (parole relayée, inachevée, détournée de son sens initial). Mankiewicz privilégie plutôt une préméditation du langage destinée à piéger l'interlocuteur et se retournant parfois contre le locuteur. Ainsi, le détenteur du verbe au début du *Limier* est indiscutablement Andrew. Enregistrant son dernier roman policier sur un Dictaphone, il contrefait la voix et l'accent de tous ses personnages. Cette aisance orale lui permet de manipuler Milo, pour un temps seulement. L'élève dépasse le maître quand il campe l'inspecteur Doppler, dont l'élocution et le comportement rustiques berneront Andrew. La légèreté et le brio de Lubitsch se retrouvent chez Mankiewicz dans une version plus amère. Les personnages du premier improvisent, aiment et jouissent quand ceux du second manigancent, se jaugent et se combattent. La notion d'échec, commune aux deux cinéastes, trouve une conclusion plus funeste dans l'œuvre de Mankiewicz.

Le cinéaste jouit, à juste titre, d'une image d'érudit. Tout son art consiste à transmettre cette érudition par le biais d'œuvres populaires. D'abord flattée, la reconnaissance du spectateur est mise à l'épreuve. Chaque référence procède de la complicité mais aussi du défi. Notre plaisir est proportionnel à l'étendue de notre culture.

L'héritage fonctionne sur plusieurs niveaux : sa source, son contenu propre, son exploitation par le cinéaste mais aussi son appropriation par le spectateur. Pariant sur l'intelligence du public, s'adressant à lui sous des formes variées et ingénieuses, Mankiewicz réhabilite le plaisir cinématographique. Nous voici partie prenante.

On mesure alors que la valeur de legs qui caractérise la dernière triade imprègne toute la filmographie. C'est bien la mémoire, seul témoin de l'écoulement du temps, qui constitue la matière vive de l'œuvre et garantit son éternelle redécouverte.

C'est ce que Mankiewicz a compris très profondément : la mémoire ne pourrait jamais évoquer et raconter le passé si elle ne s'était déjà constituée au moment où le passé était encore présent, donc dans un but à venir (...) c'est dans le présent qu'on se fait une mémoire, pour s'en servir dans le futur quand le présent sera passé.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Éditions de minuit, coll. « critique », Paris, 1985, p. 71-72.

Cette temporalité spécifique caractérise tous les films, qu'ils comportent ou non un flash-back. Un manque initial nous oblige à la reconstitution : enquête de George Taylor sur son passé (*Quelque part dans la nuit*) ; travail de Catherine sur sa propre mémoire (*Soudain l'été dernier*). La temporalité cinématographique renvoie à la quête du spectateur qui, à chaque instant du récit, projette un déroulement hypothétique du scénario. Notre mémoire, reflétée à l'écran, imprime une cohérence aux films.

Dès lors, le cinéaste nous passe le témoin pour fonder la permanence de son œuvre. Les mémoires se relaient : mémoire du cinéaste, fondement et matrice de la création, mais surtout mémoire du spectateur, récepteur indispensable et ultime légataire d'un héritage culturel qu'il recrée sans cesse.