



Le limier

Sleuth

de Joseph Leo Mankiewicz

Fiche technique

USA - 1972 - 2h20 -N. & B.

Réalisateur :

Joseph Leo Mankiewicz

Scénario :

Anthony Shaffer d'après sa pièce

Montage :

Richard Marden

Son :

John Mitchell

Interprètes :

Laurence Olivier

(Andrew Wyke)

Michael Caine

(Milo Tindle)

Alec Cawthorne

Margo Channing

John Matthew

Teddy Martin



Résumé

Au centre d'un labyrinthe en charmille, Andrew Wyke dicte au magnétophone un roman policier. Il a donné rendez-vous à Milo Tindle, fils d'émigrés italiens, propriétaire d'un salon de coiffure, et amant de sa femme. Andrew propose à Tindle un marché : sa femme contre le simulacre d'un vol de bijoux qui sera profitable à l'un et à l'autre... Mais à ce jeu, il en ajoute un autre : menacer de mort Tindle et l'obliger ainsi à s'humilier devant lui.

Le coiffeur a-t-il été assassiné ? Un inspecteur de police, qui lui ressemble vaguement, vient sonner à la porte du châtelain-romancier. L'inspecteur accuse Andrew du meurtre de Tindle. Andrew s'affole, perd sa superbe, supplie, se traîne aux pieds de l'inspecteur...

Critique

(...) [Dans chacun des films de Mankiewicz] l'argument se développe autant par le dialogue que par la mise en images et s'appuie sur une dialectique parfaite à la limite de la démonstration. Jamais peut-être n'est-il allé aussi loin que dans **Le limier**. L'intelligence n'est pas seulement le support du film, elle en est le sujet, le jeu et l'enjeu.

Entre deux personnages que tout sépare, comportement, éducation, préoccupations, finalité, et qu'une même femme (réelle ou pas ?) oppose, naît une soudaine connivence qui ne peut venir que de la reconnaissance, en l'un comme en l'autre, d'une intelligence supérieure (du moins est-ce le point de vue des personnages).

Dès lors, la compétition s'impose. Les deux hommes se donnent la sérénade tranquillement, à tour de rôle, oubliant naturellement le pourquoi de l'affaire au détour du

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

chemin. Ils abandonnent le cadavre de leur motivation avec une allégresse communicative pour ne retenir que le jeu des apparences et ils s'y livrent avec une telle frénésie que ces apparences ne sont bientôt plus que leurs réalités les plus secrètes sans cesse réajustées.

Chaque nouvelle étape devrait dresser un autre rempart : leur malice veut, au contraire, qu'ils s'y révèlent chaque fois davantage... Mais la construction ne reste pas linéaire. Mankiewicz s'arrange pour que le jeu que se jouent ces deux supermen ait des interprétations multiples. Non par manie de compliquer les choses, mais en vertu d'une politesse exquise : le spectateur, sollicité de toutes parts, amusé par la situation, curieux envers ses prolongements, quitte son fauteuil pour rejoindre les personnages et débattre avec eux.

Lorsqu'il se rend compte, le spectateur, que la sincérité va toujours plus loin que la mystification et que, si la vie est toujours plus forte, comme on dit, il n'y a que la mort pour le prouver, il est trop tard pour lui, il est déjà tellement inséré dans l'intrigue, il a déjà tellement mélangé ses fantasmes aux rêves des personnages que le film le déborde, prend son essor, développe ses variations à un rythme tel que la confiance seule permet de ne pas tout à fait le perdre de vue, et, tout à coup, telles les trompettes de Jéricho, éclate le final qui fait basculer les murs de notre mémoire et tomber le rideau comme un couperet de guillotine.

(...) Ce qu'il y a de remarquable, de *particulièrement* remarquable, c'est que les mensonges successifs (des mots ou des regards) au lieu d'éliminer les vérités possibles ne font qu'accroître le nombre des interprétations. Le film est multiple, mais s'il sous-tend une infinité de solutions, aucune ne le contient totalement.

Tout ce qui peut se passer entre deux hommes seuls, se passe ou a pu se passer sous nos yeux entre ce romancier mesquin, hystérique et ce Don Juan de pacotille qui se refusent l'un à l'autre la

priorité comme deux chauffards orgueilleux.

Combat gigantesque de deux esprits diaboliquement inventifs développant avec une intelligence confondante les méandres de leur médiocrité.

La mise en scène de Mankiewicz est à ce point généreuse, - ou universelle si l'on préfère, - qu'elle prête aux héros sa grandeur et sa subtilité tant il est vrai que la bêtise ne peut être constatée que par la bêtise, tant il est vrai que l'intelligence ne se reconnaît jamais supérieure mais simplement vigilante.

Une chose cependant étonne : Mankiewicz nous a habitués à un ordonnancement constructif des plans généraux. On peut se demander pourquoi il multiplie les plans de coupe sur les automates, les figurines, les décors vides, figés... Je ne pense pas que ce soit là didactisme satisfait de soi, mais plutôt génération de vertige ; les plans se répètent à l'infini et leur présence brouille notre regard au point de confondre l'essentiel et l'accessoire, l'utile et le superflu ; au point, non pas de rabaisser les personnages au rang des objets mais d'aiguiser notre œil et notre esprit pour leur apprendre à ne pas distinguer trop vite ce qui est vivant de ce qui ne l'est pas.

Et puis... Et puis, il y a toujours le jeu, symbole du film. Les échecs singulièrement, où, pour espérer la victoire, il faut parfaitement savoir utiliser les trois éléments qui composent le jeu : les *plans*, le *temps* mais aussi le *damier*...

C'est pour ou contre nous que Mankiewicz mène sa partie avec astuce, maîtrise, humour et cette présence d'esprit qui lui est coutumière et qui fait de lui le seul cinéaste à n'avoir jamais raté un film.

Paul Vecchiali

Revue du Cinéma n°273 - Juin/Juillet 73

Un labyrinthe en effet, et qu'on parcourt simultanément de diverses manières ; l'intrigue policière tout d'abord, avec son "double" humoristique, cheminement évident placé sous le signe de l'ironie ; l'opposition entre deux hommes, ensuite, opposition de deux comportements, de deux psychologies - celles-ci exprimées, suggérées plutôt, par ceux-là -, opposition qui se manifeste masquée, par le biais du jeu et de la mascarade ; enfin la confrontation à travers eux de deux modes de vie, de deux "positions" sociales, et finalement de deux bourgeoisies : celle traditionnelle, élitaire, attachée aux règles et valeurs héritées du passé, et celle de la vague montante des boutiquiers aux dents longues...

Tous ces conflits s'articulent dans une double représentation : la représentation-film (**Le limier**, à ses premières et à ses dernières images, est présenté comme un spectacle sur une scène) et la représentation-personnages (chacun d'eux jouant pour lui-même et pour l'autre un rôle dans lequel il inscrit ses passions et ses phantasmes...). Jeu de l'humiliation et du pouvoir : tout se résume en un seul lieu (le manoir d'Andrew Wyke) et en un temps resserré au maximum. Une grande intensité dramatique donc, mais répartie, subdivisée en une série de mouvements, de lignes de force qui font alterner moins les personnages que la domination exercée ou l'affront subi par l'un ou par l'autre. Derrière le "jeu" apparent, avec ses déguisements, ses conventions, son décor peuplé de miroirs, de marionnettes, de pantins mécaniques, se profilent des haines mortelles. Car c'est bien un duel à mort au spectacle duquel nous convie J.-L. Mankiewicz ; les masques dont il le pare à plaisir sont destinés à tomber les uns après les autres ; après tant de "mensonges", de dissimulation, la vérité doit éclater.

Jacques Chevallier

Saison cinématographique 1973

(...) Tout ici va par deux. Tout fait coup double. Certaine critique pourtant a pu, paresseuse, machinale, ouvrir un seul œil, se bornant à louer la prodigalité des décors, du verbe et des péripéties. Or, si cet inépuisable film n'est pas irrespirable, c'est bien qu'il sait être double jusque dans sa mise en scène : par les inserts qui percent la trame du film, Mankiewicz se révèle aussi magistral dans la tranchante brièveté que dans son habituelle et élégante surabondance. Le portrait peint de Marguerite, le buste de Poe, et, bien entendu, marin rieur, petite pianiste, ballerine à la guirlande de fleurs, le groupe de tous les automates, contrastant avec le flux prodigieux du dialogue et de l'intrigue, élèvent dans l'ombre l'intrigante lame de leur silence.

De ces figures muettes, évoquons avec respect non pas la fonction, mais le rôle : comme on le dit de comédiens, de personnages. Aussi bien, à force de réparaître, de revenir hanter le film, personnages, ils le deviendront au moins autant que l'écrivain et le parvenu - lesquels finiront comme des automates qui ne fonctionnent plus, tous les deux arrêtés. D'entre leurs divers rôles, le plus manifeste est celui de ponctuation rythmique, d'accompagnement musical d'une succession de scènes ressemblant bien souvent à quelque numéro de cirque ou de music-hall. A ces figures d'un autre temps, il revient de scander le temps de l'action. Ce peut-être - c'est rarement - de façon simple, presque sommaire : ainsi de l'insert de la pianiste quand, au piano, pour aider Wyke, Tindle va jouer un indice. Etapes sur le chemin de la narration, elles surviennent souvent à l'instant d'un rebondissement (le premier insert du marin rieur suit le visage de Tindle, figé par l'attaque surprise de Wyke : "*Donc vous voulez épouser ma femme ?*"). Elles peuvent aussi, plus savamment, jouer un autre rôle "musical" en se succédant en silence pendant que palpitent les secondes d'un suspense - par exemple un compte à

rebours : dans l'attente du dynamitage du coffre, les chiffres de la voix *off* de Wyke s'égrènent sur un plan bref de la pianiste, puis du marin au rire alors arrêté, comme le souffle du public. La richesse de l'accompagnement ne se laisse parfois percevoir qu'après plusieurs visions : quand Andrew et Milo se retrouvent pour la première fois dans la cave du "bon vieux temps", ils improvisent une "scène" parodique, le premier, habillé en femme, devant l'autre perruqué et poudré XVIIIe. Insert ici sur une "scène", extraite d'un des romans de Wyke, rien qu'une silhouette debout avec son ombre immense. On pourrait frôler la redite. Or cette scène répète également l'un des motifs du générique, qu'elle rend ainsi intelligible, tout en projetant son ombre hollywoodienne de film noir sur une scène qui pastiche Hollywood, non sans quelque affection d'ailleurs : "*Si tu pars, ne te retourne pas...*" Et cette ombre prévient le spectateur que le jeu, pour l'instant délicieux, va bientôt être meurtrier. L'insert fonctionne donc ici simultanément comme reprise de motif, avertissement, et miroir juste un peu déformé de la scène "principale". Ainsi, souvent, dans l'ombre, par leur paradoxal silence, les figures figées dessinent une des lignes mélodiques de cet art de la fugue qui, si élégamment, court d'un bout à l'autre du film. Portrait, silhouettes, automates reviennent, êtres sans vie et si présents, comme ne cessent de revenir les policiers qui n'existent pas, la mort pour rire, le jeu qui n'en est plus un ; ils reviennent, comme dans une symphonie les incursions quasi guerrières de certains motifs, qui "explosent" enfin, se libèrent, tous ensemble, pendant la coda. Ils reviennent, obsédants, "obsessions" explicitement dénoncées par Milo, revendiquées, non sans panache, par l'écrivain. (...)

Toute cette richesse des inserts du **Limier**, chaque nouvelle vision l'accroît encore ; mais, simultanément, leur mystère gagne en épaisseur, en profondeur

trouble. Plus le film mystifie pour mieux démystifier, plus le mythique insiste dans ces silences, inentamé, intact. Plus le film "principal", celui des deux (plus quelques autres) personnages, perfectionne un jeu cérébral exceptionnel, célèbre "la fête de l'intellect" appelée de ses vœux par Valéry, plus l'autre film, le non-verbal, l'inexpliqué, étend sa puissance. Tout en scandant le temps de la narration, ces trouées de silence percent un passage vers un autre temps. Il est troublant que dans cette œuvre ultime, avant de se taire, Mankiewicz ait donné à la parole tant de poids, de présence au silence ; tant d'intensité à ce qui n'est pas (ou pas là), à ce qui pourrait être, à cet autre "Si" qui n'est pas le Si de la séduction ni celui de la déduction, mais la note même - hors de la narration soudain - de la poésie. Ces inserts sont comme des fenêtres qui rythment et ornent une façade, et simultanément l'annulent, la transpercent d'un dehors, d'un au-delà ou songeur ou brutal. **Le limier** célèbre aussi le silence qui succède à la farce, le mystère inépuisable d'un tableau, d'une statue, la palpitation obsédante de la beauté, l'aimantement incomparable de l'autre, du beau fantôme. "*Il faut un œil infallible pour apercevoir l'invisible*" (Milo) : Poe, bien sûr, l'évidence, la transparence, **La lettre volée**. Mais aussi par exemple Marguerite, le spectre souriant mystérieusement dans son cadre, survivant à tous les apophtegmes, à tous les flétrissements : avec ceux de Poe, les inserts les plus inoubliables de cette histoire extraordinaire. (...)

Christophe Audraud
Positif n°469 - Mars 2000

Le réalisateur

Frère d'Herman Mankiewicz, il avait d'abord été correspondant de presse à Berlin, puis traducteur des sous-titres des films allemands de l'UFA. Appelé à Hollywood par son frère, il travaille pour la Paramount puis pour la Fox comme scénariste et producteur. En 1946, il remplace Lubitsch sur le plateau de **Dragonwyck**. C'est le début d'une nouvelle carrière, celle de directeur, Mankiewicz restant toutefois la plupart du temps le scénariste de ses films. En apparence la diversité de son oeuvre étonne ; il a touché à tous les genres : le fantastique (**The Ghost and Mrs. Muir**), le thriller (**Somewhere in the Nighth**) la comédie musicale (**Guys and Dolls**), l'espionnage (**Five Fingers**), le western (**There Was a Crooked Man**), le théâtre filmé (**Julius Caesar**, l'une des meilleures adaptations de Shakespeare), la superproduction (**Cléopâtre** retirée à Mamoulian pour lui être confiée et qui reste l'un des films les plus chers de l'histoire du cinéma). Nous avons pourtant affaire à un auteur qui marque de son empreinte les films qu'il dirige. Non qu'il s'y livre lui-même, comme Kazan ou Dmytrick. Le lyrisme qui emporte son chef-d'oeuvre, **La Comtesse aux pieds nus** ne nous apprend rien sur Mankiewicz lui-même. L'élégance réside pour lui dans la discrétion. Le regard qu'il porte sur le monde qui l'entoure est lucide, chaleureux, parfois pessimiste, mais il reste glacé dans son lyrisme même. C'est la vision d'un homme de théâtre, de là ses affinités avec Mamoulian ou Visconti. L'un de ses films préférés, **Eve**, son oeuvre la plus maîtrisée, évoque précisément ce monde du théâtre et de la critique. Le dialogue est chez lui essentiel ; il prime l'action, contrairement à la règle d'or des grands Hollywoodiens, mais son caractère étincelant (**Honey Pot**, d'après Volpone) et parfois le baroque, au demeurant toujours contenu de sa mise en scène (**Soudain l'été**

dernier) lui font pardonner l'impression de théâtre filmé que donnent la plupart de ses films.

Sa carrière faillit être compromise par l'échec retentissant de **Cléopâtre** oeuvre dont le sens initial fut faussé par les caprices des vedettes et les exigences des producteurs. Il s'agissait au départ d'une oeuvre beaucoup plus intimiste et qui échappa finalement à Mankiewicz. Il paya ce film de plusieurs années de silence. Ni **Guépier pour trois abeilles** malgré l'interprétation talentueuse de Rex Harrison, son acteur favori, ni **Le reptile**, curieux western au scénario subtilement élaboré, ne furent compris par le public. C'est **Le limier** où il mêlait avec une habileté diabolique Noël Coward, Van Dinc et Brecht, qui l'imposa de nouveau. La construction parfaite du récit, des dialogues éblouissants, des décors insolites (notamment le labyrinthe), des acteurs admirables (L. Olivier et M. Caine) font du **Limier** la réalisation la plus achevée de Mankiewicz, un film testament, hélas, puisque c'est sur ce chef-d'oeuvre que s'interrompt la filmographie du plus intelligent des metteurs en scène d'Hollywood.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Dragonwyck	1946
Le château du Dragon	
Somewhere in the Night	1946
Quelque part dans la nuit	
The Late George Apley	1947
The Ghost and Mrs. Muir	
L'aventure de Mme Muir	
Escape	1948

A Letter to Three Wives	1949
Chaînes conjugales	
House of Strangers	
La maison des étrangers	
No Way out	1950
La porte s'ouvre	
All about Eve	
Eve	
People will Talk	1951
On murmure dans la ville	
Five fingers	1952
L'affaire Cicéron	
Julius Caesar	1953
Jules César	
The Barefoot Contessa	1954
La Comtesse aux pieds nus	
Guys and Dolls	1955
Blanches colombes et vilains messieurs	
The Quiet American	1958
Un Américain bien tranquille	
Suddenly last summer	1959
Soudain l'été dernier	
Cleopatra	1963
Cléopâtre	
The Honey Pot	1967
Guépier pour trois abeilles	
There was a Croked Man	1970
Le reptile	
King, a Filmed Record	1970
Sleuth	1972
Le limier	

Documents disponibles au France

Positif n°469 - Mars 2000
Revue du Cinéma n°273 - Juin/Juillet 73
Articles de presse