

Le double jeu des images : séduire et tromper

À propos de Cléopâtre, de Joseph Mankiewicz

Vincent Amiel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1758>

DOI : [10.4000/doublejeu.1758](https://doi.org/10.4000/doublejeu.1758)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 127-134

ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Vincent Amiel, « Le double jeu des images : séduire et tromper », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1758> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1758>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE DOUBLE JEU DES IMAGES : SÉDUIRE ET TROMPER

À PROPOS DE *CLÉOPÂTRE*, DE JOSEPH MANKIEWICZ

Cléopâtre marque, symboliquement et pratiquement, la fin d'une certaine logique cinématographique, celle des studios hollywoodiens fabricants de rêve, celle de la toute puissance du spectacle de séduction. Lorsque la Fox, au début des années 60, décide de produire le film, et met donc en chantier l'écriture du scénario, autorise les premiers repérages, établit les listes de collaborateurs et le casting, *Cléopâtre* est l'un des 52 projets en cours, à un stade ou à un autre, du grand studio hollywoodien ; quand, plusieurs dizaines de mois après, le film est enfin arrivé à l'étape du montage, dans ces immenses bâtiments qui s'étalent sur des dizaines d'hectares, il est le seul sur lequel travaillent encore les derniers employés de la glorieuse Twenty Century Fox. La fastueuse production de ce film dont Mankiewicz ne voudra plus prononcer le titre aura ruiné la compagnie, et entraîné dans son sillage la plupart des autres grands studios. C'est une époque qui s'achève, et qui laissera la place, quelques années plus tard, à ce que l'on a appelé « le Nouvel Hollywood ».

Le rêve reviendra, bien sûr, et toujours aussi industriellement, la puissance des images et leur mainmise sur le monde. Mais en ce début d'années soixante, ce qu'un certain système de production emporte avec lui, c'est une innocence du cinéma, une immédiateté des images, un pouvoir de séduction au premier degré. Les décennies qui suivront seront celles du doute, de l'ironie, du recul, de la complicité. Les films des années soixante-dix épuiseront le principe de duplicité de l'image qui expose et scelle à la

fois, à travers toute une série d'intrigues dans lesquelles le cinéma devient vecteur et objet d'enquête : *Conversation secrète* (F. F. Coppola), *Blow Out* (Brian de Palma), *La Fugue* (A. Penn)¹.

Ceux des années quatre-vingt cultiveront l'ironie post-moderne en jouant sur les genres : films des frères Coen, de Quentin Tarantino, de Kitano au Japon. Dès qu'une action pourrait susciter l'adhésion, un décalage intervient, un clin d'œil, une référence, une exagération assumée, qui viennent rompre l'effet, établir de la distance, remplacer le pathos par un sourire dubitatif. À ces effets de recul, d'interrogation, viendra s'ajouter le doute du « virtuel », qui place désormais toute image sous le soupçon de l'irréel, ou plutôt de l'irréféréncé. Le simulacre fait explicitement partie du jeu : chaque séquence est du domaine de la performance, en tant qu'artifice, et non plus comme référence au monde.

Ainsi les films d'horreur tirent-ils leur attrait de l'énormité de leurs effets, la violence devient spectacle comme dispositif, et le suspens un jeu de l'esprit que l'on peut à tout moment suspendre. C'est cette suspension possible qu'annonce, d'une manière générale, le cinéma de Mankiewicz, et plus particulièrement *Cléopâtre*. Ce dernier film met en scène, en effet, trois processus de séduction, dont la répétition, la comparaison et le décalage permettent qu'ils soient eux-mêmes mis en perspective, réfléchis, « démontés ».

Premier dispositif de séduction, celui que Cléopâtre et Jules César tissent mutuellement, et dont l'intérêt, pour nous, repose sur l'ambiguïté des fins. Comme souvent chez Mankiewicz (conforté en l'occurrence par l'inspiration de la pièce de Georges Bernard Shaw, *César et Cléopâtre*), si la toile d'araignée de la séduction a comme enjeu ultime la domination symbolique, celle-ci cherche à s'établir aussi bien sur le plan social que sur le plan sexuel ou affectif. Lorsque Cléopâtre tente de séduire César, c'est évidemment pour que celui-ci la rétablisse comme seule reine d'Égypte, puis comme partenaire reconnue de l'Empire romain. Son désir ne s'affiche, ni ne se laisse deviner jamais comme étant d'une autre nature que politique. Son ambition, pour elle et pour son fils, s'effondre à la mort de César sans que l'on puisse comprendre dans son affliction autre chose qu'un échec stratégique. Cléopâtre, dans cette première partie du film, manie la séduction dans toute l'étendue de ses moyens, usant de son esprit ou de ses charmes selon les situations de force ou de faiblesse où elle se trouve. Le fameux bain de lait dans lequel César la surprend en est un exemple. Alors que ce dernier n'a pas répondu à une convocation dans la salle du trône, il compte, fort de son armure et de l'outrecuidance de son geste,

1. J.-B. Thoret en a brillamment commenté l'émergence et le principe dans *26 secondes : l'Amérique éclaboussée*, Paris, Rouge profond, 2003.

affirmer son pouvoir en forçant la porte de ses appartements ; la reine transforme alors cette situation de dépendance et de fragilité en un tableau de provocation sexuelle explicite. Tous les rapports entre César et Cléopâtre sont de cet ordre, comme l'étaient ceux des protagonistes de *L'Affaire Cicéron* ou de *Chaines conjugales* : la séduction, sensuelle ou intellectuelle, leur est une arme, mais on ne sait jamais vraiment si elle ne se transforme pas en finalité. Non pas séduire pour posséder, mais séduire parce que c'est déjà posséder. Dans le jeu auquel se livrent les deux personnages, on retrouve toute la subtilité des affrontements classiques entre deux séducteurs : il s'agit de prendre l'autre à ses filets sans être pris soi-même ; faire naître un sentiment sans l'éprouver de son côté, créer du désir sans en être soi-même prisonnier, etc. Il s'agit en définitive de n'être pas en situation de demande ou d'éviter de le devenir. Or le séducteur est déjà, dans sa fonction, pris au jeu : il cherche à parvenir à ses fins. C'est, a minima, le donjuanisme comme destin : séduire pour séduire, s'en tenir là peut-être, mais au moins y parvenir. Les personnages de Mankiewicz sont bien dans une telle situation, et l'ambiguïté des enjeux dramatiques en est le résultat : car une fois le processus de séduction engagé, et engagé à deux, la victoire est toujours difficile à proclamer. On n'est pas dans *Les Liaisons dangereuses* : l'équilibre des gains potentiels est beaucoup plus périlleux, après tout, que la possession univoque. Le jeu des séducteurs, à ce titre, est un jeu de dupes. Et nous n'en sommes qu'au premier stade.

Lorsque César est assassiné, s'ouvre en effet un deuxième volet. Mankiewicz déclarait à propos de Cléopâtre :

Pour ma part elle m'intéressait en tant que première femme qui ait tenté de régner sur un monde d'hommes. Un véritable génie de la séduction, à bien des égards supérieure aux hommes. Quant à Marc-Antoine, il m'apparaissait comme une pâle réplique de César, dont il avait été le lieutenant fidèle et obscur, et qui entrait en compétition avec lui sans avoir les moyens de son ambition².

Deuxième couple, donc, et parfaitement déséquilibré celui-là, Cléopâtre et Marc-Antoine. Les objectifs de la reine sont les mêmes, et elle a affaire à un très faible partenaire, étouffé par l'ombre de son prédécesseur, et qui a surtout la faiblesse d'afficher ses sentiments pour elle. La partie devrait donc être facile, et le jeu assez limpide. Mais la fragilité de Marc-Antoine et l'humiliation qu'il accepte de subir ont un effet inattendu : Cléopâtre se prend à aimer à son tour. La symétrie est retrouvée, mais dans un contexte

2. Cité par P. Méridgeau dans *Mankiewicz*, Paris, Denoël, 1993, p. 246-247.

qui n'est plus celui des joutes brillantes et vaines ; bien au contraire c'est sur un ton de tragédie que le double piège se referme.

Cette deuxième stratégie de séduction est d'autant plus passionnante qu'elle est traitée par Mankiewicz en référence explicite à la précédente. Et qu'elle entraînera donc une première mise à distance. Au début de ce second volet, toutes les situations vécues par Marc-Antoine l'ont déjà été par César, et leurs réactions sont implicitement mises en parallèle. Là où Cléopâtre, malgré toute sa séduction, devait se soumettre à César, c'est Marc-Antoine qui s'abaisse, s'humilie, se ridiculise ; là où les bains de lait venaient opportunément remplacer les négociations politiques, c'est la mort qui sanctionne les erreurs ou les abandons. Et pourtant les mises en scène de la reine sont les mêmes. Car avec elle, tout est mis en scène : le corps, la fonction sociale, les adieux, les retrouvailles, il n'y a pas un moment ou un geste qui n'ait sa place dans le réseau serré de sa stratégie.

Ainsi Cléopâtre calcule-t-elle tous ses effets, pour attirer César dans son lit d'abord, et avoir ainsi une prise sur ses décisions politiques, puis pour repousser Marc-Antoine ensuite, afin de l'obliger à davantage d'ambition. Avec César l'approche est indirecte, ironique, complice, érotique pour tout dire. Chacun sait que l'autre connaît les règles du jeu. La séduction est alors non pas dans la fascination, la théâtralité des moyens, la majesté de la posture : elle est au contraire dans la maîtrise des à-côtés, dans le jeu des regards obliques, le contournement des situations binaires. Alors que les dignitaires égyptiens convoquent les fastes du décorum, César prend le chemin du palais à pied, en faisant des emplettes dans les méandres du marché ; il s'impose comme « le maître de l'imprévisible ». Selon le même principe exactement, Cléopâtre arrive jusqu'à lui roulée dans un tapis... Il ne s'agit pas d'affirmer sa puissance ou de l'imposer, il faut en suggérer les débords et les contours. Lorsque César tente d'embrasser Cléopâtre par la force, un seul mot de celle-ci, un seul regard, fait comprendre à quel point ce pouvoir est dérisoire par rapport à celui qu'elle détient, celui (symbolique) de manifester son accord.

La séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel. La souveraineté de la séduction est sans commune mesure avec la détention du pouvoir politique ou sexuel.

écrit Jean Baudrillard dans un texte qui pourrait tout entier s'appliquer à notre film³. C'est exactement le sens de la séduction à laquelle se prêtent

3. J. Baudrillard, « L'écliptique du sexe », *Traverses*, n° 17, 1979, *Séduction, l'ironie de la communauté*, p. 4.

les deux protagonistes, en toute conscience, une fois éliminée l'hypothèse d'un empire du réel dans lequel ils seraient (ils seront) l'un et l'autre perdants. La suite (la deuxième partie du film) viendra amplement conforter ce choix, puisque, abandonnant le symbolique, Marc-Antoine et la reine d'Égypte déclenchent la spirale de la tragédie. Baudrillard dit encore :

Toute puissance masculine est puissance de produire. Tout ce qui se produit, fût-ce la femme se produisant comme femme, tombe dans le registre de la puissance masculine. La seule, et irrésistible, puissance de la féminité est celle, inverse, de la séduction. Elle n'est rien en propre, elle n'a rien en propre, que d'annuler celle de la production. Mais elle l'annule toujours⁴.

Cléopâtre aura en effet annulé le pouvoir de production de Marc-Antoine, à partir du moment où elle est la seule séductrice du couple. Lorsque César jouait le même jeu qu'elle, non plus de la force et de la coercition, mais de l'ironie, de la complicité et de l'imprévisible, le drame se jouait en dehors d'eux. Lorsqu'au contraire Marc-Antoine, amoureux fou, tout entier consumé dans leur relation, déséquilibre le jeu en la laissant seule mener son rôle, en la laissant seule mettre en scène et distribuer les tableaux, la tragédie est en route. Jusqu'à ce qu'elle-même, personnage typique en cela de Mankiewicz, abandonne la séduction au profit d'une posture d'éternité.

Ce deuxième volet du film (Mankiewicz avait même pensé, un temps, sortir deux films distincts s'articulant autour de la mort de César), cette stratégie de séduction modifiée, est intéressante, nous l'avons dit, à deux titres : elle permet par comparaison de cerner les invariants de la séduction, et elle oblige par là même, d'autre part, à porter le regard sur les questions de mise en scène. Puisque en définitive, ce sur quoi insiste Mankiewicz, c'est précisément la variation de ces mises en scènes. Pour César arrivé inopportunistement, Cléopâtre se glisse dans son bain, et joue ainsi tout à la fois de l'érotisme de la situation, et de la légende qui lui est attachée, riches en potentialités fantasmagiques ; mais lorsqu'il s'agit de Marc-Antoine, c'est à un simple envoyé militaire qu'il incombe de pénétrer dans la salle de bain, et il écoute logiquement la reine derrière un paravent qui lui cache le spectacle dont César avait été un spectateur privilégié. De la même manière lors des cérémonies protocolaires, Cléopâtre fait agenouiller César symboliquement devant elle, lui glissant subrepticement un coussin sous les genoux pour atténuer non tant le contact du sol que sa signification, alors que le même protocole appliqué à Marc-Antoine s'affirme avec conscience

4. *Ibid.*, p. 9.

comme une humiliation, une blessure personnelle qu'il n'est pas question d'adoucir.

Mise en scène encore, et surtout, lorsque la reine d'Égypte fait son entrée dans Rome. « Elle veut séduire les Romains » dit alors l'un des sénateurs avant que le cortège n'arrive. Et c'est peu de le dire... Les danseuses, les acrobates, les colombes, les esclaves noirs et l'extraordinaire trône à dispositif sur lequel apparaissent Cléopâtre et son fils réduisent par leur faste et leur éclat les monuments du Forum au rang d'accessoires, et l'arc de triomphe change tout à coup de proportions. L'entrée majestueuse emporte l'adhésion des citoyens, et Cléopâtre, sûre de ses effets, suspend la solennité de la situation pour adresser à César un clin d'œil. Dans la diégèse, dans la scène de fiction, César est seul destinataire de ce clin d'œil ; mais Mankiewicz le filme de telle manière, plein cadre et en lui consacrant un plan entier dans le découpage, qu'il s'adresse en définitive tout autant – si ce n'est plus – aux spectateurs qu'au général romain.

C'est la troisième strate de séduction dans *Cléopâtre*, celle qui vise le spectateur, et qui s'appuie sur les deux précédentes. La séquence du Forum les met exemplairement en perspective, et révèle la dernière en particulier : Cléopâtre fascine et séduit les romains par sa prestance et le luxe de son équipage ; puis elle séduit César en le rendant complice de son calcul ; enfin elle use du même procédé vis-à-vis du spectateur, à qui elle fait la faveur d'exposer sa stratégie, faisant de lui, à son tour, le complice ironique de sa mise en scène. Mais c'est d'une autre mise en scène qu'il s'agit alors, et ce n'est plus l'Égypte, mais Hollywood qui s'y donne à admirer. L'entrée triomphale est en effet un spectacle offert par la reine au peuple romain, mais c'est d'abord, et avant tout, un spectacle proposé aux spectateurs par la Twenty Century Fox, au travers d'un genre, le péplum, qui est par excellence un prétexte au spectaculaire. Orchestrant cette séquence magistrale, Mankiewicz est à la fois le serviteur efficace du système, et son contempteur ironique. Ce sont les moyens des studios hollywoodiens qui sont sollicités ici, et ils sont en eux-mêmes le spectacle. Le clin d'œil de Cléopâtre est, bien entendu, celui d'une actrice dirigée par le cinéaste, et donc celui d'un système se dévoilant pour mieux séduire encore. Déjà, la confusion entre l'œuvre et l'histoire avait marqué le tournage de cette séquence :

Le 13 avril, quand fut tournée la scène du forum, les acclamations des 7 000 figurants s'adressèrent davantage à Élisabeth Taylor elle-même, que le Vatican venait d'attaquer violemment⁵ qu'à la reine d'Égypte. De

5. À cause de sa liaison adultérine et très médiatisée avec Richard Burton.

l'aveu de tous ceux qui suivirent le tournage, ce fut là le moment le plus émouvant⁶.

C'était donc Élisabeth Taylor qu'on applaudissait, et c'était le cinéma qui séduisait...

Ainsi Mankiewicz adresse-t-il au public ce signe qui manifeste le retour du cinéma sur lui-même sans avoir tout à fait conscience, sans doute, qu'il s'agit aussi d'un adieu : les genres vont être mis à mal par les années soixante-dix, les studios vont disparaître (temporairement), le cinéma sera obligé de séduire autrement. Dans ce moment de crise, d'urgence diffuse, *Cléopâtre* fait feu de tout bois, appelant tous les niveaux de séduction au secours du cinéma lui-même.

La séduction a partie liée avec la défense. Il lui faut pour s'exercer – séduire ou être séduit – l'ombre d'une menace, la possibilité d'un risque. Il n'est de séduction que dans cette proximité d'un danger, réel ou simulé, imaginé au dedans ou imposé du dehors⁷.

Au comble de sa sophistication, la séduction de Mankiewicz est un composé de fascination et de complicité : spectacle sans équivalent, il ne se suffit pourtant pas à lui-même, et ajoute à ses ors le sourire de l'ironie, comme son héroïne ajoute à sa pompe le clin d'œil averti.

Or ceci même n'est pas aussi simple : le signe fait à César désigne une autre relation que celle du spectaculaire, introduit un autre sentiment que celui de l'adhésion, mais il oblitère aussi une partie des éléments de la mise en scène. En effet, Cléopâtre entre dans Rome en tenant sur ses genoux le fils qu'elle a eu avec César, et ce dernier, au-delà du spectacle, n'a d'yeux que pour l'enfant. Il ne peut même, alors que tout le monde admire la reine, s'empêcher de remarquer qu'« il n'a même pas peur ». Or cet enfant est la parcelle d'éternité après laquelle César ne cesse de courir, rêvant à l'immortalité d'Alexandre, s'abîmant dans le désespoir des vies sans postérité. La question des éléments qui lui survivront est essentielle pour l'empereur. En entrant dans Rome avec le petit garçon, Cléopâtre sait tout cela, et sait la séduction majeure qu'elle exerce alors sur César ; pourtant, ce n'est pas à cette stratégie-là, bien sûr, que le clin d'œil fait référence... Ainsi la complicité, si elle n'est pas feinte, n'en est pas moins partielle ; c'est à ce prix que la séduction est efficace, toujours décalée, toujours en avance sur sa propre conscience. Elle rejoint en cela le plaisir esthétique : une jouissance de l'effet et la conscience de l'art(tifice) qui le permet. Dans cette grosse

6. P. Méridgeau, *Mankiewicz*, p. 254.

7. A. Arnaud, « Évanescences », *Traverses*, n° 18, 1980, *Séduction, la stratégie des apparences*, p. 86.

machine hollywoodienne qu'est *Cléopâtre*, il y a ce frémissement, cette légèreté, cet infime jeu de temps décalé qui permet que le cinéma séduise encore en s'interrogeant ouvertement sur les moyens d'y arriver.

VINCENT AMIEL
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE