
COLUMBIA FILMS S.A.B. PRÉSENTE
UNE PRODUCTION WILLIAM GOETZ
JAMES STEWART
L'HOMME DE LA PLAINE
(THE MAN FROM LARAMIE)
CINEMASCOPE
COULEUR PAR TECHNICOLOR
Avec ARTHUR KENNEDY · DONALD CRISP · CATHY O'DONNELL · ALEX NICOL · ALINE MACMAHON · ET WALLACE FORD · MISE EN SCÈNE ANTHONY MANN
DE MAN VAN DE VLAKTE

SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE 3
Mode d'emploi 3
LE RÉALISATEUR - Anthony Mann, au risque de l'art classique 4
MANN EN BREF 4
GENÈSE - Du *pulp* au film 5
Documents 5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL 6
Guide 7
ANALYSE DU RÉCIT - Voyages dans le temps 7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION
L'Ouest et ses symboles 8
Piste pédagogique 1 9
ACTEUR PERSONNAGE - James Stewart… et les autres 10
Piste pédagogique 2 11
MISE EN SCÈNE - Logiques biaisées du paysage 12
Définition(s) 12
Piste pédagogique 3 13
ANALYSE DE SÉQUENCE - Vestiges à Dutch Creek 14
Atelier 1 15
ANALYSE DE PLANS - Direction, la montagne 16
Atelier 2 16
FILMER… Le duel 17
Atelier 3 17
POINT TECHNIQUE - Puissances du Scope 18
Atelier 4 18
L'AFFICHE 19
Ouvertures pédagogiques 19
CRITIQUE - Atelier critique 20
AU PRÉSENT - Le western aujourd'hui 21
EN MARGE - La chanson 22
FILMOGRAPHIE 23
RÉFÉRENCES 23



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : Guy Astic, enseignant de lettres et de cinéma à l'université d'Aix-en-Provence et dans le secondaire, est co-rédacteur en chef de la revue *Simulacres* et co-dirige les éditions Rouge Profond.
Rédacteurs du dossier : Jean-Louis Leutrat, professeur à Paris III-Sorbonne Nouvelle et à Oxford (Fellow de Wadham College), est l'auteur de nombreux livres sur le western, le cinéma général et fantastique en particulier, et la littérature. **Suzanne Liandrat-Guigues**, maître de conférences à l'Université Charles de Gaulle-Lille III, a consacré des ouvrages à Godard, Hawks, Visconti et la sculpture au cinéma.
Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger, professeur agrégé de Lettres modernes, rédacteur aux *Cahiers du cinéma*, est formateur dans le cadre de *Lycéens au cinéma en région Centre*, et responsable d'une option Cinéma et Audiovisuel et d'un atelier artistique.

Directeur de publication : Catherine Colonna - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Guy Astic - Auteur du dossier : Jean-Louis Leutrat & Suzanne Liandrat-Guigues - Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).

APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2004 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org. L'APCVL remercie Columbia, Les Grands Films Classiques, 20th Century Fox, Films sans Frontières, Action/Théâtre du temple, MGM, Warner, Connaissance du cinéma, Pathé DistributionLes Cahiers du cinéma, Positif, la Bibliothèque du Film (BIFI).

Mode d'emploi

Ce livret s'articule en deux volets. Le premier concerne le texte principal, rédigé par un universitaire ou un critique de cinéma. Constitué de parties informatives, analytiques et techniques, il se développe suivant des rubriques variées, conçues comme des repères précis, voués à faire le point, entre autres, sur la genèse du film, le récit, l'acteur/personnage, des archétypes de mise en scène, tout en proposant des approches plus formelles telles que l'analyse de séquence et de plans. L'objectif n'est pas d'offrir une lecture exhaustive, mais une approche cohérente et ouvrante à l'attention de l'enseignant qui pourra en faire un usage immédiat ou l'adapter à des orientations qui lui sont plus personnelles.

Le second volet, signalé par les zones grisées et rédigé par un professeur, relève plus des situations d'enseignement. Suivant deux directions : des "Pistes pédagogiques" sont déduites du texte central et le complètent ; des "Ateliers" proposent des exercices impliquant la participation des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ☞ achève de renforcer le lien entre le livret et la *Fiche Élève*, toujours dans un souci d'efficacité et de lisibilité.

Les sites ressources pour l'approche du film et son réalisateur, pour l'éducation à l'image ainsi que pour des bases de données sur le cinéma, sont accessibles sur www.lyceensaucinema.org. Le site propose aussi le dossier maître et la fiche élève au format pdf.

Les références des films évoqués dans ce dossier, disponibles en vidéo ou DVD, sont précisées page 23.

La copie DVD de *L'Homme de la plaine* est disponible à la vente (Columbia Tristar Home Video) et auprès de l'ADAV pour une utilisation en milieu scolaire (tél. 01 43 49 10 02).

SYNOPSIS

L'Homme de la plaine





Will Lockhart se rend à Coronado (Nouveau-Mexique) pour livrer un chargement. Il vient de loin (de Laramie) avec un mobile précis : venger la mort de son frère. Dès son arrivée, il se heurte à trois hommes : un vieux propriétaire terrien prospère, en passe de devenir aveugle, son fils dégénéré et son contremaître ambitieux. Impliqué malgré lui dans des luttes foncières, il rencontre la nièce du rancher et la rivale de celui-ci, femme forte secrètement amoureuse de lui. Hanté par le fantôme de son frère, il devra démêler le vrai du faux, faire la lumière sur un trafic d'armes avec les Indiens.

FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

L'Homme de la plaine / The Man from Laramie
États-Unis, 1955
Réalisation : Anthony Mann - Scénario : Philip Yordan, Frank Burt, d'après *L'Homme de la plaine* de Thomas T. Flynn, paru dans le *Saturday Evening Post* - Image : Charles Lang - Son : George Cooper - Montage : William Lyon - Décors : James Crowe - Directeur artistique : Cary Odell - Musique : George Duning - Chanson : Lester Lee-Ned Washington - Maquillage : Clay Campbell - Assistant réalisateur : William Holland - Interprétation : James Stewart (Will Lockhart), Arthur Kennedy (Vic Hansbro), Donald Crisp (Alec Waggoman), Alex Nicol (Dave Waggoman), Cathy O'Donnell (Barbara Waggoman), Aline MacMahon (Kate Canaday), Jack Elam (Chris Boldt), Wallace Ford (Charley O'Leary), John War Eagle (Frank Darrah), James Millican (Tom Quigby), Gregg Barton (Fritz), Boyd Stockman (Spud Oxton), Frank De Kova (Padre) - Production : Columbia Pictures - Producteur : William Goetz - Durée : 104 mn - Technicolor - Format : 35mm, CinémaScope 1/2,35 - Visa n° 16 855 - Sortie américaine : juillet 1955 - Sortie française : 2 décembre 1955 - Distribution 2004 : Columbia.

LE RÉALISATEUR

Anthony Mann, au risque de l'art classique

LES WESTERNS D'ANTHONY MANN

1950 *La Porte du Diable / Devil's Doorway*
Les Furies / The Furies
Winchester 73

1952 *Les Affameurs / Bend of the River*

1953 *L'Appât / The Naked Spur*

1954 *Je suis un aventurier / The Far Country*

1955 *L'Homme de la plaine / The Man from Laramie*
La Charge des tuniques bleues / The Last Frontier

1957 *Du sang dans le désert / The Tin Star*

1958 *L'Homme de l'Ouest / Man of the West*

1960 *La Ruée vers l'Ouest / Cimarron*

La filmographie complète du réalisateur figure à la page 23.

Anthony Mann (Emil Anton Bundmann) est né le 30 juin 1906 à San Diego (Californie). Sa carrière est d'abord théâtrale — il monte sur une scène de Broadway dès l'âge de quatorze ans. Il obtient un engagement au Grand Street Playhouse New York, et joue dans *Le Dibbouk* et *The Little Clay Card*. En 1930, à vingt-quatre ans, il devient régisseur et travaille aux côtés de Rouben Mamoulian, David Belasco, Chester Erskine, apprenant « *comment ils dirigeaient les acteurs, comment ils transformaient les pièces, développaient des scènes, les mettaient en place*[1]. » En 1934, il fonde la Stock Company dont fait partie James Stewart et finit par attirer l'attention de David O. Selznick qui l'engage en 1938 — ce dernier dirige sa propre compagnie de production depuis 1936.

Il travaille pour le producteur sur *La Famille sans soucis* (Richard Wallace, 1938), *Les Aventures de Tom Sawyer* (Norman Taurog, 1938), *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939)… Il devient assistant metteur en scène pour *Les Voyages de Sullivan* (1941) de Preston Sturges : « *C'était un homme merveilleux et il m'a laissé beaucoup de liberté. J'ai même réalisé des scènes et il m'indiquait comment travailler et quels étaient mes défauts.* » Le metteur en scène que préfère Anthony Mann est John Ford : « *En un plan, il expose plus vite qu'aucun autre l'endroit, le contenu, le personnage. Il a la plus grande conception visuelle des choses et je crois à la conception visuelle des choses.* » Lorsque Mann débute comme metteur en scène avec *Dr. Broadway* (1942), il a donc beaucoup appris en observant les autres et en s'exerçant ici ou là. Pour parfaire sa formation, il enchaîne pendant cinq ans une série de films bon marché, des films noirs pour la plupart, jusqu'à *La Brigade du suicide* (1947), son premier film sérieux d'après lui, pour lequel il a écrit le scénario dès le début.

Il tourne ses premiers westerns en 1950, avec, la même année, *La Porte du Diable*, *Les Furies* et *Winchester 73*. Puis, ce sont huit films avec James Stewart. La période représente, pour beaucoup, le sommet de la carrière du cinéaste, grâce aussi à la collaboration avec des scénaristes comme Borden Chase ou Philip Yordan, ou des chefs opérateurs comme John Alton ou William Daniels. Par la suite, Anthony Mann aborde différents genres, du film de guerre (*Côte 465*, 1957) au péplum (*La Chute de l'empire romain*, 1964), en passant par le film musical (*Sérénade*, 1956), le film historique (*Le Cid*, 1961), l'adaptation d'une œuvre littéraire renommée (*Le Petit Arpent du Bon Dieu*, 1958), sans oublier le western avec *La Charge des tuniques bleues* (1956), *Du sang dans le désert* (1957), *L'Homme de l'Ouest* (1958) et *La Ruée vers l'Ouest* (1960). Dans un article, Jean-Luc Godard a salué *L'Homme de l'Ouest* ("Super Mann") pour lequel il avance la notion de « sur western ». Ses derniers films à grand spectacle sont généralement méprisés (*Les Héros de Télémark*, 1965…). Mann aurait dû réaliser *Spartacus* dont il tourne le début, mais Kirk Douglas lui préfère Stanley Kubrick. Il meurt prématurément à Berlin-Ouest, le 29 avril 1967, sur le tournage de *Maldonne pour un espion*, qui sera achevé par Laurence Harvey.



La carrière d'Anthony Mann comprend donc quarante films, dont onze westerns réalisés entre 1950 et 1960. « *C'est le genre le plus populaire et il donne plus de liberté que les autres pour mettre en scène des passions et des actions violentes*. […] *Grâce à lui, vous possédez les plaines, le vent, le ciel, les endroits où vous n'avez jamais été. Et puis, et cela est très important, il libère tout ce que les personnages ont au fond d'eux-mêmes. Ils redeviennent primitifs, proches des Grecs, et il y a en eux de l'Œdipe ou de l'Antigone*. » Mann tourne ces films au moment où s'achève un certain système hollywoodien que l'on a pu qualifier de "classique". Parallèlement, le western va entrer en crise. Lorsque Mann abandonne le genre, Sergio Leone se prépare à l'aborder dans un esprit rien moins que classique, déjà perceptible dans *L'Homme de l'Ouest*. ☞

(1) Propos recueillis par BITSCH, Charles & CHABROL, Claude, "Entretien avec Anthony Mann", *Cahiers du cinéma*, n° 69, mars 1957.

GENÈSE

Du *pulp* au film



Le scénario de beaucoup de westerns trouve souvent son origine dans un récit publié dans un *pulp magazine* — ainsi nommé parce que le papier était de qualité médiocre — ou dans un *slick magazine* (au papier plus lisse). Celui du film d'Anthony Mann provient d'un court texte, *L'Homme de Laramie*, paru dans le *Saturday Evening Post*, le magazine qui publia, entre autres, les récits de James Warner Bellah (*Massacre* inspira *Le Massacre de Fort Apache* de John Ford). *L'Homme de Laramie* vit le jour en feuilleton en 1954 avant qu'il ne devienne un livre en édition de poche (Pocket Books). L'auteur, Thomas Theodore Flynn (né en 1902), a écrit, dès 1926, plus d'une centaine de courts romans et nouvelles, la plupart sur le thème de l'Ouest. Il meurt en 1979 à Bâton-Rouge, laissant plusieurs recueils de ses longues nouvelles encore édités aujourd'hui. Le film suit le roman dans ses grandes lignes. Toutefois, T. T. Flynn conclut par un duel classique entre le héros et le *villain* (le scélérat). Dans le film, Will Lockhart laisse partir Vic Hansbro tout en sachant que les Indiens se chargeront de l'éliminer.

Les subtilités du script tiennent autant au réalisateur qu'aux scénaristes, notamment Philip Yordan, qui vient juste d'être le scénariste de *Johnny Guitare* (Nicholas Ray, 1954), avec lequel Mann a déjà travaillé (pour *Le Livre noir*, 1949) et inaugure une série remarquable d'adaptations littéraires (*La Charge des tuniques bleues*, 1955 ; *Côte 465*, 1957 ; *Le Petit Arpent du Bon Dieu*, 1958). Dans l'esprit, Anthony Mann avait prévu des relations différentes entre les personnages : « *Si l'on m'avait laissé entièrement libre pour* L'Homme de la plaine*, Stewart n'aurait pas été un personnage venu de l'extérieur : j'en aurais fait le frère aîné du jeune homme et la violence des rapports entre les personnages du drame en aurait été accrue ; en fait, il aurait même découvert à la fin que son père était le véritable auteur du trafic d'armes avec les Indiens. Je crois qu'ainsi l'histoire aurait eu bien plus de force, mais le producteur n'a pas osé.*[1] » La perspective de deux frères radicalement différents, comme dans *Winchester 73*, aurait permis de porter le conflit au cœur d'une contradiction majeure. C'est sans doute la raison pour laquelle Barbara, la fille de Alec Waggoman dans la nouvelle, devient sa nièce dans le film ; selon le projet de Mann, elle aurait été la sœur du héros, ce qui rendait toute intrigue sentimentale impossible.



Le tournage commence le 29 septembre 1954 au Nouveau-Mexique. Bien qu'il ait programmé six lieux différents, Mann finit par tourner dans dix-huit endroits, tous dans un périmètre de cent miles autour de Santa Fe. L'un des deux sites fictionnels les plus importants, le Barb Ranch, se trouvait à trente-deux miles de Sante Fe. L'autre, le Half Moon, a été construit sur le Jarrett Ranch, site de la vieille ville minière de Bonanza (Bonanza Creek Ranch près de La Cienega, au sud de Santa Fe, qui servira pour *Cow-boy* de Delmer Daves, 1958). Des scènes ont été également tournées au village Pueblo de Tesuque à dix miles au nord de Santa Fe (place et église). Les autres lieux de tournage sont : Laguna del Perro, Sandia Crest, Taos. Là où ce fut nécessaire, les antennes de télévision furent démontées. Quatorze poteaux électriques furent déplacés. Après vingt-huit jours en extérieur, le tournage s'acheva aux studios de la Columbia à Hollywood, le 16 novembre 1954.

(1) *Cahiers du cinéma* n° 69, mars 1957

DOCUMENTS

Dans les toutes premières images de la bande-annonce de *L'Homme de la plaine*, visible dans les bonus du DVD, James Stewart tient à la main un exemplaire du *Saturday Evening Post* dans lequel figure le texte de Thomas T. Flynn. Si ce dernier a collaboré à d'authentiques *pulps* (en anglais, pulpe de bois) comme *Dime Mystery* ou *Dime Western Magazine*, le support dans lequel est publié son roman feuilleton se situe entre le magazine populaire américain à bon marché et le *slick magazine*. *The Saturday Evening Post* était, en fait, un "fictionmagazine". *L'Homme de Laramie* y parut en huit parties, la première dans le numéro du 2 janvier 1954, avec une illustration de Fred Ludekens — à titre indicatif, l'hebdomadaire comptait cette semaine-là sept articles, cinq nouvelles, deux épisodes de roman ; la dernière partie parut le 20 février 1954. Sous les couvertures hautes en couleurs des *pulps*, dont l'âge d'or se situe entre 1920 et 1957, sont publiées des histoires de tous genres avec des héros devenus universels (Tarzan, Zorro, Doc Savage, Le Shadow…). Pour le western, la figure emblématique reste Pete "Pistol" Rice, le plus grand cow-boy de l'Ouest, chargé du maintien de la loi dans le comté de Trinchera dans l'Arizona [1].



(1) Pour plus de détails, lire SAINT-MARTIN, Francis, Les Pulps. *L'âge d'or de la littérature populaire américaine*, Amiens, Encrage, coll. "Travaux", 2000.

Découpage séquentiel

N = fermeture au noir ; E = fondu enchaîné ; C = cut ; E = fondu enchaîné à fonction démarcative faible

1) Générique **[C01]** Cartons sur le dessin d'un fil de fer barbelé. Chanson en off. N

2) 1mn27s. **[C02]** Dans le décor désertique de Dutch Creek, trois chariots conduits par Will Lockhart. Le convoi s'arrête près de restes calcinés, traces de soldats de la cavalerie massacrés parmi lesquels le frère de Will. E

3) 4mn47s. Coronado. Arrivée des chariots **[C03]**. Will entre dans le magasin Waggoman. Le patron est une jeune femme (Barbara). Ils prennent le thé. En partant, Will examine un fusil qui l'intrigue. E

4) 10mn07s. La fin du jour. Will rejoint Barbara qui sort de l'église. Il lui demande comment ne pas repartir à vide. Elle lui indique l'existence de gisements de sel. N

5) 12mn03s. Les salines. Will et ses hommes remplissent les chariots. **[C04]** Les hommes d'Alec Waggoman conduits par Dave, le fils, les interrompent. Dave immobilise Will par un lasso, le fait traîner sur le sol, abat les mules et brûle les chariots. Vic, le contremaître du ranch, s'oppose à Dave. E Will paye ses hommes et reste avec le vieux Charley qui part se renseigner chez les Apaches. E

6) 18mn43s. Coronado, la nuit tombante. Arrivée de Will qui se rend au magasin. Barbara lui apprend qu'elle est la cousine de Dave et que son père a travaillé pour Alec. N

7) 21mn44s. **[C05]** Un troupeau entre dans la ville. Will apercevant Dave, une lutte s'ensuit. Vic intervient. Dave s'apprête à tirer dans le dos de Will. Kate Canaday l'en empêche. **[C06]** Entre en scène Alec qui propose à Will de le rembourser des dommages subis. Kate invite Will à venir à son ranch. Un spectateur, Chris Boldt, met en garde Will. C

8) 26mn50s. **[C07]** Vic se rend dans le magasin de Barbara qui est sa fiancée. Elle ne croit pas à la promesse d'Alec de faire de Vic son héritier à part égale avec Dave. E

9) 28mn34s. **[C08]** Ranch de la Demi-Lune. Kate propose à Will d'être son contremaître. Il refuse et lui emprunte un cheval. N

10) 30mn15s. Ranch Barb. Will s'entretient avec Vic. **[C09]** Alec offre à Will un dédommagement. Alec vieillit et perd la vue. **[C10]** Il a une explication avec Vic. E

11) 36mn47s. Paysage désertique. Will rencontre Charley de retour de chez les Apaches qui attendent une livraison de fusils. E

12) 39mn34s. **[C11]** Will surprend Chris Boldt qui le suivait et qui prétend vouloir lui vendre des informations. Will refuse. E

13) 41mn10s. **[C12]** Coronado. Le shérif demande à Will de quitter la ville. N

14) 42mn12s. **[C13]** Coronado. Le soir, fête de mariage chez les Indiens Pueblo. Will seul dans la rue est agressé par Chris un couteau à la main. Il le met en fuite **[C14]** puis rejoint la fête où il retrouve Barbara. Il comprend qu'elle est fiancée à Vic. Il s'en retourne. **[C15]** Le shérif l'arrête car on a trouvé Chris mort. N

15) 47mn03s. **[C16]** Will en prison. Alec, qui voudrait savoir la raison de sa venue, lui confie un rêve qui l'obsède. **[C17]** Kate a obtenu la liberté provisoire de Will à condition qu'il travaille pour elle. E

16) 51mn10s. Ranch Barb. Dans son bureau, Alec parle en vain des comptes du ranch à Dave. Vic leur annonce que Kate a engagé Will. Dave veut agir immédiatement. Alec s'y oppose. **[C18]** Il confie à Vic qu'il devient aveugle et lui demande de veiller sur Dave. E

17) 55mn43s. Ranch de la Demi-Lune. Will part récupérer le bétail de Kate qui s'est mêlé aux bêtes de Waggoman. E

18) 56mn11s. Dave et Vic surveillent les troupeaux. **[C19]** Dave, apercevant Will, décide de l'attaquer. E Dave est blessé à la main. **[C20]** Ses hommes immobilisent Will pendant que Dave lui tire à bout portant dans la main droite. C

19) 1h01mn47s. Dave se dirige vers un sommet **[C21]** où est dissimulé un chariot plein de caisses de fusils. Il s'apprête à faire des signaux de fumée. Vic survient et le tue. E

20) 1h06mn40s. Ranch de la Demi-Lune. Kate aidée de Barbara soigne la main de Will. Elle raconte qu'elle a été fiancée à Alec. Barbara exprime la confusion dans laquelle elle se trouve. E

21) 1h10mn30s. Ranch Barb. Vic ramène le corps de Dave. Les hommes accusent Will. N

22) 1h12mn30s. **[C22]** Ranch de la Demi-Lune. Le shérif annonce la mort de Dave et l'accusation portée contre Will. E

23) 1h13mn58s. Ranch Barb. Alec et ses hommes partent pour l'enterrement de Dave. E. Sortie de l'église. Kate exprime ses regrets à Alec. Ce dernier part seul se venger. E

24) 1h15mn38s. **[C23]** Ranch de la Demi-Lune. Alec arrive à cheval tire sur Will au jugé. Will lui explique qu'il n'est pas l'homme de son rêve et qu'il n'a pas tué Dave. N

25) 1h17mn10s. **[C24]** Ranch Barb. Alec à son bureau fait remarquer à Vic que les comptes sont faux : un chariot de fils de fer n'est jamais arrivé. Alec part à la recherche d'une cachette possible. E

26) 1h19mn13s. Au milieu du désert, Will retrouve Charley qui a repéré des traces de roues d'un chariot chargé se dirigeant vers la montagne. E

27) 1h20mn39s. **[C25]** Alec et Vic à cheval dans un paysage rocheux. Alec a deviné où se trouvait le chariot. Vic, en tentant de l'arrêter le fait tomber de cheval. C

28) 1h 22min 40s. Will et Charley arrivent sur les lieux. E Will découvre Alec blessé. E

29) 1h24mn01s. **[C26]** Ranch de la Demi-Lune. Kate, Barbara et Will attendent qu'Alec reprenne connaissance. Survient Vic qui croit Alec mort. Will le détrompe. N

30) 1h27mn55s. **[C27]** Le temps a passé. Alec confie à Will que l'homme de son rêve et celui qu'il recherche est Vic. Ce dernier s'est enfui. C

31) 1h30mn45s. Au petit matin, Will chevauche dans un paysage nocturne de crêtes. E (successifs). Au lever du jour, il trouve le chariot dissimulé. **[C28]** Vic fait des signaux pour avertir les Apaches. Les Indiens approchant, Will oblige Vic à faire basculer le chariot dans le vide puis le laisse partir. E. Vic est abattu par les Indiens. E

32) 1h36mn29s. Ranch Barb. Will prend congé. Kate annonce son mariage prochain avec Alec. Il invite Barbara à venir à Laramie. Début de la chanson. N

33) 1h37mn37s. Générique de fin sur le dessin initial du barbelé.

Le minutage ci-dessus est celui d'un DVD ; la vitesse de défilement étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est inférieure à la durée réelle du film (1 heure 44 minutes). Le découpage séquentiel est différent du chapitrage du DVD, indiqué ici en gris.

Guide

Le découpage séquentiel est l'un des outils dont dispose l'analyse du film. La description précise et minutée de toutes les séquences — définies comme unités narratives — permet un regard synthétique sur une structure perçue intuitivement. L'étude des variations spatio-temporelles permet ainsi de mettre en perspective les caractéristiques essentielles du récit et d'en faire émerger les motifs récurrents. *L'Homme de la plaine*, contrairement aux œuvres qui suggèrent une progression linéaire, joue du fractionnement. Émiettement temporel, d'abord, qui peut être observé à travers un relevé des signes de ponctuation forte dont on s'attachera à préciser les différentes valeurs (voir ci-contre). Discontinuité spatiale, ensuite, à travers le repérage des quatre types de lieux qui alternent et s'opposent (sites désertiques et milieu "urbain", ranches Barb et Half Moon) en témoignant à chaque fois de la tentation contradictoire de l'exploration et du départ. Rien d'étonnant, donc, à constater que l'intrigue du film ne cesse de redire la perte de l'unité, à l'instar d'un Alec Waggoman qui devra se résigner au morcellement de sa propriété, précipité conjointement par l'avènement des *fence raisers* (poseurs de clôtures) et la défection de ses héritiers.

Voyages dans le temps







L'une des questions que pose *L'Homme de la plaine* est évidemment celle de la temporalité. L'action se déroule au moins en dix jours, mais ce chiffre peut être supérieur : Will se rend-il au ranch Barb le même jour que celui où Kate l'invite chez elle (séquences 7 et 9) ? La fête indienne située entre deux fermetures au noir est-elle ou non dans le prolongement de la journée où Chris suit Will (séquences 12 et 14) ? Même hésitation pour le moment où le shérif vient annoncer la mort de Dave (séquence 22). Ce qui est vrai de la temporalité du récit l'est aussi du contexte historique mal défini en raison d'indices trompeurs. Le fil barbelé existe aux États-Unis à partir de 1874. Or le ranch Waggoman ne comporte aucune clôture — ce que confirme l'épisode du bétail errant de Kate (séquence 17). Le fusil à répétition qui est dans le magasin de Barbara (séquence 3) et ceux qui ont été vendus aux Indiens sont-ils des Winchester alors que le nom n'est pas prononcé – la référence à *Winchester 73* semble l'indiquer et les fusils à répétition Winchester existent depuis 1858 ?

Les découpes temporelles au cinéma n'obéissent pas aux mêmes lois que la narration verbale. Outre la variation d'éclairage qui permet d'interpréter le passage du jour à la nuit, les signes de démarcation sont à chercher au niveau du montage dans l'utilisation de procédures spécifiques comme le fondu enchaîné ou la fermeture au noir dont Anthony Mann use volontiers à côté du simple *cut*. On compte neuf fermetures au noir qui sont des indications fortes et vingt-six fondus enchaînés dont le statut varie. Les deux procédés traversent la succession temporelle sans lui obéir nécessairement.

La fermeture au noir favorise l'instauration d'unités structurales. Au début du film (après une fermeture au noir), lorsque Will arrête son chariot près du lieu du massacre passé, il veut camper pour la nuit ; Charley propose du café et un repas. À l'arrivée à Coronado (après un fondu enchaîné), Barbara lui offre de prendre le thé (séquence 3) ; une journée (au moins) s'est donc écoulée. À la fin du jour, le même probablement (après un fondu enchaîné), il rejoint Barbara qui sort de l'église (séquence 4). Leur échange est suivi d'une fermeture au noir qui précède la séquence des salines. Ainsi l'unité dramatique que signale l'encadrement par les fermetures au noir n'est pas nécessairement d'ordre temporel. Un propos d'Alec le dit autrement : « *Tout ce qui est à trois journées de cheval m'appartient.* » Ce à quoi Will rétorque : « *Le territoire apache est à une journée ; est-il aussi à vous ?* » Se dessine, alors, la possibilité que la temporalité ne change rien à l'affaire. Un exemple différent se situe vers la fin du film lorsque Alec est soigné au ranch de Kate (séquence 29). Vic est anxieux. L'attente est pesante. Elle est coupée par une fermeture au noir, à la suite de laquelle Will se rend auprès du blessé. Lorsqu'il part, bride abattue, à la poursuite de Vic, il n'y a plus que *cut* ou fondus enchaînés assurant l'homogénéité dramatique jusqu'à la fin du film, et orchestrant de façon implicite la succession des faits (séquence 31).

L'emploi des fondus est complexe au cinéma. Malgré le poids du passé dans les dialogues de *L'Homme de la plaine*, ils n'introduisent aucun flash-back. Les fondus enchaînés correspondent majoritairement à une ellipse temporelle liée (ou non) à un changement spatial. Alors que les déplacements sont rarement filmés (on voit plutôt leur terme et leur conséquence), la chevauchée finale de Will dans un paysage nocturne est évoquée avec force fondus enchaînés. Le fondu peut avoir une valeur de simultanéité comme lorsque, après le départ de Will, Alec parle de sa prochaine cécité à Vic et qu'on enchaîne avec Will rencontrant Charley de retour du territoire indien (séquences 10 et 11). Parfois, il ne correspond guère à l'usage : Dave fonce à cheval en direction de Will, et un fondu enchaîné précède les premiers coups de revolver et la riposte de Will (séquence 24). Pareil fondu enchaîné qui ne s'impose pas, se vérifie ailleurs, quand Will arrivant sur le site rocheux où est caché le chariot de fusils découvre Alec blessé (séquence 28). Dans ce cas, le fondu implique une valeur émotionnelle ajoutée. Étant donné qu'un simple changement de plan (assorti d'un *cut*) suffit à exprimer les variations spatio-temporelles du récit au milieu des années 1950, l'utilisation du fondu enchaîné ou de la fermeture au noir apparaît remarquable et souligne la volonté de Mann de travailler au rythme de l'histoire, à un tempo moins lié aux actions elles-mêmes qu'à leurs résonances intimes.



TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

L'Ouest et ses symboles

L'intrigue principale est claire : il s'agit de la vengeance d'un frère par son aîné. Will Lockhart, qui est en réalité capitaine cavalerie à Fort Laramie, traverse le Colorado, parvient à Coronado au Nouveau-Mexique, sous l'apparence d'un convoyeur de marchandises pour découvrir le responsable de cette mort. Il y a donc dissimulation, ce qui le plus souvent dans un western caractérise le méchant (*villain*), car le héros ou le justicier ne s'avance pas masqué. Mais la donne peut changer, comme dans *L'Ange des maudits* (1952) de Fritz Lang, où le personnage de Vern (Arthur Kennedy) dissimule ses intentions de vengeance et s'introduit dans le ranch dirigé par Altar (Marlene Dietrich). À cette dissimulation s'ajoute le principe de recouvrement inscrit dans un film qui croise plusieurs ramifications du western.

Le sujet de *L'Homme de la plaine* appartient au "cycle du bétail", lequel comprend différents thèmes, depuis le convoi du troupeau sur des pistes fameuses (*cattle drive* ou *cattle trail*) ou l'essor des villes qui rassemblent le bétail (*cattle towns*), comme Dodge City, Abilene, Wichita, en vue de son transport en train vers Chicago, jusqu'au récit des luttes entre grands propriétaires (*cattle barons*). En réalité, l'enquête sur la mort du frère de Will relève du "cycle de l'armée et de la cavalerie" affrontées aux Indiens, recouvert par celui des *cattle barons* du Nouveau-Mexique — Anthony Mann a traité plusieurs superpositions de cette sorte, notamment le couple mineurs/cultivateurs dans *Les Affameurs* (1952). Cette ramification thématique transparaît dans l'usage subtile de la référence au "barb" dans le film. En anglais, le terme désigne un dardillon ou une barbelure ; il s'applique à l'aile métallique d'un hameçon, d'une flèche, ou d'un éperon. Par extension, le terme évoque un picot de fil de fer barbelé. En observant l'emblème suspendu à l'entrée du ranch, on reconnaît la pointe d'une flèche ou d'un harpon. Pourtant le picot du barbelé, comme dans le générique, n'est pas loin, l'intrigue suggérant aussi, historiquement, le changement de la vie des cow-boys. L'abréviation "Barb" du ranch recouvre également le prénom de Barbara, la nièce d'Alec dont le père a été trahi autrefois. Fiancée du contremaître Vic et cousine de Dave, ses attaches avec le ranch sont épineuses et douloureuses, bien à l'image du barb griffu. Plus généralement, sa mention court à travers cette histoire de souffrance telle une cicatrice intérieure — un traitement voisin de de la marque du ranch dans *La Rivière rouge* (1948) d'Howard Hawks. Le générique associe le dessin du fil barbelé au titre original, *L'Homme de Laramie*, en un raccourci explicite mêlé à des couleurs en lavis qui reparaissent au moment de la course finale de Will dans le paysage nocturne. Le passé de Kate, l'ex-fiancée d'Alec trace une autre voie à la douleur. Que le *barb* désigne autre chose (au-delà de la dissimulation nécessaire au trafic d'armes) se vérifie au moment où Dave ouvre les caisses de fusils qui portent l'indication *wire* (le fil de fer) associée au nom d'Alec Waggoman (séquence 19). L'horizon que dessine la souffrance dans son rapport avec le fil barbelé invite à reconsidérer les blessures qui traversent le film : les mains sont les premières victimes. Le fait de foncer sans voir est un thème des westerns sur le fil barbelé qui peut provoquer des plaies offensantes (Kirk Douglas les dissimule dans *L'Homme qui n'a pas d'étoile* de King Vidor, 1955). Ainsi, les stries dessinées par les rênes sur le corps de Will descendant du chariot, au début du film, sont à l'image des balafres singulières engendrées par le barbelé. Mais les cicatrices de Will sont, avant tout, intérieures, tant la mort de son frère que la solitude dont parle Charley.

Un autre objet typique est utilisé de façon originale par Mann : le fusil. Il s'y est intéressé dès ses premiers westerns en 1950, avec *Winchester 73*. L'arme que remarque Will dans le magasin de Barbara (séquence 3) est un fusil à répétition, sans doute un spécimen de Winchester — le modèle existe depuis 1858, a été perfectionné en 1866 avant que le fameux modèle de 1873 n'assure définitivement la réputation de la marque. Will sait que son frère a été tué par des Apaches qui possédaient des fusils. Le bref échange qu'il a avec l'Indien Pueblo présent dans le magasin, ajoute à la troublante présence de ce fusil. L'Indien lui-même est moins amical que ceux de la fête de mariage et sa qualité de Pueblo (peuple pacifique à la différence des Apaches) est obscurcie. De son côté, Kate Canaday est, dès sa première apparition, associée à la notion de femme à la carabine puisqu'elle tient en respect Dave pendant la lutte de Will et de Vic (séquence 7). Elle rappelle nombre de femmes de l'Ouest, depuis les simples pionnières qui eurent à faire feu jusqu'à celles qui se distinguèrent telles Calamity Jane et Annie Oakley qui apparut dans le spectacle de Buffalo Bill. Mais surtout, le fusil permet à Mann d'introduire le rêve obsédant d'un homme portant une carabine qu'Alec Waggoman prend d'abord pour Will, celui qui vient de loin et à qui l'on fait endosser le meurtre de son fils. Il en fait la confidence à Will dans la pénombre de la prison (séquence 15). Ce rêve

participe de la stratégie de recouvrement puisqu'il dissimule Vic à la vue d'Alec qui d'ailleurs est menacé de devenir aveugle — le sens physique recouvre, en somme, le sens moral de l'expression. Si Will peut lancer à Alec, après que ce dernier a cherché à le tuer (séquence 24), « *Je ne suis pas l'homme de votre rêve* », il peut à un autre moment dire que la chute d'Alec était provoquée car le cheval, lui, n'était pas aveugle (séquence 28). Sortir Alec de son aveuglement (au sens figuré) est la tâche du film mais, comme semble le dire la morale de la fin, il en reste toujours quelque chose puisque Alec a définitivement perdu la vue. Cet aveuglement porte aussi bien sur la méconnaissance de son fils ou de son contremaître que sur ce qui l'a conduit à épouser la mère de Dave dans le mépris de la passion de Kate à son endroit. La réparation qui s'annonce avec le mariage de Kate et d'Alec ne peut effacer les anciennes blessures.

Il n'est pas impossible de voir une sorte de continuité entre le fusil et le barbelé, l'un à découvert, l'autre sous-jacent. Une fois encore, il y a une opération de recouvrement, concrétisée par la substitution de la commande de fil barbelé en un chargement de fusils. Le fusil (de même que le revolver) est l'expression visible des blessures sous-tendues par le barbelé. Il se tire de son étui et se brandit aux yeux de tous, il se tient à bout portant, ostensiblement dirigé vers sa cible. Même les Indiens n'agissent pas autrement avec Vic et l'abattent de plein fouet. L'un est donc en mesure d'exhiber ce que l'autre tient caché pour mieux figurer l'idée de cicatrice. La violence de l'un n'a rien à envier à celle de l'autre. On comprend, dès lors, que d'aveuglement en dissimulation, Mann a fait jouer les ressorts du genre selon une stratégie générale du recouvrement qui manifeste une parfaite assimilation et un sens du dépassement des stéréotypes du western.













PISTE PÉDAGOGIQUE 1

À partir des trois premières séquences du film, le repérage de trois symboles de la conquête de l'Ouest permet d'aborder la notion de genre et de préciser les caractéristiques historiques du western. Générique (séquence 1) : mise en évidence du motif du fil barbelé (*barbwire*) en une image qui évoque la séparation, la cicatrice et la suture tout en renvoyant historiquement à la fin de l'ère des grands propriétaires. Séquence 2 : introduction du traditionnel chariot (*wag[g]on*), emblème des pionniers dont il faudra rappeler le rôle moteur dans l'intrigue (épisode des salines, affrontement final) et le statut d'objet convoité par les quatre protagonistes. Séquence 3 : valorisation du fusil à répétition (*repeating rifle*), arme et motif du crime originel, qui lie d'emblée la thématique de la violence à celle de l'argent. On remarquera enfin que la séquence 19, qui donne la clef de l'intrigue en dévoilant la dissimulation, lie indissolublement les trois objets. Autre approche possible *via* l'onomastique : le nom de l'héroïne et celui du ranch renvoient indirectement aux barbelés tandis que le patronyme Waggoman fait d'Alec le survivant d'une époque révolue.







James Stewart… et les autres

On a beaucoup parlé des rôles de James Stewart dans les films d'Anthony Mann et l'on a glosé sur le héros mannien. Par exemple, Raymond Bellour, qui a écrit que tout « *s'organise à partir de l'acteur principal, sur qui l'œuvre repose en sa totalité.* […] *Les autres acteurs, si important soit leur rôle, ne comptent pour ainsi dire pas : le héros est l'équation du récit et de la mise en scène. Ainsi son physique, son jeu, son style d'être, importent-ils avant toute autre chose.* » Il parle aussi de « *ce personnage qu'avec Borden Chase* [A. Mann] *arracha à la comédie et façonna littéralement pour le précipiter dans l'Ouest* [1]. » Cependant, il convient de rappeler certains faits : Borden Chase n'est pas le seul collaborateur de Mann et il n'est pas le scénariste de *L'Homme de la plaine* ; le premier western dans lequel Stewart apparaît date de 1939 (*Femme ou démon* de George Marshall) ; la même année que *Winchester 73*, Stewart interprète le rôle principal de *La Flèche brisée* (Delmer Daves, 1950) qui n'est pas si éloigné des rôles que Mann lui propose ; Stewart a joué dans des films de bien d'autres réalisateurs, dont *La Corde* (1948) d'Hitchcock, qui n'est pas précisément une comédie.

Luc Moullet adopte une position opposée à celle de Bellour lorsqu'il écrit que, dans les westerns de Mann avec Stewart, « *l'aventure, l'action, le décor surtout, l'emportent sur le protagoniste, assez semblable d'ailleurs à celui de beaucoup d'autres westerns* [2]. » Il ajoute : « *Il y a à peine besoin de l'acteur pour tourner.* » En outre, Moullet voyant en Stewart un acteur qui joue principalement avec ses mains, il lui est difficile de faire fond sur *L'Homme de la plaine* dès lors que la main du personnage est réduite à l'inactivité par un excité de la gâchette. Troisième point de vue, celui de Jonathan Coe qui note que le personnage de Stewart dans *L'Homme de la plaine* est différent de celui imaginé par Borden Chase. Il serait « *plus humain et social* », il ne serait plus « *obsédé par sa vengeance* » et lorsque Will Lockhart laisse partir Vic à la fin il s'agirait d'un « *finale fort et loyal* [3] ». Comme quoi, les points de vue sur les acteurs et leurs personnages sont sujets à variations.

Philip Yordan, le scénariste — autre « *auteur* » potentiel — a fait une déclaration semblable à l'un des propos de A. Mann : il voulait « *retrouver la pureté du héros des tragédies antiques* » ; « *Un homme arrive qui vient on ne sait d'où, qui va on ne sait où, qui est déchiré par les Furies et qui cherche désespérément la paix intérieure.* » « *Nous avons renforcé la vulnérabilité physique* [du personnage] *afin d'éviter de tomber dans le manichéisme dangereux du Héros qui, se croyant infaillible et puissant, se permet de juger les gens qui l'entourent et de s'arroger droit de vie et de mort*. »

Si l'acteur principal de *L'Homme de la plaine* attire l'attention, il serait injuste d'ignorer les hommes et les femmes qui apparaissent à ses côtés. Un film de genre, en l'occurrence le western, repose sur un vivier d'acteurs secondaires qui assurent le "milieu" nécessaire. Le film de Mann ne déroge pas à la règle. Il rassemble quelques habitués du genre : Arthur Kennedy (*L'Ange des maudits*, 1952 ; *Le Bandit*, 1954) qui s'est déjà trouvé face à James Stewart dans un film de Mann (*Les Affameurs*), Jack Elam (sempiternel "villain" au regard louche), Frank De Kova (spécialisé dans les rôles de Mexicains et d'Indiens), James Millican ou John War Eagle. Si Mann exploite le vivier, en revanche il prend ses distances à l'égard de certaines conventions. Wallace Ford, qui travaille à Hollywood depuis 1930 et qui, depuis 1948, apparaît dans des westerns

FILMOGRAPHIES SÉLECTIVES

Donald Crisp : 1915, *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith) - 1916, *Intolérance* (*Intolerance, Love's Struggle Through The Ages*, D. W. Griffith) - 1936, *La Charge de la brigade légère* (*The Charge of the Light Brigade*, M. Curtiz) - 1941, *Docteur Jekyll et Mister Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr Hyde*, V. Fleming) - 1941, *Qu'elle était verte ma vallée* (*How Green Was my Valley*, J. Ford) - 1954, *Prince Vaillant* (*Prince Valiant*, H. Hathaway). **Wallace Ford** : 1932, *Freaks* (T. Browning, 1932) - 1945, *La Maison du Docteur Edwards* (*Spellbound*, A. Hitchcock) - 1947, *La Brigade du suicide* (*T-Men*, A. Mann) - 1950, *Les Furies* (*The Furies*, A. Mann) - 1955, *Wichita* (J. Tourneur) - 1959, *L'Homme aux colts d'or* (*Warlock*, E. Dmytryk). **Arthur Kennedy** : 1941, *La Grande évasion* (*High Sierra*, R. Walsh) - 1949, *La Tigresse* (*Too Late for Tears*, B. Haskin) - 1952, *L'Ange des maudits* (*Rancho Notorious*, F. Lang) - 1952, *Les Affameurs* (*Bend of the River*, A. Mann) - 1954, *Le Bandit* (*The Naked Dawn*, E. G. Ulmer) - 1962, *Lawrence d'Arabie* (*Lawrence of Arabia*, D. Lean). **Cathy O'Donnell** : 1948, *Les Amants de la nuit* (*They Live by Night*, N. Ray) - 1950, *L'Histoire des Miniver* (*The Miniver Story*, H. C. Potter) - 1951, *Histoire de détective* (*Detective Story*, W. Wyler) - 1959, *Ben Hur* (W. Wyler).

(il a aussi déjà collaboré deux fois avec Anthony Mann, pour *La Brigade du suicide* et *Les Furies*), joue le rôle vraiment secondaire mais quasi obligé du compagnon du héros (le "sidekick"), plus âgé et dont la fonction de faire-valoir est ramenée par Mann à celle d'informateur occasionnel. Il est si peu important que l'on n'entend plus parler de lui à la fin du film. Que l'on compare son rôle à celui de Walter Brennan dans *Rio Bravo* (1959), et l'on mesure l'écart dans le traitement du personnage entre Hawks et Mann. Néanmoins c'est à cet improbable sang-mêlé que revient de prononcer la phrase emblématique : « *Nous n'avons pas échangé dix mots pendant le voyage, M. Lockhart, et pourtant j'ai l'impression de bien vous connaître.* »

Deux acteurs de *L'Homme de la plaine* ne sont pas des acteurs de genre. Le rôle de Barbara est tenu par Cathy O'Donnell, connue surtout pour son personnage dans *Les Amants de la nuit* (Nicholas Ray, 1948). De la famille Waggoman elle est la seule intéressante dit Kate (qui oublie provisoirement Alec) et elle représente surtout une promesse, ce qui lui donne le privilège de se voir assigner un rendez-vous à la fin, assez semblable à celui qu'Henry Fonda propose à Cathy Downs à l'issue de *La Poursuite infernale* (John Ford, 1946). Donald Crisp, grand acteur du muet, chez Griffith notamment, puis du parlant — en 1941 on le voit dans *Docteur Jekyll et Mr Hyde* de Victor Fleming et dans *Qu'elle était verte ma vallée* de John Ford, rôle pour lequel il a obtenu un oscar —, réalisateur à ses heures, donne la réplique à James Stewart. Il incarne depuis quelque temps déjà (l'âge aidant) une figure de composition, celle du patriarche rigide : son personnage dans *L'Homme de la plaine* est hanté par un mauvais rêve, celui de Stewart est obsédé par une scène traumatique. Ils constituent, de ce point de vue, une figure de double dans un film qui en comporte d'autres (Will/Vic ; Vic/Dave ; Kate/la femme de Alec).

(1) Bellour, Raymond dir.), *Le Western, Approches. Mythologies. Auteurs. Acteurs. Filmographies*, Gallimard, coll. "Tel", 1993, p. 271.
(2) Moullet, Luc, *Politique des acteurs (Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart)*, Cahiers du cinéma, 1993.
(3) COE, Jonathan, *James Stewart. Une biographie de l'Amérique*, Cahiers du cinéma, 2004.

Concernant James Stewart, la rubrique "Acteur/Personnage" ("James Stewart, éloge de l'instabilité") lui a été consacrée dans le dossier *Lycéens au cinéma*, *L'Appât, Anthony Mann*, Philippe Ortoli & Thierry Méranger, CNC, 2003, www.lyceensaucinema.org.









Page 10, de haut en bas : *Indiscrétions*, *La Flèche brisée*, *L'Ange des maudits*. Ci-dessus : à gauche de haut en bas *Les Meilleures Années de notre vie*, *Les Amants de la nuit* ; à droite de haut en bas : *L'Ombre d'un doute*, *Qu'elle était verte ma vallée*.

PISTE PÉDAGOGIQUE 2

La bande annonce originale, bonus de l'édition DVD du film, permet de mesurer ce que représente James Stewart pour le spectateur américain de 1955. « *The Man who was magnificent in The Glenn Miller Story / The Man who was unforgettable in Rear Window / The Man who was terrific in Strategic Air Command / James Stewart now tops all past triumphs as The Man from Laramie / He came a thousand miles through teeming dangers to kill a man he'd never seen !* » Une recherche fondée sur ces titres fait évaluer la diversité des rôles tenus après-guerre par l'acteur, à partir du repérage des genres et des réalisateurs concernés (Mann et Hitchcock). C'est un héros triomphant que l'on vend désormais au public, comme s'il fallait faire oublier le *boy next door*, américain moyen des films dirigés par Frank Capra (comme *M. Smith au Sénat* ou *La Vie est belle*) dont la vulnérabilité caractérisera pourtant jusqu'au bout les rôles de l'acteur. La comparaison des titres du *trailer* avec ceux de la filmographie souligne aussi le dédain des quatre westerns tournés auparavant avec Mann.



Logiques biaisées du paysage

La mise en scène instaure un rapport entre le scénario (ou le contenu narratif) et les images (visuelles et sonores) du film. Son action ou son influence se repère à des choix qui se déduisent notamment de certaines accentuations significatives ou de la perception d'écarts notables qui peuvent être interrogés. Ainsi, cette histoire se nourrissant de thèmes venus des westerns du "cycle du bétail" n'y satisfait guère quant au régime de l'image. Cet aspect dissimule un autre cycle narratif, celui de la cavalerie, et cette dissimulation sert les intérêts du personnage principal. Il n'en demeure pas moins que le choix de ce mode de recouvrement peut ouvrir une autre perspective, notamment parce que l'orchestration spatiale de *L'Homme de la plaine* s'avère, en partie, étonnante.

Certains des effets produits par la mise en scène sont de l'ordre de la discordance, voire de l'invraisemblance. Comme l'absence de tout barbelé sur le territoire du ranch Barb au point que les bêtes de Kate Canaday peuvent s'être mélangées à celles de Alec Waggoman. Le bétail est loin d'occuper dans *L'Homme de la plaine* une place importante à la différence de nombreux films qui s'attachent à décrire les épisodes du travail des cow-boys où chevaux et bêtes à cornes voisinent dans la prairie ou sur les pistes. Mann suggère sans y insister l'existence de bétail aux alentours des deux ranchs ; les corrals sont vides. Il faut la séquence où Dave vient en ville pour que l'on voie en plongée un troupeau traversant la place de Coronado, mais il disparaît au moment de la rixe opposant Will à Dave pour resurgir comme toile de fond du combat avec Vic (séquence 7). La deuxième mention d'un bétail dans l'image correspond au moment de la recherche des bêtes égarées de Kate : on voit en plongée et dans le lointain des silhouettes d'animaux. Au cours de l'affrontement qui suit, comme à d'autres moments-clés du film, se compose une sorte de théâtre fait du cercle des cow-boys qui entourent les protagonistes (séquence 17). Dans les deux occurrences, la vue en plongée crée une distance et relègue l'effet de réel constitué par le bétail aux marges du cadre. Il est clair qu'Anthony Mann a jugé inutile de mobiliser un troupeau pour les besoins du film contrairement, par exemple, à Howard Hawks dans *La Rivière rouge* (1948). On en déduit que l'histoire des ranchs et du bétail n'est qu'un prétexte narratif qui n'intéresse pas la mise en scène. En même temps, les contradictions ne manquent pas. Will est un capitaine de cavalerie venant de Fort Laramie. Qu'il s'habille en cow-boy pour donner le change participe de sa vengeance, mais que, une fois arrivé au ranch de la Demi-Lune, il soit en mesure de partir seul rassembler le bétail égaré de Kate, est plus surprenant.

D'autre part, le cinéaste privilégie l'aspect rocheux du paysage qui ne soutient guère la possibilité que ce territoire soit consacré à l'élevage. Seuls les abords de la maison de Kate laissent paraître un peu de végétation au bord d'une pièce d'eau. Partout ailleurs, on est frappé par la présence répétée de sites escarpés sinon désolés semblables à cet endroit où affleure le sel (séquence 5) : le cirque de falaises où

DÉFINITION(S)

La mise en scène est une notion complexe, plus stratifiée qu'elle n'y paraît. Elle croise trois significations au moins. La première tient à l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une manière d'orchestrer les entrées et sorties des acteurs, d'établir les déplacements physiques dans l'espace (au théâtre, la scène, voire la salle ; au cinéma, le champ). Par spécification générique, la deuxième s'applique au cinéma seul : la mise en scène qualifierait l'écriture et le langage propres au Septième Art. La troisième, enfin, concerne directement les réalisateurs : elle désigne les moyens par lesquels le cinéaste appose sa signature, fait montre de singularité. Le western est l'un des genres propices à l'inscription d'un paysage "grandeur nature". Dans *L'Homme de la plaine*, l'attention prêtée à la mise en espace sert la dynamique duelle de l'aveuglement et de la révélation. Dès lors, les éléments du décor et les cadrages ne se réduisent pas à des fonctions descriptives et ne soutiennent pas uniquement la vraisemblance des lieux et de l'histoire. Ils relèvent également, et surtout, du régime symbolique, avec une survalorisation des détails : le sel que ne peuvent pas prélever Will et ses hommes, nappe blanche et amère sur un paysage déserté, rappelle les vestiges de la cavalerie dans le décor de Dutch Creek. La même désolation s'exprime là, comme pour symboliser le chemin dévoyé qu'emprunte désormais l'Ouest américain.

est mort le jeune frère, le roc surplombant où est dissimulé le chariot d'armes, sans oublier les terres pierreuses et semi-désertiques qu'il faut parcourir pour se rendre chez Alec ou atteindre Coronado. Le duel au pistolet entre Dave et Will (séquence 18) n'a pas lieu dans la prairie où se trouve le bétail mais au milieu de blocs de rochers qui, certes offrent un abri, mais soulignent encore un choix précis et récurrent dans la mise en scène. En effet, chaque séquence du film est amenée à partir d'un point de vue qui suppose la proximité d'un entablement rocheux et l'on s'étonne toujours de voir ces cow-boys montant et descendant des pentes, faisant piétiner ou courir leurs chevaux parmi la pierraille ou le désert.

Anthony Mann a confié son intérêt pour le paysage : « *C'est par la juxtaposition de la nature, des montagnes, des rivières, de la poussière que le drame s'intensifie* » déclare-t-il dans un entretien à *Positif* (n° 94, avril 1968). Cet intérêt est également relevé par plusieurs critiques des *Cahiers du cinéma* (n° 69, mars 1957) auxquels il répond : « *Je n'aime pas tourner en studio. J'aime aller en extérieurs pour deux raisons. 1) Lorsque vous voyez le paysage, il peut vous venir une foule d'idées auxquelles vous n'auriez jamais songé sur un plateau* […]. *2) Les acteurs atteignent à bien plus de vérité en extérieurs* […]. *Si l'acteur doit jouer au sommet d'une montagne, au bord d'un fleuve, ou dans une forêt, il y a le vent, la poussière, la neige, le craquement des branches qui l'interrompent, qui l'obligent à se donner plus.* »

On s'avise alors que tout site rocheux, dans le film, est un lieu (plus ou moins actualisé dans l'image) qui contient en réserve le drame. Au début, l'emplacement du massacre est à deviner à partir du regard insistant que Will adresse à la montagne depuis son siège sur le chariot avant de s'enfoncer dans le vallon où il découvre les vestiges de l'attaque indienne. Cette mise en scène annonce la découverte à venir de la cachette de l'autre chariot dans un coin de montagne (séquence 19). Mais tant que celle-ci n'a pas été décelée dans le paysage, qu'on n'a pas pénétré le secret du trafic d'armes, la mise en scène procède à rebours du mouvement par lequel on a découvert le cirque de l'ancien crime : au lieu d'avancer vers ce site, on lui tourne le dos. C'est pourquoi les pans rocheux restent hors champ, en bord cadre ou en amorce tandis que chaque séquence amenant un nouvel événement douloureux (les salines, le duel entre Will et Dave, la recherche du chariot disparu par Alec et Vic…) semble naître d'une même configuration spatiale. Ce qui reste suggéré est un point élevé dans un ensemble rocheux d'où divers cavaliers dégringolent la pente pierreuse ou auquel ils retournent. Ce parti pris de réalisation préfigure la découverte du foyer d'où sont partis les fusils à répétition, objet du trafic et origine du massacre passé et de ceux à venir. Il suffit d'observer comment le lieu qui recèle le chariot de fusils est toujours filmé de la même manière et suivant le même angle de vue soulignant l'escalade vertigineuse qu'il faut entreprendre pour s'y rendre. Ainsi le mal enfoui dans ce territoire rocheux est figuré comme ce qui se déverse *d'en haut*, littéralement, sur les personnages. Au finale, le chariot de fusils projeté dans le vide, grâce à l'action de Will et de Vic sous la menace, met un terme à ce pouvoir dominateur (séquence 31).

À partir de cette constatation, il faut faire l'hypothèse que si le ranch Barb est présenté comme un lieu aride, c'est qu'il participe (ou a participé) de la propagation du mal. Dès lors, on comprend mieux une contradiction du scénario : il n'est guère explicable que le vieux Charley — même si pour la circonstance il joue le rôle de *scout* ou d'éclaireur dévolu dans l'armée à ceux qui ont une appartenance indienne – soit le seul à découvrir les traces du chariot caché (séquence 26) tandis qu'Alec qui connaît à fond la région, selon ses propres dires, se contente de regarder en l'air pour déceler une cachette possible. En revanche, par ce moyen, la mise en scène met l'accent sur un clivage essentiel : Alec est (ou a été) du côté des pouvoirs de la montagne rocheuse. Par contraste et symboliquement, le ranch verdoyant de la Demi-Lune ainsi que l'homme qui vient de loin (*from Laramie*, Wyoming, selon le titre original) ou de la plaine (selon le titre français) sont étrangers à cette configuration rocheuse.









PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Pour un homme de la plaine, le danger vient logiquement de la hauteur. Il est facile de dénombrer les séquences où les agresseurs surplombent leurs victimes. Collines et pitons rocheux font ainsi de Dutch Creek, des salines (Salt Flats) ou de la prairie – là où les troupeaux se confondent – des lieux particulièrement exposés. Une étude similaire peut être menée à partir du milieu urbain où le héros n'est pas davantage protégé : pour Will, la menace vient d'un escalier (séquence 3) aussi bien que d'un toit (séquence 14). C'est dire à quel point tout promontoire peut devenir lieu de surveillance et de dissimulation. Mais aussi combien faire perdre l'équilibre à l'adversaire et le mettre à terre pour lui faire mordre la poussière, situation récurrente dans le film, est la meilleure façon de se débarrasser d'un gêneur. Ultime manifestation des dangers de la verticalité : la grande taille du héros qui peine à passer les portes sans en heurter les linteaux… et à se conformer aux proportions du Cinémascope. ☞

Vestiges à Dutch Creek

Cette deuxième séquence commence, après une fermeture au noir, à 1 minute 27 secondes pour une durée de 3 minutes 20 secondes. Le générique s'est déroulé sur le dessin d'un fil de fer barbelé traversant en diagonale l'espace du cadre. La mise en scène est chargée de nous révéler à l'aide de dix-sept plans que le jeune frère de Will Lockhart a été tué quelques mois auparavant au cours d'une embuscade apache contre la cavalerie. L'on comprend aussitôt pourquoi l'image du générique pouvait aussi bien passer pour celle d'une cicatrice. Toutefois, les images de cette séquence vont au-delà de cette information.

Plans 1-3 : Le motif du chariot

Comme beaucoup de westerns (qu'ils soient placés sous le signe de la marche des pionniers ou qu'ils entrent dans le cycle du bétail comme celui-ci), le film commence par un voyage. Dans un paysage semi-désertique, surgit par le bord cadre gauche un chariot tiré par trois couples de mules suivi d'un second puis d'un troisième. Les chariots sont lourdement chargés, l'avancée est lente sous le soleil. La trajectoire latéralement définie va de la gauche vers la droite comme le souligne l'emploi du plan fixe. Au plan suivant, un mouvement panoramique d'accompagnement isole l'un des chariots qui avance de trois quarts face de la gauche vers la droite. Sur le siège sont assis un vieil homme, Charley (Wallace Ford), portant un fusil et un plus jeune conducteur Will (James Stewart). Au terme du mouvement panoramique insistant sur la permanence de la trajectoire, le chariot s'éloigne de dos vers la profondeur du champ où l'on reconnaît le même paysage semi-désertique du plan **1**. Au plan **3**, apparaît à nouveau la succession des chariots vue en plan fixe et en contre-plongée poursuivant sa route selon la même direction gauche-droite. L'insistance est donc mise sur le sens du déplacement grâce à la suite de plans : fixe-panoramique-fixe.

Plans 4-12 : Une enclave du passé

Le plan **4** fait rupture par rapport à cet axe de progression puisque le chariot conduit par Will entre dans le champ par la droite suivi par un panoramique en plongée droite-gauche. Il s'arrête tandis que Will annonce qu'ils camperont ici pour la nuit malgré l'objection de son vieux compagnon. Pendant cet échange, Will n'a pas cessé de regarder la montagne sur sa droite, tournant le dos à la caméra. Il entreprend de descendre de son siège (plan **5**) et, les rênes étant entre les mains du vieux et visiblement maintenues dans le champ, son corps passe ostensiblement derrière les multiples lanières qui occupent l'avant-plan du cadre. Cette composition vient conforter l'impression produite par le retournement de la progression des chariots. Si celui-ci soulignait le passage à un autre ordre de figuration et suggérait l'idée d'un retour en arrière (Anthony Mann produit ce même effet dès les images du générique de *L'Homme de l'Ouest* en inversant l'ordre de la marche du cavalier incarné par Gary Cooper), les rênes entourant la silhouette de Will tissent les liens qui le tiennent prisonnier du passé tandis qu'il s'éloigne de dos vers la montagne. C'est au plan **6** que nous voyons vraiment le visage du personnage de Will en plan rapproché de trois quarts face. Ce signe fort donné par le cadrage lie la présentation du héros au regard qu'il porte alors et qui, par conséquent, le définit. Par un montage en deux plans (**6**-**7**) faisant champ-contrechamp, il découvre, à la faveur d'un panoramique vers la droite, les débris calcinés d'un chariot gisant dans un vallon. Au plan **8** qui semble une reprise de **6**, le décor a changé derrière lui : il se détache maintenant sur un fond de ciel, en légère contre-plongée, pour souligner que la vue de ces débris l'a modifié. En **9** (comme à la fin de 5), Will s'éloigne de dos et s'enfonce dans le vallon du massacre. Il s'arrête et se tourne vers la droite. Raccord regard sur le plan **10** qui fait découvrir en un plan serré quelques objets sur le sol dont l'inscription "Cavalerie", les restes d'un uniforme, un chapeau de cavalier… La main de Will entre alors dans le champ pour ramasser le chapeau et la caméra suit son mouvement qui ramène la coiffure noircie sous le regard de Will dont le visage revêtu d'un chapeau clair est maintenant vu en plan rapproché. On remarque ainsi la présence du décor de falaises blanches, notamment un éperon rocheux qui double de sa silhouette claire la présence de l'homme obscurcie par le contre-jour. Il lève les yeux et, à la fin de **10**, ébauche un mouvement vers la gauche interrompu par la coupe du plan. Le plan **11** est d'une grande beauté. Un panoramique vers la gauche qui répond au mouvement ébauché par Will permet de parcourir les vestiges du massacre dans le vallon puis le cirque montagneux. Au moment où la caméra atteint le piton rocheux, on découvre avec surprise Will présent dans le cadre que l'on pensait correspondre au contrechamp de son regard. Il est à la verticale du piton, comme à la fin de **10**, mais de dos, comme si le mouvement ébauché avait bel et bien abouti à ce que Will tourne sur lui-même. Toutefois, le montage a effacé le statut logique du plan pour mieux libérer l'émotion du moment qui se résout dans cet effet de vertige face au passé. Will poursuit le mouvement de la tête et au plan **12**, dans un raccord parfait, on le retrouve de trois quarts face à l'aplomb du piton rocheux, comme à la fin de **10** mais dans un plan plus serré. Dès lors, nous partageons l'émotion du personnage visiblement au bord des larmes. Le plan **12** s'achève sur un regard hors champ quasi frontal de Will, ce qui rompt avec l'atmosphère antérieure.

Plans 13-17 : Un cirque rocheux

L'entrée en scène du vieux compagnon de route, Charley, réintroduit le temps présent. Les plans **14**-**15** traités en champ-contrechamp, correspondent à un dialogue classique des deux personnages vus en plans américains où l'on apprend les informations utiles après coup. Après un échange plein d'affection bourrue, la sortie de Charley par la gauche du cadre, laisse Will à nouveau seul (fin de **15**). Le recours dans le plan **16** à une vue en plongée sur Charley disparaissant au milieu du site, accentue l'importance d'un tel paysage. La menace de mort est présente comme le révèle le chapeau noirci qui réapparaît entre les mains de Will et qu'il repose à la fin du plan **17** dans un mouvement à rebours de celui effectué en **10**. Ainsi, la mise en scène renonçant au pittoresque du convoi, privilégie le motif du chariot solitaire, se redoublant dans celui du frère mort et anticipant sur le chariot d'armes. Elle souligne, par les panoramiques notamment, le rôle joué par le paysage qui recèle outre ce vallon solitaire une autre enclave rocheuse utilisée par Dave et Vic pour cacher les caisses de fusils. Au terme de cette ouverture, on comprend mieux que ce film soit si abondant en rochers et falaises car ils tiennent en réserve le drame passé et à venir.


1


7


13


2


8


14


3


9


15


4


10


16


5


11


17


6


12

ATELIER 1

L'analyse d'une séquence inaugurale est lourde d'enjeux. Premier bilan de cette exposition à partir de questions simples. Sur quoi repose l'unité du passage ? Quelles informations sont transmises ? Un personnage est-il privilégié ? Par quels moyens ? D'autres éléments sont tirés d'un nouveau visionnage : nombre et durée respective des plans, musique, transcription des dialogues.

Ainsi, tout (ou presque) est dit sur le héros, grâce à Charley : nature secrète révélée par le nom (phonétiquement, *Lockhart* renvoie en anglais à la métonymie du cœur verrouillé), perte qui accable (« *Standing here thinking about him won't bring him back* »), impossible accomplissement de la vengeance (« *Hate is unbecoming in a man like you* »).

La séquence invite aussi à aborder l'art de Mann, souvent réduit à un classicisme supposé, sous l'angle de la rupture. Consigne : relever les raccords problématiques et donner un sens aux choix de montage. Ainsi l'enchaînement des plans 3 et 4 qui, pour un même mouvement, juxtapose une sortie et une entrée de champ du même côté. Plus étonnant encore, le passage du plan 10 au suivant. Quand le panoramique amorcé semble correspondre à la subjectivité du traditionnel raccord regard, la fin du plan 11 fait de Will, cible potentielle, l'objet menacé de la visée. Même principe ensuite : son regard (plan 12) se porte sur Charley (plan 13), qui le rejoint dans le même plan.

ATELIER 2

Plusieurs éléments confèrent au deuxième plan choisi des caractéristiques particulières. On peut d'abord relever sa durée inhabituelle — un peu plus de deux minutes ; puis son identité avec la séquence (la 25e selon le découpage du film) dont il constitue l'unique segment. La notion de plan séquence peut ainsi être abordée — un autre, moins significatif (séquence 17) a mis en scène Will et Kate Canaday. Ce parti pris stylistique souligne la théâtralité, aisément repérable, des enjeux du passage. Importance (entre deux plans muets) d'un dialogue qui juxtapose les soupçons d'Alec et les tactiques d'évitement de Vic. Rôle déterminant de la lumière (présence d'ombres évoquant le frère assassiné). Fonction symbolique du décor (fusils) et des ouvertures béantes (porte et fenêtre) qui, tout en suggérant la transition vers les extérieurs des plans voisins, renvoient aux motivations des personnages (Vic veut empêcher Alec de sortir). Choix du *two shot* (plan à deux) au détriment du traditionnel champ/contrechamp dont la valeur adversative sera réservée à de véritables duels.

ANALYSE DE PLANS

Direction, la montagne


1


2


3

Alec se rend au ranch de la Demi-Lune dans l'intention de tuer Will qui met fin aux coups de feu en faisant se cabrer le cheval d'Alec. Alec tombé à terre, Will le saisit par le bras en lui expliquant qu'il n'est pas l'homme de son rêve. Alec se dégage. Will ramasse son fusil et aide Alec à se remettre en selle. Arrive alors la fin de la séquence 24. Trois plans font passer de la fin du duel avorté, à l'intérieur du bureau d'Alec au Ranch Barb (séquence 25 qui ne compte qu'un plan) et, enfin, à une scène d'extérieur où apparaît Will sur son cheval (séquence 26).

Plan 1 (1h17mn8s). Alec s'éloigne dans la profondeur de champ au galop de son cheval blanc tandis que Will immobile occupe l'avant plan droit, de dos. On remarque que le fusil qu'il tient sur son avant-bras droit dessine une diagonale visible dans l'espace horizontal que forme l'extérieur du ranch de Kate. La pointe de cette diagonale désigne brièvement la montagne que l'on voit au loin. Entre le plan précédent et celui-ci, il y a un faux raccord puisque le fusil n'est pas tenu par la même main (la main gauche de Will lui servant à retenir la bride du cheval d'Alec). Ainsi la diagonale peut faire partie de la réponse à la question : qui est l'homme du rêve ? Il faudrait chercher du côté de la montagne. Une fermeture au noir amène au plan suivant. Elle correspond à un changement temporel (Alec est habillé différemment) et spatial (l'intérieur du Ranch Barb).

Plan 2 (1h17mn20s). C'est la seconde fois qu'Alec vérifie les comptes (voir séquence 16). Dans ce bureau un pan de mur est orné de quatre fusils accrochés les uns au-dessus des autres. Survient Vic qui apparaît d'abord à la fenêtre puis entre par la porte du bureau, les deux fois précédé de son ombre. Alec l'a fait appeler car il a des soupçons qui raccordent directement avec l'allusion faite par la diagonale du plan précédent. Vic cherche à esquiver les questions ; il veut retenir Alec en lui saisissant les bras. Celui-ci se dégage de la même façon qu'il s'était libéré de Will et conclut que si son hypothèse se vérifiait celui qui a été enterré ne serait pas son fils, mais « *juste un étranger* ». Le plan séquence est d'une grande densité : le thème (verbal et visuel) des fusils enchaîne avec l'insistance sur l'arme que portait Will. La question de l'homme du rêve se prolonge à travers la mention de l'étranger (c'est presque dans ces termes qu'Alec a raconté son rêve à Will en prison). On passe donc de l'homme du rêve n° 1 (Will selon Alec) à un second qui pourrait être Dave (l'étranger aux fusils). La musique qui commence au moment où les deux hommes quittent le bureau fait le lien avec le troisième plan, en plus du fondu enchaîné — rétrospectivement, il a valeur de simultanéité alors qu'il est d'abord perçu comme faisant passer à la quête des deux hommes (rechercher le chariot disparu).

Plan3 (1h19mn15s). Un cirque de montagnes vu en contre-plongée avec, sur la gauche, un éperon rocheux (souvenir de *Naked Spur*, *L'Appât* dans son titre original ?). Surgit par la droite un cavalier que par le raccord musical trompeur on pense être Vic ou Alec. Il s'agit de Will dont le cheval descend en diagonale la pente accompagné par un panoramique vers la gauche et qui, de dos, s'éloigne dans la profondeur de champ en direction d'un cheval arrêté – son cavalier est assis à terre. L'effet de surprise soutient la procédure de recouvrement successif qui caractérise l'homme du rêve. Will se porte à la rencontre de Charley qui a trouvé des traces d'un chariot allant vers la montagne. Ainsi la boucle est bouclée en trois plans : Alec s'est éloigné sur un cheval blanc au plan 1, Will entre sur un cheval alezan au plan 3 ; *l'espace montagneux* retrouve sa place au côté du thème des fusils et de celui de l'homme du rêve ; le fondu enchaîné a fait se superposer, ou presque, les quatre fusils avec l'image de l'éperon rocheux.

Le duel

L'un des moments-clés d'un western est le duel. Sa typologie est fort diversifiée selon les lieux ou les armes utilisés qui commandent la gestuelle et sous-tendent la signification : une lutte à mains nues devant toute une communauté n'est pas un règlement de compte au revolver en solitaire ; un combat dans la neige et le froid, ou dans l'eau et la boue, ou sur un sol rocailleux et désertique ne se confondent pas.

La tactique employée en fait un coup tordu ou un redressement de tort. Tout duel n'étant pas conclusif, le moment choisi en détermine aussi la portée. Or, Mann joue des possibilités d'évitement de la scène attendue, *L'Homme de la plaine* inaugurant l'ère du soupçon en la matière, qui conduira au western spaghetti et à un film tel que *Invasion Los Angeles* (1988), où John Carpenter filme une interminable bagarre à mains nues dont l'enjeu est le port de lunettes noires censées démasquer les envahisseurs.

Chez Mann, le duel final n'a pas lieu, et il est précédé de plusieurs combats singuliers plus ou moins avortés. Will apercevant Dave se dirige vers lui d'un pas décidé avec la ferme intention de se venger des salines (séquence 7). Ce premier duel aux poings se dédouble en un autre avec l'arrivée de Vic qui vient à la rescousse de son employeur malmené ; le geste de Dave saisissant son pistolet pour tirer dans le dos de Will aurait dû mettre un terme à l'affrontement si Kate ne l'avait arrêté à temps. Plus tard, Dave récidive lorsqu'il réalise que Will est seul auprès des bêtes errantes de Kate (séquence 18). Il s'élance contre lui persuadé de triompher. La riposte de Will transforme l'attaque meurtrière en une déconfiture ; il faudra l'intervention des hommes du ranch pour lui infliger un châtiment injuste. Malgré la faiblesse de sa vue, Alec à son tour entreprend d'affronter Will pour venger la mort de son fils (séquence 24). Il s'élance au galop de son cheval en tirant à l'aveugle sur Will. De même, l'arrivée des Indiens transforme la conclusion : Will renonce à tirer, laisse partir Vic qui affronte son destin autrement. Une autre bagarre aurait pu avoir lieu lorsque Chris suit Will dans le désert (séquence 12). C'est dire la volonté de Mann de ne pas surdramatiser le duel — aux antipodes des frères Wachowski dont la trilogie *Matrix* semble toute tendue vers l'ultime scène du duel à mains nues, titanesque, entre Néo et M. Smith.

Le duel revêt donc une allure particulière et frappe par son impulsivité. Ailleurs, il est le résultat d'une savante combinaison ou d'une sourde machination (les pugilats dans *Fight Club* de David Fincher). Rien de tel ici. Les hommes sont portés au duel par une sorte d'aveuglement. Concret pour ce qui est d'Alec dont la vue baisse, cet aveuglement pousse Will à s'avancer à travers la place du village sans mesurer le nombre d'hommes du ranch Barb qui pourraient s'interposer. De son côté, Dave accumule, aux salines, tous les signes de la lâcheté et récidive lorsqu'il pense être le plus fort face à un Will isolé et qu'une nouvelle fois il emploie ses hommes pour le seconder. On peut ainsi voir apparaître entre les duels de ces trois hommes si différents un point commun qui tient à la trajectoire frontale et rectiligne de l'action. Toutefois, Mann module. Le tir à cheval d'Alec est filmé de loin accusant par cette distance-caméra l'incapacité du personnage à voir correctement. La marche de Will est filmée en plan serré, au mépris de l'environnement, et donc de toute prudence. La galopade de Dave qui s'élance depuis la hauteur pour surprendre Will est coupée par un fondu enchaîné qui peut souligner le brouillage affectant son regard au moment où la haine le pousse à agir.

ATELIER 3

Il est possible, après projection, de recenser les principales scènes d'affrontement singulier du film pour mesurer l'importance qu'il accorde au duel. L'abondance des séquences violentes est ainsi un trompe-l'œil : plusieurs scènes d'affrontement ne relèvent que de l'agression ou de la tentative d'assassinat pure et simple (Will victime de Dave ou de Boldt). Parallèlement, les gestes parricides et fratricides de Vic tiennent plus de l'accident que de la lutte. D'autres duels potentiels sont désamorcés par Lockhart lui-même qui refuse les combats singuliers attendus bien qu'il rêve, dès le début, d'un duel final qui vengerait son frère. Seule reste la séquence 7 du combat à mains nues dans la poussière qui, interrompu, se solde par un match nul… On pourra dans un second temps comparer les combats orchestrés par Mann aux variations sur l'archétype du duel proposées par d'autres westerns (*Le Train sifflera trois fois*, *L'Homme qui tua Liberty Valance*, *Il était une fois dans l'Ouest*, *Duel au soleil*, *Le Bon, la Brute et le Truand*).









De haut en bas : *L'Homme de la plaine*, *Invasion Los Angeles*, *Matrix Revolutions*.

POINT TECHNIQUE

Puissances du Scope





Le procédé technique le plus marquant de *L'Homme de la plaine* est le Cinémascope. C'est un procédé récent apparu avec la 3-D pour combattre l'impact grandissant de la télévision. Le premier film en Scope fut *La Tunique* de Henry Koster (1953), un péplum biblique. Précision technique empruntée à Vincent Pinel [1] : « *Au moment de son lancement, le procédé, baptisé 35 Cinémascope, utilisait un film 35 mm pourvu de perforations spéciales plus étroites, de format carré. Le gain de place permettait d'introduire quatre pistes sonores magnétiques et une surface d'image plus importante donnant à la projection un format large de 1 x 2,55 (scope COMMAG). Devant la réticence traditionnelle de l'exploitation lorsqu'il s'agit de modifier les installations de projection, la Fox revint au film standard (perforations traditionnelles et son optique) avec le Cinémascope tout court (image de 1 x 2,35 à la projection, scope COMOPT). Par ailleurs, d'autres systèmes anamorphoseurs apparurent sur le marché. Le nom de marque s'effaça derrière le terme générique de scope désignant les procédés du même type.* » *L'Homme de la plaine* est du scope 1/ 2,35.

Il était apparemment aisé de voir ce que ce procédé pouvait apporter au genre et André Bazin, en décembre 1955, le disait pour aussitôt exprimer une déception [2] : « *Le nouveau format allait rendre une seconde jeunesse au western dont les grands espaces et les chevauchées appellent l'horizontale. Cette déduction était trop vraisemblable pour être vraie. Les plus convaincantes illustrations du Cinémascope nous ont été administrées par des films psychologiques (*East of Eden *par exemple).* » Il ne voit parmi les westerns que *Rivière sans retour* (1954) de Preminger dans lequel le procédé ajoute vraiment quelque chose d'intéressant. Dans *Le Mépris* (1963), Lang dit que le CinémaScope, c'est bon pour les serpents et les enterrements. L'historien du cinéma américain William K. Everson regrette que les réalisateurs de western ne sachent pas mieux l'utiliser. À ses yeux, seul *White Feather* (Robert Webb, 1955) a su jouer à plein des paysages et des vues panoramiques. Au passage, remarquons que son ouvrage, *A Pictorial History of the Western Film* (1969), ne mentionne pas le nom de Mann (il comporte une photo de *L'Homme de l'Ouest* avec les noms des acteurs et de United Artists seulement), ce qui donne une idée de la différence de perception des deux côtés de l'Atlantique.

L'Homme de la plaine a conduit Bazin a réviser son jugement : « *Anthony Mann n'utilise pas le CinémaScope en tant que format nouveau mais comme une extension de l'espace autour de l'homme.* » Il peaufine l'idée : « *Anthony Mann ne cherche pas à remplir le nouveau format ou à composer une image en conséquence. Au contraire, l'écran large ne lui sert qu'à faire vibrer l'espace autour de l'homme, à montrer l'air.* » Dans le compte rendu qu'il fait du film en janvier 1956, il précise cette idée par une image amusante : « *Ainsi que le poisson dans un plus grand aquarium, le cow-boy est plus à l'aise dans le grand écran. S'il traverse le champ notre plaisir est double puisque nous le voyons deux fois plus longtemps.* » On peut ajouter comme un autre commentateur en 1957 que le film de Mann contredit une autre hypothèse pessimiste formulée à l'arrivée du scope, l'impossibilité des gros plans ; Mann propose « *des plans très rapprochés de visages* […]. *Paradoxalement, le CinémaScope possède la vertu de nous rendre plus présent le masque des personnages.*[3] »

(1) PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan-Université, coll. "Réf.", 1996.
(2) BAZIN, André, "Évolution du western" [1955], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du CERF, coll. "7e Art", 1985.
(3) *Radio cinéma télévision*, n° 408, 10 novembre 1957.

ATELIER 4

D'une salle à l'autre : la projection de *L'Homme de la plaine*, premier film réalisé par Mann en Cinémascope, peut être l'occasion d'une rencontre de la classe avec un opérateur projectionniste. Premier temps : explication du sens de l'abréviation "2,35" (le rapport des dimensions de l'image projetée est de 1 sur 2,35 ; pour *L'Appât*, il était de 1 sur 1,37) et comparaison de ce format avec les plus courants aujourd'hui, en montrant en particulier l'inadéquation des téléviseurs (y compris ceux dont les proportions de l'écran est 16/9) à ce choix de filmage. Deuxième stade : rappel du principe de l'anamorphose. Le Cinémascope permet, grâce à un dispositif spécial nommé *hypergonar* (qui comprime latéralement l'image au tournage et la redresse à la projection), de proposer une image considérablement allongée sans renoncer à la pellicule standard, large de 35 mm. Pour travailler la question des formats, on pourra s'appuyer sur une récente intervention de Jean-Luc Godard dans les *Cahiers du Cinéma*[1]. Troisième temps : un nouveau visionnage de plusieurs scènes précises invitera les élèves à caractériser l'apport du Cinémascope en les imaginant (ou en les redessinant sous forme de story-board) sous un format traditionnel (1,66 par exemple). Ainsi la séquence 15 où Will est allongé dans sa cellule, la séquence 23 où Alec, après l'enterrement de Dave, traverse une haie formée par ses cow-boys ou la séquence 30 qui montre Will au chevet d'Alec.

(1) "Formats", juin 2004, n° 591, p. 78.

MEUSY, Jean-Jacques (dir.), *Le CinemaScope : entre art et industrie*, Paris, Association française de recherche du cinéma, 2004.

L'AFFICHE

L'affiche, comme la bande annonce, illustre le statut et les conditions d'exploitation d'un film. Sa fonction commerciale et publicitaire est déterminante. Outre le titre et des extraits du générique y sont dévoilés plusieurs éléments de l'intrigue à travers la présence fragmentaire de personnages, d'objets ou d'éléments de décor qui obéissent à des principes de sélection et de hiérarchisation précis qu'il faut tenter de définir. Pour les graphistes, couleurs, formes, composition, lignes de fuite et lettrage sont eux aussi mis au service d'une stratégie.
Dans le cas de *L'Homme de la plaine*, la plus spectaculaire des affiches françaises de l'époque joue de la profondeur de champ en délimitant trois plans nettement différenciés par le jeu des couleurs. Le premier, qui crève littéralement l'image, nous montre l'un des moments les plus violents et les plus impressionnants du film : Lockhart, victime de la cruauté de Dave, est capturé au lasso et traîné au sol à travers un feu de camp (séquence 5). Choix inhabituel que ce dessin d'un héros fort peu héros qui connaît la souffrance et l'humiliation. Explosion de terreur et sadisme accentués par le fond rouge (contrastant avec le noir et blanc du personnage) et l'effet de relief provoqué par la tension de corde qui sort du cadre par la gauche. Changement de couleur, mais violence encore, avec le second plan dominé par le jaune, évocateur des étendues désertiques (approximation de la plaine promise par le titre). La menace renvoie cette fois à l'un des passages obligés du genre : l'attaque des indiens, promise au public au détriment de la réalité de l'intrigue, amplement négligée. Le troisième plan, qui abrite dans le ciel du haut du poster le titre du film et le nom de la star, est celui de la sérénité. Façon de dire que le martyre du héros trouvera *in fine* sa récompense ? Plus convenue, la gratification proposée par l'affiche belge reproduite en couverture a les traits de la figure féminine qui, en diagonale, assure le héros de son admiration éperdue. Sans doute parce qu'il a triomphé du péril suggéré de la scène centrale, hybride de deux séquences du film…



OUVERTURES PÉDAGOGIQUES



● ***Shakespeare dans l'Ouest.*** *L'Homme de l'Ouest* adaptation du *Roi Lear* ? On relèvera plusieurs similitudes, à partir du projet de Mann, à la fin de sa vie, d'aborder « *l'histoire d'un type qui a construit un empire immense et qui voit tout s'effriter* ». C'est aussi à Gloucester, aveugle et père de deux fils, que le film fait penser. Comparaison possible : *Ran* de Kurosawa (1985).



● ***Luttes fratricides.*** De la *Bible* (Caïn et Abel, *Genèse*, 4) aux classiques hollywoodiens (les McCanles dans *Duel au soleil* de Vidor, 1946 ; les Trask de *À l'est d'Éden* de Kazan, 1954), le thème de la rivalité des frères a été maintes fois traité. Mann (dont *Winchester 73* a déjà repris ce motif) oppose un fils génétique à un fils symbolique. Et si Will était le fils idéal ?



● ***La piste de l'Indien.*** Figures obligées du genre, les Indiens semblent secondaires. Menaçants et vengeurs, ils sont pourtant moteurs de l'action. Doux Pueblos contre cruels Apaches ? Voire… On suivra l'itinéraire du commis de Barbara en analysant son attitude suspecte et sa ressemblance avec l'assassin de Vic…



● ***Des barbelés sur la prairie.*** L'angoisse du propriétaire est le morcellement des terres et l'arrivée des barbelés. Ce motif qui court en filigrane d'un générique à l'autre se trouve indirectement suggéré à de nombreuses reprises (prénom de l'héroïne, nom du ranch, inscription sur les caisses d'armes, dialogues…).



● ***Faux coupable.*** Comme dans le mythe d'Œdipe, le songe du monarque est un élément déclencheur. Dave ne sera pourtant pas tué par un étranger. Lockhart, injustement accusé de meurtre à deux reprises, est-il pour autant innocent ? N'est-ce pas son arrivée qui rompt l'équilibre ? L'œuvre de Fritz Lang pourra être évoquée.



● ***Le héros en question.*** Dresser le bilan de ses blessures, humiliations et handicaps montre en quoi Will s'écarte du héros attendu. Recensement possible, également, des plans où son image est biffée ou obstruée par des éléments du décor. Et rappel de son incapacité à exercer sa vengeance.

D'une critique à l'autre, d'une revue à l'autre, le commentaire n'est pas le même, mais l'éloge de Mann est unanime.

André Bazin "*L'Homme de la plaine*. Beauté d'un western", *Cahiers du cinéma*, n° 55, janvier 1956.

Le genre western échappe pratiquement en France à la critique. Je veux dire que si l'on en parle dans la presse c'est à peu près au petit bonheur. On peut être assuré pour n'importe quel western de trouver régulièrement les trois ou quatre types de critiques de circonstance du genre : « *Mais où sont les Indiens d'antan* » ; ou : « *Quelques bagarres assez enlevées et une attaque d'indiens assez spectaculaire font heureusement oublier la puérilité conventionnelle du scénario* » ; ou encore, et naturellement : « *Mais le cadre traditionnel n'est ici qu'un prétexte dont le réalisateur a su se dégager pour nous offrir bien davantage qu'un western…* » Il est flagrant que la critique dérape sur le western et ne trouve à s'y agripper intellectuellement qu'autant que l'auteur a jeté sous ses roues le sable de la psychologie ou de la thèse morale. En fait le vrai western est quasiment incriticable. Ses qualités ou ses faiblesses se constatent et ne se démontrent pas. Elles résident moins dans la présence des ingrédients qui font le western que dans la nouveauté subtile qui résulte de leur dosage. L'analyse, alors, ne donne rien qu'une énumération grossière à quoi échappe l'essentiel que seul le goût révèle. Mais allez donc critiquer un goût ! Au demeurant l'appréciation de sa grossièreté ou de sa finesse suppose l'amour et la familiarité.

© *Les Cahiers du cinéma*

Gérard Legrand, "Duels de frères ennemis. Sur cinq films d'Anthony Mann", *Positif*, n° 394, décembre 1993.

En limitant les chevauchées des personnages à des falaises voisines du bourg et la "vengeance" de Stewart à un règlement entre canailles dont il est longtemps absent, Mann se donne les moyens d'un film étrange, onirique pas seulement parce que Stewart doit s'y livrer à l'interprétation d'un songe (et réfuter son identification au personnage mystérieux de ce songe). Comme dans *Pursued* de Walsh, mais avec la couleur et les cadrages "Scope" les plus audacieux, les nuages immenses ou la nuit tombante prennent ici valeur d'images de l'âme même des cavaliers lancés au bord de précipices abrupts. La figure de l'Indien, témoin muet et craintif d'un crime, se démultiplie *in extremis* en l'apparition des Indiens massacreurs, simples outils du destin.

© *Positif*

Atelier critique

Mener après la projection un atelier critique à partir de la réception française de *L'Homme de la plaine* peut répondre à un triple objectif. Confronter sa propre lecture aux analyses de spécialistes, d'abord. En tenant compte des décalages temporels (entre la sortie du film, la production des critiques et aujourd'hui), la comparaison permet d'ouvrir de nouvelles pistes en insistant sur les attentes de chaque époque. Les deux extraits choisis permettent d'aborder un aspect important de l'histoire de la critique cinématographique en présentant de façon complémentaire les articles des *Cahiers du cinéma* et de *Positif*. Enfin, l'atelier doit inviter chacun à produire sa propre critique. À cet effet, l'analyse des partis pris des différents auteurs (choix d'un angle d'attaque, refus du simple résumé, implication subjective du locuteur) pourra être déterminante.

Précieux, le texte d'André Bazin (qui est l'*incipit* de sa critique) a de toute évidence une importance historique qui dépasse le film de Mann, pas même mentionné. L'audace du cofondateur des *Cahiers du cinéma* consiste, en 1956, à donner la parole à ceux qui considèrent le western comme mineur… et dont le discours est plus stéréotypé que les clichés qu'ils dénoncent. L'enjeu de l'article est donc l'intégration au champ d'investigation de la critique d'un genre alors méprisé. De fait, le spectateur, hier comme aujourd'hui, est amené à comprendre en quoi le film repose sur la "nouveauté" du "dosage" d'"ingrédients" traditionnels. L'intérêt de *L'Homme de la plaine* (et la prise qu'il offre malgré tout à la critique) réside davantage dans la variation "subtile" que dans la conformité à un modèle.

Gérard Legrand, près de quarante ans plus tard, illustre et radicalise ce point de vue. On mettra en avant sa lecture presque fantastique du film, qui devient "étrange", "onirique". Le héros "absent" risque de se confondre avec le personnage "mystérieux" d'un rêve. Les paysages reflètent "l'âme" des personnages. La personnalité du critique, poète et philosophe lié au Surréalisme, comme plusieurs rédacteurs de *Positif*, peut être mise en avant : importent ici symboles, signes avant-coureurs et actes manqués (remarquons les guillemets qui entourent le mot vengeance) dans un film dont la dimension psychanalytique est suggérée. Il devient alors difficile de soutenir, comme le fait encore Bertrand Tavernier dans *50 ans de cinéma américain* (1995) que les westerns du "classique" Mann correspondent « *à l'idée archétypale que* […] *nous nous faisons du genre* ».









De haut en bas : *L'Homme de la plaine*, *Open Range*, *Impitoyable*, *Mort ou vif*.

AU PRÉSENT

Le western aujourd'hui

Le western est donné depuis longtemps comme un genre mort, par conséquent sa résurrection est périodiquement annoncée — comme à l'occasion de la sortie en 2003 de *Open Range* (Kevin Costner) et *Les Disparues* (Ron Howard). Le western a connu une chute irrémédiable vers la fin des années cinquante. On est passé très rapidement de deux cents films chaque année dans les années vingt, à une centaine, puis quelques dizaines, pour arriver à quelques unités. Quantitativement, le genre est exsangue depuis plus de quarante ans. Cependant, il se survit par des œuvres isolées qui voient le jour régulièrement et à travers une thématique qui ne veut pas disparaître. En 1990, Costner a connu un grand succès avec *Danse avec les loups*, film d'Indiens, de prairie et de coutumes Dakota fort inspiré des aquarelles et des dessins des peintres du XIX[e] siècle comme Karl Bodmer ou George Catlin.

Lorsqu'on envisage *L'Homme de la plaine* et *Open Range*, on est frappé de la permanence de thèmes, à commencer, bien sûr, par les grands espaces (*wide open space*). Le film de Costner est un hommage à une forme du western antérieure à *L'Homme de la plaine* — très exactement au western des années du muet : Robert Duvall a revêtu la défroque de William S. Hart (1864-1946). Par ailleurs, le personnage de Costner, comme dans *Danse avec les loups*, est le rescapé d'une guerre qu'il a de la peine à oublier. Si *Open Range* est dans la suite de ce film, il n'est pas seulement l'expression d'une nostalgie. C'est aussi une histoire de bétail et une histoire de vengeance. Le mot "range" désigne des pâturages ouverts, non délimités, où le bétail se déplace librement — "Open Range" est presque pléonastique. Le barbelé est précisément ce qui met un terme à l'ouvert. D'où des guerres. Les "range wars" sont des règlements de comptes nés de querelles sur la propriété du bétail ou sur le droit de pacage. Le "ranger", c'est-à-dire le cow-boy parcourant librement la plaine, tel un cavalier errant, ne peut supporter de rencontrer sur sa route des barbelés : *L'Homme sans étoile* (1955) de King Vidor et *Seuls sont les indomptés* (1962) de David Miller tournaient autour ce de thème. On a vu que dans *L'Homme de la plaine* le barbelé était présent de diverses manières (verbale, iconique) tout en brillant par son absence. Les terres de Alec Waggoman et de Kate sont encore sous le régime du "open range". Qui dit bétail dit grand propriétaire terrien. L'adversaire, dans *Open Range*, se nomme Denton Baxter (Michael Gambon), dans *L'Homme de la plaine* Waggoman. Baxter est le mal absolu, pire que Waggoman. Il ne fait même pas de mauvais rêves, il ne peut être le double de Charley Waite (Kevin Costner). C'est ce dernier qui fait un cauchemar éveillé.

Charley et Boss Spearman (Robert Duvall) — Costner est l'employé et non le patron, renversement qui témoigne d'une nouvelle manière — croient encore aux libres pâturages. Ce n'est pas le cas de Lockhart qui est son propre maître et qui n'a qu'un objectif : trouver l'homme qui vend des carabines à répétition aux Indiens. Il n'y a plus d'Indiens dans *Open Range*, ils appartiennent au passé. Et bientôt les cow-boys errants appartiendront eux aussi au passé. Ce chant élégiaque est celui du genre tout entier dans ses moments les plus intéressants. Le western décrit un monde en transformation et annonce ce qui va être perdu. Ses héros ont des principes : respecter la parole donnée, ne pas tirer dans le dos, être courtois envers les femmes (dans les deux films, la jeune femme propose la « *cérémonie du thé* »), bref un idéal que partagent Will Lockhart et les deux cow-boys de *Open Range* et qui ne prête cependant pas à rire parce que la vie ou la mort en dépendent. Le western est un genre qui exprime une morale qu'il sait en train de disparaître. Si dans *L'Homme de la plaine*, les éperons rocheux sont le lieu du mal et la plaine un antagoniste à cette rocaille, dans *Open Range* plus traditionnellement, c'est la ville qui s'oppose aux grands espaces, mais les protagonistes renoncent à ces derniers pour s'intégrer à un monde où leurs valeurs déclineront.

À lire, à voir

À lire en bandes dessinées

La date mentionnée correspond à la parution du premier volume de la série.

Desberg/Marini, *L'Étoile du désert*, Dargaud, 2001.

Dieter/Fourquemin, *Outlaw*, Glénat, 2001.

Dorison/Nury/Rossi, *W.E.S.T.*, Dargaud, 2003.

Hermann/Greg, *Comanche*, Le Lombard, 1996.

Jodorowsky/Boucq, *Bouncer*, Humanoïdes Associés, 2002.

Taduc/Le Tendre, *Chinaman*, Humanoïdes Associés (et Dupuis), 1997.

À voir

American Outlaws de Les Mayfield, 2001 ; *Belles de l'Ouest* de Jonathan Kaplan, 1993 ; *Blueberry* de Jan Kounen, 2003 ; *Chevauchée avec le diable* de Ang Lee, 1999 ; *Dead Man* de Jim Jarmusch, 1995 ; *Le Dernier des Mohicans* de Michael Mann, 1992 ; *Mort ou vif* de Sam Raimi, 1995 ; *Wyatt Earp* de Lawrence Kasdan, 1994.

La chanson

Dès l'arrivée du sonore et du parlant aux États-Unis, la musique et la chanson sont venues au western. Les westerns sonores comportent généralement une chanson leitmotiv. L'exemple le plus célèbre reste "*Si toi aussi tu m'abandonnes*", la chanson du *Train sifflera trois fois* (F. Zinneman, 1952, ci-dessous), preuve que la musique et la chanson peuvent contribuer au succès d'un film



La mode, dans les années trente, des cow-boys chantants (Gene Autry et Roy Rogers furent les plus connus) a contribué à associer le genre et un certain type de musique. Tex Ritter, acteur qui a rivalisé avec Gene Autry, devient ainsi un spécialiste de *country music* renommé interprétant, entre autres, les chansons du *Train sifflera trois fois* qui lancera la mode et de *Wichita* (J. Tourneur, 1955). Des films aussi connus que *L'Ange des maudits* (F. Lang, 1952), *Rivière sans retour* (O. Preminger, 1954), *Quarante tueurs* (S. Fuller, 1955), *La Prisonnière du désert* (J. Ford, 1956), *Règlements de comptes à O.K. Corral* (J. Sturges, 1956), *Le Brigand bien-aimé* (N. Ray, 1957) ou *Le Gaucher* (A. Penn, 1958) ont aussi leur chanson.

L'Homme de la plaine appartient à son époque : le film commence et s'achève par une chanson. Le *score* est loin de posséder les qualités de celles du *Train sifflera trois fois* ou de *L'Ange des maudits* (les couplets de la ballade participent des linéaments du récit imaginé par Lang). Dans ces deux films, d'ailleurs, la chanson imprègne les images alors que dans *L'Homme de la plaine* elle demeure à sa périphérie. Cependant, la chanson fut composée par un tandem de qualité, Ned Washington & Lester Lee. C'est surtout Ned Washington, le parolier, qui est célèbre. Il a écrit, notamment, les paroles de "*When You Wish Upon A Star*" (*Pinocchio*), ce qui lui a valu un oscar. Autres réussites : le texte des chansons du *Train sifflera trois fois* et de *L'Attaque de la malle-poste* (H. Hathaway, 1951). Le thème de la chanson choisie par Mann accompagne plusieurs épisodes mais les paroles ne se font entendre qu'aux bornes du film. Leur contenu est simple, presque prosaïque. Elles définissent le personnage de manière schématique, l'étranger sans peur sinon sans reproche, l'homme silencieux, craint de tous et mystérieux :

a) Le début du film : « *The man from Laramie, though he was friendly to everyone he met,/ No one seemed to know a thing about him./ He had an air of mystery,/ He was not inclined to speak his mind,/ The man from Laramie* » (L'Homme de Laramie,/ Même s'il était amical avec tous ceux qu'il rencontrait,/ Personne ne semblait connaître quelque chose le concernant./ Il avait un air mystérieux,/ Il n'était pas enclin à se livrer,/ L'Homme de Laramie.)

b) La fin du film : « *The man from Laramie,/ Though he was friendly to everyone he met,/ Everyone admired the fearless stranger./ Danger was this man's specialty,/ So they never bossed or double-crossed/ The man from Laramie.* » (L'Homme de Laramie,/ Même s'il était amical avec tous ceux qu'il rencontrait,/ Tous admiraient cet étranger qui ne craignait rien./ Le danger était sa spécialité./ Aussi personne n'a jamais commandé ni trahi/ L'Homme de Laramie.)

La fonction de cette chanson, outre de sacrifier à une mode, est surtout d'insister sur la périphrase désignant le personnage principal. Son refrain, pareil à l'usage de l'épithète homérique, fait regretter que le titre ait été changé en français — alors qu'il a été conservé dans toutes les autres langues.



La chanson, *The Man from Laramie*, a été reprise par un *crooner* du nom de Jimmy Young. Elle resta, indépendamment du film, quatre semaines n° 1 des *charts* britanniques à partir du 14 octobre 1955. Le texte en était plus complet et légèrement différent. La même année, l'américain Al Martino enregistrait aussi la chanson avec succès :

The man from Laramie
He was a man with a peaceful turn of mind
He was kind of sociable and friendly
Friendly as any man could be
But you never saw a man out-draw
The man from Laramie

The man from Laramie
He was a man with a warm and gentle heart
But when they'd start the arguing and fightin'
Frightenin' and lightning fast was he
There was no coyote who could outshoot
The man from Laramie

He had a flair for ladies
The ladies loved his air of mystery

The west will never see
A man with so many notches on his gun
Everyone admired the fearless stranger
Danger was this man's speciality
So they never bossed or double crossed
The man from Laramie

He had a flair for ladies
Now the ladies loved his air of mystery

The west will never see
A man with so many notches on his gun
Everyone admired the fearless stranger
Danger was this man's speciality
So they never bossed or double crossed
The man from Laramie

FILMOGRAPHIE COMPLÈTE

1942 *Dr. Broadway / Moonlight in Havana*
1943 *Nobody's Darling / My Best Gal*
1944 *Strangers in the Night*
1945 *La Cible vivante / The Great Flammarion*
Two O'Clock Courage
Sing your Way home
1946 *Strange Impersonation*
The Bamboo Blonde
1947 *Desperate*
Rairoaded
La Brigade du suicide / T-Men
1948 *Marché de brutes / Raw Deal*
Il marchait la nuit / He walked by Night
(commencé par A. Werker)
1949 *Le Livre noir / Reign of Terror (The Black Book)*
Incident de Frontière / Border Incident
La Rue de la mort / The Side Street
1950 *La Porte du Diable / Devil's Doorway*
Les Furies / The Furies
Winchester 73
1951 *The Tall Target*
Quo Vadis (séquences de l'incendie de Rome)
1952 *Les Affameurs / Bend of the River*
1953 *L'Appât / The Naked Spur*
Le Port des passions / Thunder Bay
1954 *Romance inachevée / The Glenn Miller Story*
Je suis un aventurier / The Far Country
Strategic Air Command
1955 *L'Homme de la plaine / The Man from Laramie*
La Charge des tuniques bleues / The Last Frontier
1956 *Sérénade / Serenade*
1957 *Côte 465 / Men in War*
Du sang dans le désert / The Tin Star
1958 *Le Petit Arpent du bon Dieu / God's Little Acre*
L'Homme de l'Ouest / Man of the West
1960 *Spartacus* (réalisation de quelques scènes)
La Ruée vers l'Ouest / Cimarron
1961 *Le Cid / El Cid*
1964 *La Chute de l'empire romain / The Fall of the Roman Empire*
1965 *Les Héros de Télémark / The Heroes of Telemark*
1967 *Maldonne pour un espion / A Dandy in Aspic* (achevé par Laurence Harvey)

Références

L'HOMME DE LA PLAINE

BAZIN, André, "Beauté d'un western", *Cahiers du cinéma*, n° 55, janvier 1956. Texte essentiel, contemporain de la sortie de *L'Homme de la plaine*.
BENOLIEL, Bernard, *L'Homme de la plaine d'Anthony Mann*, Paris, *Cahiers du cinéma*, coll. "Petits Cahiers", 2004. Ouvrage pédagogique publié dans le cadre du "Film du Baccalauréat 2005".
CARBONNIER, Alain, *L'Homme de la plaine*, Collège au cinéma, dossier n° 56, CNC.

ANTHONY MANN

BITSCH, Charles & CHABROL, Claude, "Entretien avec Anthony Mann", *Cahiers du cinéma*, n° 69, mars 1957. Des propos importants du cinéaste, en partie transcrits dans le dossier.
LEGRAND, Gérard, "Duels de frères ennemis. Sur cinq films d'Anthony Mann", *Positif*, n° 394, 1993.
MASSON, Alain, "Gestes d'Anthony Mann", *Positif*, n° 509-510, juillet/août 2003.
MISSIAEN, Jean-Claude, *Anthony Mann*, Paris, Éd. Universitaires, coll. "Classiques du cinéma", 1964. Cette onographie propose des analyses esthétiques qui rendent compte du style artistique du cinéaste.
PATTISON, Barrie & WICKLING, Chris, "Entretien avec Anthony Mann (mars 1964 et mars 1965)", *Positif*, n° 94, avril 1968. Des propos importants du cinéaste, en partie transcrits dans le dossier.
RANCIERE, Jacques *La Fable cinématographique*, Seuil, 2001. Le sixième texte du volume, lecture philosophique des westerns de Mann ("Quelques choses à faire : poétique d'Anthony Mann"), a d'abord été publié dans *Trafic*, n° 3, été 1992.
SAADA, Nicolas, "Les westerns fiévreux d'Anthony Mann", *Cahiers du cinéma*, juillet-août 1993. Sur le rapport de Mann à la modernité.

JAMES STEWART

COE, Jonathan, *James Stewart. Une biographie de l'Amérique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004. Le romancier anglais consacre un chapitre à "Stewart selon Mann : « *Un type toqué* »".
COHEN, Clélia, "James Stewart, l'homme ordinaire du cinéma américain", *Cahiers du cinéma*, n° 516, septembre 1997. Fine analyse des implications esthétiques liées au jeu de l'acteur.
MOULLET, Luc, *Politique des acteurs (Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart)*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1993. Livre sur l'*acting*, avec des pages lumineuses sur Stewart.

LE WESTERN

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les Éditions du CERF, coll. "7e Art", 1985. Référence incontournable, notamment pour les chapitres XVI, XVII et XVIII.
BELLOUR, Raymond (dir.), *Le Western, Approches. Mythologies. Auteurs. Acteurs. Filmographies*, Gallimard, coll. "Tel", 1993. Ce collectif rassemble diverses perspectives critiques sur le genre, complétées d'un dictionnaire thématique et artistique.
LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Western. Quand la légende devient réalité*, Gallimard, coll. "Découvertes", 1995. Un livre richement illustré, accessible aussi aux élèves, qui permet d'avoir une vue d'ensemble du genre.

L'OUEST AMÉRICAIN

Pour cerner les enjeux de l'Ouest américain (Le Nouveau Monde, le mythe de la frontière, les Indiens…), plusieurs ouvrages peuvent être consultés :
CLARK, William & LEWIS, Meriwether, *Far West, Journal de la première traversée du continent nord-américain*, 1804-1806, 2 vol. Paris, Phébus, 1993.
JACQUIN, Philippe & ROYOT, Daniel (dir.), *Le Mythe de l'Ouest (L'Ouest américain et les "valeurs" de la frontière)*, Paris, Éditions Autrement, coll. "Série monde", hors série, n° 71, octobre 1993.
MARIENSTRAS, Élise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, François Maspero, 1976.
ZINN, Howard, *Une Histoire populaire des États-Unis, de 1492 à nos jours*, Marseille, Agone, 2002.

ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film* [1983], Paris, Nathan, coll. "Cinéma", 3e édition revue et augmentée, 1999. Manuel pratique qui aborde le Septième Art sous ses aspects techniques et formels (le montage, la narration, la profondeur, la réception, etc.).
PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan-Université, coll. "Réf.", 1996. Un dictionnaire pratique et précis (avec un précieux index anglais-français).

Vidéographie sélective*

ANTONY MANN

Les Affameurs - DVD (Universal Studios, zone 1)
La Brigade du suicide / Marché de brutes - DVD (Wild Side Vidéo)
La Chute de l'Empire romain - DVD (GCT)
Cote 465 - DVD (Universal Studios, zone 1)
L'Homme de l'Ouest - DVD (Carlotta Films)
L'Homme de la plaine - DVD (G.C.T.V.H.).
Le Petit Arpent du Bon Dieu - DVD (Wild Side Vidéo)
The Far Country - DVD (Universal Studios, zone 1)
Winchester 73 - DVD (Universal Studios, zone 1)

AUTRES FILMS CITÉS

À l'est d'Eden - DVD (Warner Home Vidéo)
Les Amants de la nuit - VHS (Editions Montparnasse). ADAV : réf.10633
Les Ange des maudits - VHS (Fil à Film)
Les Disparues - DVD (GCT)
Duel au soleil - VHS (France Vidéo Distribution)
Le Gaucher - VHS (Warner Home Vidéo)
L'Homme qui tua Liberty Valance - DVD (Paramount)
Il était une fois dans l'Ouest - DVD (Paramount)
Impitoyable - DVD (Warner Home Vidéo). ADAV : réf. 37533
Open Range - DVD (Fox Pathé Europa)
La Poursuite infernale - DVD (Fox Pathé Europa)
Qu'elle était verte ma vallée - DVD (Fox Pathé Europa)
Quarante tueurs - DVD (Carlotta Films)
Rio Bravo - DVD (Warner Home vidéo). ADAV : réf. 37619
La Rivière rouge - DVD (MGM, zone 1)
La Rivière sans retour - DVD (Fox Pathé Europa)
Le Train sifflera trois fois - DVD (Paramount)
La Tunique - DVD (Fox Pathé Europa)

* Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.

www.lyceensaucinema.org : accès aux documents pédagogiques édités, enrichis de l'ensemble des sites internet ressources.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Columbia. P. 4 photo Mann ; p. 5 coll. BIFI, Columbia/Tristar ; p. 8 DR ; p. 10 Les Grands Films Classiques, 20th Century Fox, Films sans Frontières ; p.11 20th Century Fox, Action/Théâtre du temple ; p. 17 Warner, Connaissance du cinéma ; p. 21 Pathé Distribution, Warner ; p. 22 Action/Théâtre du Temple. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.



Un capitaine de cavalerie ruse pour savoir pourquoi et comment son frère a péri dans une embuscade. Anthony Mann traite cette vengeance dans un récit où d'apparentes incohérences ne manquent pas comme dans un mauvais rêve. Si la quête du héros se conclut avec l'élucidation du cauchemar d'un vieil homme, le *happy end* apparaît un peu forcé. Reste le paysage qui dépasse et magnifie les péripéties humaines.

Jean-Louis Leutrat & Suzanne Liandrat-Guigues

CNC
Ministère Culture Communication