

L'homme de la Plaine, The man from Laramie Anthony Mann (1955).

Il existe plusieurs catégories de westerns. Du western classique au western révisionniste en passant par ce que Bazin appelait le sur-western. D'autres comme Godard ont parlé du western à images, puis du western à idées et enfin de celui qui conjugait les deux et c'est dans cette dernière catégorie que Godard classait Mann dans un célèbre article des Cahiers intitulé par Godard « Super-Mann ».

Introduction

Notre propos est différent et nous renvoyons à la lecture de ces écrits. Parce que le western n'est plus au goût du jour il est important de poser les grandes catégories qui ont vu le genre évoluer et que l'on trouve dans de nombreux ouvrages comme celui par exemple Bill Wright, Six Guns and Society (University of California Press 1977). Il distingue des années 30 à 55, le western classique où l'intrigue se construit autour d'un héros solitaire qui va sauver la ville ou les fermiers des hors-la-loi ou des grands propriétaires, les ranchers. Ensuite la seconde période qui s'articule autour du thème de la vengeance, qui issue du western classique va se prolonger bien après les années 60. Ce western renvoie à la figure d'un héros marginal qui parce qu'il ne trouve pas de justice dans la société devient un justicier solitaire. La troisième catégorie reprend ce trait en accentuant la marginalisation du héros qui est alors rejeté par la société même qu'il défend enfin une dernière catégorie (la quatrième) ou les tueurs et défenseurs professionnels font leur apparition, c'est-à-dire que les idéaux et autres valeurs de l'ouest ont été remplacés par l'argent.

Il faut bien reconnaître que cette tentative de classification n'est pas très convaincante car nombreux sont les westerns qui empiètent sur une catégorie puis une autre. A cet égard L'Homme de la Plaine est une formule complexe puisque se trouvent combinés l'opposition contre les ranchers et le thème de la vengeance déjà présent dans un grand classique comme My Darling Clementine de John Ford. Les grands absents de cette présentation de l'ouest sont évidemment les indiens que Mann va utiliser comme instrument de la vengeance à la fin du film.

Pour comprendre et apprécier The Man From Laramie, il faut garder à l'esprit deux choses simples. Tout d'abord que le western a évolué en partant d'un protagoniste qui incarnait des valeurs positives et emblématiques pour la nation vers un personnage complètement aliéné, étranger à ces valeurs et à l'environnement qui l'entoure. C'est ce que nous pourrions appeler **le décentrage** dans l'évolution du western. Enfin le deuxième grand principe que je pose concerne la mise en scène et la dimension dramatique. Dans le western classique tout matériau dramatique, une fusillade, un duel (au soleil évidemment) une poursuite est dramatique parce que la nature de l'évènement est dramatique en elle-même et que la mise en scène s'applique à souligner cet aspect (accélération du rythme des plans, changement de focal, intensificateurs sonores diégétiques ou autres comme la musique). Dans le western qui s'émancipe de la tradition classique, la dimension dramatique est avant tout liée à la perception que le protagoniste a du milieu qui l'entoure ; ainsi le protagoniste peut vivre quelque chose d'intense alors que rien de visuellement dramatique ne frappe le spectateur. Donc deux notions, la première serait une vision synthétique de l'histoire du western que j'appellerai le décentrage et la seconde une vision analytique qui s'attacherait à la mise en scène et à ses partis pris dramatiques mettant en avant soit le matériau, soit la perception du

protagoniste. C'est en ce sens que *The Man From Laramie* est ce que j'appellerai un western charnière. Pour s'en convaincre il suffit de procéder à l'analyse du prologue.

Quelques idées supplémentaires:

Mann est un réalisateur qui vient du théâtre ;

Mann est un réalisateur qui a tourné des films noirs avant de faire des westerns, d'où apparition de héros torturés, idée de paranoïa et de violence liée au personnage plus au monde qui l'entoure. Voir à ce propos l'article de Robert Warshow, *The Westerner* et l'opposition qui en est faite par rapport au gangster.

(cf. Dossier I.U.F.M)

Bien faire comprendre aux élèves l'évolution du genre de manière schématique, c'est mon introduction. L'idée du décentrage avec au départ le héros, ensuite le marginal ensuite l'aliéné. Cristalliser la chose avec quelques photos, expliquer comme l'a dit Michel Ciment qu'on est passé du héros longiligne, Henry Fonda, Gary Cooper, John Wayne, James Stewart, à une figure du western beaucoup plus problématique, celle du westerner transformé en homme d'affaire, avec Altman et Warren Beatty dans *John McCabe* et le westerner qui n'en est plus un selon les critères physiques tel que Dustin Hoffman dans *Little Big Man*. Une dernière étape peut-être avec Eastwood celle du héros mystique, après le héros écologique de Sydney Polack avec Jeremiah Johnson incarné par Robert Redford. (Voir propositions d'exemples à la fin de la présentation.)

Il faut aussi préciser que mon travail est de faire une analyse filmique qui reprend les principes de la construction du sens dans la mise en scène d'Anthony Mann, en quoi il reste classique et est en même temps un précurseur. (Comparaison avec le prologue de *My Darling Clementine*) ? voir aussi les images de fin de ces deux mêmes films.

Le prologue de *The Man from Laramie*

DESCRIPTION et ANALYSE de la première scène :

I Classicisme de la mise en scène chez Mann

Les spectateurs découvrent le paysage du Nouveau Mexique après le générique qui chante les louanges de l'homme de la plaine ou *The Man From Laramie*. La présentation est le reflet d'une époque où le technicolor a fait son apparition mais nous ne sommes pas très loin du générique de *My Darling Clementine* (1946) ; pour s'en convaincre il suffit de les regarder l'un après l'autre. Toutefois ces deux génériques s'opposent sur un point majeur. Celui de Ford est à la fois une déclaration amoureuse et un hymne chanté à la gloire de la femme qui vient de l'est et qui par sa présence forcera le westerner à la socialisation. Dans l'homme de la plaine, rien de tel, c'est le portrait du héros et ses qualités en tant que tel qui sont vantés. A ce titre Ford n'est peut-être pas le réalisateur le plus classique.

PLAN 1 : Plan large, plan fixe, entrée latérale gauche de 3 chariots tirés par des mules. Découverte du paysage mixte, un peu à l'image du western de Mann, un paysage semi désertique, présence d'une végétation éparse, vallons et montagnes, le tout sous un ciel bleu. Beaucoup de profondeur de champ dans ce premier plan où le cadre fige l'espace dans son immensité. Ceux qui arrivent dans ce cadre apportent la mobilité à l'image qui va s'animer en même temps qu'elle se bruite. Le premier attelage commence à sortir du champ et c'est déjà

le plan deux. Retenons que le rythme est lent, fixité du cadre, immensité du paysage, plan large et traversée pesante du convoi, le tout renforcé par la bi-partition de l'image mais aussi par le parallèle entre la ligne d'horizon et le mouvement transversale du convoi. Dans ce tableau d'introduction les réseaux qui participent à la création du sens sont mise en place. Il s'agit du rapport permanent entre le cadre et son intériorité. Remarquez aussi la position du spectateur dans cette introduction qui est conforté dans un point de vue externe comme dans une narration externe. Le film commence un tableau s'offre à nous yeux, des personnages arrivent, nous allons les suivre.



Comme dans tous les westerns classiques c'est l'arrivée du personnage qui est mise en scène avec un statut très clair, il est le patron. Il décide où le convoi s'arrête. Mais ce n'est pas seulement une décision arbitraire, si l'on s'arrête c'est parce que le protagoniste est lié à ce lieu qui est la scène d'un drame. Ainsi dès le début du film un déficit d'informations au profit du personnage central par rapport au spectateur est posé. Le personnage sait quelque chose que nous ignorons. Ce décalage d'informations où le spectateur en sait moins que le protagoniste n'est pas à proprement parlé ce qui souligne le trait innovant chez Mann, c'est simplement la création d'une tension entre deux pôles, la présence diffuse d'une information manquante qui ajoute une dimension mystérieuse au personnage.

PLAN 2 :

C'est un plan fixe au départ. Les chariots arrivent du fond de l'écran à gauche et se dirigent sur la partie avant droite du cadre. Un chariot est déjà dans le plan quand nous le découvrons. Il y a continuité de la trajectoire avec une légère ellipse. Enfin le plan est moins large. Tous ces éléments descriptifs concourent à créer une petite accélération qui va aller grandissant. Au fur et à mesure que le 1^{er} chariot arrive, un panoramique commence sur la droite pour continuer à suivre le chariot. Celui-ci s'apprêtant à sortir du cadre est donc maintenu à l'image mais le mouvement, l'avancée du chariot a pour effet de changer les grosseurs à l'image mais aussi de dévoiler d'autres espaces. Cet arc de cercle que décrit la caméra pour suivre le chariot dynamise son mouvement. La transition d'un plan très large à un plan moins large puis rapproché s'est opérée en deux plans ; d'un plan fixe à un plan en mouvement. La continuité a été masquée par le seul élément mobile à l'intérieur du cadre, les chariots.





PLAN 3 : La dynamisation à l'œuvre se poursuit dans ce troisième plan grâce dans un premier temps à la diagonale tracée par le trajet qu'empruntent les chariots et qui est ici poursuivi et dans un second temps grâce au positionnement de la caméra qui cette fois au sol filme l'attelage et les chariots en contre plongée. De plus dès l'ouverture du plan, les mules sont déjà prêtes à sortir du cadre. Ainsi les mêmes procédés que précédemment sont utilisés mais cette fois de manière plus brutales. L'ellipse est plus grande, le temps de passage des chariots dans le plan est plus court et ce dernier est redevenu fixe.



Première conclusion :

La mise en scène de Mann est ici des plus classiques et économiques.

Plan 1 : Mouvement dans un cadre très large fixe = attirer le regard du spectateur

Plan 2 : Mouvement plus rapide à l'intérieur du cadre, mouvement du cadre, accélération du rythme, changement des échelles à l'image = accrocher le regard, la silhouette des personnages rapidement apparaît.

Plan 3 : Sortie de champ complète du 1^{er} chariot, trajectoire oblique, l'objet mouvant échappant au cadre est dynamisé.

TRANSITION

Souligner auprès des élèves que la narration c'est ce qui ne se voit pas au cinéma. Demander à vos élèves ce qu'ils lisent quand ils lisent un texte de fiction, ils pensent à l'histoire mais

quasiment jamais à la narration. Et bien au cinéma la narration se fait oublier, les mouvements à l'intérieur du cadre, rendent invisibles les mouvements du cadre.

II Modernisme de la mise en scène chez Mann

Plan 4 : Il introduit une rupture à un double niveau: La trajectoire n'est plus la même, elle est même complètement à l'opposé de ce qui avait été tracé. Par ailleurs le convoi s'arrête. Cette opposition des trajectoires, suivi de l'arrêt n'est pas anodine. La mise en scène souligne qu'un élan est cassé de façon inattendue s'il faut en croire l'étonnement de Charley le compagnon de voyage de Lockhart qu'interprète James Stewart. Mais le regard appuyé de Lockhart en direction de l'arrière plan gauche de l'image indique que l'endroit n'a pas été choisi par hasard, il est chargé d'une histoire, celle du protagoniste.



Plan 4



Plan 5

Alors que Lockhart descend du chariot une musique douce et un peu nostalgique commence tandis qu'il se dirige vers ce que l'on devine être des débris de chariots calcinés.

Faire remarquer le mouvement circulaire chez Mann, le héros embrasse du regard ce qu'il voit. C'est le premier raccord regard du film. Information sur la faille et la tâche à accomplir. Remarquer les deux plans de Lockhart quand il découvre le lieu et quand la caméra revient sur lui. C'est véritablement un faux raccord mais ce qu'il faut comprendre, c'est qu'on passe d'un héros « enterré », il est littéralement dos au mur, à un héros « plus aérien », la tête et les épaules se dégagent sur le ciel.



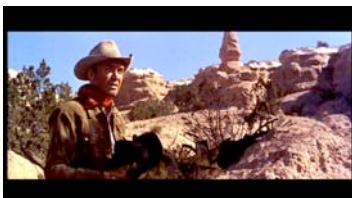


Cette fois on ne peut plus vraiment parler de mise en scène classique. Le traitement de l'espace chez Mann est peu conventionnel. Tout se passe comme si le personnage ne restait pas en place, comme s'il se déplaçait lorsque la caméra n'est plus sur lui et que l'on croit simplement suivre son point de vue circulaire sur les chariots calcinés.

Ce même procédé va être utilisé encore une fois mais cette fois le raccord regard du personnage va nous entraîner dans un panoramique qui - comble d'illogisme - va nous ramener au personnage... de dos. LE RÉGARDANT = Lockhart, puis LE REGARDÉ = le paysage + le personnage qui se trouve comme projeté dans son propre point de vue.

Qu'est-ce à dire sinon que la narration chez Mann est une confusion des regards entre une focalisation interne et externe, entre l'instance narratrice et le protagoniste. Mais il ne faut évidemment pas oublier que le cinéma n'est pas qu'un art narratif, il est aussi visuel, et de tels partis pris de mise en scène provoquent une confusion véritable de l'espace pour le spectateur. L'impact, l'effet est celui d'une sensation étrange, d'une incompréhension, comme c'est le cas chaque fois que nous devons gérer des informations contradictoires. Comme certains auteurs mélangent les voix en littérature Mann superpose les regards ce qui ne laisse pas de dérouter le spectateur qui ne sait plus s'il regarde par les yeux du personnage ou en dehors de ce dernier, qui ne sait plus si on accélère ou si on s'arrête.

Ainsi donc Mann pose au départ une mise en scène très classique, pour mieux surprendre le spectateur dans un second temps. Regardons ce deuxième exemple et remarquez comment le mouvement de tête du personnage prolonge le mouvement de caméra. Raccord regard et léger mouvement de tête du personnage sur la gauche qui lance le début du panoramique sur la gauche avec en fond sonore les tambours indiens menaçants et la sonnerie au mort, air funéraire célèbre qui va se fondre dans un raccord sonore continu avec la petite musique triste (clarinette), thème qui a commencé lorsqu'il est descendu du chariot.



Plan 1



Plan 2 : Pano qui part lentement sur la gauche et revient



sur le protagoniste.



Plan 3

Plan 3 : Resserrement dramatique, changement de focal, gros plan, le personnage est en souffrance. Nous sommes ici à la croisée entre ce que j'ai appelé plus haut la mise en scène subordonnée à l'évènement et celle soumise à la perception que le personnage a de son environnement. La scène n'est pas en elle-même dramatique, mais elle évoque un souvenir tragique pour le personnage, la perte de son frère, la mise en scène est subordonnée à ce que le protagoniste ressent. Ce n'est pas encore un vrai décalage avec la perception du spectateur comme c'est le cas chez les personnages d' Altman, mais c'est bien les prémisses d'une mise en scène plus centrée sur le personnage et la dimension dramatique qui l'habite.

Autres idées à exploiter

Les informations qui vont mener le spectateur sur une fausse piste = la présence-absence des indiens durant le panoramique quand Lockhart cherche du regard au sommet des monts rocheux qui l'entourent. Musique indienne lancinante.

Le jeu avec le chapeau et l'indice « cavalry ».

Remarquer comment le plan est fermé quand Lockhart se rend sur les lieux du massacre.

Faire voir comment Mann transmet cinématographiquement les informations. Le regard circulaire, la présence d'une absence menaçante, le gros plan, la petite musique triste. La plongée sur Lockhart au fond du passe



Faire voir aussi comment Charley vient littéralement et symboliquement tirer Lokhart du trou dans lequel il se trouve « it won't bring them back », « it reminds me of what I came here to do » « hate is unbecoming on a man like you ; on some me it shows » = comprenez Lockhart n'accomplira pas sa vengeance, c'est un homme bon et Charley le sait, le sent, c'est ce qu'il va lui dire par la suite en lui proposant de rester avec lui et de l'aider.

CONCLUSION

Peut-être l'art de mise en scène chez A. Mann repose-t-il sur ces choix paradoxaux ou une stratégie est posée comme pour mieux la contredire. Comme un rappel de son existence, et partant de celui qui la crée. Ne pas rendre la narration tout à fait invisible comme c'est le cas dans les films classiques, c'est sûrement une part de la modernité de Mann qui bien sûr avait

bien compris que tout est question de mouvement et de regard au cinéma parce que le créateur d'images est un créateur d'émotion, encore le mouvement celui-ci plus intérieur, puisqu'il habite le spectateur.

Quelques exemples que l'on peut montrer aux élèves pour illustrer le propos.

La fin de My Darling Clementine et la fin de The Man from Laramie (voir à ce propos le plan proposé par Bill Wright dans Six Guns and Society)

Le prologue de My darling

Le prologue de Jeremiah Johnson

Le prologue de John McCabe

La fusillade dans le saloon de Little Big Man

Le règlement de compte à la fin de McCabe

La traversée du cimetière des Corbeaux dans Jeremiah Johnson

Quelques thèmes que l'on peut travailler.

Le rôle des indiens dans le film (une extension de la nature et de sa sauvagerie, on pense bien sûr à Man in the Wilderness ou encore Un Homme Nommé Cheval)

La dimension qu'apporte James Stewart au western. Personnage violent, émotif, fragile, solitaire, ...

La notion de cruauté présente dans ce western et lié à Dave, le fils Waggoman à opposer au thème de la vengeance associé au protagoniste ; vengeance que le protagoniste n'accomplit pas mais que le destin en quelque sorte accomplit pour lui.