

Super Mann

MAN OF THE WEST (L'HOMME DE L'OUEST), film américain en Cinéma-Scope et DeLuxe d'ANTHONY MANN. Scénario : Reginald Rose. Images : Ernest Haller. Musique : Hans Salter. Interprétation : Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb, Arthur O'Connell. Production : Walter Mirish, 1958. Distribution : Artistes Associés.

Un homme (Gary Cooper) se trouve dans un petit train de campagne, alors que celui-ci est attaqué par des bandits de grands chemins. Avec deux occasionnels compagnons de voyage, un tricheur professionnel (Arthur O'Connell) et une chanteuse de saloon (Julie London), il tente de regagner des régions civilisées. Tous trois tombent alors sur le repaire des bandits (parmi lesquels le bouquineur tuberculeux de *Johnny Guitare*), et nous apprenons brusquement que l'homme de l'Ouest n'est autre que le neveu du chef et fit autrefois partie de la bande avant de tout plaquer pour mener sous d'autres cieux une vie plus chrétienne. Mais le vieil homme à demi fou (Lee J. Cobb) qui dirige les hors-la-loi croit que son neveu est revenu pour de bon. Ne pas le tromper est, d'après notre héros, le seul moyen d'éviter le pire à ses compagnons. Par malheur, un cousin rapplique à l'improviste. Il se montre beaucoup moins crédule que l'oncle. Et finalement cette odyssée s'achève dans une ville déserte par une tuerie sans nom. Gary Cooper et Julie London en sortent indemnes. Mais n'étant pas amoureux l'un de l'autre (on ne s'embrasse pas plus dans *L'Homme de l'Ouest* que dans *Tin Star*), ils décident de se quitter, alors que le mot FIN surgit en surimpression.

C'est un scénario de Reginald Rose, auteur également de *Douze hommes en colère*. On voit donc que *L'Homme de l'Ouest* fait a priori partie de ces « surwesterns » dont parlait André Bazin. Bien que si l'on pense à *Shane* ou au *Train sifflera trois fois*, ce serait plutôt, toujours a priori, un défaut. Surtout que, depuis *Cote 465* et *Tin Star*, l'art d'Anthony Mann semblait évoluer vers un schématisme purement théorique de la mise en scène en flagrante contradiction avec celle de *L'Apât*, *Je suis un aventurier*, *la Charge des tunique bleues* ou même *L'Homme de la plaine*. La vision du *Petit arpent du bon Dieu*, à cet égard, était aussi déprimante que catastrophique. Mais pourtant, cet appauvrissement certain, cette apparente sécheresse chez le plus virgilien des cinéastes, il se peut, en revoyant dans l'ordre *L'Homme de la plaine*, *Tin Star* et *L'Homme de l'Ouest*, il se peut, dis-je, que cette simplification à outrance soit un effort, cette construction dramatique de plus en plus systématiquement linéaire une recherche, effort et recherche qui seraient eux-mêmes, *L'Homme de l'Ouest* le démontre aujourd'hui seulement, un pas en avant. Ce dernier film serait en quelque sorte son *Elena* dont *L'Homme de la plaine* serait le *Carrosse* et *Tin Star* le *French Cancan*.



L'Homme de l'Ouest d'Anthony Mann

Mais un pas en avant dans quelle direction ? Vers un style de western qui rappellera Conrad à certains et Simon à d'autres et qui, à moi, ne me rappelle rien du tout, car je n'ai jamais vu d'aussi neuf depuis, pourquoi pas, Griffith. Tout comme le metteur en scène de *Naissance d'une Nation* donnait à chaque plan l'impression d'inventer le cinéma, chaque plan de *L'Homme de l'Ouest* donne l'impression qu'Anthony Mann réinvente le western comme, disons, le crayon de Matisse le trait de Piero della Francesca. Et d'ailleurs, c'est mieux qu'une impression. Il le réinvente. Je dis bien ré-inventer, autrement dit : montrer en même temps que démontrer, innover en même temps que copier, critiquer en même temps que créer ; bref, *L'Homme de l'Ouest* est un cours en même temps qu'un discours, ou la beauté des paysages en même temps que l'explication de cette beauté, le mystère des armes à feu en même temps que le secret de ce mystère, l'art en même temps que la théorie de l'art... du western, c'est-à-dire du genre le plus cinématographique

du cinéma, si j'ose m'exprimer ainsi ; de sorte qu'en fin de compte il se trouve tout bonnement que *L'Homme de l'Ouest* est une admirable leçon de cinéma, et de cinéma moderne.

Car il n'y a peut-être que trois sortes de westerns, de même que Balzac écrivit un jour qu'il y avait trois sortes de romans : à images, à idées, et à images et à idées, ou Walter Scott, Stendhal, et enfin lui, Balzac. En ce qui regarde le western, le premier genre, c'est *La Prisonnière du désert* ; le deuxième, *Rancho Notorious* ; et enfin le troisième, *L'Homme de l'Ouest*. Je ne veux pas dire par là que le film de John Ford est uniquement une suite de belles images, au contraire ; ni que celui de Fritz Lang est totalement dépourvu de toute beauté plastique ou décorative ; non, je veux dire que chez Ford, c'est d'abord l'image qui renvoie à l'idée ; alors que chez Lang, c'est plutôt le contraire ; et enfin que chez Anthony Mann, on passe de l'idée à l'image pour, comme le voulait Eisenstein, revenir à l'idée.

Prenons des exemples. Dans *La Pri-*

sonnière du désert, quand John Wayne retrouve Nathalie Wood et la soulève brusquement à bout de bras, nous passons du geste stylisé au sentiment, de John Wayne soudain pétrifié à Ulysse retrouvant Télémaque. Tandis qu'au contraire, dans *Rancho Notorious*, lorsque Mel Ferrer fait gagner Marlène Dietrich à la loterie, ce brusque sentiment de l'intrusion de la tragédie dans un beuglant du far-west, le pied de Mel Ferrer faisant basculer la planchette ne le renforce pas, il le crée, et nous passons avec lui de l'idée abstraite et stylisée au geste. Chez Ford, c'est une image qui donne une idée de plan ; chez Lang, c'est une idée de plan qui donne une belle image. Et chez Anthony Mann ?

Si nous analysons, dans *L'Homme de l'Ouest*, la scène où l'un des pillards met son couteau sous la gorge de Gary Cooper pour forcer Julie London à se déshabiller, on verra qu'elle tire sa beauté du fait qu'elle est fondée sur une idée purement théorique, en même temps que sur un réalisme très poussé. A chaque contre-champ, nous passons avec une rapidité fantastique de l'image de Julie London qui se déshabille à l'idée que se fait le bandit de la voir bientôt nue. Et il suffira donc à Mann de montrer la fille en corsage pour nous donner l'impression que nous la voyons à poil.

Avec Anthony Mann, nous redécouvrons le western comme l'arithmétique en classe de mathématiques élémentaires. C'est dire que *L'Homme de l'Ouest* est le plus intelligent des films en même temps que le plus simple. De quoi s'agit-il ? D'un homme qui se découvre dans telle ou telle situation dramatique et regarde autour de lui pour trouver le moyen de s'en sortir. La mise en scène consistera donc, mais ici, j'ai presque envie d'écrire *consistait déjà*, car Anthony Mann commence à faire passer dans la forme ce qui chez ses prédécesseurs consistait d'habitude dans le fond et vice-versa ; la mise en scène, donc, dis-je, consistait dans *L'Homme de l'Ouest* à découvrir en même temps qu'à préciser, alors que, dans un western classique, la mise en scène consiste à découvrir puis à préciser. Il n'y a qu'à comparer à ce propos le célèbre panoramique de l'apparition des Indiens dans *La Chevauchée fantastique* et le plan fixe de *La Charge des tunique bleues* où les Peaux-Rouges surgissent tout simplement des hautes herbes en encerclant Victor Ma-

ture et ses compagnons de route. Le mouvement d'appareil de Ford tirait sa force de sa beauté plastique et dynamique. Le plan de Mann était d'une beauté végétale, si l'on peut dire. Sa force venait justement de ne rien devoir à une esthétique préméditée.

Prenons un autre exemple, emprunté à *L'Homme de l'Ouest* cette fois. Dans la ville morte, Gary Cooper sort de la petite banque et regarde si le bandit sur lequel il vient de tirer est bien mort, car il le voit de loin trébucher tout au bout de l'unique rue qui descend doucement en pente à ses pieds. Un cinéaste moyen serait simplement passé de Gary Cooper qui sort au bandit en train de mourir. Un cinéaste plus raffiné aurait enrichi la scène d'effets divers, mais aurait gardé le même principe de composition dramatique. L'originalité d'Anthony Mann est de savoir enrichir tout en simplifiant à l'extrême. On cadre Gary Cooper qui sort en plan général. Il traverse presque entièrement le champ pour jeter un coup d'œil dans la ville morte et là (plutôt que de faire un contre-champ sur celui-ci, puis un troisième plan du visage de Gary Cooper regardant), un travelling latéral recadre Gary Cooper qui s'est immobilisé face à la ville abandonnée. Le trait génial, c'est d'avoir fait partir le travelling après Gary Cooper, car c'est ce décalage temporel qui permet une simultanéité spatiale : nous avons d'un seul coup et le mystère de la ville morte et l'inquiétude de Gary Cooper en face de ce mystère. Avec Anthony Mann, nous avons à chaque plan l'analyse en même temps que la synthèse, ou, comme l'avait bien remarqué Luc Moullet, l'instinctif en même temps que le réfléchi.

Il y aurait d'autres façons de louer *L'Homme de l'Ouest*. On pourrait parler de la ravissante ferme nichée dans une verdure qu'eût aimé George Eliot, On pourrait parler aussi de Lee J. Cobb avec lequel Mann réussit là où avait échoué Richard Brooks dans *Les Frères Karamazov*. On pourrait parler encore de la tuerie finale, puisque c'est la première fois que l'on a constamment dans le champ à la fois celui qui tire et celui sur qui l'on tire. J'ai parlé plus haut de beauté végétale. Le visage amorphe de Gary Cooper appartient dans *L'Homme de l'Ouest* au règne minéral. C'est bien la preuve qu'Anthony Mann retourne aux vérités premières.

Jean-Luc GODARD.