

## Anthony Mann

*Anthony Mann, comme Vincente Minnelli (voir notre précédent dossier), fut l'une des icônes des années 50, une de celles qui fédérèrent les tendances les plus variées de la cinéphilie, des Cahiers du cinéma à Positif, de Cinéma à Présence du cinéma. L'admiration qu'on lui vouait se concentrait sur une série de westerns interprétés essentiellement par James Stewart, autant d'œuvres marquantes par leur élégance visuelle et leurs tensions psychologiques et morales. Plus tard, on découvrit qu'il avait été antérieurement un maître du film criminel. En dehors de ces deux genres, et en considérant Cote 465 et Le Cid comme des westerns déguisés, Mann est le plus souvent un réalisateur conventionnel. Ce qui ne laisse pas d'intriguer.*

*Curieusement, même si son statut n'a jamais été remis en question, aucun livre en anglais ou en français ne lui a été consacré depuis vingt-cinq ans. L'ouvrage de Jeanine Basinger (1979) est d'ailleurs le seul, avec celui de Jean-Claude Missiaen (1964), qui ait paru sur son œuvre. Le festival de La Rochelle et celui de San Sebastián, qui ont programmé des rétrospectives en 2004, ont permis de voir les films d'Anthony Mann tels qu'ils doivent l'être : sur grand écran. Cette résurrection nous a aussi conduits à préparer ce dossier, le plus conséquent publié à ce jour dans une revue.*

Dossier rassemblé par Michel Ciment et Grégory Valens  
Pour l'illustration, tous nos remerciements à Dominique Rabourdin.

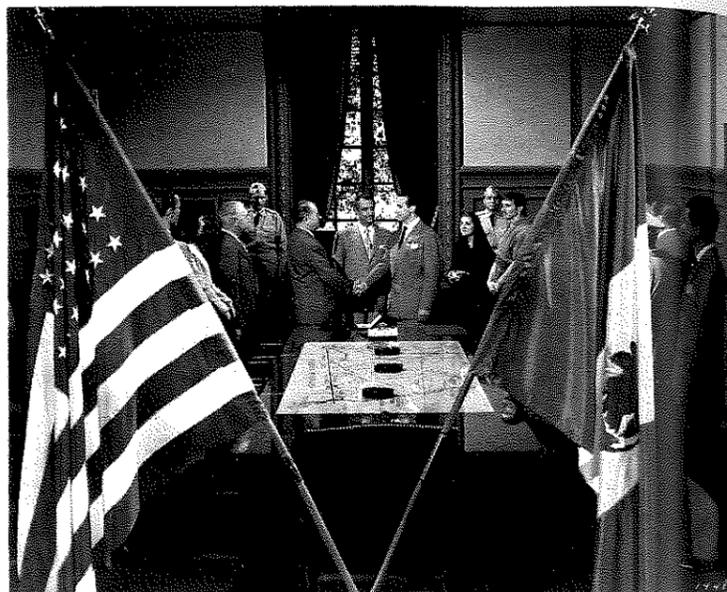
# Anthony Mann, une géographie de l'âme

Christian Viviani

Au risque de recourir d'entrée de jeu au lieu commun, force est de constater que l'œuvre d'Anthony Mann ne peut être décrite que comme exemplaire. Elle nous offre un raccourci métaphorique, mais précis, de ce que fut Hollywood dans la dernière phase de son classicisme, depuis les débuts du cinéaste dans l'obscurité des petits budgets de *Dr. Broadway* (1942) jusqu'à son douloureux exil dans les budgets vertigineux du *Cid* (*El Cid*, 1961) et de *La Chute de l'Empire romain* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964), en passant par l'aristocratie des séries B raffinées (huit à dix joyaux, disséminés entre *La Cible vivante* [*The Great Flamarion*, 1945] et *Le Grand Attentat* [*The Tall Target*, 1951]) et le corpus cohérent de dix westerns immaculés<sup>1</sup>. Sans oublier l'exception, c'est-à-dire *Cote 465* (*Men in War*, 1957), chef-d'œuvre du film de guerre. Quel parcours mieux que celui-ci dit la sobre grandeur du bâtisseur de cathédrales (les années 40), la plénitude du classicisme (les années 50) et la mélancolie de la fin d'une ère (les années 60) ? Anthony Mann, longtemps ignoré par la critique américaine, découvert par l'Europe et réhabilité chez lui à titre posthume, a fait l'objet, des deux côtés de l'Atlantique, de fort peu d'études : une monographie fervente de Jean-Claude Missiaen, aujourd'hui introuvable (Éditions universitaires, Paris, 1964), une autre, également enthousiaste, de Jeanine Basinger (1979), une analyse rigoureuse, austère mais remarquable, par Jim Kitses dans son essai *Horizons West* (Thames and Hudson, Londres, 1969), et des notes substantielles dans différents dictionnaires (Coursodon-Tavernier, Andrew Sarris, pour les plus notables).

Est-ce la simplicité apparente du style qui décourage ? Le travail de Kitses, qui met en évidence l'extrême richesse thématique des westerns de Mann, prouve que non. Ou une timidité critique et historique encore trop répandue qui hésite à ignorer le clivage artificiel film d'auteur/film de genre ? Je pencherais pour cette seconde hypothèse. Anthony Mann s'approprie sans effort les genres auxquels il touche (assez limités, comparé à un Raoul Walsh par exemple) : le film criminel, le western, le film historique, avec une incursion unique dans le film de guerre<sup>2</sup>. Un discours « à hauteur humaine » qui désamorce systématiquement les *a priori* héroïques du cinéma de genre. Un désintérêt pour le prêche au profit du descriptif. Un refus pour l'épanchement verbal au profit du geste. Une défiance à l'égard du pittoresque au profit de l'utilitaire. Chez lui, la beauté s'impose comme de surcroît. Un style sec, tranchant, qui ne cesse de rechercher les manières de situer l'homme dans son environnement, tant géographique qu'humain.

Le cinéma de genre oppose par tradition l'individuel au collectif (ou au professionnel) : ce type de conflit est à la base de films musicaux (la veine d'inspiration « backstage », notamment), de films criminels (le détournement de la compétence professionnelle de l'agent d'assurances Fred MacMurray au profit d'un



Incident de frontière

intérêt personnel et crapuleux dans *Assurance sur la mort* [*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944]) ou de westerns (le génocide indien comme somatisation d'un comportement maladif qui prend le prétexte du « devoir à accomplir », dans *La Dernière Chasse* [*The Last Hunt*, Richard Brooks, 1956] ou dans *La Prisonnière du désert* [*The Searchers*, John Ford, 1956]). Si l'on trouve chez Mann, à ses débuts, une gestion relativement traditionnelle d'un tel conflit (le numéro de music-hall et le triangle passionnel dans *La Cible vivante*), dès *La Brigade du suicide* (*T-Men*, 1947) il en propose une manière toute personnelle. L'intime, chez lui, rattrape l'héroïque et lui rogne les ailes. Au sortir du périple, les notions d'héroïsme et d'aventure sont redéfinies par un surcroît de grandeur d'âme, révélé par l'apprentissage de la faiblesse et des limites. Ainsi, dans *La Brigade du suicide*, l'un des deux agents infiltrés dans le milieu est marié, et la simple mention de sa vie privée dans sa sphère professionnelle causera sa perte ; le second, au contraire, ne semble pas avoir de vie privée et donc survivra à ses blessures : dans l'un et l'autre cas, les deux professionnels sont ramenés à leur dimension humaine.

Mann va donner une forme achevée à ce conflit dès qu'il touchera au western : Lin McAdam, le héros de *Winchester 73* (1950), est censé poursuivre une arme qui lui a été volée ; ce n'est qu'à la fin, quand le spectateur découvre que le voleur n'est autre que le frère de Lin, coupable d'avoir tué leur père d'une balle dans le dos, que l'individuel et le personnel se révèlent soudés. De manière plus prosaïque (mais ô combien juste !), Lance Poole, le héros tragique de *La Porte du diable* (*Devil's Doorway*, 1950), n'est pas attaqué parce qu'il est indien, mais parce qu'il est indien et riche :

sa mort grandiose, causée par la mesquinerie des Blancs, n'en est que plus profondément héroïque. Les hommes des westerns de Mann, auxquels souvent James Stewart prête sa détermination et sa faillibilité, agiront tous sous le coup de cette double pulsion, le refoulement de la motivation personnelle fournissant d'ailleurs la remise en question du comportement aventureux ainsi vidé de toute rodromontade. À la limite, cela donnera *La Charge des Tuniques bleues* (*The Last Frontier*, 1955), où la perspective historique de la guerre de conquête est perpétuellement cassée par les ramifications d'une intrigue adultérine « à la Eugene O'Neill », dont la crudité est encore accentuée par le manque de glamour délibéré des interprètes (Victor Mature, Anne Bancroft, Robert Preston). Cette même interpénétration de l'individuel et de l'historique fera l'intérêt, on ne s'en étonnera pas, du *Cid* et de *La Chute de l'Empire romain*.

Le corpus westernien met en place dès *Winchester 73* un schéma familial : un homme, mû par la volonté de vengeance, accomplit un périple géographique et moral qui lui fait y renoncer. Nœud de vipères familial (*Winchester 73*, *Les Furies* [*The Furies*, 1950]), perte d'un frère (*L'Homme de la plaine* [*The Man from Laramie*, 1954], trahison amoureuse (*L'Appât* [*The Naked Spur*, 1953]), autant de douleurs tues qui ne cessent de manifester leur volonté de surgir dans les stigmates des blessures physiques (main ou genou éclaté, joue perforée) et dans le trémolo vocal de James Stewart, si caractéristique car unique chez un héros de western : la fin, cathartique, marquera l'apparition au grand jour de ce secret brûlant, et, presque aussitôt, son extinction. Comme un commentaire et un approfondissement, il y aura *Du sang dans le désert* (*The Tin Star*, 1957), western claustrophobe sur le modèle du *Train sifflera trois fois* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), et *L'Homme de l'Ouest* (*Man of the West*, 1958) dont les personnages et les décors fantomatiques en font le véritable adieu de Mann au genre : par une ultime dérision, le conflit entre deux ectoplasmes, l'un hiératique et sculptural (Gary Cooper), l'autre flamboyant et gesticulant (Lee J. Cobb), va se résoudre dans une ville fantôme battue par le vent. Une obsession mortifère que l'on retrouvera et dans la charge chaotique menée à cheval par un patriarche aveugle (*L'Homme de la plaine*) et dans le cadavre du cavalier héroïque sanglé à sa monture et qui tournoie inlassablement sur un rivage blafard (*Le Cid*).

Ce sentiment de fin d'un monde, qui culminera dans *La Chute de l'Empire romain*, œuvre testamentaire très sous-estimée que Michel Cieutat avait déjà mise à sa vraie place dans le cadre d'un dossier consacré au péplum (n° 468, p. 102), il existe dès que Mann affirme sa personnalité de cinéaste. C'est-à-dire dans ce superbe ensemble de films noirs photographiés par John Alton et réalisés entre 1947 et 1950 : à partir de canevas scénaristiques formatés (un innocent accusé à tort, des amants en fuite, des policiers infiltrant une organisation criminelle), par la seule vigueur de son style visuel, Mann entraîne le spectateur le plus récalcitrant dans le domaine privilégié du parcours moral. L'art d'un des plus brillants chefs opérateurs de l'histoire du cinéma, John Alton, ne cannibalise pas le style du cinéaste émergent : le sens du cadre et de la synthèse du directeur de la photo révèle à lui-même un artiste du sobre et du nécessaire. Cette nuit noire, où des rais de lumière découpent une géométrie menaçante,

est la première matérialisation d'un *no man's land* psychologique qui, avant de trouver son expression ultime dans le carré cerné de boucliers rutilants où Commode et Livius (nouvelle incarnation du mythe des frères ennemis auquel Mann s'est si souvent référé) se livrent un combat à mort et où une civilisation entière sombrera (*La Chute de l'Empire romain*), a connu des avatars multiples et aussi évocateurs. La réserve indienne dont Lance Poole ne peut facilement sortir (*La Porte du diable*) ; un paysage de western dans lequel on ne peut que tourner en rond (*Winchester 73*) ; d'autres, que des aspérités somptueuses



Robert Taylor dans *La Porte du diable*



Stephen Boyd, Sophia Loren et Alec Guinness dans *La Chute de l'empire romain*

transforment en un parcours d'obstacles métaphorique (*Les Affameurs* [*Bend of the River*, 1952], *Je suis un aventurier* [*The Far Country*, 1955], *L'Appât*) ; un lac salé qui est comme l'anti-chambre de l'enfer (*L'Homme de la plaine*) ; une forêt menaçante que trois points de vue déclinés rendent inéluctable (*La Charge des Tuniques bleues*) ; une petite ville familière dont le noir et blanc renforce le caractère piégeant (*Du sang dans le désert*) ; une ville fantôme et un rivage désert. Chez Mann, le paysage ne succombe à aucun pittoresque : il est minéral, aride, imposant parfois, mais jamais idyllique. Sa sécheresse, sa prédilection pour le minéral en font la géographie d'un désarroi intérieur : la résolution du conflit ne viendra pas modifier le paysage. Les personnages auront simplement appris à y vivre, en comprenant le sens du renoncement. Déjà dans *Marché de brutes* (*Raw Deal*, 1948), dans une gare réduite à une pendule et son tic-tac sur un mur nu, la mûrissante Claire Trevor décidait d'abandonner Dennis O'Keefe à une rivale plus jeune. Bientôt James Stewart, dans ses diverses incarnations «manniennes», allait la rejoindre : préfigurant les westerns du crépuscule des années 60, ceux de Mann concluaient inexorablement à l'inanité de la vengeance et de la violence.

Ce refus des certitudes matérielles et politiques a placé l'auteur de *L'Appât* du côté du modernisme. Son style sans coquetterie, soucieux de saisir une vérité sans la transformer en spectacle, l'exigence d'une nécessité pour toute chose (qu'il s'agisse d'un point d'eau, d'une étendue de rocailles, d'une arme, d'un geste

ou d'un sentiment) lui assurent en même temps le statut d'un classique : il est ainsi l'un des très rares cinéastes, américains ou non, qui corresponde au sens que le xvii<sup>e</sup> siècle français a donné à ce terme. Son art est un art de mesure, au service d'une morale. Le temps a agi au mieux pour Anthony Mann, car nous avons maintenant la confirmation de ce que nous ressentions : sa dramaturgie intransigeante, tributaire du temps et de l'espace, est au service d'un discours qui est, lui, hors du temps et de l'espace. Terminons donc, comme nous l'avons commencé, dans la justesse douillette du lieu commun : Anthony Mann est universel. ■

1. J'écarte *La Ruée vers l'Ouest* (*Cimarrón*, 1960), assez plaisant, mais étranger à l'ensemble, du fait que la seconde moitié du film devient une saga familiale articulée autour d'un personnage féminin. De plus, des interventions extérieures (Charles Walters en tourna des scènes) et un remontage dû à MGM aboutissent à une œuvre peu personnelle.

2. Si *Romance inachevée* (*The Glenn Miller Story*, 1954), *Strategic Air Command* (1955) ou *Serenade* (1956) ressortissent au cinéma de genre, ils sont diversement réussis et peu marqués par la personnalité de Mann. Plus ambitieux, *Le Petit Arpent du bon Dieu* (*God's Little Acre*, 1958), désiré par le cinéaste, déçoit aussi. Dans une tonalité mineure, *Le Port des passions* (*Thunder Bay*, 1953), grâce à James Stewart et à l'absence de prétention de l'aventure (la spectaculaire pêche à la crevette royale), laisse

James Stewart dans *Winchester 73*

## Quelques notes sur Anthony Mann

Pierre Rissient

J'ai beaucoup fréquenté les westerns d'Anthony Mann, y compris le trop méconnu *The Furies*, dans les années 50. J'ai découvert *Le Livre noir* en 1964, et, peu après, j'ai eu la chance de voir les copies studio de *La Brigade du suicide* (*T-Men*) et *Marché de brutes* (*Raw Deal*). Tardivement, *Incident de frontière* (*Border Incident*) et *La Rue de la mort* (*Side Street*), mais, eux, dans de très mauvaises conditions. Je croyais avoir fait le tour de son œuvre.

Dans ma mémoire, pourtant, grandissait obscurément l'impression que, comme Jacques Tourneur et Gerardo de Leon, Mann se débattait avec les moyens du seul cinéma, dans sa spécificité comme aimait le dire (saluons-le, une fois n'est pas coutume) Claude Mauriac, et ce sans les alibis derrière lesquels se réfugient tant d'autres. Grandissait l'envie de revenir à une œuvre si violemment singulière bien que, en apparence, appartenant au cinéma de genre (film noir, western). Quelle ne fut pas ma surprise de découvrir un film solitaire, sans réputation aucune malgré la présence de Stroheim, *La Cible vivante* (*The Great Flamarion*) ! Son plus beau rôle, avec sa voix broyée, son plus émouvant, plus encore que dans *La Grande Illusion*, jouant juste, pas flamboyant comme chez Billy Wilder et, ne nions pas notre enfance, *Macao*, où il s'affrontait à Sessue Hayakawa, dans un duel dialogué par Roger Vitrac. On sent une connivence, une complicité, une intimité entre Mann et Stroheim, dans ce film discret et pudique, net mais jamais sec, fiévreux, coupant et, mine de rien, remarquablement mis en scène, où le découpage sait être aussi

invisible que dans le film majeur, incisif et en avance de Griffith, son plus moderne, *The Mothering Heart*. Le personnage de la femme fatale est si ordinaire qu'il éclipsé toutes les vamps auxquelles, juvéniles adolescents, nous avons pu rêver. Le nom de Mary Beth Hughes me disait vaguement quelque chose, mais l'ai-je jamais vue ? En tout cas elle marque, meurtrit le personnage de Stroheim, et, on le sent, Anthony Mann lui-même, qui se révèle ici à vif ; et, à travers cette vibration secrète, comme enfouie dans sa mise en scène, si j'ose dire, universellement chacun de nous. Dan Duryea est le troisième larron, mais cette fois pitoyable et presque trop humain, sans qu'il y ait, on l'a deviné, la moindre complaisance sentimentale dans le regard porté sur les personnages. On se rend mieux compte, en suivant cette rétrospective, à quel point Mann revenait toujours aux mêmes acteurs pour les seconds rôles. Ne parlons pas, bien sûr, de James Stewart : c'est une autre affaire. N'était-ce pas plutôt par une sorte de panique inconsciente en face de l'autre (de tout autre ?), et comme un besoin émotif de se rassurer ?

J'ai croisé Mann sans le connaître. La seule et unique fois où je me souviens d'une certaine camaraderie, que je crois réelle et curieuse, c'est lorsque je suis tombé sur lui qui attendait sa limousine devant le Beverly Wilshire Hotel, pour aller présenter à John Wayne son adaptation de *King Lear* en western... Il y avait une pointe de malice dans son regard quand il m'a reconnu, puis le vrai sourire de quelqu'un qui se sent en sécurité.



La Cible vivante : Erich von Stroheim et Mary Beth Hughes

Farley Granger (à droite) dans *La Rue de la mort*.

Ce qui me saute aux yeux, soudain, à voir ses films en quasi-continuité, c'est l'année 1955. Année où, enfin, il est « arrivé ». On aurait pu penser qu'il allait s'épanouir. Eh bien ! non ; malgré encore pas mal de choses magnifiques, son travail se lézarde. Peut-être à cause de Hollywood, déjà en pleine mutation ; mais surtout, il faut en convenir, en raison de décisions à l'évidence déplorables. Motivées par quoi ?

Quelques confidences m'indiquent certaines pistes, mais il me semble qu'il serait par trop délicat d'en parler. En tout cas, je ne saurais le faire dans le cadre de ces quelques lignes, jetées à la va-vite, impulsives, brouillonnes, mais auxquelles je crois dur comme fer, une expression qui me paraît convenir à l'œuvre d'Anthony Mann, dont la beauté incandescente et la pugnacité ne cessent de s'affirmer.

P.-S. 1) Une primeur pour les bienveillants lecteurs de cette note trop brève, et si incomplète : en 1939, Mann a mis en scène pour la télévision *The Missouri Legend*, qui venait d'être remarqué au théâtre et fit de Dean Jagger un comédien de premier plan, et *Streets of New York*, pièce du XIX<sup>e</sup> siècle de Dion Boucicault, et dans laquelle Phyllis Exley n'était pas encore Jennifer Jones.

P.-S. 2) Par ailleurs, comme on le sait, Philip Yordan est supposé avoir été assisté pour chaque film d'au moins un « nègre » ; ce pourrait être Hugo Butler ou Waldo Salt pour *Le Livre noir* ou *Le Règne de la terreur* (quel est le meilleur titre ?). Je parierai pour Waldo Salt, si l'on pense à *La Flèche et le Flambeau*.

P.-S. 3) A-t-on assez étudié la beauté des séquences de *Spartacus* tournées par Mann ? J'aimerais rappeler que Fritz Lang, qui s'y connaissait, avait remarqué la composition des plans de *La Chute de l'Empire romain*.

Dernier P.-S. Décidément, des tas d'idées surgissent en voyant ou redécouvrant ces films. On crédite trop souvent les vrais débuts d'Anthony Mann avec *T-Men* et la collaboration de John Alton. Ne devrait-on pas plutôt mentionner John C. Higgins, d'autant que les scripts de leurs films ne sont pas sans rapport avec celui de *They All Come Out* de Jacques Tourneur (écrit par J.C.H.), car, dès *Railroaded*, le noir tant célébré est déjà là et bien en place. Sans songer à diminuer Alton, qui saluait plus son travail avec Bernard Vorhaus voire Steve Sekely, on devrait rendre justice à Guy Roe, tout aussi remarquable avec Fleischer, Fregonese (*My Six Convicts*), et dont la cinématographie pour *The Sound of Fury* de Cyril Endfield est l'une des plus belles et a fixé à jamais ce noir si souvent vanté.

On peut remarquer que pour *La Rue de la mort*, l'apport de Joseph Ruttenberg est beaucoup moins MGM que d'habitude ; malgré tout, ce n'est pas si loin de la tradition maison, certes un peu bousculée avec l'arrivée de Dore Schary dans la série des petits films, parfois assez socialement engagés, qu'il a initiés et confiés à Mann lui-même, Gerald Mayer, John Berry et John Sturges.

En revanche, si l'on songe aux angles et objectifs qui les aiguissent, si proches de ceux de Gerardo de Leon, on ne saurait douter qu'ils soient la décision de Mann, qu'il ait à ses côtés Roe, Alton, Ruttenberg, Paul Vogel, Virgil Miller, William Daniels pour *Winchester 73*. Notons qu'Ernest Haller lui apportera une nouvelle cinématographie, comme minérale. N'oublions pas les nuances dans les palettes de William Mellor et Charles Lang, ainsi que les cadrages plus simples adoptés pour les westerns-périple, épiques, que sont *Les Affameurs* et *Je suis un aventurier*.

Mann, de Leon, Tourneur (le fils) ne sont-ils pas parmi les plus beaux exemples de cette spécificité cinématographique irrémédiable, inimitable, inexplicable, qui s'est inscrite sur l'écran dès la naissance du cinéma : Gad, Longford, Griffith, Walsh, certains premiers DeMille ?

## Pages arrachées au « Livre noir »

Lorenzo Codelli

(19)42

La première image du premier film d'Anthony Mann (*Dr. Broadway*, 1942), c'est, vu du ciel, la nuit, Broadway, au cœur de Manhattan, plein de circulation, de tensions perceptibles. Une vision prise de bien plus haut par rapport à celle du protagoniste féminin (Jean Phillips) qui nous apparaît, peu après, debout sur la corniche d'un gratte-ciel alors qu'elle menace de se jeter dans le vide. Tout le film est inscrit dans ces deux « chutes dans le vide » opposées, hypothétiques : la fausse tentative de suicide que la jeune fille met en scène pour un lancement publicitaire, et celle où la même fille cherche à fuir ses ravisseurs, sur une corniche analogue. Cette attraction pour les sommets extrêmes, les chutes vertigineuses, filmés en plongées ou en contre-plongées extrêmes, caractérise l'œil de Mann. Un autre prologue significatif, celui de *Two O'Clock Courage* (1945) : la caméra rampe lentement comme un serpent (de nuit, bien sûr) vers un poteau de signalisation à un arrefour routier, puis continue à glisser vers le haut du poteau,

jusqu'à montrer en gros plan les deux panneaux en forme de flèche qui indiquent deux rues, à droite et à gauche. La précision du mouvement de caméra et la force de cette double indication symbolique placée là entraînent dans une sorte d'abstraction métaphysique la situation du protagoniste blessé (Tom Conway) que nous voyons reprendre ses sens au pied du poteau. Ce n'est pas son regard qui s'est ainsi déplacé vers les deux panneaux, mais peut-être son esprit, embrumé par l'amnésie. Le travelling initial exprime l'aspiration de Mann à « respirer » l'air pur hors des murs du studio RKO, en même temps que, dans le mouvement de bas en haut, ou du dehors vers le dedans, se fonde son style.

(19)50

Quand il a la liberté de s'échapper en extérieurs, Mann défie par son sens du rythme jusqu'aux cinéastes abstraits héritiers de Vertov. Dans le prologue de *La Rue de la mort* (1950), pendant le générique, une caméra piquant du ciel « repasse »

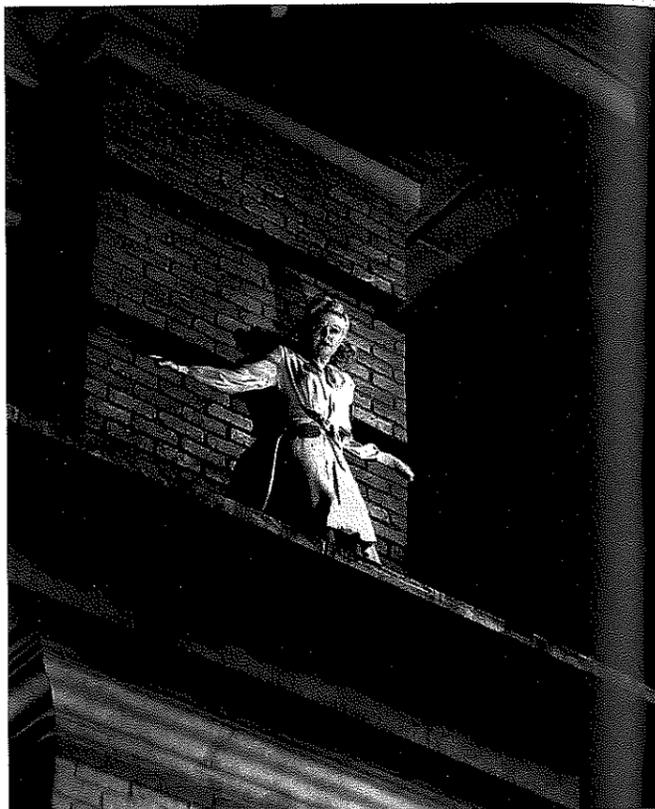


Le Livre noir

sur une superficie uniforme édifices, rues, places de Manhattan. Et l'apothéose dynamique consiste en une poursuite entre quelques voitures de police et un taxi dans un quartier désert, post-apocalyptique, utilisant un montage d'avant-garde, des déviations routières anormales, des angles coupants, des vides à perte de vue, de nettes sensations de perspectives. Une séquence où la tension du protagoniste (Farley Granger), séquestré dans le taxi fou, devient infinitésimale par rapport à l'intense irrationalité globale de cette « jungle de béton » (comme le dit la voix *off* au générique) qui l'entoure. La voix était celle d'un policier alerte, donc d'un représentant de l'ordre. Mais le réalisateur tend à démontrer au contraire que ce qui domine, c'est le désordre, le hasard. « La Rue de la mort s'inscrit dans une tradition réaliste qui rappelle évidemment La Cité sans voiles et certaines des productions de la 20th Century-Fox », écrit Patrick Brion (*Le Film noir*, Nathan, 1991, p. 231). Mais on ne retrouve pas ici les dénonciations politiques acerbes du filon De Rochemont. Sous les mots « The End », la caméra, extatique, admire depuis le ciel l'Empire State Building, ce dieu impuissant là-dessous, avec sa pose de modèle inerte comme le montrera Warhol.

(17)94

« Il fait très sombre ici », déplore Madelon (Arlene Dahl) à sa première rencontre avec Charles d'Aubigny (Robert Cummings). Les profils des deux personnages, noir sur noir, dans la pièce suffocante au plafond bas, sont éclairés peu après par l'allumage d'une faible chandelle. Durant leur fuite ultérieure, dans une forêt, Madelon attend avec angoisse que des nuages noirs aveuglent les rayons de la lune. Nous y voyons bien peu, en général, dans ce *Livre noir* (*Reign of Terror*, 1949). Tous les personnages cachent quelque chose ; et le réalisateur (Mann), le décorateur (William Cameron Menzies) et le cameraman (John Alton) doivent à leur tour cacher l'extrême pauvreté des moyens dont ils disposent pour recréer les épisodes de la Terreur qui suit la Révolution. Ils choisissent ensemble une esthétique expressionniste tellement poussée qu'un Lang ou un Murnau l'auraient reniée, tant à la UFA qu'à la Fox. En outre, les coauteurs (parmi eux, les scénaristes Philip Yordan et Aeneas McKenzie, aux répliques corrosives) subliment, en un paroxysme explicite, aussi bien les peurs sociopolitiques contemporaines (dictatures communistes, listes noires du maccarthysme, perte de l'individualité) que les moyens radicaux pour les transcrire sur la pellicule. « Défiance, chaos, et un carnaval de luxure », voilà la recommandation du producteur Walter Wanger à Mann (Matthew Bernstein, *Walter Wanger: Hollywood Independant*, University of California Press, 1994, p. 230). Le cinéaste en a profité pour dessiner une capitale française infernale, sans issue. Pièges, miroirs qui recèlent des cloisons mobiles, prisons souterraines, étouffant « Café des Morts vivants » : on ne peut en sortir qu'en fourrant la tête, comme le font les protagonistes, à l'intérieur de la caméra. La « gueule » de Robespierre (Richard Basehart) au moment où on lui tire dans la bouche (un jet inattendu de sang bouillonnant) nous tombe directement dessus comme un effet en 3D. La population grouillante de la Convention est composée d'une accumulation de visages déformés, de monstres épouvantables, grotesques, absurdes. « Horror film » ou super-noir ? Au *New*



Dr. Broadway

*York Times*, le critique A.W. a cru voir une histoire de l'Old West (17 octobre 1949). Un autre « livre noir » sort en même temps que le film, signé non pas « Max » Robespierre mais John Alton, aussi iconoclaste, *Painting with Light*. « La lumière, c'est la liberté, et la liberté, c'est la vie », affirme l'auteur.

(19)47

« La lumière violente venue d'en bas qui exagère les traits du visage est devenue si populaire que même dans nos films d'aujourd'hui, quand nous voulons attirer l'attention du public sur un personnage criminel, nous utilisons ce type d'éclairage. » Ces notions élémentaires (que l'auteur considère plutôt « datées ») fournies par Alton dans son très beau chapitre « Mystery Lighting », Mann les avait déjà mises en pratique bien avant de rencontrer le chef opérateur austro-hongrois, et probablement depuis les spectacles qu'il avait mis en scène pour le Federal Theatre, dans les années 30. Dans *Desperate* (1947), photographié par George E. Diskant, il joue des forts contrastes de lumière et d'espace, surtout dans trois « clous » vertigineux. Le fil d'un dialogue au téléphone relie le repaire sombre, obscur et enfumé de la bande des ravisseurs à l'appartement clair et lumineux du protagoniste (Steve Brodie), parfumé par les gâteaux que cuisine sa femme. Dans le repaire, un affrontement entre le chef de bande (Raymond Burr) et le protagoniste est éclairé par une lampe suspendue au plafond qui zigzague, accentuant les traits violents, menaçants du « méchant » corpulent, et la faiblesse de l'innocent. Le troisième arrive quinze minutes avant les douze coups de minuit fatidiques ; le héros et l'antihéros sont assis à la même table. En attendant que Burr tire



Two O'Clock Courage

sur Brodie, la caméra les cadre tous deux successivement à trois niveaux : gros plan, très gros plan, puis les yeux seuls. Ces trois affrontements à distance de plus en plus rapprochée donnent Burr « vainqueur », non seulement parce que sa longue carrière postérieure, au cinéma et à la télévision, nous l'ont rendu familier, bienveillant, mais parce que les techniques d'éclairage et de décor tendaient à exalter, à vivifier le personnage négatif. Certes, il est puni par la morale du récit, mais il est mémorisé pour toujours dans l'esprit du spectateur, qui s'identifie plus avec le Mal qu'avec la Vertu malgré les directives perverses du code Hays (ou à cause d'elles). Tueur de flics, ravisseur, tortionnaire de femmes, c'est John Ireland dans *Railroaded* (1947), et il est bien plus séduisant, élégant ou sophistiqué que le flic anonyme qui enquête sur lui (le somnolent Hugh Beaumont). La brunette (Sheila Ryan) qui est attirée par les deux endosse un éclatant tailleur bicolore imaginé par la costumière Frances Ehren : le côté droit tout noir, le gauche tout blanc. Un an après, Mann réutilise de façon exemplaire dans *Marché de brutes* les deux *bad guys* Ireland et Burr, offrant à ce dernier une « chute dans le vide » plus spectaculaire que l'escalier de *Desperate*. Nous l'accompagnons dans son hallucinant vol vers le bas, espérant, comme lui, qu'il ne finira jamais.

(20)04

« Nous ne savons pratiquement rien de ses cinq premiers films et je ne connais personne en Europe qui les ait vus », affirmait Jean Wagner en octobre 1968 (*Anthony Mann*, Anthologie du cinéma). À la rétrospective quasi complète du festival de San Sebastián 2004 manquaient encore à l'appel son troisième, *Nobody's*

*Darling* (1943), et son cinquième, *Strangers in the Night* (1944), deux productions Republic Pictures. Urgence, avis de recherche à toutes les voitures ! Excellente, l'idée du festival de republier en grand format, en anglais et en espagnol, la monographie de la pionnière Jeanine Basinger sortie en 1979 chez un minuscule éditeur universitaire américain. Dommage que l'auteur n'ait pas voulu la mettre à jour, et que les auteurs de la filmographie détaillée n'aient pas indiqué la provenance des copies, extraordinaires, en 35 mm pour la plupart. On peut encore creuser dans le petit arpent de Mann. Comme un nouveau Robert Ryan, Kenneth Turan (éminent critique du *Los Angeles Times*) propose dans son récent *Never Coming to a Theater Near You* (Public Affairs, 2004) un intéressant chapitre sur Mann où il affirme, entre autres : « Ses meilleurs films s'interrogent sur le sens qu'il y a à faire ce qu'il faut, dans un monde si vénal que personne n'y réussit à échapper à la corruption. »

(19)45

« Peu de séries dans l'histoire du cinéma ont accumulé en sept ou huit ans autant de brutalités crapuleuses et d'assassinats. Sordide ou insolite, la mort émerge toujours au terme d'un voyage sinueux. À tous les sens du mot, le film noir est un film de mort. » Cette définition classique de Raymond Borde et Étienne Chaumeton (*Panorama du film noir américain, 1941-1953*, Éditions d'Aujourd'hui) s'applique à la lettre à *La Cible vivante* (1945), l'un des plus désespérants apologues de Mann. Il est réalisé pour Republic l'année qui suit le chef-d'œuvre de Billy Wilder, *Assurance sur la mort*, et se base également sur une narration en

flash-back du protagoniste, blessé à mort. Le grand Erich von Stroheim y interprète le « great Flamarion », un maître tireur au pistolet qui, chaque soir dans son numéro, feint de découvrir sa femme avec un amant, et leur tire dessus avec de vrais projectiles, ciblant habilement costumes et objets de scène. « *Je te hais, je t'ai toujours haï* », révélera sa partenaire, peu avant d'être étranglée, à l'homme-que-vous-aimerez-haïr : Mary Beth Hughes (émule de la wildérienne Barbara Stanwyck) l'a trompé et ne l'a séduit que pour l'amener à tirer sur son mari (Dan Duryea). À la « grande illusion » et à l'inexorable décadence psychique de Flamarion-Stroheim (cinq ans avant de réincarner un autre lui-même déchu dans *Boulevard du crépuscule* de Wilder), il accumule les détails intimes : la maniaquerie avec laquelle il se fait raser le crâne par le coiffeur avant le numéro ; le caractère obsessionnel, répétitif de ses gestes avec le revolver ; la façon dont il place son monocle sur l'œil droit avant de tirer ; la suprême solitude intérieure dans la suite énorme et vide de l'hôtel de Chicago, quand il comprend qu'il a été trahi. Mann projette l'ombre de persiennes parallèles sur le protagoniste au moment précis de sa transformation, de héros intègre en assassin potentiel, une « prise de conscience » inversée. Et il lui fait utiliser une dernière fois son habileté au pistolet pour frapper un miroir et une lampe, dans la petite chambre de son aimée où va se dérouler, dans une pénombre surnaturelle, l'homicide réciproque. Il lui offre en outre une « chute dans le vide » terriblement ironique : son corps tombe d'un échafaudage sur la scène, derrière une toile de décor où est peint un extérieur aéré avec des immeubles dans une rue.

(19)46

« Une bande sans âme et sans surprise », ainsi Jean-Claude Missiaen liquidait-il *La Cible vivante* (Anthony Mann, Éditions universitaires, 1964). Plus limité dans ses moyens, sa distribution et son script, *Strange Impersonation* (1946) est la dernière production Republic confiée à Mann. « Vous pouvez changer votre visage, mais vous ne pouvez pas vous changer vous-même », avertit le chirurgien plastique qui vient de remodeler le visage de l'héroïne (Brenda Marshall). Sur cet axiome (répété l'année suivante dans *Les Passagers de la nuit* de Delmer Daves) se base un mélo onirique centré sur un trio de vipères féminines à la malignité sirrienne. La plus avide des trois est condamnée



Desperate



Strange Impersonation

à une fatale « chute dans le vide » depuis une terrasse. On retrouve par deux fois la nécessité éthico-lumineuse de Mann : la lampe sur la petite table s'allume, découvrant soudain la face déformée de la protagoniste, devenue une Greta Garbo d'argile ; le phare aveuglant braqué par la police sur les yeux de la femme remodelée, pour la faire avouer, la déstabiliser – deux images équilibrées d'en bas, de côté –, pour enfin la repêcher hors de son cauchemar. « From the brutal imagination of director ANTHONY MANN », dit le slogan sur la couverture du DVD Kino on Video de ce film : voilà où mène la rhétorique de l'auteurisme...

(17)89

Un sceau avec une inscription officielle, une marche patriotique, et Elmer Lincoln Irely, ex-dirigeant du département du Trésor (fondé, nous dit la voix off, par George Washington en 1789), introduit, didactiquement, cette *Brigade du suicide* (1947) en nous prévenant, depuis son bureau, que tout ce que nous allons voir est réellement arrivé. Il y a une description passionnée et minutieuse des extérieurs à Detroit et Los Angeles, mais Mann nous implique surtout dans la mise en scène vestimentaire sophistiquée, sociologique et psychologique de la part du protagoniste : en brave T-Man (agent du Trésor), il va infiltrer la pègre et doit en imiter chaque détail. L'acteur Dennis O'Keefe (une demi-star, comme le rappelle Philippe Garnier dans sa savante introduction au DVD de *Wild Side*), avec son visage clair et sympathique, paraît toujours préoccupé d'être crédible : passé « de l'autre côté », il doit jouer avec des partenaires, des acteurs secondaires congénitalement « méchants », type Charles McGraw. Les réverbères altoniens deviennent son arme principale. Avec un expert-faussaire (Wally Ford), le héros examine un faux billet sous une lampe de chevet dont les rayons mettent les deux personnages opposés sur un plan de complicité quasi parfaite. Au moment où son collègue infiltré (Alfred Ryder) est démasqué et tué, le visage de O'Keefe s'incline, passant du clair-obscur au noir total : le jeu a-t-il été trop vériste, ou pas assez ? Ces doutes que le personnage a sur lui-même sont le reflet du propre état de Mann, satisfait mais anxieux : comment passer de la position de « faussaire » d'œuvres de série B (travail sur commande) à une série A, où il pourra donner, et non plus recevoir, des ordres, à la première personne. Fiat lux.

Dennis O'Keefe (assis, à droite) dans *La Brigade du suicide*.

## Un maître du « noir »

Alain Garsault

Il s'en faut que les « films noirs » d'Anthony Mann, en particulier *Desperate* (1947), *La Brigade du suicide* (*T-Men*, 1947, que le metteur en scène considérait, pour avoir collaboré à son scénario, comme son premier véritable film, après douze réalisations depuis 1942), *Marché de brutes* (*Raw Deal*, 1948), *Il marchait la nuit* (*He Walked by Night*, 1948 ; signé par Alfred Werker, mais réalisé en majeure partie par Mann) soient inconnus. Au contraire, les études sur le « film noir » les citent comme caractéristiques, et ils ont fait l'objet de commentaires abondants au point qu'il est difficile d'éviter de les répéter. Ils sont seulement méconnus en France où Mann est associé au western. C'est ce qui rend heureuse l'édition<sup>1</sup> en DVD de *La Brigade du suicide* et de *Marché de brutes*.

Tournés à la suite, dans les mêmes conditions (production, équipe [le scénariste John C. Higgins, le chef opérateur John Alton], interprétation [Dennis O'Keefe dans le rôle principal]), ils semblent former deux volets d'un ensemble :

le premier, du côté de la loi ; le second, du côté des hors-la-loi. S'insérant dans le courant du film policier documentaire ouvert par *La Maison de la 92<sup>e</sup> Rue* (*The House on 92nd Street*), réalisé par Henry Hathaway en 1945, et prolongeant la série des courts métrages de MGM « Crime Doesn't Pay » (« Le crime ne paie pas »), *La Brigade du suicide* met en scène des agents du Trésor définis, en tant que personnages, presque uniquement par leur fonction et leur expérience professionnelle (il n'est fait nulle mention d'une vie privée pour l'un, et celle de l'autre causera sa perte). L'action se fonde sur un seul ressort dramatique : Harrigan (Dennis O'Keefe) et Gennaro (Alfred Ryder) doivent infiltrer un gang de faux-monnayeurs pour le démanteler, sans que leur identité soit révélée ; elle se concentre sans digression sur leurs actes avec, pour contrepoint, de brèves séquences sur leur chef. Introduite par un officiel, l'action est accompagnée, explicitée, relayée par un commentaire prononcé d'un ton solennel qui en renforce le caractère documentaire. Face à

Dennis O'Keefe, Marsha Hunt, Claire Trevor dans *Marché de brutes*

eux, un lointain chef de gang et quelques hommes de main, silhouettes typées auxquelles Mann parvient à donner une personnalité grâce à un plan ou un détail, sauf deux : le tueur Moxie (qui doit toute sa personnalité ou presque à Charles McGraw) et Schemer, « le combinard », le personnage le plus élaboré et incarné vraiment par Wallace Ford. Chaque séquence implique une nouvelle forme de tension.

*Marché de brutes* exploite une action qui n'est ni moins simple ni moins convenue. Évadé de prison, Joe Sullivan (Dennis O'Keefe) cherche à fuir et la police et les tueurs du truand dont il veut se venger. Mais le style documentaire laisse place à une grande part de romanesque propre au genre chez le héros. Sullivan est un personnage complexe, pourvu d'un passé, sujet au doute et à l'incertitude, capable d'aimer. Le fait que le même acteur interprète les deux rôles, vêtu le plus souvent de manière identique, contribue à désigner les personnages comme deux types du film « noir » qui préexistent à leur incarnation sous des traits particuliers. Chez ses adversaires principaux : un tueur, Fantail, plus haut en couleur que Moxie (John Ireland), et un chef de gang, Rick Coyle (Raymond Burr), un sadique peureux attiré par le feu. Et, dans son entourage, deux figures féminines éprises de lui : Pat (Claire Trevor) et Ann (Marsha Hunt) sont antithétiques et complémentaires, capables, comme le héros, de revirements inattendus. La tension naît et des péripéties variées de la poursuite et des rapports entre les trois personnages : elle se manifeste dans les plans longs et simples qui montrent le trio aligné sur le siège avant de voitures, et qui laissent bien voir l'expression et la ligne des regards des deux actrices.

Différents dans leur sujet, l'un et l'autre films appartiennent au même univers. Celui de la dureté, de la violence, de la cruauté, l'univers du « noir » et de Mann qui se condense en quelques séquences. Dans *La Brigade du suicide* : la mort de Gennaro, acceptée, provoquée même pour le bien de la mission, sous les yeux de Harrigan ; la mort de Schemer dans un bain de vapeur, prévisible, attendue, suivie de l'intérieur et de l'extérieur par un oculus et le regard de Moxie ; le duel

avec Moxie. Dans *Marché de brutes* : la mort d'un assassin abattu par la police, la nuit, vue par la baie d'une maison forestière ; la longue bagarre entre Sullivan et Fantail, dans une boutique d'articles de pêche, où chacun des adversaires utilise les ressources du lieu ; le face à face entre Sullivan et Coyle. Et chaque fois, le détail de la sueur qui coule sur les visages. L'univers comprend aussi la rue : *La Brigade du suicide* s'ouvre sur la mort d'un indicateur, tué au milieu d'entrepôts. Après une incursion en forêt, *Marché de brutes* se termine par un « canardage » autour de l'immeuble de Coyle. Et encore des lieux clos comme les chambres d'hôtel, où, malgré un décor différent, une architecture intérieure identique emprisonne les personnages, avec l'aide de l'ombre et de la lumière.

Cela nous amène à l'aspect visuel, rigoureusement semblable dans les deux films, pour lequel l'apport de John Alton n'est pas mince. Il repose sur les jeux d'ombre et de lumière, sur l'emploi de la contre-plongée, et la recherche de la perspective. Dans *La Brigade du suicide*, le mélange des trois contredit d'ailleurs l'intention documentaire, tant il relève de l'artifice. Le noir de l'image possède une densité inhabituelle que la lumière peine à chasser. D'un film à l'autre, les faiblesses de la lumière se font écho : les tueurs de Coyle meurent dans le brouillard nocturne de San Francisco, comme Schemer dans la vapeur du hammam. La contre-plongée employée de façon systématique crée une perception déformée. Elle peut être justifiée comme une nécessité narrative : comment montrer autrement la récupération par Sullivan d'une matrice cachée sous le lavabo devant lequel Moxie finit de se raser ? Associée avec la perspective des plafonds, elle assure l'enfermement des personnages. La plongée, qui alterne avec elle, augmente la sensation d'étouffement.

La recherche de la perspective ne se limite pas à l'emploi de la profondeur de champ. Des éléments de décor suggèrent constamment la présence d'une réalité extérieure à l'action montrée : une fenêtre illuminée au fond du plan ; une pièce en arrière-plan, à droite ou à gauche de l'écran, éclairée par quelque lampe ; un aperçu sur un palier par une porte ouverte, etc. Ce que les jeux d'ombre et de lumière et la contre-plongée font perdre en illusion de la réalité, de telles perspectives le compensent. La recherche de cette combinaison d'effets amène des plans très complexes, d'une grande densité narrative : dans la séquence de la boîte de nuit de *La Brigade du suicide*, ou lors de l'attente de l'évasion à l'ouverture de *Marché de brutes*.

Il n'est pas un aspect de ces deux films qui n'entre dans la conception que nous nous faisons du « film noir », du moins celui de la fin des années 40. Avant d'aborder le western, Mann fut d'abord un maître dans ce domaine.

1. Le coffret de deux DVD édité par Wild Side Video comporte, pour l'image, un entretien avec Jean-Claude Missiaen, connaisseur avéré de l'œuvre de Mann, et un petit panorama du « film noir » des années 40, du matériel publicitaire, et, pour le texte, un livret de Philippe Garnier, riche d'informations détaillées de première main.

## Des westerns sans racines

Vincent Amiel

J'avoue ne pas être très sensible à la beauté ou à l'intérêt des westerns de Mann pris chacun séparément<sup>1</sup>. Une absence de chair, une certaine gaucherie dans les déplacements, la discontinuité surprenante des épisodes tragiques ont du mal à satisfaire mon goût plutôt classique des équilibres et des inscriptions logiques. Mais la vision réitérée de ces paysages vides, de ces personnages tremblés, de cette quasi-abstraction des relations et des sentiments, produit film après film un effet de rupture tellement fort par rapport aux visions intégrées des dramaturgies traditionnelles, et par rapport aux paysages des westerns aimés ailleurs, chez Ford, Hawks, Eastwood, qu'on est vite forcé d'y reconnaître un sentiment singulier, une représentation unique dans ce cadre de l'individu et de son rapport au monde. Et le goût reste de cette amertume, de ce fond de désastre dans lequel sont plongés les personnages de Mann, tels des naufragés dans un territoire irréductible à leur mesure. Force est de reconnaître que se joue dans cet univers une violence du théâtre des hommes comme on en trouve rarement dans le cinéma.

Dan Duryea, James Stewart dans *Winchester 73*

Les Affameurs (au centre, James Stewart)

### L'espace

La première mise en péril des personnages de Mann est l'absence de communauté. Ou de ces micro-communautés, groupes intermédiaires entre l'individu et la société que sont le couple, la famille, le clan. La plupart du temps, les héros – en particulier ceux qu'incarne James Stewart – sont coupés de leur groupe d'origine, chassés d'un État, poursuivis, en lutte avec leur frère ou leur père, livrés à eux-mêmes. Souvent ils ont affaire à un clan constitué, village, famille, bande organisée, caravane de pionniers, dont la présence met en valeur leur solitude, leur liberté,

leur absence de soutiens ; c'est le cas par exemple dans *Les Affameurs* (groupe de pionniers), *Je suis un aventurier* (communauté de villageois), *L'Homme de l'Ouest* (bande de tueurs). Les liens que crée le personnage principal sont alors bien souvent de hasard, d'intérêt provisoire, et promis à la rupture : les couples se séparent (tragique des *Furies*, dialogue final de *L'Homme de l'Ouest*), les amitiés sont fauchées par la mort (*Je suis un aventurier*). Mais, plus encore que dans leurs déterminations scénaristiques, c'est dans leur façon d'être mis en scène hors de toute communauté que les personnages manniens sont résolument livrés à eux-mêmes. La vision rapprochée de plusieurs westerns du réalisateur crée des échos saisissants de chevauchées dans un espace ouvert, où ne sont perceptibles ni cabane, ni forêt, ni canyon où trouver un abri. Là où, chez Ford, on a toujours le sentiment d'un espace protecteur, d'un couvert, grâce aux cadrages intérieur/extérieur (*La Prisonnière du désert*, *La Poursuite infernale*, etc.), grâce à la figure circulaire formée par les chariots, les éléments du décor, les personnages (*Le Convoi des braves*), grâce aux éléments naturels (une branche en amorce, un cirque rocheux qui arrête le regard), chez Mann, rien qui puisse accrocher l'œil, fournir l'espoir d'un repos. Même quand, dans l'intrigue, il y a autour du personnage une communauté possible, comme dans *La Porte du diable* où la tribu d'Indiens est la raison de vivre et de mourir du héros, à aucun moment la caméra ne saisit dans le rassemblement de force particulière, de sécurité dans l'organisation. On mesure à quel point Eastwood est du côté de Ford, sur ce plan, lorsqu'on pense

Ruth Roman, John McIntire, James Stewart dans *Je suis un aventurier*

aux situations similaires mises en scène dans *Josey Wales hors-la-loi* (même groupe d'exclus fondant au bout d'une vallée un havre de vie, même configuration des combats, même désespoir essentiel), qui donnent lieu au contraire à l'affirmation visuelle de la notion de foyer, d'ancrage, d'attachement au sol. Chez Mann, si la chose est dite, elle ne prend pas forme.

Les rapports de l'homme à la nature, et donc, en l'occurrence, dans la représentation cinématographique de l'homme au paysage, sont sans doute l'un des éléments les plus subtils de l'univers de Mann. Constamment isolé dans de grandioses vallées, des étendues immenses, avec un horizon lointain de neiges mystérieuses ou de désert incertain, le cavalier est à la fois écrasé par cet environnement et intégré à sa puissance. Aucun arbre n'est là pour le protéger, aucune ravine pour l'accueillir : la nature ne se dessine pas à son bénéfice, ni ne se plie à ses besoins. Pourtant, elle n'est jamais lointaine ou étrangère, le moindre de ses composants (rocher, rivière, poussière) jouant son rôle dans le quotidien des personnages qui s'y meuvent. Présence froide, pourrait-on dire, de cet élément naturel dont l'espace n'est précisément jamais ce cadre enveloppant que d'autres cinéastes ont dessiné autour de leurs personnages. Je ne suis pas d'accord sur ce point avec Bazin, qui fait bien la différence entre le paysage de Ford et celui de Mann, mais qui déclare à propos

de ce dernier : « Si les paysages que semble affectionner le cinéaste sont parfois grandioses ou sauvages, ils restent à la mesure de la sensibilité et de l'action humaine. L'herbe s'y mêle au rocher, l'arbre à la poussière, la neige au pâturage et les nuages au bleu du ciel. Cette miscibilité des éléments et des couleurs est comme le gage de la tendresse secrète que garderait la nature pour l'homme jusqu'en ses plus rudes épreuves saisonnières<sup>2</sup>. »

Dans un article ultérieur, il reparle d'« alliance entre l'homme et la nature ». Peut-être est-il à ce moment-là influencé par le souvenir de *Je suis un aventurier*, auquel les allusions à la neige et aux couleurs semblent faire référence, mais il demeure que parler de « tendresse », d'« alliance » et de « mesure humaine » à propos de ces paysages me paraît pour le moins paradoxal. Y compris et surtout à propos de *L'Appât* qui est souvent considéré (et par Bazin lui-même) comme le plus bel exemple de cette « miscibilité » homme/nature. Le paysage n'y est jamais filmé comme lié aux personnages, mais au contraire dans une différence qui trouve son apogée lors des scènes finales, où la rivière charrie les corps, où les dalles de pierre mettent à nu la fragilité des combattants. La violence des actes et l'âpreté des sentiments ne trouvent ni contrepoint ni accompagnement dans ces éléments naturels dont, pourtant, la vie quotidienne de ces cow-boys est tissée.



L'Appât: Janet Leigh et James Stewart

### Le passage

De fait, s'il n'y a pas de lieu où sentir la protection, de caverne où éprouver la possibilité de se retirer, même provisoirement, c'est que les westerns de Mann ne concèdent dramatiquement aucune retraite, aucune halte dont profiter. Dans *L'Homme de l'Ouest*, le refuge se trouve être un repaire de tueurs fous ; dans *Winchester 73*, la tanière des brigands est le lieu le plus exposé ; dans *La Porte du diable*, on ne voit le peuple indien qu'en marche, « déplacé », pour arriver dans la vallée, chassé de la réserve par la famine, ou s'en retirer, chassé par les colons – jamais installé, jamais à l'abri. L'un des rares sanctuaires de paix et de vie collective suggéré est le hameau des Mexicains transformé en fortin dans *Les Furies*, sorte d'idée plutôt que de réalité sensible, où le groupe d'étrangers, comme dans *La Porte du diable*, sera méthodiquement exterminé, en quelques plans assez similaires d'un film à l'autre. Curieusement, donc, l'utopie est du côté des « autres », Indiens ou Mexicains, pionniers aux valeurs différentes, immigrés décalés. Et cette utopie est loin d'être un modèle ou un horizon : elle est promise à la destruction sans plus d'apitoiement. Comme si ce mode d'installation ne pouvait convenir aux héros manniens, à l'inverse encore une fois de ceux de Ford qui, même allant de l'avant, ont besoin de s'inscrire en un lieu avant d'en

repartir (*Sur la piste des Mohawks*). Ici, il n'y a que course, transport, fuite, passage. Marqués dans les lieux (portes, cols, pistes) mais aussi dans les actions, souvent abstraites de tout contexte social, de toute épaisseur sensible. Les westerns de Mann se nourrissent peu de réalisme concret, de sensibilité incarnée : ils déroulent une mécanique psychologique faite de calculs et d'ambition, de jalousie et de vengeance, dont les axes simples se suffisent à eux-mêmes et évoluent peu. Amour du père, haine du frère, volonté de puissance déterminent des comportements qui deviennent presque abstraits à force d'être obsessionnels et auto-alimentés. Et c'est une des beautés paradoxales de ce cinéma de situer dans l'espace grandiose dont nous avons parlé plus haut des mécanismes dramatiques qui lui sont aussi étrangers. De la part de l'auteur de films noirs que fut aussi Anthony Mann, il y a quelque ironie, et peut-être une subtile satisfaction, à se libérer des contraintes du « décor » pour mettre en valeur l'énergie de l'intrigue. On a tellement associé la ville poisseuse et l'étouffement du cadre aux situations de films noirs qu'il est frappant d'en retrouver ici les archétypes et fulgurances de l'action, sur fond de montagnes et de torrents sauvages. Cet écart accentue l'impression de « détachement » que donnent les personnages, qu'aucun lien ne retient ou n'explique, hormis

cette humeur violente portée vers un seul but. Dramaturgie des obsessions, amenée à se répéter sans cesse, à multiplier les mêmes actions, ou à partir sur d'autres terrains de rencontre, en quête d'un impossible accomplissement, puisque les conséquences du projet sont toujours tragiques, exil, solitude, mise au ban.

### L'écrasement

Il y a toujours un moment (l'épreuve de vérité) où s'affrontent singulièrement le héros et son double maléfique. Ce dernier n'est souvent que le symétrique, frère, complice, compagnon du héros, que le choix du calcul ou de la cruauté a maintenu de l'autre côté – celui du Mal. Cet ultime face à face a lieu dans un amoncellement de rochers où s'échangent les dernières balles, le personnage négatif en hauteur, le héros montant vers lui pour le déloger. La répétition de la scénographie est étonnante : retrouver à ce point les mêmes lieux, la même déroulement de l'action, la même disposition, ne laisse pas d'étonner. On peut y ajouter un éboulement (accidentel ou provoqué) qui, de film en film, manque d'écraser le héros en contrebas ; rares sont les westerns de Mann à échapper à ce cas de figure. Si bien que l'on ne peut décemment pas l'expliquer par une paresse scénaristique ou comme une étourderie... À ce point, le choix est trop net. Il y a dans l'épure du décor, dans la simplicité du mouvement, une volonté de rendre compte d'une situation fondamentale, structurelle pourrait-on dire, de l'individu confronté aux puissances du Mal : une apparente faiblesse, un regard qui se porte vers le haut, l'éminente puissance des éléments – ces roches éternelles et immenses qui surplombent la fragilité de l'homme. Des *Furies* à *L'Appât*, l'évitement est toujours le même, sans suspens ni ambiguïté, mais c'est la figure de l'écrasement possible qui se répète : des blocs détachés qui déboulent sur le personnage. Comme une illustration à l'ancienne dont la force d'expression aurait marqué le cinéaste au point de devenir la seule représentation de l'exposition au danger. Celle-ci caractérise à la fois la situation du héros et son état d'esprit. Il y a une sorte de fatalisme dans l'épreuve, presque un rituel de passage qui, là encore, ne peut se comprendre vraiment que par accumulation, ou répétition systématique. Ce n'est plus alors un accident sur le parcours du personnage, un danger évité de justesse, c'est la marque symbolique d'une condition. Abstraction dramaturgique et utilisation des lignes-force du lieu : voilà un type de scène caractéristique de l'esprit mannien.

### La furie contre la logique

Martin Scorsese a repris dans son *Voyage à travers le cinéma américain* le très sombre épisode des *Furies* où l'héroïne assiste, impuissante, à la pendaison de l'homme qu'elle aime sur l'ordre et en présence de son propre père. Il s'agit de l'une des scènes les plus âpres, les plus chargées de haine et de violence contenue de tout le cinéma de Mann. Le père se venge de l'attachement de sa fille à un autre, et la haine éprouvée par celui-ci trouve, dans l'homme qui

va être pendu et qui se refuse à supplier, un écho dont la puissance se répercute sur la jeune femme, la bouleversant littéralement d'énergie agressive. Ce père, idolâtré, devient le centre d'un torrent de haine, et la scène est si tendue qu'elle ne trouve à libérer son influx que par le galop éperdu de la jeune femme dans le soir. Magnifique de puissance destructrice, projetant son ombre sur tout le reste du film, cette scène pourtant est curieusement prolongée : une narration très elliptique se charge du plan de vengeance de la fille, et l'on retrouve les protagonistes quand le père est abattu, la jeune femme hurlant de douleur, tout le poids de son émotion du côté de celui-ci et non plus tourné contre lui. Sans que d'autres scènes importantes ne se soient déroulées, donc, entre les deux explosions de haine et de



Gary Cooper et Julie London dans *L'Homme de l'Ouest*

douleur entre père et fille, cette dernière a changé la nature de ses sentiments sans en modifier la charge. Ou plutôt, de ses deux sentiments coexistants, elle laisse exploser l'un, puis l'autre. Procédé classique, éminemment tragique, par lequel s'impose la puissance de la passion davantage que la logique de la destination.

Il y a ainsi un côté théâtral, parfois, dans l'organisation des récits : une juxtaposition de moments forts, développant une tension relativement autonome, qui n'ont de lien entre eux que la courbe des passions et la densité d'énergie. Influence shakespearienne, où se bousculent les humeurs belliqueuses et les conflits d'intérêt, où la vengeance peut changer de cible d'un instant à l'autre, où les trahisons viennent d'où on ne les attend pas, mais dont l'équilibre est fait de tous ces déséquilibres.

1. À l'exception notable de *Je suis un aventurier*, dont l'ampleur visuelle est sans comparaison, à mon sens, dans l'œuvre du cinéaste.
2. *Cahiers du cinéma*, 1955.

# L'Homme de la plaine

## Œdipe à Santa Fe

Jean-Loup Bourget

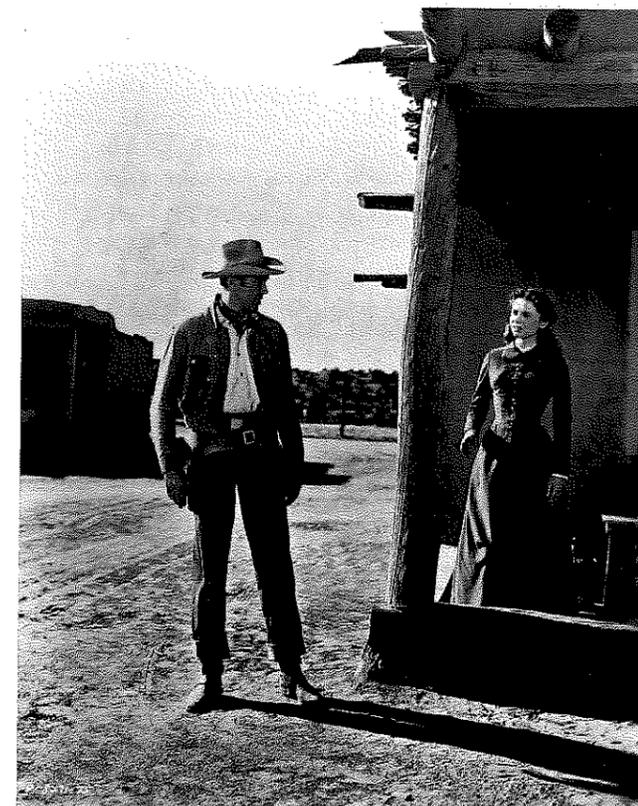
Le Far West, non moins que le Vieux Monde, est jonché de vestiges, dont les plus connus sont géologiques (les buttes érodées de Monument Valley), mais d'où les traces humaines ne sont pas absentes. La toponymie, en particulier, atteste l'antériorité d'autres cultures que l'anglo-saxonne actuellement et provisoirement dominante. C'est ainsi que dans *The Man from Laramie*, titre original de *L'Homme de la plaine* d'Anthony Mann (1954-1955), on entend un nom de lieu (« La Ramée ») qui nous renvoie à l'époque où la Louisiane théoriquement française couvrait une grande part de l'Ouest actuel des États-Unis jusqu'à la frontière canadienne, tandis que l'action du film – qui a été tournée près de Santa Fe, au Nouveau-Mexique – est censée se



Donald Crisp, James Stewart dans *L'Homme de la plaine*

dérouler aux alentours d'une ville dénommée « Coronado ». Ce nom est celui d'un conquistador qui, en quête des « Sept Cités d'or », explora le pays jusqu'au Kansas, et peut-être jusqu'au Nebraska, avant de revenir sur ses pas et de mourir dans le désert, le cœur brisé. La légende de Coronado avait vivement frappé la romancière Willa Cather, qui y fait allusion dans *Mon Antonia*, et de façon plus générale on notera que le Sud-Ouest dépeint par Anthony Mann dans *L'Homme de la plaine*, dont le récit est situé à l'époque du western « classique », après la guerre de Sécession et au moment des guerres indiennes, évoque à plusieurs égards le chef-d'œuvre de Willa Cather, *La Mort et l'Archevêque* (1927), roman historique relatant la reprise en main du Sud-Ouest par le missionnaire français Jean-Marie Latour, qui deviendra le premier archevêque (américain) de Santa Fe.

Échos et contrastes ou variations vont au-delà d'une communauté de décor, de paysages et de figurants. Doublement héroïsé par le titre du film et par la chanson qui accompagne le générique, Lockhart, « l'homme qui vient de Laramie » (James Stewart), est, à l'instar de Coronado et de Jean-Marie Latour, un étranger qui pénètre dans un territoire sauvage et hostile, un homme errant, sans patrie, et chargé d'une mission ; mais sa mission, sous l'habillage mercantile, n'a rien d'épique ou de civilisateur, puisqu'il s'avère qu'elle est d'ordre privé et vise à venger la mort de son frère. Avec Coronado et Latour, Lockhart partage une double vocation christique à apporter le glaive plutôt que la paix, mettant au jour la violence endémique dans le territoire où il pénètre, et à subir le martyre (sa main sera mutilée d'un coup de feu tiré à bout portant, comme celle d'un crucifié). À l'or que convoitait Coronado se substitue une matière première moins précieuse, le sel du désert dont on interdira pourtant à Lockhart d'emporter fût-ce quelques pelletées.



James Stewart et Cathy O'Donnell

Comme Willa Cather, Mann dépeint des Indiens christianisés. Pacifiques et sédentaires, les Pueblos s'opposent évidemment aux sanguinaires cavaliers apaches. Ils pratiquent, dans leur église d'adobe et sous la houlette d'un prêtre habillé en franciscain, un catholicisme archaïque, encore tout colonial, mais qui semble faire l'affaire des colons anglo-saxons qui se rendent dans cette église, s'y marient ou s'y font enterrer alors qu'on les supposerait plutôt de confession protestante.

La mosaïque ethnique décrite dans *L'Homme de la plaine* n'est pas synonyme de fusion harmonieuse. Cela est attesté par deux personnages hybrides : l'Indien qui travaille au magasin et que soupçonne Lockhart est en effet, selon toute apparence, un agent double apache, et l'éclaireur Charlie qui, tel un faune ou un satyre, est issu de l'union d'un Irlandais et d'une Apache, arrive à la conclusion désabusée qu'il a non pas deux foyers ou familles, mais aucun.

Clairement situé dans son cadre mythique, géographique et historique, *L'Homme de la plaine* fait appel à des schémas dramatiques ou à des archétypes empruntés à la tragédie grecque ou shakespearienne, chers à Mann et à son scénariste Philip Yordan. Tandis que la veine « shakespearienne » se donnera libre cours dans *L'Homme de l'Ouest*, *L'Homme de la plaine* constitue, selon le mot de Jim Kitses dans son remarquable *Horizons West* (Londres, 1969), « un libre remake d'Œdipe roi ». Alec Waggoman (Donald Crisp) règne sans partage non seulement sur le ranch de La Pointe (The Barb), mais sur Coronado : « Cette ville m'appartient. » Mais c'est un monarque vieillissant, qui devient aveugle. Sa seule faiblesse psychologique est l'amour trop exclusif qu'il voue à son fils Dave, frivole, capricieux et vindicatif (Alex Nicol). Alec Waggoman s'est donc appuyé sur son contremaître, Vic (Arthur Kennedy), qu'il a traité comme une sorte de fils bâtard. Ce faisant, il a suscité chez Vic une légitime soif de reconnaissance, en même temps qu'il accentuait l'immaturation de Dave, flanqué d'un mentor et d'un double « raisonnable » qui est aussi un frère ennemi et un rival.

Vic et Dave sont liés par la complicité et par la compétition à laquelle ils se livrent. Ce motif de la dualité antagoniste est repris plus subtilement dans les rapports entre Vic et Lockhart. L'opposition frontale entre Lockhart, homme d'honneur, et Dave, gamin sadique et boudeur, tend d'abord à souligner ce que Lockhart a de commun avec Vic : la raison plutôt que l'émotion, le désir d'éviter les conflits inutiles. (Cette identité entre Lockhart et Vic n'est qu'en partie démentie par la violente bagarre qui les met aux prises dans le corral, Vic suppléant



James Stewart et Cathy O'Donnell

comme d'habitude à l'insuffisance de Dave : la bagarre se termine par un « match nul » et un constat d'égalité et d'estime réciproque entre les combattants.) De même, Mann met l'accent sur l'identité entre les deux hommes, et non sur leur rivalité, lorsqu'il nous les montre amoureux de la même femme (Barbara Waggoman = Cathy O'Donnell), ou plus exactement quand il nous montre l'admiration amoureuse que Lockhart, célibataire endurci, voue d'emblée à la jeune femme, puis nous apprend, tout naturellement, que Barbara est fiancée à Vic.

Si le motif des « frères ennemis » est plutôt mélodramatique, l'identité partielle du héros avec le coupable inconnu qu'il recherche est à l'évidence un motif tragique. À l'atmosphère tragique participe aussi la gamme complexe des émotions ressenties par Lockhart : le désir de vengeance qui longtemps s'avance masqué et cède tout à la fin à ce qui n'est en quelque sorte qu'un simulacre de pitié, les Apaches eux-mêmes se chargeant de châtier celui qui avait permis leur crime ; mais encore l'incrédulité, la peur et la douleur devant le traitement barbare qu'à deux reprises lui fait subir Dave Waggoman. L'originalité de cette violence extrême (caractéristique du western « moderne ») est qu'elle n'est pas spectaculaire comme elle le sera chez Peckinpah. Elle n'est même pas montrée : fidèle à la leçon de Dudley Nichols et du classicisme hollywoodien en général, Mann en dépeint les effets sur le visage terrorisé de James Stewart.

Si le vieux monarque est affligé d'un fils indigne, c'est qu'il expie une faute ancienne (l'abandon d'une femme pour une autre), et, tel Laïos ou Macbeth, il est hanté par le présage d'un rêve récurrent où figure un étranger qui vient tuer son fils. Ce présage prend aussi la forme d'un leitmotiv musical lancinant qui contribue puissamment à la mélancolie du film, mélancolie qui culmine dans les séquences qui suivent la mort de Dave : d'abord, lorsque Vic, à cheval, ramène le corps de Dave au ranch Waggoman, passant sous le grand portique orné de la pointe (Barb) qui donne son nom au domaine et semble figurer ici la faux de la Mort ; puis lors des funérailles de Dave dans l'église mexicaine, l'orgue et sa sombre méditation remplaçant les gaies sonneries de cloches du mariage, tous étant vêtus de noir, Barbara coiffée d'une mantille noire et non plus blanche, et les Pueblos apparaissant alors presque explicitement comme un chœur de tragédie antique.

#### Anthony Mann dans *Positif*

LES FILMS : *Cote 465* (25), *Le Cid* (45, 368), *Les Affameurs* (394), *L'Appât* (394), *L'Homme de la plaine* (394), *Je suis un aventurier* (394), *Winchester 73* (394), *La Chute de l'Empire romain* (468).

ENTRETIENS avec Anthony Mann : 94, 142.

TEXTES d'Anthony Mann : 236, 509-510.

ÉTUDES : « Prélude à Anthony Mann » (94), « La Traversée du miroir : Cinq westerns d'Anthony Mann » (341), « Duels de frères ennemis : Sur cinq films d'Anthony Mann » (394).

Par une concession hollywoodienne qui rappelle aussi les romances de Shakespeare (*Le Conte d'hiver*), les motifs tragiques cèdent enfin à une double fin heureuse : l'improbable résurrection d'Alec Waggoman et sa réconciliation avec sa première fiancée (Kate Canaday = Aline MacMahon) ; la chaste mais (peut-on supposer) fausse séparation entre Lockhart et celle qu'il s'obstine à appeler « Miss Waggoman » plutôt que « Barbara » (si jamais vous passez par Laramie, demandez le capitaine Lockhart !). Cette fin heureuse était en germe dès la première rencontre de Lockhart et de Barbara, le cavalier solitaire étant impuissant à dissimuler son admiration devant la jeune femme et le décor qui l'entoure. « J'ai vu de plus jolies filles, mais vous, vous êtes... belle. » Ce décor confortable et harmonieux de meubles de pin et de porcelaine chinoise bleue et blanche constitue, dans la *wilderness* poussiéreuse et virile du Nouveau-Mexique, une incrustation toute féminine de la Nouvelle-Angleterre, et le *Blue* que Whistler et Rossetti collectionnaient à cette époque s'harmonise admirablement avec les yeux bleus de Cathy O'Donnell ; de même, un air genre *Appalachian Spring* d'Aaron Copland « marie » chastement le couple Lockhart-Barbara.

C'est la première fois que Mann travaille avec le scope. Il maîtrise d'emblée ce format qu'on sait difficile, même si on peut le juger approprié à peindre les grands espaces du western. Mann ne se prive pas de tels effets, filmant de loin l'approche de groupes de cavaliers à travers le désert de pierre et de broussaille, offrant des vues panoramiques où l'horizon des montagnes bleues est cadré à l'intérieur du portique du ranch, campant les silhouettes de cavaliers à contre-jour, sur fond de grand ciel et de nuages, montrant en légère plongée l'arrivée d'un convoi de mules dessinant une grande courbe dans la rue principale de Coronado. Mais il s'abstient de ne nous donner que des *Enterrements à Ornans* ou des panoramas à la Bierstadt. D'une part, il n'hésite

pas à utiliser l'axe de la profondeur : voir le travelling arrière qui accompagne la marche irrépensible de Lockhart s'attaquant à Dave après que celui-ci a brûlé ses chariots et tué ses mules ; ou la composition panoramique du décor intérieur, dans l'antichambre de Waggoman, inconscient – cette composition en largeur, très comparable à *l'Annonciation* de Véronèse à l'Académie de Venise, n'en dirige pas moins toutes les lignes de fuite du plafond et les regards du spectateur vers la petite porte de la chambre, au centre et au « fond », porte par laquelle sort le médecin et vers laquelle Vic se précipite en vain.

D'autre part, Mann joue fréquemment sur l'axe vertical, accentuant les dénivellations présentes dans le paysage ou dans le décor architectural en ayant volontiers recours à la plongée et à la contre-plongée, souvent utilisées tour à tour, en champ-contrechamp. C'est ainsi qu'on voit, en contre-plongée, Alec Waggoman gravir la butte où sont cachées les armes destinées aux Apaches ; puis, en plongée, sa chute après que Vic l'a poussé du sentier de corniche. Même procédé avec l'Indien inquiétant qui « domine » Lockhart à deux reprises, d'abord dans le magasin Waggoman (l'Indien se trouvant à l'étage), ensuite dans la ruelle où Lockhart est attaqué par Chris Boldt (l'Indien épient la scène du haut d'un toit, puis montant à une échelle et évoquant ainsi l'appellation de *cliff-dweller*).

On sait que cette maîtrise de l'espace westernien dans ce qu'il a de plus physique est un des traits distinctifs d'Anthony Mann. On l'admirait déjà dans *L'Appât* (*The Naked Spur*). Cela n'empêche pas le désert, le sel, la poussière et la butte de fonctionner aussi de manière symbolique. Comme dans la nouvelle de Willa Cather, « *The Enchanted Bluff* » (1909), la première qu'elle consacra au Sud-Ouest et à Coronado, où la falaise des adolescents, témoin et tombeau de leurs rêves et de leurs ambitions avortés, s'avère moins enchantée qu'ensorcelée.



Jack Elam et James Stewart

## Cote 465 et Le Petit Arpent du bon Dieu d'Anthony Mann

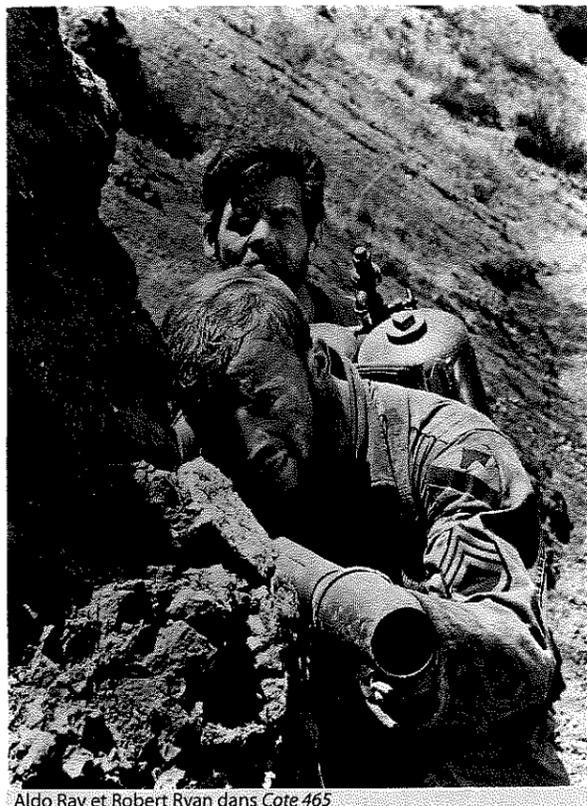
1 DVD et 2 DVD, Wild Side Video

Pas de cow-boys, pas de chevaux, des extérieurs mais pas la moindre couleur. Datés respectivement de 1957 et 1958, *Cote 465* (*Men in War*) et *Le Petit Arpent du bon Dieu* (*God's Little Acre*) interrompent la série des grands westerns manniens pour une double incursion dans le monde contemporain : le premier film suit une patrouille perdue en pleine guerre de Corée ; le second transpose le célèbre roman d'Erskine Caldwell dans les années 50. La sortie chez Wild Side Video de ces deux « introuvables » (c'est le nom de la collection) permet de fouiller un pan de l'œuvre d'Anthony Mann qu'il ne tenait pas pour une simple parenthèse : coproducteur des deux titres, il raconta en 1967 aux *Cahiers du cinéma* qu'il les comptait parmi ses quatre meilleurs films, avec *Winchester 73* (1950) et *Le Cid* (*El Cid*, 1961) ! Tout à la joie de découvrir le mythique *Cote 465*, on n'en voudra pas à l'éditeur de livrer le DVD dans une sécheresse digne du film. Une petite vingtaine d'hommes, isolés en territoire hostile, se rendent d'un point A à un point B, la cote 465. Ils s'affrontent, affrontent l'ennemi, meurent presque tous : *the end*. Le noir et blanc de la copie restitue parfaitement la photo solaire d'Ernest Haller traquant la peur sur la peau en sueur de Robert Ryan, la rage dans les yeux d'Aldo Ray, les mouches qui rôdent autour des plaies, les poils qui envahissent les trognes de ces hommes épuisés, toujours affairés à se gratter. En bonus : le dossier de presse d'époque (en anglais) et un entretien intéressant mais trop court avec le critique et cinéaste Jean-Claude Missiaen. Ah ! et au fait : *Cote 465* est bien un sale petit chef-d'œuvre.

Encore plus rare, *Le Petit Arpent du bon Dieu* n'a pas (de loin) ces qualités. Sans être spécialiste, il nous a semblé que des artefacts de compression lésaient le spectateur d'un certain nombre d'images, d'où de perturbants effets de saccade dès que le mouvement s'accélère. D'autre part, le film lui-même déçoit, bien que Mann se soit entouré de la même équipe que pour *Cote 465* : le scénariste blacklisté Ben Maddow (à qui Philip Jordan, compère habituel du cinéaste, prêta son nom), Ernest Haller à l'image, un Elmer Bernstein atrocement intenable à la partition, et Robert Ryan et Aldo Ray pour jouer les durs. Comme toujours dans les films hollywoodiens sur le Sud profond, les acteurs grimacent à qui mieux mieux pour montrer qu'ils sont de vrais pignoufs ; du coup, on comprend assez mal les motivations de ces simples d'esprit se balançant en avant dans leurs cuisines, bras ballants et poings serrés. Ou plutôt : leur seul intérêt dans la vie semble la plus âpre fornication. Et c'est là que ce double DVD (version censurée et version non censurée, avec finale plus ironique) passionne, révélant, quelques mois avant l'événement considérable que

sera le strip-tease de Julie London dans *L'Homme de l'Ouest* (*Man of the West*, 1958), un Anthony Mann puissamment érotique. Dans l'entretien bonus, Missiaen souligne la beauté suggestive des fondus enchaînés lors de la chaude rencontre nocturne entre Aldo Ray, tout poitrail dehors, et sa belle-sœur Tina Louise qui asperge d'eau, à travers une chemise de nuit moulante, sa poitrine et sa gorge. Autre scène d'anthologie : le bain en plein air de Fay Spain, réellement nue dans sa bassine, tandis que son gros soupissant Buddy Hackett lui pompe avec vigueur de l'eau dessus (métaphore) et qu'elle couine d'affolants « Mets-m'en partout ! ». En version longue, le brave homme finit tête la première dans la baignoire. Autre plan retiré par le Breen Office : Tina Louise qui descend dans un trou pour câliner un porcelet. Dire qu'une génération d'exégètes d'Anthony Mann est morte sans avoir reçu l'adorable onction de son soudain ballonnement de seins, sans avoir pu plonger le regard loin dans la blancheur de ses cuisses lorsqu'elle s'accroupit et que sa jupe remonte...

Fabien Baumann



Aldo Ray et Robert Ryan dans *Cote 465*

## Entretien avec Anthony Mann

### Le paysage et Anthony Mann\*

J.H. Fenwick et Jonathan Green-Armytage

J.H. Fenwick et Jonathan Green-Armytage : Vous avez dit un jour que l'élément le plus important d'un film était l'histoire. Avez-vous toujours le même sentiment ?

Anthony Mann : Oui. Je soutiendrai toujours que l'histoire est primordiale.

Qu'y recherchez-vous en priorité ?

Pour l'essentiel, probablement l'histoire de gens qui commencent une tâche et vont jusqu'au bout. Pas des histoires d'échec. Les gens n'aiment pas voir des choses déprimantes, car la plupart sont déprimés de toute façon. Ils veulent voir un accomplissement, pour avoir ainsi le sentiment qu'ils auraient pu faire de même. Par exemple, Hamlet est le héros le plus récalcitrant que l'on puisse

imaginer ; mais, s'il n'avait pas tué son oncle, l'histoire n'aurait pas fonctionné. Si le Christ n'était pas ressuscité, il n'y aurait pas d'histoire. *Macbeth*, qui est une pièce complètement défaitiste, n'a jamais été un succès populaire. Ce que les gens aiment partager, c'est la force qui guide. Chaque fois que je dévie de ce canon, le film n'atteint pas un public vaste. J'ai fait des films où ce thème n'apparaît pas, comme *Les Furies*. Il y avait de merveilleux personnages, j'ai eu de bonnes critiques, mais ce fut un échec parce que les personnages n'avaient aucun idéal, ils étaient à la dérive, sans racines et haineux.

Quelles autres qualités recherchez-vous ?

Un film, avant tout, est visuel. Donc, si vous devez raconter quelque chose, au lieu d'une histoire intellectuelle qui demande impérativement une grande quantité de mots, vous devez choisir celle dont les qualités picturales s'imposent.

À quel point vous impliquez-vous dans l'écriture ?

Par exemple, pour *Les Héros de Telemark*, nous avions le livre *Skis Against the Atom*, et un autre livre, *But for These Men*, et un film de guerre du colonel Wilson. À partir de ce matériau, nous avons commencé à échafauder une intrigue. Puis nous sommes allés en Norvège, et tout ce qu'il nous fallait pour l'histoire était là. J'ai vu les possibilités visuelles. Je dirais que je suis allé à Rjukan, que j'ai regardé l'endroit

Anthony Mann (en haut, à droite) sur le tournage du *Cid*



en détail et que j'ai choisi les extérieurs en fonction de leurs possibilités picturales. Vous élaborez et vous collaborez, mais finalement c'est le lieu qui vous apporte des idées qui ne sont pas dans le scénario. Les films sont avant tout des images, et vous les concevez en termes d'image. Pour *Le Cid*, je suis allé en Espagne ; j'ai adoré l'Espagne. J'ai pensé que j'adorerais faire un film sur l'Espagne. Alors j'ai lu les chroniques, et il y avait là la plus grande fin que j'aie jamais lue : il fallait que je le fasse.

*La Chute de l'Empire romain* est un peu plus dur. Son thème est défaitiste. J'étais conscient de mettre peut-être mon pied dans un piège en faisant cela, car je ne pense pas que les gens s'intéressent aux défaites. Nous avons essayé d'avoir un thème de victoire et les discours parlent de victoire, mais les images que voyait le public étaient des images de défaites, et les images l'ont emporté.

**Vous aimez les histoires simples ?**

Plus l'histoire est simple et primitive, meilleur c'est, oui.

**Raconteriez-vous un jour une histoire complexe ?**

Je me battrais contre. Je pourrais me retrouver impliqué dans une telle histoire, mais je me battrais contre elle.

**Le scénario est donc écrit après que vous avez fait les repérages ?**

Cela dépend du film. Pour *Le Cid*, j'ai parcouru toute l'Espagne en voiture, et, après que j'ai choisi les extérieurs, nous avons commencé l'écriture parce que je savais de quel type de scène il allait s'agir. Pour *Le Petit Arpent du bon Dieu*, en revanche, j'avais l'histoire et j'ai dû trouver les décors. Ils nous ont jetés de Géorgie ; ils pensaient que nous allions salir la bonne réputation du Sud. Mais au moins j'avais vu à quoi ressemblait la Géorgie, et j'ai pu recréer le décor.

**À propos de cette « force qui guide » et qui suggère certains points de morale, vous arrive-t-il d'insister sur ces implications ?**

Pas nécessairement. Le drame m'intéresse, donc j'essaie d'utiliser tout ce qui peut être utile du point de vue dramatique. L'opposition du bien et du mal, bien sûr, est dans tout drame, quelle que soit la manière de le traiter, peu ou prou.

**Mais vous n'accentuez pas cela ?**

Pas en tant que points de morale, je ne pense pas, j'ai le regret de le dire. Je ne pense pas que nous soyons là pour prêcher, pour sermonner ou moraliser, ni même pour bavarder. Tout ce que je sais, c'est que lorsque je vois quelque chose de grand, par exemple quand j'ai vu John Barrymore dans *Hamlet*, sans doute le meilleur *Hamlet* que j'ai vu (et j'ai dû en voir une quinzaine), je sors de la salle en me sentant comme Dieu le Père. Cela m'a fait éprouver des choses nouvelles et m'a fait atteindre des hauteurs insoupçonnées. *Hamlet* en soi pose des questions d'ordre moral, mais ce n'est pas une pièce vraiment morale : c'est une pièce très immorale. Mais cela m'a excité, m'a transporté en des lieux que je n'avais jamais explorés et m'a fait ressentir des sentiments jusque-là inédits pour moi. Voilà ce que j'essaie de faire : je n'essaie pas de poser des questions d'ordre moral.

**Pour Les Héros de Telemark, vous avez commencé le tournage par les extérieurs. Est-ce que vous procédez toujours ainsi ?**

Je préfère de loin commencer par les extérieurs. Les acteurs et les autres peuvent se pénétrer des lieux et savoir comment ils réagissent : s'ils doivent escalader une montagne et doivent être hors d'haleine, ce ne sera pas bidon car ils seront réellement hors d'haleine. S'ils ont froid, ils s'emmitouffent dans

des vêtements parce qu'il fait froid, et non par ce qu'ils font semblant d'avoir froid. Chacun sait alors ce que sont les éléments, qu'il s'agisse de la pluie, de la neige fondue, de la grêle, de la neige, du soleil, de la chaleur, et ainsi de suite.

**Pour vous, quel est l'intérêt essentiel des tournages en extérieurs ?**

Le but des extérieurs est de magnifier les personnages qui y évoluent, car quelqu'un qui est mineur dans ses sentiments ou mineur en tant qu'acteur peut devenir sensationnel quand il est placé dans une ambiance picturale également sensationnelle. La grande qualité de l'utilisation des extérieurs, c'est que tout est embelli ; cela embellit l'histoire, l'action et le jeu des acteurs. Je ne montre jamais un élément de paysage, une gorge, une crevasse, sans qu'un acteur y soit.

**À quel type de stimulation visuelle pensez-vous que les spectateurs réagissent le mieux ?**

Il y en a tellement qu'il est difficile d'en discuter. Le simple fait que les gens aiment à regarder l'immensité, à découvrir des endroits inconnus et y voir une beauté incroyable ou une horreur incroyable, cela stimule l'œil et donc les sens.

**Aimez-vous travailler sur de grands décors comme celui du forum dans La Chute de l'Empire romain ?**

D'une certaine manière, oui ; et d'une autre, non. Le problème que pose



James Mason (au centre) et Stephen Boyd dans *La Chute de l'Empire romain*

un pareil décor, c'est de le remplir. À cause de cela, les mouvements de foule l'emportent sur le mouvement individuel ; et un mouvement individuel est beaucoup plus difficile à réaliser dans un pareil décor qu'un mouvement de foule. C'est fascinant d'utiliser les foules, mais on n'a pas toujours envie de le faire. C'est pourquoi dans la scène du forum, à la fin du film, lors du duel à mort entre Stephen Boyd et Christopher Plummer, j'ai finalement délimité l'action par les boucliers, créant ainsi une petite arène, une arène intime où les deux hommes allaient se battre jusqu'à la fin. La totalité de l'énorme décor du forum pouvait être oubliée, et l'on n'était intéressé que par ce qui se passait dans l'enceinte des boucliers.

**Quand vous travaillez avec un décorateur, qu'est-ce que vous exigez d'un décor ?**

Dans *Les Héros de Telemark* par exemple, nous avons une scène très importante où l'oncle est brutalement tué par les nazis. J'ai donc imaginé le décor avec cette scène clé à l'esprit. Pour le reste de l'action, il me fallait une cuisine, un séjour, une cheminée, etc. Mais il me fallait aussi un certain type d'entrée dramatique pour que les Allemands fassent irruption, pour que nous puissions voir l'extérieur, le hall d'entrée, le séjour, et un fusil accroché, tout cela en un plan : l'homme pouvait alors se retrouver avec son arme sans que les nazis le voient. C'est pourquoi j'ai conçu ce décor d'une certaine manière : c'est l'action qui y était essentielle. C'est cela que l'on a à l'esprit : une scène clé, et on construit le décor en conséquence.

**Avez-vous des principes bien précis pour utiliser la couleur ?**

Oui, bien sûr. Dieu fait tant de couleurs, des choses magnifiques, qu'il est difficile de ne pas capter son essence quand on tourne en extérieurs. Je n'oublierai jamais comment je me suis réveillé un beau matin et que j'ai découvert un brouillard sur toute la ville de Valence. Il était environ onze heures : ce brouillard blanc enveloppait tout, on pouvait à peine voir les contours des fortifications. J'ai appelé [Charlton] Heston en criant : Regarde, je ne pourrai plus jamais saisir cela. Mets ton armure et file sur un cheval blanc à travers les dunes et dans l'océan. En dix minutes, c'était dans la boîte. Si je ne l'avais pas vu,

si ça n'avait pas été là, je ne l'aurais jamais fait. *On le voit* : par exemple quand le Cid est lié sur son cheval, avec son armure rutilante et son cheval blanc. J'étais allongé sur le sable, en train de regarder la grande arche et la mosquée ; tout à coup, un cavalier est passé, ce n'était même pas Heston, un simple figurant. Il portait son armure, et lorsqu'il est passé de l'ombre à la lumière, son armure a brillé. J'ai crié à Robert Krasker<sup>1</sup> : Regarde ça ! C'est ce que nous voulons : c'est Dieu, c'est le soleil et nous devons avoir le soleil sur nous. Il devait être midi et demi ; on a astiqué l'armure de M. Heston et nous l'avons laissé chevaucher. Et, mon Dieu, c'est ainsi qu'il a brillé. Il n'y avait ni projecteur ni quoi que ce soit d'autre : c'était juste le moment où le soleil a frappé l'armure, et c'était si blanc que c'en était électrisant.

**Vous composez vous plans de personnages dans le paysage avec un soin extrême. Avez-vous des principes précis pour de telles compositions ?**

Cela dépend de ce qu'on est en train de faire. On est toujours à la recherche, bien sûr, et l'on est toujours surpris de ce qu'on trouve. C'est l'art du metteur en scène, c'est ce qu'il voit ; et personne ne le voit comme lui, car nous sommes tous différents et que chacun d'entre nous le verrait à sa façon. On voit cela à travers son regard, à travers ses propres

sentiments de sang et d'énergie, et à travers son expérience. C'est quelque chose de très excitant quand on réussit à fixer sur la pellicule ce qu'on a vu, grâce à un grand chef opérateur. Tous les chefs opérateurs ne sont pas capables de voir ce que vous voyez, et tous ne sont pas capables de capter ce que vous ressentez.

**Avez-vous des préférences pour les emplacements de caméra ?**

Encore une fois, cela dépend de l'histoire que vous racontez. N'est-ce pas Lubitsch qui a dit un jour qu'il y avait un millier de façons de placer une caméra, mais que, en vérité, il n'y en avait qu'une seule ? Cela n'arrive pas pour tous les plans, c'est sûr. Si l'on obtient cela une fois sur deux, on a de la chance. Mais, si l'on touche juste, alors la scène coule de source. Si la scène ne coule pas, ce n'est pas seulement à cause de l'écriture, car on peut changer cela aisément, mais c'est le placement des caméras, leur juxtaposition aux acteurs. C'est quelque chose d'intime. C'est la mesure de votre personnalité. ■

\* Entretien paru dans *Sight and Sound* vol. 34, n° 4, automne 1965, et traduit de l'anglais par Christian Viviani.

1. Chef opérateur, responsable, entre autres, du *Hamlet* de Laurence Olivier et de *Senso* de Luchino Visconti (N&T).



Richard Harris et Kirk Douglas dans *Les Héros de Telemark*

# Démolition d'empires

Anthony Mann\*

Ce qui justifie la réalisation de *La Chute de l'Empire romain*, c'est que le sujet paraît aussi moderne aujourd'hui que dans l'histoire que Gibbon a écrite. Lire Gibbon, c'est comme lire Churchill, comme si on voyait l'avenir en même temps que le passé. C'est l'avenir qui m'intéressait dans ce sujet. Le passé ressemble à un miroir ; il reflète ce qui s'est réellement produit, et, dans l'image reflétée de la chute de Rome, se trouvent les mêmes éléments qui structurent les événements de nos jours, qui font chuter nos empires à nous.

Je ne voulais pas tourner un autre *Quo vadis?*, film sur lequel, soit dit en passant, j'avais travaillé ; c'est moi qui ai mis le feu à Rome dans ce film en 1950, j'étais au poste de nuit. Je ne voulais pas non plus tourner un autre *Spartacus*<sup>1</sup>, ni un film de ce genre, puisque ces histoires étaient toujours les histoires du Christ. Ces films-là donnaient l'impression que l'essor du christianisme était l'événement marquant dans l'histoire de l'Empire romain alors que, en fait, il ne constituait qu'un épisode mineur dans la Grandeur que fut Rome.

Ce film n'est pas une adaptation de l'ouvrage de [Edward] Gibbon. Aucun film ne saurait absorber son *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain* dans sa totalité. Je n'ai même pas lu Gibbon en entier, ce serait l'œuvre de toute une vie. Cependant,



Sophia Loren et Stephen Boyd dans *La Chute de l'empire romain*

L'inspiration venait de l'édition abrégée d'Oxford, qui tient en quelque quinze cents pages. Après la lecture de Gibbon, mais aussi celle de *La Voie romaine* d'Edith Hamilton, de *Caesar et Christ* de William Durant, des *Vies des hommes illustres* de Plutarque, des écrits de Jules César, et bien d'autres, j'ai trouvé quelque chose de passionnant sur cette période qui nous a fourni notre fil narratif. Tous les historiens ont parlé de la créativité de Rome. C'était une des plus grandes aventures de tous les temps. Rome nous a donné des lois parmi les plus grandes, une compréhension plus grande, des concepts plus grands des peuples du monde. Et tous les historiens sont d'accord pour affirmer que le règne de Marc Aurèle fut le début de la fin.

Edith Hamilton est arrivée à cette conclusion à travers son étude des écrivains. Elle dit que toute la créativité des écrivains et des législateurs cessa d'être après la fin de l'ère de Marc Aurèle. Gibbon maintenait que le christianisme fut le grand ennemi de Rome. Chez Durant, César et le Christ furent deux personnages majeurs : César, le représentant du début ; le Christ, celui de la fin. Pourtant, il a fait quelque chose que Gibbon avait omis de faire. Il a dit que cette fin avait permis simultanément la résurrection de l'Empire romain, parce qu'elle a donné la papauté ; aujourd'hui, Rome est aussi vivante que jadis.

Qu'on accepte ou non ces théories est une autre affaire. Ce que nous recherchions était un moment qui fournirait le point de départ du film. Un film de spectacle ne vaut que par son récit intérieur, par l'évolution de personnages que les gens peuvent comprendre et accepter. La vie de Marc Aurèle a été fantastique. Il a eu deux enfants. Son fils Commode a détruit tout ce que Marc Aurèle avait fait, et ce fut le début de la fin. À partir de ce moment-là, il y eut trente empereurs, et Rome devint une dictature, mise en place par les militaires. Sa fille Lucilla mena une lutte âpre pour soutenir tout ce en quoi Marc Aurèle avait cru. Elle essaya de créer avec lui un empire oriental. C'est l'histoire d'une famille. Et c'est l'histoire que nous racontons avec, pour fabuleuse toile de fond, Rome qui, de l'intérieur, commence à s'autodétruire. Notre thèse, qui pour l'essentiel est celle du livre de Durant, est qu'aucune civilisation ne saurait être détruite de l'extérieur. Une civilisation se détruit elle-même, de l'intérieur.

Tout comme Hadrien avait formé Marc Aurèle pour que celui-ci devint empereur, Marc Aurèle, à son tour, en forma d'autres pour qu'ils deviennent empereurs. Mais il n'avait pas le sentiment que son fils fût destiné à assumer une telle autorité. Dans le bon vieux temps, Néron et Caligula avaient simplement hérité le pouvoir, mais, à son apogée, le Sénat décida que ce système n'était plus sain pour l'empire. Tant et si bien que l'âge d'or de Rome fut le siècle où il n'y a pas eu de guerre, la seule époque dans l'histoire mondiale où ce fut le cas. Nous avons choisi ce moment pour ouvrir notre film. Il y avait de nombreux moments que nous

aurions pu choisir, mais, puisque nous voulions raconter l'histoire de Rome et non pas l'histoire chrétienne, nous avons abordé l'époque de la grandeur de Rome.

À l'origine, l'idée de faire ce film fut la mienne. Je descendais Piccadilly et passais devant la librairie Hatchard lorsque j'aperçus, dans la vitrine, l'édition abrégée du livre *Histoire du déclin et de la chute...* publiée par Oxford. Je venais de finir le tournage du *Cid* et je me suis dit : Voilà ce qui ferait un film intéressant ! Samuel Bronson avait envie que je réalise un autre film épique pour lui. Je lui ai alors montré le livre et lui ai parlé du sujet en disant que je ne savais pas où j'allais exactement avec cette histoire, mais en lui demandant l'autorisation d'y travailler.

Basilio Franchina, un très bon écrivain italien, a fait de nombreuses recherches pour moi. C'est lui et Ben Barzman qui ont conçu le premier scénario. Après plusieurs discussions, nous nous sommes tous mis d'accord : cette période était celle sur laquelle nous voulions concentrer nos efforts. Nous avons trouvé des choses fantastiques, passionnantes, qui ont gardé une dimension ultramoderne. Par exemple, lorsque Marc Aurèle était dans les Marches pour essayer d'endiguer les invasions barbares, son dessein était de capturer les chefs afin de les convaincre de vivre comme des Romains. Il avait tenté une expérience en prenant vingt mille Barbares qu'il installa sur le sol romain. Il les traita comme des Romains, et fit ce qu'il put pour qu'ils apprennent à être romains, dans le but de supprimer les frontières. À condition qu'ils comprennent. Mais cette expérience a échoué. Ce fut l'un des nombreux échecs qui rendirent impossible la survie de Rome. Car, tels les Chinois de nos jours, les Barbares se reproduisaient,

à la différence des Romains. Les lois qui gouvernaient le Sénat étaient aussi modernes que celles d'aujourd'hui. Cependant, à une époque il a été possible d'acheter le Sénat, ou d'acheter les armées. Voilà ce qui a marqué le début de la fin.

La raison pour laquelle je voulais réaliser *Le Cid* s'exprimait dans le thème : « Un homme mort, monté sur un cheval, s'en va vers la victoire ». J'adore le concept de cette fin. Chacun aimerait faire ainsi dans la vie.

Grâce au *Cid*, j'ai compris que l'Espagne se prêtait merveilleusement au tournage en extérieurs, car ce pays a une variété immense de paysages. C'est l'endroit idéal pour un film à grand spectacle. Mais il faut bien faire attention à ne pas se laisser emporter par la notion de spectacle. Dans la première partie de *La Chute de l'Empire romain*, je me suis donné pour but de brosser le portrait des personnages en termes simples et humains : nous faisons la connaissance des personnages qui vaquent à leurs occupations, qui font le sacrifice d'un oiseau, des choses simples que nous ferions, nous, dans la vie quotidienne. Ensuite, le spectacle vous surprend, parce que tout l'Empire vient rendre visite à Marc Aurèle, là-haut, dans la montagne. Devant ces gens aux croyances multiples, dont les chariots sont peints de diverses couleurs, Marc Aurèle fait un discours. Et ce discours est l'étoffe même de l'Empire. Ainsi, moyennant des traits fort simples, nous montrons l'Empire et son immensité à travers le regard d'un seul homme. L'histoire est racontée à travers le regard d'individus plutôt qu'à travers des morceaux de bravoure, saupoudrée de scènes montrant des personnages mineurs. La première partie du film est un récit intime de vie et de mort ;

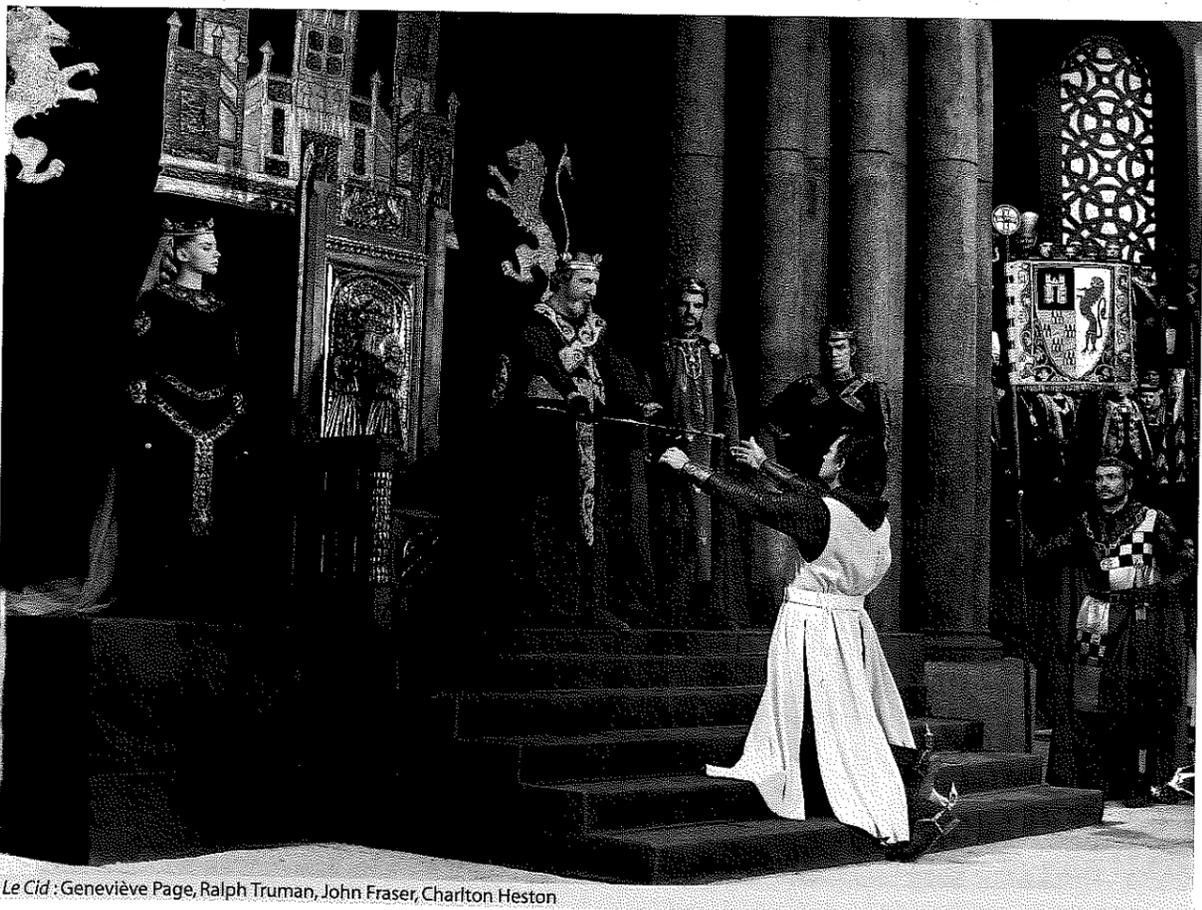


Tournage de *La Chute de l'empire romain* : Stephen Boyd et Anthony Mann

les personnages vous entraînent dans le spectacle, au lieu que ce soit le spectacle qui s'impose à vous sans justification dramatique particulière.

Dans ce film, nous avons sir Alec Guinness, James Mason, Stephen Boyd, Sophia Loren, Mel Ferrer, Anthony Quayle, et un nouveau venu, Christopher Plummer, qui joue le fils destructeur Commode, face à Alec Guinness qui incarne Marc Aurèle. À mon sens, Plummer est un jeune acteur extraordinaire. Il a un don qui est capital pour un film à grand spectacle : grâce à son interprétation, son personnage crée autant d'émotion que celle produite par l'impact physique des décors, des costumes, des foules et des paysages à couper le souffle.

Les personnages ne sauraient exister sans un scénario de qualité. Je suis convaincu que si vous voulez vous servir d'un écrivain, il faut profiter de toute l'envergure de son talent. Et cela ne supporte aucune restriction de votre part. Dès que le fil conducteur du film a été trouvé, j'ai demandé à Barzman et à Franchina de fournir un scénario sur les gens et l'époque. Le résultat fut un long texte de 350 pages. Ils savaient très bien le genre de traitement que je désirais, car ils avaient collaboré sur *Le Cid*. Ils jouissaient d'une liberté totale. S'il leur arrivait de délirer, cela ne me dérangeait pas. De temps à autre, Philip Yordan (le responsable des scénarios qui travaillait pour Bronston) venait encourager les gars. Il fallait faire en sorte que *La Chute de l'Empire romain* soit le plus grand film de tous les temps, Produire un grand film, c'était notre ambition commune.



*Le Cid* : Geneviève Page, Ralph Truman, John Fraser, Charlton Heston

Après ce premier jet, nous avons travaillé en équipe pour transformer ces personnages en êtres vivants. En fait, il y avait six scénarios. Et, là encore, même la sixième version, qui est devenue mon scénario de référence, a évolué au cours du tournage. Il a fallu plus d'un an pour le finir. Nous n'avions pas forcément des artistes en tête pendant que nous écrivions, mais nous voulions des personnages dans des scènes mémorables afin d'attirer des artistes de la stature d'un Guinness.

Je crois en la simplicité des dialogues, le plus possible. J'ai vu presque toutes les pièces de Shakespeare. C'est l'auteur suprême. Toutefois, prenez *Jules César* : vous y trouvez des inexactitudes frappantes du point de vue historique. Elles ne sont pas importantes pour autant. L'important, c'est de donner du sens à l'histoire. Les faits mêmes ne sont connus que de très peu de gens. Supposons qu'un obscur historien vous apprenne que Marc Aurèle avait les cheveux bouclés, qu'importe si l'acteur qui l'incarne a les cheveux raides. Mais vous ne pouvez pas changer l'événement en tant que tel.

Nous avons essayé d'employer un anglais très simple, sans clichés et sans argot. Je pense que nous avons réussi cela avec *Le Cid*, dans une certaine mesure. À moins d'avoir un poète à ses côtés, un homme féru de mots, qui connaît leur valeur, qui connaît bien la langue, il vaut mieux s'en tenir à un minimum de dialogues. Quoi qu'il en soit, les mots ne font pas le film. Si vous demandez à quelqu'un, aussi cinéphile soit-il, ce qu'un personnage a dit dans un film, il ne pourra jamais vous le



*Le Cid*

répéter. Mais je vous garantis qu'il pourra vous raconter ce que le personnage a fait, où il allait, ou bien quel mouvement qui se dessinait à l'écran. C'est l'image qui transmet le message. Les mots ne sont là qu'en supplément. Shakespeare avait besoin de mots pour créer l'image. Sa scène n'était pas comme la nôtre. Pour nous, l'image est toujours là.

Il faut être prudent avec les mots. Un mot peut détruire une image. Il faut se demander quels les mots peuvent être supprimés, plutôt que d'en ajouter. Le mot fait partie de la bande sonore, il est loin du film. Il est essentiel que ce que vous voyez soit réel, et non pas ce que vous entendez.

J'ai tourné des films dont le budget était de quatre cent mille dollars, d'autres dont le budget était de seize millions de dollars : dans les deux cas, avec beaucoup de plaisir. J'attendrai un moment avant d'entreprendre un autre « grand » film. Quelles que soient l'envergure et la complexité d'un projet, la décision de tourner doit être prise par le metteur en scène. Le projet est devant vous, et la façon de voir le film, c'est le metteur en scène seul qui en décide. Un metteur en scène qui n'est pas en pleine forme ne peut pas tourner ce genre de film. Je me fais faire toutes sortes d'analyses médicales avant de m'engager sur une des superproductions de M. Bronston. Il faut être en grande forme, et avoir de la volonté.

Mon prochain film, qui nécessite un engagement physique moindre, sera produit par ma propre compagnie. C'est un film de guerre, intitulé *La Bataille inconnue*<sup>2</sup>. Le gouvernement

norvégien a coopéré avec nous de manière fantastique, car c'est un événement célèbre de leur histoire nationale. Le gouvernement britannique, qui était aussi concerné, nous a beaucoup aidé en matière de recherche. J'ai également produit *Cote 465 (Men in War)* et *Le Petit Arpent du bon Dieu (God's Little Acre)*. Ce nouveau film s'inspire de deux livres : *Skis Against the Atom* et *But for These Men* ; encore une fois, Ben Barzman sera mon scénariste.

Je crois en la noblesse de l'esprit humain. C'est ce que je recherche dans un sujet qui m'attire. Je ne pense pas que tout le monde soit méchant ou ait tort. Même si Shakespeare laisse son personnage se détruire, la grandeur de ses pièces réside dans la noblesse de l'esprit humain. On peut en dire autant de la tragédie grecque ; ou d'un drame moderne comme *Le Jour le plus long*, où des hommes s'unissent pour lutter contre d'autres qui voulaient détruire le monde. Où que vous alliez, on aime le western américain. Pourquoi ? Parce qu'un homme dit : « Je vais faire quelque chose », et qu'il le fait. Nous voulons tous être des héros. C'est la définition du drame. C'est la définition du cinéma. Je ne crois en rien d'autre.

\* Texte paru dans *Films and Filming* (mars 1964), et traduit de l'américain par Eithne O'Neill. Les notes sont celles de l'édition d'origine.

1. C'est Anthony Mann qui avait commencé *Spartacus*.

2. *Les Héros de Telemark* (1965).