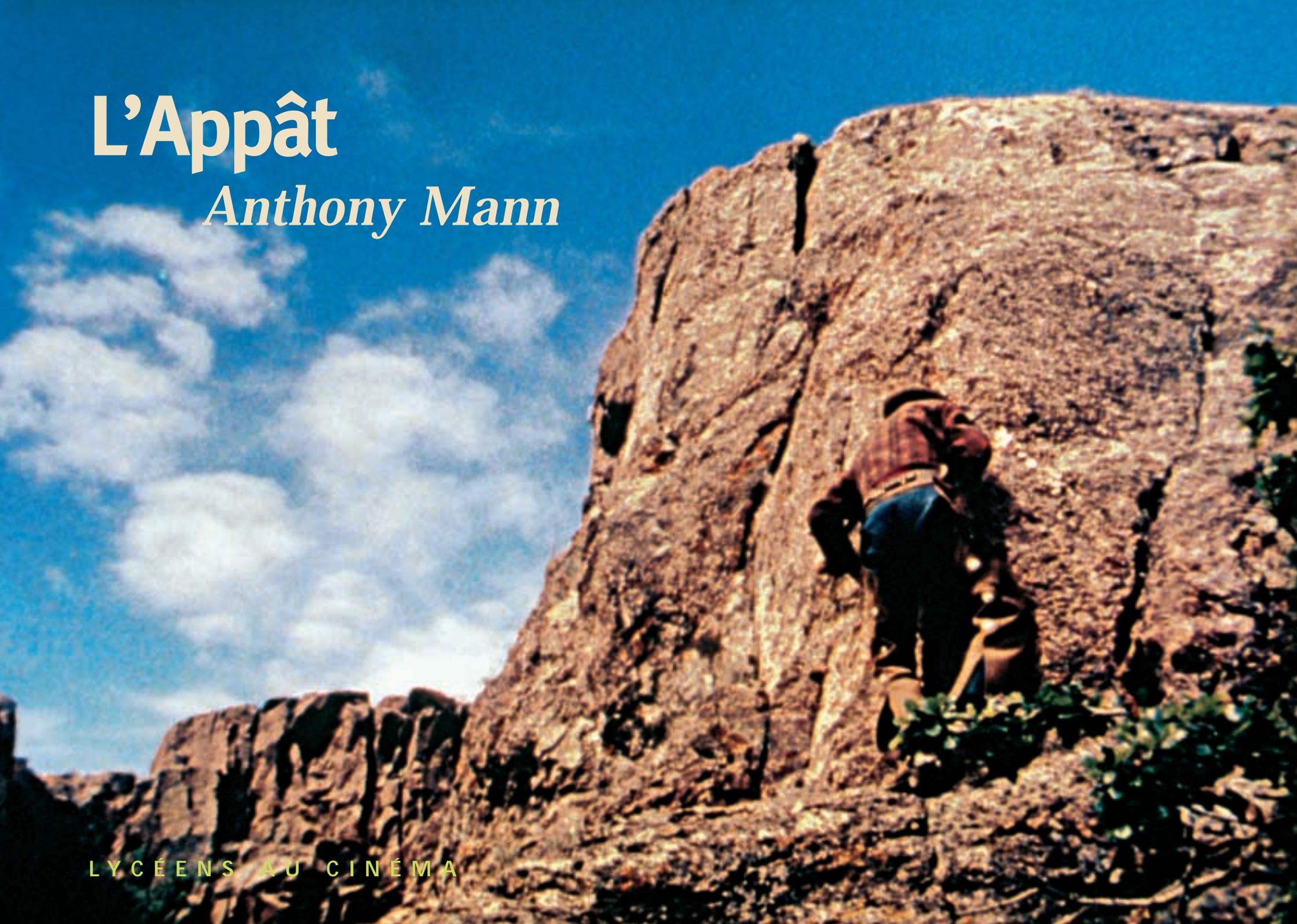


L'Appât

Anthony Mann

LYCÉENS AU CINÉMA



SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	3
Mode d'emploi	3
LE RÉALISATEUR - Anthony Mann, travailler au-delà des cadres	4
FILMOGRAPHIE : LES WESTERNS	4
GENÈSE - Du décor à l'homme	5
Documents	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
<i>Guide</i>	7
ANALYSE DU RÉCIT - Reconquérir un paradis perdu	7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION	
De l'enfermement à la libération	8
<i>Piste pédagogique 1</i>	9
ACTEUR PERSONNAGE - James Stewart, éloge de l'instabilité	10
<i>Piste pédagogique 2</i>	11
MISE EN SCÈNE - Des rapports de l'homme et de l'espace	12
<i>Définition(s)</i>	12
<i>Piste pédagogique 3</i>	13
ANALYSE DE SÉQUENCE - Sortir des ténèbres	14
<i>Atelier 1</i>	15
ANALYSE DE PLANS - L'éloquence des détails	16
<i>Atelier 2</i>	16
FILMER... L'extermination des Amérindiens	17
<i>Atelier 3</i>	17
POINT TECHNIQUE - Le panoramique au service de l'Ouest	18
<i>Atelier 4</i>	18
L'AFFICHE <i>Atelier 5</i>	19
<i>Ouvertures pédagogiques</i>	19
CRITIQUE - Le genre en question	20
AU PRÉSENT - Un modèle de film d'action ?	21
EN MARGE - À la recherche du jardin d'Éden	22
FILMOGRAPHIE COMPLÈTE	23
RÉFÉRENCES	23



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau est critique de cinéma. Il collabore aux revues *Cahiers du cinéma*, *Trafic* et *Vacarme*.

Rédacteur du dossier : Philippe Ortoli est docteur ès Lettres et Arts. Il collabore régulièrement aux revues *Positif*, *Vertigo* et *Repérages*. Il est l'auteur d'ouvrages, notamment sur Clint Eastwood et Sergio Leone. Il a enseigné à l'université et en lycée.

Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger, professeur agrégé de Lettres modernes, est formateur dans le cadre de *Lycéens au cinéma en région Centre*, responsable d'une option Cinéma et Audiovisuel et d'un atelier artistique.

Directeur de publication : David Kessler - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél. 01 44 34 36 95, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau - Auteur du dossier : Philippe Ortoli - Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Documentalistes : Fanny Marc, Romain Derenne, David Simon - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2003 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org L'APCVL remercie Action/Théâtre du Temple (Guy Chantin), John Judkyn Memorial (Stuart Ross), le Musée d'Art et d'Histoire de La Rochelle (Irène Martinière), Warner, Les Grands Films Classiques, les Cahiers du cinéma, la Bibliothèque du Film (BIFI).

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un critique de cinéma universitaire ou un écrivain. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent est particulièrement porté sur la définition des rubriques, avec la volonté de dégager des perspectives et des cadres différents d'analyse : récit, acteur/personnage, séquence mais aussi plans, archétypes de mise en scène (filmer...), point technique, etc. Autant de vitesses et d'angles d'approche du film étudié. Pour autant, cette variété n'a pas prétention à en offrir une lecture exhaustive, mais tout au contraire à proposer une série d'entrées à la fois précises et ouvertes afin que ce livret soit pour le professeur un outil à usage immédiat et multiple.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite et souligne encore cette dimension *pratique*. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué de "Pistes pédagogiques" directement déduites du texte principal. Le second est constitué d'"Ateliers", dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation active des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ➡ achève de renforcer le lien entre le livret et la *Fiche Élève*, dans le même souci de clarté et d'efficacité.

SYNOPSIS

L'Appât



Colorado, 1868. Howard Kemp, paysan ruiné, s'associe avec Jesse, vieux prospecteur, et Roy, ancien officier, afin de capturer un truand, Ben, dont la tête vaut 5000 dollars et qu'accompagne une jeune fille, Lina. Le petit groupe poursuit, vers Abilène, un itinéraire semé d'embûches. Ben parvient à s'enfuir, monnayant l'aide de Jesse avant de l'abattre. Choquée par ce meurtre, Lina fait échouer le piège que le bandit tend aux deux hommes, le précipitant au fond d'un torrent. Voulant récupérer son corps, l'ex-soldat se noie mais Kemp réussit à se saisir du cadavre. Devant l'amour de la jeune femme, il finit par enterrer Ben, refusant de bâtir son avenir sur le prix d'une dépouille.

FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

L'Appât / The Naked Spur

États-Unis, 1953

Réalisation : Anthony Mann - **Scénario** : Sam Rolfe, Harold Jack Bloom - **Image** : William Mellor - **Son** : Douglas Shearer - **Montage** : George Withe - **Décors** : Edwin B. Willis, Malcolm Brown, Cedric Gibbons - **Directeur artistique** : Malcolm Brown, Cedric Gibbons - **Musique** : Bronislau Kaper - **Maquillage** : William Tuttle - **Effets spéciaux** : Warren Newcombe - **Assistant réalisateur** : Howard W. Koch - **Interprétation** : James Stewart (Howard Kemp), Janet Leigh (Lina Patch), Robert Ryan (Ben Vandergroat), Ralph Meeke (Roy Anderson), Millard Mitchell (Jesse Tate) - **Production** : Metro Goldwyn Mayer - **Producteur délégué** : William H. Wright - **Durée** : 91 minutes - **Technicolor** - **Format** : 35mm, 1/1,37 - **Visa n°** 14 261 - **Sortie américaine** : février 1953 (Studio Universal) - **Sortie française** : octobre 1953 - **Distribution 2003** : Action/Théâtre du Temple.

Anthony Mann, travailler au-delà des cadres

C'est sur les planches et comme comédien (alors qu'il n'a que 14 ans !) qu'Emil Anton Bundesmann, né à San Diego en 1906, fait son entrée.

Près des acteurs. « Il faut avoir été acteur pour savoir par quoi un acteur doit passer ! ». Ainsi résume-t-il les acquis d'une pratique qui le mène, en 1930, à devenir régisseur puis à fonder en 1934 sa Stock Company, avec James Stewart déjà. De la province à New York, son activité de metteur en scène est remarquée au point que David O'Selznick, producteur légendaire, l'engage comme *talent-scout* à Hollywood.

L'apprentissage de la rigueur. Son travail consiste alors à tourner et à monter des bouts d'essai d'acteurs pour *Autant en emporte le vent*, entre autres avant d'accéder aux fonctions d'assistant, notamment de Preston Sturges. C'est en 1942, après toutes ces années passées à regarder les réalisateurs, qu'Anthony Mann devient l'un d'entre eux.

Ces débuts (1942-1950) constituent à ses yeux un véritable roman d'apprentissage : « Je dois admettre que je fis huit ou dix pauvres films — du moins, je les qualifie de pauvres parce qu'il me fallut les réaliser avec de tout petits budgets, sans acteurs, sur de très mauvais scénarios, mais il faut bien vivre, je ne veux pas dire matériellement mais exister en tant que metteur en scène. »

Quand on sait ces films tournés dans de si aléatoires conditions, on ne peut qu'être impressionné à la vue de certains d'entre eux, comme *Le Livre noir* ou *La Brigade du suicide*, par leur sens de l'action et de l'ellipse. « Ce fut une bonne école, la plus rude mais la meilleure... Le moindre plan devait participer à la signification de l'ensemble, le moindre geste vous typer un personnage. » C'est néanmoins avec le western que Mann acquiert le statut d'auteur.

La révélation par le western. Son goût pour les tournages en extérieurs paraît le prédisposer au genre où, parmi onze incursions, peut être isolée la série tournée avec James Stewart : *Winchester 73* (1950), *Les Affameurs* (1952), *L'Appât* (1953), *Je suis un aventurier* (1954), et *L'Homme de la plaine* (1955). Loin de la Stock Company et des triomphes comiques d'avant-guerre, le comédien voit cet univers le métamorphoser en une singulière figure de héros.

Ne pouvant proposer une analyse complète d'une œuvre aussi dense, nous nous contenterons d'y noter la vision de l'Amérindien comme père primitif assassiné (*La Porte du Diable*, 1950), la peinture d'un Mal très relatif prenant les traits ambigus d'Arthur Kennedy, Lee J.Cobb ou Robert Ryan, ainsi qu'une aspiration à l'épuration de plus en plus prononcée.



À l'exception d'un pure merveille de film de guerre, *Côte 465* (1957), c'est dans le domaine du western que les réussites de Mann, sans y être strictement limitées, sont le plus éclatantes. Dans l'enclos solide du genre, elles témoignent d'une constance dans l'inspiration que manifestent moins, pour leur part, *biopics* (*Romance inachevée*) ou films de propagande militaire (*Strategic Air Command*), dont les beautés sont indéniables mais seulement intermittentes.

Superproductions. À partir de 1959, la carrière du cinéaste prend un nouveau et cette fois dernier virage. Collaborateur de péplums prestigieux (*Quo Vadis* de Mervyn Le Roy, 1951, *Spartacus* de Stanley Kubrick, 1960), Anthony Mann est enclin à réaliser de grands films historiques. Les productions Samuel Bronston lui offrent cette chance. Tourné en 1961, *Le Cid* est un film inégal, dont le sommet est la mort de Charlton Heston. Trois ans plus tard, *La Chute de l'empire romain* étale sa majesté lente à la manière d'un chef-d'œuvre à la fois grandiose et terminal. L'année d'après, c'est hélas sans passion que *Les Héros de Télémark* (1965) clôt la série des superproductions.

La carrière du cinéaste prend fin avec *Maldonne pour un espion*, qu'achève après sa mort l'acteur Laurence Harvey, film très décevant d'après les critiques. Demeure l'essentiel : Mann incarne par excellence le cinéma américain classique, sa grandeur mais aussi sa paradoxale modestie. « On essaie dans chaque film, si petit soit-il, d'y mettre quelque chose bien à soi, de façon à ce que les gens qui le voient se disent : "Ce bonhomme a quelque chose... Je ne sais pas s'il en a beaucoup, mais il a quelque chose !" »

Il y a, dans cette quarantaine de films en vingt-cinq ans, tant d'éclats fulgurants de ce "quelque chose".

Les propos d'Anthony Mann sont extraits d'un entretien recueilli par Charles Bitsch et Claude Chabrol dans les *Cahiers du cinéma* n°69, mars 1957.

James Stewart et Anthony Mann sur le tournage de *L'Homme de la plaine*.

WESTERNS

- 1950 *La Porte du Diable / Devil's Doorway*
Les Furies / The Furies
Winchester 73
- 1952 *Les Affameurs / Bend of the River*
- 1953 *L'Appât / The Naked Spur*
- 1954 *Je suis un aventurier / The Far Country*
- 1955 *L'Homme de la plaine / The Man from Laramie*
La Charge des tuniques bleues / The Last Frontier
- 1957 *Du sang dans le désert / The Tin Star*
- 1958 *L'Homme de l'Ouest / Man of the West*
- 1960 *La Ruée vers l'Ouest / Cimarron*

Filmographie complète en page 23.

Du décor à l'homme

Inscrit dans un corpus clairement délimité — les westerns de Mann avec James Stewart —, *L'Appât* en infléchit certains paramètres.

Une inspiration venue de l'environnement. Le décor est le premier signe de ces modifications. Le choix des montagnes Rocheuses et du Colorado témoigne d'un goût pour les paysages primitifs d'avant la conquête de l'Ouest. S'impose alors l'emploi d'un chef-opérateur inhabituel pour Mann : Willam Mellor. Ce dernier a déjà magnifié les sous-bois édeniques d'*Au-delà du Missouri* de Willam A. Wellmann (1951), tourné dans la même région avec le même Technicolor et retrouvera le cinéaste pour *La Charge des tuniques bleues*, autre western de forêt et de montagne.

Une fable. Pareil environnement est adéquat à une histoire où l'homme ne cesse de devoir s'adapter à son milieu pour survivre. Cette dernière n'est pas l'œuvre de Borden Chase, artisan des deux films précédents, mais d'un tandem, Sam Rolfe et Harold Jack Bloom, peu rompu au genre. Même si Bloom signe, en 1971, le script de *Tonnerre de feu*, réalisé par Lamont Johnson, c'est comme spécialiste des séries TV qu'il s'est révélé (*Au cœur du temps*, *Bonanza* ou *Urgences*). De même, Rolfe est connu pour avoir créé, avec Norman Felton, la série *Des agents très spéciaux* et écrit plusieurs saisons de *Star Trek*.

Est-ce leur extériorité au western, comme expression d'un territoire spatio-temporel circonscrit, qui donne au film son ton de fable anhistorique ? L'épure de leur scénario — nommé aux Oscars de 1953 — n'a en tout cas d'égalé que celle du paysage.

Des acteurs d'horizons divers. Pour sa part, l'interprétation joue sur les différences pour renforcer cette dynamique de l'affrontement élémentaire. S'y distingue en premier lieu Robert Ryan, comédien de creuset théâtral et de rôles tourmentés qui, de Nicholas Ray à Fritz Lang en passant par Max Ophuls, s'est fait une spécialité des "auteurs". Lui sont adjoints deux "jeunes premiers". Imposée par la Metro Goldwyn Mayer, Janet Leigh possède à l'époque l'image d'une ingénue plutôt légère. Quant à Ralph Meeker, il ne trouvera son éclat qu'en 1955, immortalisant Mike Hammer dans *En Quatrième Vitesse* de Robert Aldrich. Millard Mitchell, connu pour ses seconds rôles dans des westerns comme *La Cible humaine* (1950) de Henry King ou des comédies musicales tel *Chantons sous la pluie* (1952) de Stanley Donen et Gene Kelly, complète cette distribution hétérogène confrontée à la mythologie de James Stewart, forgée par plus de vingt ans de carrière.

Un western de prestige ? *L'Appât* marque le retour de Mann au sein de la Metro Goldwyn Mayer, une des cinq majors hollywoodiennes, et demeure le seul de ses westerns avec Stewart produit par elle, le reste se partageant entre Universal et Columbia. Fondé en 1924, le premier des studios américains se



caractérise par l'ambition artistique qu'affiche sa devise, *Ars gratia artis*. Elle se décline en autant de stars (Valentino, Garbo, Gable, Stewart) que de prouesses techniques, dont l'emploi du Technicolor féérique dans *Le Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming est un exemple éloquent. De fait, les rares westerns de son catalogue s'inscrivent dans une perspective historique et/ou littéraire dite de prestige, comme en témoignent des titres tels *Le Grand passage* (1940) de King Vidor et *Convoi de femmes* (1951) de Willam A. Wellman.

Cela se vérifie pour Mann, dont le seul autre western produit par la Metro, *La Porte du Diable*, est un plaidoyer pro-Amérindien. Le dépouillement de *L'Appât*, la richesse de ses personnages éloignés des archétypes manichéens, son respect — lointain mais présent — des trois unités du théâtre classique le destinaient ainsi à être plus qu'un simple produit de série.

Mann commente l'importance du décor naturel :

[L]e tournage de *L'Appât* m'a donné de réelles satisfactions. Le piton rocheux sur lequel ont été tournées les dernières séquences s'appelle effectivement The Naked Spur. Je me suis dit : « *Un éperon doit être l'arme décisive qui ponctuera le drame.* » C'est là toute l'origine du combat final entre James Stewart et Robert Ryan.

Propos recueillis par Jean-Claude Missiaen dans les *Cahiers du cinéma* n° 190, mai 1967.

Janet Leigh explique la liberté de la direction d'acteurs...

J'ai dû faire un test avant d'être engagée car on craignait que je ne sois pas assez âgée pour jouer Lina. Je n'avais jamais joué auparavant un rôle de ce genre : personnage de western, cheveux coupés, pantalons, etc. Ce fut merveilleux pour moi de travailler avec James Stewart, Robert Ryan et Millard Mitchell. En plus, ce n'était pas un joli western. C'était un western violent et crasseux... Dans ce film, il y avait beaucoup d'action et il n'était nul besoin de diriger les acteurs. Quand on se bat pour la vie, on sait naturellement comment réagir. Il n'y a pas besoin de grandes discussions.

Propos recueillis dans *Sight and Sound*, Spring 1970, et repris dans "L'Appât, le chasseur de primes ne ramènera qu'une femme", par Rui Nogueira, *Western* n° 10, juillet 1973.

...dont Robert Ryan nuance les vertus :

[Mann] ne pouvait rien vous dire. Il était incapable de vous expliquer quoi que ce soit. C'était plus fort que lui : il n'y pouvait rien. Cela ne l'empêchait pas d'être un très bon metteur en scène et de faire de très bons films. Il avait une bonne idée de l'histoire, une bonne idée de la caméra... Mais avec un acteur... Il n'essayait même pas.

Propos recueillis par Rui Nogueira et Nicolleta Zalaffi dans *Cinéma 70*, n° 145, avril 1970.

Découpage séquentiel

Générique. Dans une prairie, chevauche un cavalier.

1) 1mn09s. Voyant de la fumée s'élever, il descend de cheval, l'arme au poing.

2) 1mn29s. Quand il découvre que le feu provient d'un vieux chercheur d'or, Jesse Tate, le cavalier lui propose un contrat : sur la piste du bandit Ben Vandergroat, il a besoin d'aide pour le retrouver. Tate accepte les 20 dollars de salaire versés par ce dénommé Howard Kemp, qui se prétend shérif.

3) 4mn35s. Ils suivent les traces de Ben jusqu'au pied d'un piton d'où le bandit les attaque. Devant la violence des jets de rochers, ils battent en retraite.

4) 7mn57s. Surpris par l'arrivée d'un cheval, les deux hommes découvrent son propriétaire, Roy Anderson, officier chassé de l'armée, qui leur offre son appui.

5) 10mn14s. Essayant d'escalader le piton, Kemp dégringole. C'est Roy qui finit par y parvenir.

6) 14mn04s. Anderson surprend Ben et le met en joue mais il est assailli par une jeune fille. Arrivant sur les lieux, Kemp et Jesse rétablissent la situation.

7) 15mn43s. La jeune fille s'appelle Lina Patch. Elle est la fille d'un complice de Ben. Depuis sa mort, c'est le hors-la-loi qui la protège. Semblant bien connaître Kemp, Ben révèle les mobiles de la traque : une prime offerte pour sa capture ! Furieux d'avoir été trompés, Jesse et Roy exigent alors le partage en trois des 5000 dollars. Le faux shérif est contraint d'accepter.

8) 18mn38s. Kemp abat le cheval blessé de Lina. Pour calmer l'émotion de cette dernière, Ben lui

explique son plan : jouer sur l'alliance précaire des trois hommes pour fuir.

9) 20mn51s. Après une chevauchée où Roy est éconduit par Lina, la troupe s'arrête devant un cours d'eau. Ben explique à Lina qu'il a besoin d'elle pour s'évader. Reprenant la route, ils sont guettés par un Indien.

10) 25mn26s. Dans la soirée, Vandergroat parle des femmes et évoque la trahison de la compagne de Kemp. Troublé par ce rappel, celui-ci reste interdit quand le bandit lui demande comment un homme aussi intègre a pu devenir chasseur de primes.

11) 28mn. La petite troupe continue son périple vers Abilène. Ben parle à Jesse d'un filon dans la montagne. Le prospecteur et Kemp partent chercher une piste et découvrent la présence d'une douzaine de Cheyennes, jugés pacifiques.

12) 32mn03s. Kemp et Tate apprennent que les Indiens traquent Roy parce qu'il a abusé de la fille d'un chef. Refusant de risquer des vies pour lui, Howard le somme de partir. Anderson s'exécute.

13) 33mn27s. Reprenant sa route, le groupe se trouve face aux Indiens : Roy, qui n'est pas parti, ouvre le feu. C'est le début d'un combat sans merci où Kemp sauve Ben avant d'être blessé à la jambe.

14) 37mn05s. Après l'attaque, ils repartent à cheval, malgré la blessure de Kemp.

15) 39mn37s. Épuisé, Kemp tombe de cheval. La douleur le fait délirer : il confond Lina, qui le veille, avec son ancienne fiancée Mary. Ben explique alors son histoire : comment, après la guerre contre les Sudistes, sa compagne a vendu son ranch pour partir avec un autre. Les 5000 dollars

doivent servir à racheter cette propriété.

16) 43mn11s. Ben reparle de son filon à Jesse. Réveillé, Kemp remercie Lina de l'avoir soigné. La conversation est interrompue par Roy, qui tente, par ruse, de se débarrasser d'Howard.

17) 49mn. Ben desserre la sangle du cheval de Kemp. Tandis qu'ils chevauchent, il essaie de le projeter à terre. Encore meurtri, Howard parvient à remonter à cheval.

18) 52mn29s. Pendant la nuit, sous le regard de Ben, Howard borde Lina.

19) 54mn30s. Pressée par l'orage, la troupe trouve refuge dans une grotte. Là, Vandergroat demande à Lina de distraire Howard pour favoriser son évasion. Kemp, amoureux de la jeune fille, lui propose de venir habiter le ranch qu'il pourra racheter. Leur baiser est interrompu par le bruit que provoque Ben en fuyant.

20) 1h01mn47s. Howard rattrape Ben dans l'étroit corridor où il s'est engagé. Quand il le ramène auprès des autres, la tentation est grande de le tuer : il n'y parvient pas.

21) 1h05mn29s. La troupe arrive devant un violent torrent que Roy veut traverser et Kemp franchir plus bas. Le ton monte entre les deux hommes qui finissent par se battre. Après la victoire d'un Howard épuisé, tous décident de bivouaquer sur place. Vandergroat finit par persuader Jesse qu'en échange de sa délivrance, il le mènera au fameux filon.

22) 1h11mn25s. Dans la nuit, Tate libère Ben qui, emmène Lina. Il ne tarde pas, grâce à un subterfuge, à abattre le prospecteur, ce qui amène la jeune fille à prendre conscience de la brutalité de son "protecteur".

23) 1h15mn02s. Pour Vandergroat, la mort de Tate participe d'un plan : amener Roy et Kemp près du cadavre afin que, des hauteurs où il se tient, il puisse les abattre. Il alerte d'ailleurs les deux hommes en tirant sur le corps.

24) 1h18mn40s. Alors que Ben vise Roy et Kemp, Lina détourne son fusil. Les deux hommes se replient, chacun tentant l'escalade du sommet pour surprendre le bandit. C'est Howard qui y parvient le premier, plantant son éperon dans la joue de Vandergroat. Anderson achève à coups de revolver le hors-la-loi qui tombe dans l'eau.

25) 1h22mn23s. Décidé à le récupérer, Roy, muni d'une corde, plonge. Alors qu'il est presque arrivé à la berge, une souche le heurte et l'entraîne vers la cascade. Howard récupère le cadavre de Ben.

26) 1h25mn01s. Kemp est décidé à ramener le corps pour toucher sa prime. Il en est dissuadé par Lina, qui lui déclare son amour. Fondant en larmes devant cette révélation, l'ancien paysan choisit de renoncer à la somme de la capture et de partir vers la Californie avec la jeune femme.

27) 1h26mn47s. Après avoir enterré Ben, Kemp et Lina chevauchent vers la plaine.

Le minutage ci-dessus est celui d'une cassette vidéo de L'Appât. La vitesse de défilement d'une cassette étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est légèrement inférieure à la durée "réelle" du film (1 heure 31 minutes).

Guide

Le découpage séquentiel est l'un des outils dont dispose l'analyse du film. La description précise et minutée de toutes les séquences — définies comme unités narratives — permet un regard synthétique sur une structure perçue d'abord intuitivement. Les péripéties qui constituent l'intrigue de *L'Appât* deviennent alors autant d'épreuves qui font évoluer le héros.

La notion de *schéma actantiel* permet de mettre en parallèle les motivations apparentes des personnages masculins, tous adjuvants et opposants de la quête des autres. La réflexion peut ensuite se recentrer sur Kemp et préciser les étapes du dévoilement progressif de ses motivations (cupidité, compensation de la spoliation originelle) pour percevoir enfin la transformation de l'objet de sa quête. Une dernière interprétation est possible : en renonçant à la ferme pour la femme, il ne cherche plus tant à retrouver la matérialité de l'Éden perdu que la virtualité d'une nouvelle Ève, prête à faire oublier la trahison de... Mary.

ANALYSE DU RÉCIT

Reconquérir un paradis perdu



La structure narrative de *L'Appât* recouvre un exemplaire mécanisme homéostatique en ce sens qu'elle relève de la tendance propre à tout récit classique de rétablir un équilibre ébranlé en son point de départ.

Le ranch comme paradis perdu. C'est en effet ce que nous disent les dernières images : Kemp y retrouve ce qui lui avait jadis été retiré. Ainsi est restaurée, *in extremis*, la configuration qui scelle l'alliance de la femme et de la propriété privée chère aux idéaux agrariens du western.

Pour autant, le terme de l'aventure ne dessine que des perspectives, une promesse d'avenir matériellement incertaine, alors que ses prémisses, telles que déduites de la déchirure les ayant incisées — la trahison de Mary —, proposaient des certitudes : un ranch quantifiable et localisable sur lequel règne la fiancée. Il n'y a donc pas équivalence véritable entre les deux bornes.

C'est que le conservatisme d'un récit n'est jamais qu'apparent. Un jeu complexe de permanence et de changement le commande toujours. Pour le saisir, il faut mesurer l'écart qui sépare ce que le début posait comme fondement et ce que la fin reconquiert précisément.

De l'actuel au virtuel. La donne est modifiée par la somme de toutes les épreuves traversées par le héros. Ces diverses séquences narratives sont théoriquement destinées à montrer sa capacité à relever le défi préalable que présente le rachat de son ranch. Elles ne sont nullement liées à un savoir-faire technique puisque Kemp n'est pas plus un professionnel des armes que de la traque mais mettent en jeu sa faiblesse. Il tombe de cheval, dégringole de la montagne, est blessé, pris par la fièvre, délire, etc. Lorsqu'il vainc — dans le tunnel, sur la montagne avec l'éperon ou contre les Indiens —, c'est toujours au prix d'un effort laborieux qui ne témoigne d'aucune adresse, seulement d'une aptitude à peiner.

Ainsi relevée par la fragilité physique, son humanité est le contrepoint nécessaire à la vénalité (il ne veut que la prime) et à la déloyauté (il ment à ses associés), désignées comme les attributs préalables de son personnage. C'est en se révélant de plus en plus homme que Kemp gagne sa renaissance, une

renaissance purifiée de l'élément malfaisant puisqu'en se débarrassant de tout calcul et de toute ruse, il refuse d'emprunter à son tour le chemin qui a causé la perte de son paradis (c'est par intérêt que Mary a vendu sa propriété). Lavé de toute souillure par la souffrance de sa propre chair, le héros peut prétendre, à l'issue de son aventure, à un horizon virtuel, celui que dessine l'inscription du visage de Lina dans le bleu du ciel.

Action ! Cette lecture implique une prise en compte globale de l'histoire et de ses prolongements antérieurs et ultérieurs. Suivant une remarque de Gilles Deleuze — développée en particulier dans le chapitre IX de *L'Image-mouvement* —, on peut dire qu'ici c'est l'action qui prédomine sur la situation. À preuve l'entrée dans une narration déjà commencée, dont nous n'avons accès qu'aux dernières phases. Les influences véritables, celles qui fondent et expliquent l'histoire, sont dévoilées au fur et à mesure que se déroulent les différentes opérations, qui sont comme autant d'actes d'inférence. Ces opérations sont les seules références. Au gré de leurs résolutions, elles enfantent des états toujours instables, nés de cette « *logique du hasard* » dont parle Jacques Rancière dans le texte important qu'il a consacré aux westerns de Mann, « *Quelques choses à faire* ». En ce sens, l'action révèle en permanence une nouvelle donne à son tour remise en question par l'action qu'elle inspire. Ainsi, la découverte de Jesse par Kemp entraîne une alliance qui est cause de la tentative de la capture de Ben, l'échec de cette dernière amenant à rencontrer Roy avec lequel une nouvelle association est scellée — et ainsi de suite.

Ce déroulement incessant de péripéties n'enferme pourtant nullement le récit dans le fonctionnalisme. Si les événements semblent s'engendrer eux-mêmes, ils n'en dispensent pas moins, sous forme d'indices divers (paroles, gestes), la possibilité de s'inclure dans un contexte plus vaste qui les justifie.

Décelable à la conclusion du film et à l'issue offerte à tous ceux qui préfèrent l'intérêt au devoir (Roy, Ben, Jesse), ce contexte est celui de la morale. Mais elle passe par un enjeu — la reconquête d'une innocence perdue — qui lui donne une valeur cruciale. Comme si, en lieu et place de la valeur marchande d'un cadavre, l'objet de cette quête se concentrait en définitive dans les larmes d'un homme.

Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Les éditions de Minuit, 1983.
Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Édition du Seuil, 2001.



TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

De l'enfermement à la libération

***L'Appât* est une parfaite illustration de la définition du classicisme donnée par le philosophe Lucien Goldman, dans *Le Dieu caché* (Éditions Gallimard, collection "Tel") : « l'unité de l'homme et d'un monde qui serait substantiel ».**

L'ÈRE DES RÉPONSES

Immédiateté de l'action : dès les premiers plans, Kemp est centre et porteur du mouvement. Il est une force agissante, caractérisée par un élan plutôt que par une parole. Avec ce cavalier descendu de cheval, son revolver à la main, nous sommes amenés sans préambule à scruter une mystérieuse fumée qui plane derrière les herbes hautes. Projetés, sans distance ni discours préalable, dans un monde où le geste est ressenti avant d'être analysé.

On a tellement pris l'habitude, avec le cinéma moderne, de ne reconnaître d'un genre qu'une somme de conventions exhibées et disséquées comme telles qu'un vertige nous prend lorsque ces conventions paraissent se fabriquer sous nos yeux. C'est ce qui se passe dans *L'Appât* : les figures du western y ont une sorte d'éclat natif. Quel éclat ? Celui de la renaissance d'un monde, d'un paradis terrestre rendu à nouveau possible par les simples potentialités d'un espace. Ainsi, le paysage participe de la grandeur du héros en lui fournissant les moyens par lesquels il parvient à domestiquer son étendue sauvage. Le rêve de Kemp — rebâtir son ranch — prolonge un constat affirmé depuis les premiers plans, à savoir la lutte pour l'occupation du territoire arpenté par lui.

ANNEXER LE PAYSAGE

Étymologiquement lié à l'Ouest, c'est-à-dire à une direction mythique révélée comme accomplissement d'une nation, le western postule le déplacement comme unité. La conquête y est perçue comme une avancée permanente au creux d'une terre à occuper, défricher, asservir. Dans cette optique, le paysage devient la possibilité d'objectiver les passions humaines, en tête desquelles la volonté.

Cette dernière n'est pas simple vouloir-vivre. En témoigne l'élimination de ceux qui n'occupent le décor que pour le plier à leurs vues (Roy, Ben). Elle doit passer par un choix, celui qui ajuste la recherche du Bien au désir. D'une certaine manière, c'est la représentation de ces dômes pierreux et de ces vallées perdues qui sert de caution morale aux actes des protagonistes. Leur jugement implique un per-

pétuel affrontement entre l'universel, dont ils sont les dépositaires, et le singulier, apanage des "héros" .

Soit, effectivement, la nature prend le dessus et c'est le torrent qui avale les personnages, restituant la pureté originelle d'un champ débarrassé de ses vécues humaines, soit la figure humaine vainc et c'est la promesse du ranch comme domestication du *Wilderness* qui s'énonce. Dans les deux cas, le territoire conserve sa prééminence puisque, y compris dans le second, sa parure sauvage demeure inviolée. Tout au long de son œuvre, Mann peut représenter des villes (*L'Homme de l'Ouest*), des domaines (*L'Homme de la plaine*) ou des campements (*Les Affameurs*) qui manifestent cette circonscription de la rocaïlle et du végétal mais il les tient éloignés de *L'Appât*, où la civilisation montre tout juste ses premiers balbutiements.

L'ASCENSION ET LA CHUTE

Si le décor aide l'homme à se réaliser, c'est-à-dire à le vaincre, c'est par sa capacité à métamorphoser en gestes les schèmes qui peuplent son imagination, leur permettant d'accéder à une représentation dynamique. Par des lieux comme le mont et le torrent, *L'Appât* rend ainsi présents des symboles moteurs aussi fondamentaux que l'ascension et la chute.

L'itinéraire moral de Kemp peut se lire entre deux limites. Au départ incapable de gravir la montagne (il dégringole de manière assez peu héroïque), il y parvient finalement grâce à l'éperon. C'est qu'entretiens, il n'aura cessé de tomber, de s'enfoncer plus avant dans la terre. Bref, de faire l'expérience de sa précarité, de sa faillibilité mais également de sa dimension humaine.

Au départ de l'histoire, ce chasseur de primes improvisé est un homme qui ruse (sa fausse identité de shérif) et dissimule (l'affiche pour la capture de Ben) pour conserver sa suprématie sur les autres. Sa place de pôle organisateur doit alors être éprouvée. Tous les plans où il grimace ou sue, délire ou peine, se montre ridicule ou gauche, participent de la grandeur du personnage. Cette dernière ne peut être acquise que par la reconnaissance de l'élément tellurien, de ses lois et de son pouvoir. La blessure à la jambe ou le dévoilement du passé malheureux lors de l'accès de fièvre ne sont que des excroissances de ce retour au sein d'une mortalité que symbolise le double contact de la chair et de la terre bienfaitrices. Descendre, c'est effectivement accepter de franchir les abîmes et donc d'aller vers une plus

intime connaissance de soi. La valeur de la grotte s'inscrit dans cette dimension symbolique.

LA PUNITION DES TEMPLES NATURELS

Le rôle des angles est donc prépondérant, pour Kemp mais également pour les autres protagonistes. Ainsi, la mise en valeur de Ben, au début en ombre et en contre-plongée, désigne un danger démiurgique associé au rocher d'où il envoie ses blocs de rocaïlle. Mais lorsque finalement, dans une situation analogue, il attend les deux hommes pour les exécuter, qu'il se délimite en une perspective inversée suffit à lire l'inéluctable de sa chute. Le regard a changé : de surplombant, il est devenu surplombé. Dans ces conditions, la surélévation mythologique est dévoilée comme une ruse. Littéralement, le décor expulse le bandit hors de son sein, vers ce torrent bouillonnant qui est promesse de mort pour ceux qui n'acceptent pas leur statut de mortels.

Roy ou Jesse connaissent pareille issue, le premier parce qu'il croit pouvoir maîtriser les eaux, le second parce qu'il ne cherche dans la terre que l'enrichissement matériel. La souche qui a raison de l'ancien officier comme la balle qui clôt les rêves d'opulence du vieux prospecteur sont des rappels à l'ordre. Le paysage ne tolère que celui qui s'offre à lui.

L'eau finale s'inscrit parfaitement dans cette dialectique puisqu'elle est filmée comme le lieu de la chute ultime, où tout peut s'engloutir ou renaître. Cercueil pour Ben et Roy, elle est consécration définitive pour Howard : c'est à l'issue de son passage qu'il décide librement de ne pas monnayer un cadavre et de réemprunter la trajectoire de l'Ouest, en un dernier plan riche d'hypothèses.

En cela, Mann ne recherche pas une pureté perdue : il l'invente sous nos yeux.



PISTE PÉDAGOGIQUE 1

Définir *L'Appât* comme un "western classique" relève de la gageure devant des lycéens qui maîtrisent mal ce genre de référence. Une possibilité pour faciliter la compréhension de cette notion est alors la suivante : avant la projection, réactiver les connaissances en revenant sur certains codes du genre — personnages, situations, paysages caractéristiques —, à travers un extrait de western célèbre ou simplement un générique, tel celui de *Rio Bravo* (1958) de Howard Hawks. Ensuite, compléter le travail par une recherche étymologique dont les résultats sont mis en rapport avec les relevés précédents. L'évocation d'une direction géographique renvoie à un fait historique devenu mythe fondateur : la conquête de l'Ouest des États-Unis et la lutte pour la maîtrise des espaces sauvages. Enfin, après la projection en salle, montrer l'importance des schémas traditionnels dans le film — solitude du héros, élimination des adversaires, rédemption par la femme... —, en insistant sur les principales variations opérées par Mann.



ACTEUR/PERSONNAGE

James Stewart, éloge de l'instabilité

Si cinq westerns de Mann forment une série autonome dans sa filmographie, c'est qu'ils sont tous bâtis autour d'un personnage campé par James Stewart. Howard Kemp participe d'une œuvre qui est autant celle de l'acteur que du cinéaste.

LE DÉCALAGE COMME LIGNE DE FORCE

Blessures ouvertes sur un passé qui resurgit sans cesse entre les lignes d'un présent mal maîtrisé : ces caractéristiques dessinent aussi bien Kemp que Link McAdam dans *Winchester 73* ou Glyn McLyntock dans *Les Affameurs*. On perçoit alors combien, par-delà des patronymes et des biographies différents, ces créations successives possèdent un même matériau fondateur : l'acteur James Stewart.

Il y a quelque chose de l'albatros dans cette silhouette filiforme aux bras secoués d'une agitation perpétuelle. Cette mobilité est la marque d'un déséquilibre au cœur des emplois du comédien, lesquels oscillent au début de sa carrière entre jeune premier romantique et vedette comique. Certaines comédies musicales comme *L'Amiral mène la danse* (1936) de Roy Del Ruth sont symptomatiques de ces errements. Le manque de grâce des numéros de danse et de chant place leur vedette sous le signe d'une gaucherie qui finit par devenir un véritable principe de composition.

Ainsi, la figure créée avant-guerre par Stewart est déterminée par un trop-plein de sentiments dont l'explosion soudaine, harangue ou mouvement incongru, trouble les situations codifiées où le personnage est

plongé. La déclaration d'amour à sa future épouse dans *La Vie est belle* (1947) de Frank Capra constitue un sommet dans l'expression de l'hésitation comme art. Pareillement, les morceaux de bravoure oratoires, discours final de *Monsieur Smith au sénat* (1939, Capra) ou discours éthylique de l'écrivain d'*Indiscrétions* (1940, George Cukor), associant inclinaison du corps et discontinuité du débit, offrent des soutiens physiques aux ambitions progressistes du personnage.

Tout au long de sa carrière, Stewart, vieillissant, confrontera cette tendance au dérèglement à de nouveaux univers d'auteurs.

BLESSURE À VIF

Comme le rappelle Rancière, les personnages qu'il joue chez Mann sont toujours occupés à une besogne précise. Cette obsession du faire — abattre le cheval malade ou border Lina — est inséparable du durcissement de la fiction. Fi de la comédie, légère ou sociale, fi du mélodrame. Après la guerre, la filmographie de Stewart s'inscrit dans les catégories multiples du film d'action : western, thriller (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) ou polar (*Appelez Nord 777*, Henry Hathaway, 1947). En ce sens, l'attitude de Kemp procède de la nécessité de remplir les conditions d'exercice d'un genre. Pourtant, lorsqu'il tient en joue l'ensemble de la petite troupe, la fermeté de sa posture westernienne dissimule mal sa fébrilité. C'est que la précarité du point sur lequel il appuie sa sûreté confère au héros une fragilité contre laquelle la multiplication des tâches est un moyen de lutte.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1935, *The Murder Man* (Whelan) - 1937, *Les Cadets de la mer* (*Navy blue and gold*, Wood) - 1938, *Vivacious Lady* (*Mariage incognito*, Stevens) ; *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (*You can't take it with you*, Capra) ; *Of Humans Hearts* (Brows) - 1939, *Le Lien sacré* (*Made for each other*, Cromwell) ; *Femme ou démon* (*Destry rides again*, Marshall) - 1940, *The mortal Storm* (Borzage) ; *Rendez-vous* (*The Shop around the corner*, Lubitsch) - 1947, *La Corde* (*The Rope*, Hitchcock) - 1950, *La Flèche brisée* (*The broken Arrow*, Daves) - 1951, *L'Homme à la carabine* (*Carabine Williams*, Thorpe) ; *Le Voyage fantastique* (*No Highway in the sky*, Koster) ; *Sous le plus grand chapiteau du monde* (*The Great Show on earth*, DeMille) - 1953, *Le Port des passions* (*Thunder Bay*, Mann) - 1954, *Romance inachevée* (*The Glenn Miller Story*, Mann) - 1956, *L'Homme qui en savait trop* (*The man who knew too much*, Hitchcock) - 1959, *Autopsie d'un meurtre* (*Anatomy of a Murder*, Preminger) - 1961, *La Conquête de l'Ouest* (*How the West was won*, Ford, Marshall, Hathaway) - 1976, *Le Dernier des géants* (*The Shootist*, Siegel) - 1978, *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, Winner).

Mais on sent que sa ligne de force est ailleurs, dans sa manière d'écouter la mélodie des gouttes de pluie sur un orchestre d'écuelles ou de laisser son regard devenir vitrine ouverte sur le hors-champ. Si elle s'abandonne à ce référent poétique, la figure risque d'être expulsée de l'univers. Il s'agit donc d'accepter son infirmité héroïque pour en dégager les modalités de guérison (le meurtre sauvage de l'Amérindien, l'élimination finale de Ben) comme autant d'efforts douloureux.

Les nombreuses métaphores de cette faiblesse, de la blessure physique à la détresse morale, appartiennent pleinement à l'imagerie stewartienne, qui s'est toujours construite sur des handicaps partiels mais éloquents. Demi-surdité de Bailey dans *La Vie est belle*, paralysie provisoire de Jeff dans *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, 1954), acrophobie de Scottie dans *Vertigo*. Bien avant les faces tourmentées de l'Acteur Studio, Stewart est l'emblème du malaise dans le cinéma classique. Il aura appartenu à Ford, dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* (1961), d'avoir donné à cette déchirure sa représentation définitive. À travers le rôle de Ramsom Stoddard — le sénateur qui doit son succès à un meurtre qu'il n'a même pas accompli — l'acteur y devient le gardien de la mauvaise conscience de l'Amérique tout entière.

À l'heure de *L'Appât*, quelques traces demeurent encore de la vivacité inaugurale du feu follet de Capra. On la retrouve lors de la déclaration d'amour à Lina-Leigh. Elle s'ancre dans un point invisible au regard, celui d'un recommencement contenu dans les larmes et les mots que celles-ci irriguent. Parce que Stewart suggère toujours un pont imperceptible entre un maintenant qu'il faut maîtriser et un demain incertain, il fait de l'instabilité le tracé, jamais achevé, d'une plaie éternelle.



Page 10, de haut en bas : *Le Lien sacré* (1939) de James Cromwell, *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, *L'Homme qui tua Liberty Valance* de John Ford. Page 11, en haut à gauche : *Indiscrétions* de George Cukor. En bas à gauche *La Vie est belle* de Frank Capra. À droite *L'Appât*.



PISTE PÉDAGOGIQUE 2

Les personnages incarnés par James Stewart sont toujours plus proches de l'Américain moyen que du héros superbe et triomphant. Howard Kemp ne fait pas exception : il est peut-être plus facile de le définir par ses manques que par des vertus positives. À l'aide du *Découpage séquentiel*, la classe peut recenser les séquences où le personnage subit ou se rappelle une perte. Aux dépossessions matérielles (ranch) et sentimentales (fiancée) correspondent les pertes de mobilité et d'intégrité physique : équilibre, mémoire, conscience, sang-froid... À tous égards, il est le personnage de la chute et de la déchéance, physique et morale. Peinant à contrarier les lois de la gravité, son corps courbé en supporte les conséquences. Le James Stewart hitchcockien de *Fenêtre sur cour* et de *Vertigo*, approchable à partir des affiches disponibles sur <http://www.moviecovers.com>, est déjà en gestation.



MISE EN SCÈNE

Des rapports de l'homme et de l'espace

Un exercice fréquent est la lecture dans un seul plan du condensé de tout un film. Dans *L'Appât*, le générique d'ouverture est ce condensé, l'annonce claire par Mann de ses choix de mise en scène.

L'ÉPERON ET LA PRAIRIE

Soit le plan d'ensemble, très composé, d'un paysage où, du tronc de bouleau, au premier-plan, jusqu'à la montagne, en profondeur, en passant par la prairie, le ruisseau et la forêt, apparaissent les diverses composantes qui constitueront le site global du film. Ces éléments ainsi disposés, la caméra remonte en amont par un panoramique brutal et se concentre sur l'éperon d'un cavalier, détail qui sera crucial (c'est grâce à lui que Kemp a raison de Vandergroat). Puis, remplaçant l'emblématique tige de métal dans son contexte — celui du costume d'un homme —, l'objectif confère à ce dernier le privilège d'être le centre du champ, puisqu'il occupe le vide du décor initial en s'éloignant vers les cimes. En quelques recadrages, la vignette de départ — même axe, même étage — s'est métamorphosée grâce au porteur de l'énigmatique ergot.

Ce plan unique dit beaucoup sur l'art mannien de la mise en scène. Quand Philip Yordan, scénariste familier du cinéaste, déclare : « *Donnez-lui une montagne, une plaine, il vous placera la caméra au meilleur endroit, vous montrera cette montagne, cette plaine, comme personne n'avait su le faire avant lui* », on ne peut que songer à ce préambule. Nous voilà, derrière cet arbre qui en délimite l'encadrement, à l'orée d'une aventure dont le souffle n'est pour l'instant qu'une promesse de regard. Pour qu'il s'engouffre, il nous faut découvrir celui qui va habiter ce décor, en lui donnant sa mesure et, par là, sa valeur.

Saisir l'enseignement de ce plan, sa fulgurance entre nudité primitive et présence humaine, c'est insister sur l'insert de l'éperon. Pourquoi reculer ainsi devant le paysage et se focaliser sur un détail démesurément grossi ? Sans doute parce que le choc entre ces deux tailles au sein du même plan inscrit l'enjeu esthétique du film : à l'effet centrifuge de l'une s'oppose l'impression centripète de l'autre. Les prétentions à l'autosuffisance du micro-paysage humain doivent sans cesse être jugées à l'aune du macro-paysage naturel où elles s'installent. Mais simultanément, la grandeur de l'étendue n'est exaltée que dans le but d'offrir à l'homme un milieu adéquat où rayonner.

Comment concevoir cette relation ? C'est toute la question qui anime la constitution d'un espace filmique.

PARALLÈLES À L'HORIZON

L'osmose est recherchée dans la peinture d'un mouvement et d'une forme épousant l'ordre morphologique des lieux traversés. La caractéristique la plus évidente est un axe parallèle au plan de l'horizon suggérant une surface ouverte. Avancer, c'est réduire les distances, favoriser le rapprochement. Chez Mann, c'est donc un mouvement qui est celui du lien naturel, social ou affectif. Encore convient-il d'en étudier les attributs.

Ses modalités s'expriment par des plans récurrents, généralement d'ensemble ou de demi-ensemble, où chevauchent les protagonistes. Qu'ils encadrent les épisodes du récit, parfois en se superposant par quelques fondus-enchaînés, renforce leur statut d'emblème. Ces plans renvoient à un symbole, celui du changement perpétuel. Leur pouvoir rituel est augmenté par l'emploi des mouvements d'appareil. Nous reviendrons

DÉFINITION(S)

“ Mise en scène ” est une notion ambivalente, dont l'emploi entrelace d'ordinaire trois significations au moins. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps dans un espace donné (au théâtre la scène, au cinéma le champ). Par une nuance subtile mais décisive, la seconde est un transfert de cette origine vers le cinéma seul : la mise en scène serait le langage, l'écriture propre au cinéma — la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, moins vers l'art du cinéma cette fois que vers ses artistes : mise en scène y désigne les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne — une affirmation de singularité, un effet de signature en somme. Dans la rubrique ci-dessus, l'accent est surtout porté sur le premier sens, “ classique ”, de l'expression : la mise en scène comme expression et traduction, par un ensemble de choix d'abord spatiaux (découpage, cadrage, angles...), de rapports physiques et moraux entre personnages.

plus loin sur la valeur du panoramique. Attardons-nous en revanche sur le travelling d'accompagnement, qui, à plusieurs reprises, décrit avec empathie l'acte de parcourir. La caméra devient l'ombre du personnage dont elle infléchit le comportement. À la fluidité de l'avancée, Jesse et Roy préfèrent le retour vers leurs démons personnels (l'or et le désir frustré), tout comme Ben n'y cherchant que la ruse (épisode de la sangle). Seuls Kemp et Lina se laissent aller à l'énergie élémentaire de la ligne droite, acceptent progressivement de se débarrasser des oripeaux de leur passé et s'abandonnent à une linéarité qui les conduit finalement à poursuivre la route ensemble tandis que les autres protagonistes, entêtés dans leur ruse, voient leur élan brisé.

Pour autant, ce suivi est subordonné à un combat permanent. Même les pauses dans l'action impriment cette nécessité. Quand les protagonistes sont situés dans un lieu dit de repos, où le récit doit théoriquement se distendre et laisser à chacun loisir de s'épancher, la profondeur de champ permet d'estimer la perspective horizontale comme métaphore permanente d'un rapport de forces qui n'admet l'échange que sous le mode de l'absorption.

Pensons à deux exemples, l'un lors du premier bivouac, l'autre peu après qu'Howard a déliré. La composition du champ laisse une distance homogène entre les éléments, soit que Kemp y occupe la profondeur (premier cas), soit qu'il y tienne l'avant-plan, allongé près de l'arbre (second cas). Il apparaît alors que la domination du plan passe par la suprématie de ce positionnement. Quand il tisse le soubassement de l'image, Howard domine la situation, donnant des ordres, menaçant Ben. Quand il en occupe la surface, il est à la merci d'une trahison, Ben ourdissant déjà son projet de corruption de Jesse en se faisant raser. La maîtrise du fond de l'image est gage de succès dans la mesure où elle est la métonymie de l'annexion d'un paysage dans sa globalité.

VARIATIONS SUR UN DUEL AVORTÉ

L'autre exemple de cette permanence du conflit est l'archétype western du duel. Lorsque Ben se relève et fixe Howard, inquiet ; lorsque ce dernier, après la tentative d'évasion, veut l'abattre ; lorsqu'il se tient devant la petite troupe qui, en cet instant, lui manifeste son hostilité ;

lorsqu'il fait face au chef indien. Se dessine là la figure de l'affrontement régulier. Leur positionnement est suppléé par le montage qui alterne les plans de l'un ou l'autre des antagonistes. L'axe de symétrie s'ébauche.

Ce rappel d'une géométrie symbolique est la marque virtuelle de la destruction programmée du territoire naturel. Il s'agit de créer un espace métaphorique de mort contenu dans le segment de droite implicitement tracé entre deux adversaires. Ce que suggère tout embryon de duel, c'est que la distance à parcourir n'est que celle qui sépare un homme de son but, l'atteinte de ce dernier nécessitant une épreuve à franchir.

Quand se déploie ainsi l'axe avant-plan/profondeur ou que se développe l'alternance des vues de chacun des protagonistes, l'imagerie de la conquête prend la valeur d'un leitmotiv. Cette idée mérite qu'on s'y attache dans la mesure où *L'Appât* ne présente aucun duel sous sa forme pure mais en décline les attributs dans bon nombre de séquences. Pourquoi ce refus, qui fait par exemple préférer la mort de Ben en deux temps peu glorieux à l'issue d'un affrontement avec Howard ?

En ne gardant que l'esquisse de la cérémonie, Mann maintient l'idée d'un paysage vierge, où le travail de l'homme est toujours à venir. Le genre se réduit ici à des postures et à des gestes mais se refuse à développer sa logique interne. C'est sa manière à lui de laisser la suprématie à la nature, ou, plus exactement, de conférer à cette dernière le pouvoir de bénir l'action humaine en s'en faisant l'adjuvant.

De fait, la victoire morale d'Howard ne peut être donnée que par la réapparition, derrière le beau visage de Lina, du ciel avec ses nuages au-dessus des monts neigeux, en un panoramique qui le lie aux gestes de Kemp enterrant Ben. L'élémentaire participe de la victoire humaine. Due à une mise en scène qui transforme des données physiques en énoncé moral, cette union confère à cinq êtres perdus dans une vaste contrée la force d'un idéal.

Les propos de Philip Yordan sont extraits d'un entretien recueilli par Bertrand Tavernier dans les *Cahiers du cinéma* n° 128, février 1962.



PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Horizontalité et verticalité : selon les deux axes fondamentaux, un relevé topographique des différents lieux et éléments de décor peut être dressé par les élèves. Forêts, vallées et plaines renvoient à la linéarité sécurisante du cheminement tandis que la pente des torrents et des pitons rocheux représente la difficulté de l'ascension, l'appréhension du guet-apens ou le danger de la chute. Pour affiner la réflexion, le visionnage de trois séquences incite à comparer d'autres sites : la corniche (séquence 17), la grotte (séquence 20), le bivouac (séquence 21). Quels sont leurs points communs ? Ces lieux intermédiaires, à la croisée des deux axes, disent le risque mortifère de la halte et de la descente de cheval. C'est là, logiquement, que les conflits s'exacerbent et que les trahisons s'accomplissent. Autre analyse possible : la toute fin du film, où Kemp poursuit son chemin après avoir enterré sur place un Vandergroat définitivement vaincu par la gravité.

Sortir des ténèbres

Cette séquence est la seule en "intérieur" dans une œuvre entièrement peinte à ciel ouvert. Son enjeu est double. Dramatiquement, elle rétablit la suprématie de Kemp sur Ben, qui vient de le faire chuter. Esthétiquement, elle exprime le genre dans sa nudité constitutive : l'appropriation de la terre justifiée par la capacité à la purger de ses éléments malfaisants.

La séquence dure 1mn23s et se situe à 1h01mn36s du film — séquences 19 et 20 du *découpage*. La petite troupe s'est mise à l'abri de la pluie dans une grotte. Ben demande à Lina de détourner l'attention de Kemp, qui monte la garde, de manière à ce qu'il puisse tenter une évasion.

1. Saisis en gros plan, Kemp et Lina s'embrassent.

2. En plan moyen, Ben, en profondeur, donne un coup de pied dans la roche qui le sépare du petit tunnel (évoqué par Jesse précédemment).

3. Raccord dans l'axe. Aveuglé par la poussière dégagée par le mini-éboulis, en profondeur, le groupe réagit en plan moyen. Jesse et Roy se lèvent, Howard dégage et tire quelques coups de feu.

4. Travelling en plan rapproché sur Ben qui, latéralement, rampe dans le petit tunnel.

5. Reprise du même mouvement mais Ben est saisi de dos et en plan fixe.

6. Reprise du même mouvement, vu de



face : Ben rampe avec détermination vers la caméra.

7. Travelling en plan rapproché sur Howard qui, latéralement, rampe à la poursuite de Ben (parallèle à 4).

8. Reprise et continuation de 6, avec accentuation des déplacements de Ben.

9. Reprise et continuation de 5, mais derrière Ben (au premier-plan pour nous), Howard le rattrape et l'agrippe par le pantalon.

10. Reprise et continuation de 6 et de 8, mais, derrière Ben, au premier-plan, Howard le tire puissamment. La main du hors-la-loi s'agrippe désespérément.

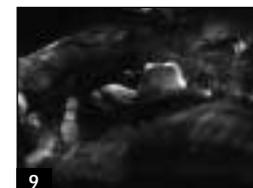
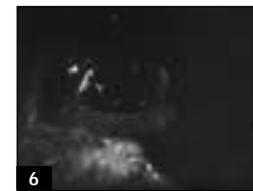
11. Reprise et continuation de 5 et de 9 avec Howard qui s'empare de Ben tentant de s'accrocher à la roche qui glisse sous ses ongles.

12. Reprise et continuation de 6, 8 et 10 avec insistance sur la main de Ben qui s'accroche à la rocaille.

13. Reprise et continuation de 5, 9 et 11 où la violence d'Howard se manifeste à sa façon de tirer Ben comme un ballot.

14. Reprise et continuation des plans 4 et 7, en sens inverse. Ben tente encore de s'agripper mais Howard le ramène vers lui. La caméra remonte sur Howard debout, qui engage Ben à retourner vers les autres. Ils avancent vers l'ouverture où se tient Jesse.

15. Reprise et continuation des plans 6, 8, 10 et 12 mais le visage de Ben, au premier plan, avance désormais vers



son point de départ, poussé par Howard en profondeur.

Le passage de 1 à 2 et 3 est symptomatique de la violence propre au western. Établissant une pause dans l'action, 1 installe le héros dans une harmonie physique. La férocité du montage inscrit cette accalmie et l'amorce d'une nouvelle épreuve dans deux espaces contigus afin de souligner combien le monde, même réduit aux dimensions d'un baiser, n'exclut jamais le danger.

RAPPEL DU RITUEL

De fait, les raccords ne sont pas uniquement spatiaux mais temporels, au-delà de leur simple simultanéité. L'éboulis sonne comme le rappel de la mémoire du héros, jadis trompé par une femme malfaisante (ce qu'est encore Lina, à la fois amoureuse et complice fidèle). Voilà, en trois plans, le résumé de sa blessure, déjà condensée par sa jambe malade : l'invasion de son bonheur agrarien par une soudaine brutalité (son départ à la guerre et la trahison de l'aimée). C'est Mnémosyne qui se joue ici de lui en incluant soudain son passé dans son présent mais une Mnémosyne qui détiendrait les règles du genre, à commencer par celle d'un affrontement permanent apte à révéler le bien-fondé des attributs du héros.

L'autrefois douloureux où replonge Kemp est aussi celui du western, puisque les profondeurs de la terre sont le lieu de sa pré-histoire (le temps anhistorique d'avant l'arrivée des conquérants). Symptomatiquement, les modali-

tés de cette nouvelle épreuve se déroulent dans un décor d'une étroitesse et d'une obscurité symboliques.

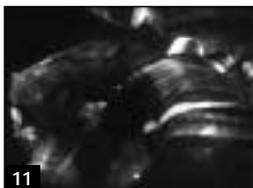
VERTUS DES PROFONDEURS

Aller au fond du gouffre, c'est aller vers l'engloutissement terrestre. Pour autant, communier avec les puissances chthoniennes est un impératif dans la voie d'accès de toute connaissance.

Cette interprétation symbolique prend forme dans 4, 5, 6 et 8, où Mann propose trois points de vue sur l'itinéraire singulier de Ben vers la liberté. Pour saisir sa reptation, reconnaissance de son statut larvaire, le cadre épouse d'abord son propre mouvement par l'ombre fidèle d'un travelling. L'empathie qui s'en dégage (4) donne à son agitation l'urgence d'une volonté en marche. Puis le regard devient celui du lieu dont il s'échappe (5), captant l'énergie vitale s'ébrouant hors de la matrice originelle. Enfin, c'est le bout du tunnel (6) qui se suggère comme emplacement de la caméra.

Enchaînant ces trois axes, le montage donne un rôle actif au cadre. Redoublée par les parois, sa limitation en apparaît d'autant plus contraignante. Ben, dans 6 et 8, est prêt à percuter l'objectif dans sa soif de fuite. L'écrasement de la perspective brise toute envolée centrifuge, hormis celle lue dans le regard fiévreux du personnage.

Ce rappel de la grotte-ventre s'impose lorsque les plans, suivant le même axe et la même échelle, sont envahis par Howard (7 à 14).



RESTAURER LA PUISSANCE MATRICIELLE

En effet, ce dernier représente le gardien de la caverne, le garant de son unité. La première raison à cela est qu'il est un paysan acharné à reconquérir un sol dont il connaît les lois. La seconde tient à son statut d'intrus, envahissant et annexant le plan de Ben (7). La troisième réside enfin dans son programme : Kemp doit ramener le hors-la-loi, c'est-à-dire restaurer une — précaire — harmonie là où sa proie ne souhaite que la rompre (2, où Ben provoque l'éboulement).

Cette asphyxiante course-poursuite marque les deux protagonistes du complexe de Trophonius. Prisonniers d'une terre vorace, ils sont contraints de s'adapter à ses dimensions, d'aller au fond de son abîme pour y puiser la lumière. Entre eux, la différence tient à la manière d'appréhender cet intérieur et elle dessine l'issue du parcours. Contrairement à ceux de Ben, les gestes d'Howard sont une puissance qui enclôt au lieu de déchirer. Ils témoignent d'une communion avec l'énergie tellurique qui guide sa quête. C'est à cette terre qu'il finit d'ailleurs par s'abandonner en enterrant le bandit.

Ces plans exaltent une loi qui, pour être légitimée, doit se confronter à l'origine (physique) du territoire qu'elle souhaite métamorphoser. Que cette mise à l'épreuve intervienne en interrompant l'idylle embryonnaire du héros renforce l'exclusivité de sa fonction que la caméra de Mann restitue à sa juste et primordiale valeur. ☞

Séquence en couleur page 4 de la fiche élève.

ATELIER 1

L'analyse de séquence repose sur plusieurs exercices préliminaires : situer l'extrait dans le schéma narratif d'ensemble, préciser ses enjeux en rappelant les aspirations des personnages, puis résumer le passage en une phrase et trouver un titre. D'autres informations sont obtenues grâce à un nouveau visionnage : nombre de plans, durée totale de l'extrait, présence éventuelle de musique et de dialogues.

Reste à repérer les choix saillants de mise en scène pour interroger ce qu'ils suggèrent de l'action en cours. Ici, multiplicité et reprise alternée des plans renvoient à une diversité de points de vue qui condamne la tentative d'évasion en signifiant rétrécissement de l'espace et dilatation du temps.

L'étape finale, à partir des photogrammes couleur de la *Fiche Élève*, s'appuie sur la description de plans précis (actions et mouvements internes, cadrages, angles, mouvements d'appareil) montrant que l'échec de Ben est matérialisé par l'impossibilité de sortir du cadre et d'échapper aux projecteurs. ☞

ATELIER 2

La transcription ci-dessous permet, en cours d'anglais (ou à partir d'une traduction élaborée en cours d'anglais), l'analyse de l'articulation des plans et l'étude du champ lexical de la transaction. Autres exercices possibles : retrouver à partir du texte les changements de plans ou suggérer un autre découpage en dessinant le storyboard d'une nouvelle séquence.

Jesse : So let's get out of here. You tell me where to dig, and I'll see that your gal is provided for.

Ben : Don't try to horsetrade me, Jesse! I ain't gonna tell you where my gold is, but I'll show you.

J : I knew that's what you'd been scratching for all along! 'trouble is, I don't trust you no more than I trust them!

B : Why, you don't have to trust nobody! Even if you don't fancy my gold mine, you've still got me all to yourself. Now that's saying I trust you ; say I tell you where my gold is, you might still turn me in!

J : If I make a deal, I stick by it!... 'least I wouldn't have any partners to worry about...

B : ... 'cept me!

J : What do you mean, you ? If I did it - now just if!—it'd be an even swap: you go loose, and I get the gold mine.

B : Now that ain't fair, Jesse! I got right to some of that gold.

J : Fair or no, it's the only deal I'd make... And it's a poor deal, no matter.

L'éloquence des détails



Filmer deux hommes qui discutent est un exercice courant car il permet d'exprimer le principe fondateur du lien.

Ces trois plans se situent à 1h10mn11s — séquence 21 du *découpage*. Ben s'isole avec Jesse pour continuer à lui proposer son marché : favoriser son évocation, en échange de quoi il lui indiquera l'emplacement de son filon.

1. Plan rapproché de Jesse Tate devant le torrent, qui est en légère profondeur derrière l'amorce du visage de Ben surélevé au premier plan. Il lui explique qu'il n'a pas confiance en son marché.

2. Contrechamp : plan rapproché de Ben, sur fond d'arbres, qui, derrière l'amorce du visage de Tate, tente de le convaincre, lui disant qu'il pourra toujours l'abattre après avoir découvert l'or.

3. Dans ce plan rapproché qui saisit Jesse et Ben, conjointement inscrits au sein du cadre, Jesse, choqué par les propos de Ben, garantit le respect de son accord.

La parole comme liaison. Établir entre les plans une liaison qui délivre un sens à leur succession redouble le moteur même du leurre cinématographique : l'enchaînement des photogrammes pour produire l'illusion d'un mouvement. Dans notre cas, le trait d'union est fourni par les paroles de chacun des protagonistes, qui attestent la continuité d'un échange et de ses modalités (regard, position, gestes).

L'établissement de cette continuité passe par deux grandes solutions esthétiques. Soit on raccorde un plan A et un plan B sur la base d'un élément commun, soit on inscrit les deux items dans un seul plan filmé en continu. L'exemple proposé joint ces possibilités puisque la coordination des deux hommes dans un même cadre constitue une unité reconduite suivant trois axes différents. Le premier délimite un espace qui, de l'avant-plan à la profon-

deur, se découpe suivant l'étagement *Ben-Jesse-torrent* ; le deuxième d'après *Jesse-Ben-arbres* ; le troisième selon un axe frontal de gauche à droite *arbres-Ben-Jesse-torrent*.

Des compositions significatives. Le dialogue nous engage apparemment à l'instituer comme point de raccord. Il renforce un dispositif où Jesse semble dominer Ben (il a le revolver). Le rôle de cet enchaînement tient alors dans la révélation du véritable rapport de force régissant les personnages.

Cette révélation est possible grâce aux correspondances que les plans tracent. Ainsi, s'il y a bien permanence d'un avant-plan, celui formé par Ben dans 1 est surélevé face à l'arrière-plan tandis que celui tissé par Jesse dans 2 en constitue l'inverse. Se lit donc une nette asymétrie entre les deux protagonistes.

De même, Jesse se découpe sur fond d'un torrent dont les remous suggèrent une excitation extrême alors que le décor derrière Ben est tapissé d'arbres à la placidité démiurgique. Ici, c'est la nature de la profondeur qui établit le déséquilibre.

Dans les deux cas, la supériorité de Ben sur Jesse est dessinée.

De fait, 3, proposant une jonction entre les deux précédents, révèle ces parties dissemblables comme vectrices d'un Tout organique. Cette impression, que renforce le choix d'un axe frontal, met rétrospectivement en lumière le découpage comme acte esthétique. C'est en créant deux espaces-temps à la place d'un unique que l'on dote les bouleversements psychologiques des protagonistes d'un pouvoir figuratif.

Le décryptage de passions intérieures passe par la seule utilisation des lois de la représentation analogique et de la narration linéaire. L'art de Mann est bien celui du classicisme.

FILMER...

L'extermination des Amérindiens

Les mises en scène successives des Indiens d'Amérique dans le western sont une manière de raconter l'histoire du genre, de l'innocence à une certaine culpabilité.

L'affrontement avec les Cheyennes constitue le seul moment de *L'Appât* où le groupe est confronté à des éléments extérieurs. Cette rencontre avec un adversaire commun est donc une épreuve destinée à révéler les traits de chacun. Mais c'est avant tout comme variation autour d'un archétype du western qu'elle est conçue.

Une séquence emblématique. La ritualisation de l'attaque d'Amérindiens possède plusieurs explications. La principale est celle, historique, de la prédominance des conflits qu'elle condense durant la conquête de l'Ouest. Récurrente, elle est l'illustration la plus prégnante des dangers rencontrés par les créateurs d'un pays en germe.

Le cinéma a transformé ces joutes en poncifs. Globalement, ils oscillent entre deux pôles. Le premier est celui de l'épopée : assimilées au sol primitif, les peuplades Comanches ou Apaches y incarnent un obstacle pour les hérauts de la civilisation embryonnaire. En le combattant, ils revendiquent le bien-fondé de leur parcours, encouragés à occuper une terre qu'ils prétendent purger de ses éléments malfaisants. Un seul exemple : *La Chevauchée fantastique* de John Ford, 1939.

À l'autre extrémité se tient la vision de tribus intégrées organiquement à un territoire dont elles sont les premières occupantes. Lorsqu'ils les affrontent, les représentants du Nouveau Monde affirment la prépondérance de la violence dans la constitution de leur nation. Un seul exemple : *La Flèche brisée* de Delmer Daves, 1949.

Un constat amer. Mann ravive cette cérémonie en deux plans significatifs. L'un insiste sur le massacre à coups de crosse d'un assaillant par

Kemp. L'autre décrit, pendant de lourdes secondes, le regard de ce dernier sur les cadavres des Cheyennes. Auparavant, quelques raccords entre Howard ou Jesse tirant et des guerriers s'écroulant, touchés dans le dos, avaient sacré une violence sans gloire. Apparus effectivement comme des forces hantant la forêt, les indigènes de *L'Appât* sont, en prélude du combat, trompés avant d'être assassinés. Le cadrage sur Roy abattant le chef alors que ce dernier donne à Kemp un signe de paix désigne clairement la violation délibérée d'une harmonie possible. Par la suite, l'attaque prolonge cette inversion initiale de l'agression. Le groupe devient ainsi l'incarnation d'une hégémonie sur laquelle Kemp jette finalement un regard de profond dégoût. Dénonciation brève mais indéniable, à laquelle l'uniforme d'Anderson achève de donner une dimension politique évidente.

Ce regard précise une déchirure que stigmatise la blessure à la jambe d'Howard. En effet, outre qu'elle dépouille l'ethnocide de ses justifications sacralisatrices, la séquence rappelle que le trajet des personnages ne se poursuit que par l'éradication systématique de (ce) qui occupe le paysage. Par la suite, le western creusera davantage cette image traumatisante. Témoin, le raid contre le camp Comanche de *La Prisonnière du désert* (1956) de John Ford, perpétré dans le mouvement d'une charge militaire qui ne s'exerce que contre des enfants et des femmes. Mais c'est le carnage insoutenable, stigmatisé dans le viol collectif d'une Sioux par les soldats de l'US Cavalry de *Soldat bleu* (1970) de Ralph Nelson, qui cristallisera ce génocide en une imagerie définitive. ☞

De haut en bas : *L'Appât*, *La Prisonnière du désert* de John Ford, *Soldat bleu* de Ralph Nelson.



ATELIER 3

Howard Kemp, héros intemporel d'une fable anhistorique ? La divulgation du passé du héros met également en relief la guerre de Sécession en tant qu'épisode fondateur de sa ruine. Kemp rejoint ainsi l'une des figures archétypales du héros de western (de *La Prisonnière du désert* de John Ford à *Sommersby* de Jon Amiel) : l'ancien soldat exclu d'un monde qu'il a contribué à apaiser. À y regarder de plus près, cependant, cette thématique excède largement les problématiques d'un genre pour rejoindre un thème littéraire millénaire : le retour du guerrier, que l'enseignant peut évoquer à travers de nombreux textes. Kemp pourrait ainsi être vu, d'après *L'Odyssée*, comme l'Ulysse d'une Pénélope vénale et impatiente qui ne l'aurait pas attendu. Il serait aussi un avatar du *Colonel Chabert* de Balzac, dépossédé de ses biens par sa femme, de *Martin Guerre* d'Alexandre Dumas, accueilli par une nouvelle compagne, ou de l'amnésique *Voyageur sans bagage* d'Anouilh, qui choisit de vivre avec une autre famille.

Le panoramique au service de l'Ouest



L'étude de *L'Appât* révèle, en plusieurs endroits, la présence d'un mouvement de caméra emblématique : le panoramique.

La troupe chevauche en plan large. Soudain, l'objectif la quitte pour glisser sur la prairie et la forêt avant de s'arrêter sur le plan américain d'un Amérindien aux aguets. Un peu plus loin dans le film, il suit en plan moyen les Cheyennes avançant derrière nos héros puis, basculant de haut en bas, révèle, tapi derrière un arbre, Roy qui les guette, avant de remonter sur les guerriers.

Auparavant, Ben évoque la possibilité d'une trahison de Kemp envers ses associés. La caméra part de son visage pour serrer celui de Jesse, isole Lina avant de bifurquer vers Roy et Kemp, qui moleste alors le hors-la-loi, ce dernier revenant, par contrainte, dans le champ.

Ces exemples révèlent une technique qui marque les bornes mêmes du film : au début, quand du paysage vierge on passe à l'épéon qui l'habite ; à la fin, lorsque des montagnes on descend vers le couple en route pour la Californie. Tous ces déplacements expriment le pivotement de l'appareil de prises de vue autour d'un support fixe. Tous sont des panoramiques.

Là où le travelling désigne le mouvement de la caméra posée sur un soutien mobile, le panoramique tire sa spécificité de la fixité de la base tangible — traditionnellement, un pied — sur lequel l'objectif effectue ses manœuvres. Classiquement, on définit le premier par un déplacement du regard, le second par un œil qui gravite autour de son orbite. Le fait que la caméra soit installée sur un fondement statique permet au panoramique de poursuivre son mouvement en épousant un axe qu'il ne modifie pas.

On attribue son invention à Eugenio Promio, le chef-opérateur des frères Lumière, qui a d'ailleurs, en posant son objectif sur des trains ou des gondoles, découvert pareillement le travelling. Lorsqu'on constate ses premières utilisations, on s'aperçoit qu'elles sont essentiellement descriptives : son emploi principal consiste à balayer un décor pour l'offrir dans sa totalité. Quelle que soit la trajectoire que le panoramique esquisse, elle dépend toujours d'un point fixe. Nos exemples le montrent : le panoramique peut être horizontal et relier plusieurs points en un segment métaphorique. Il peut aussi exprimer les possibilités d'un lien vertical, tout comme celles d'une forme circulaire, désignant chacune de ses manœuvres comme l'extension d'un centre inaltérable.

Cette technique est devenue une clé du western, qui en use pour restituer la vastitude d'un paysage dont on ne cadre, au préalable, qu'une portion. Ainsi, dans les scènes de chevauchée saisies en plan d'ensemble, *L'Appât* y a recours pour ouvrir son champ sur l'horizon. Par ailleurs, Mann l'utilise pour traduire les relations de ses personnages en transposant leurs sentiments respectifs et mutuels par la vivacité des trajets qu'il esquisse.

Dans les deux cas, il s'agit toujours, au-delà de la circulation continue exposée au sein d'un même plan, de garantir un ordre par l'expression de l'unité qui le fonde. C'est parce qu'il rappelle que ses déplacements émanent d'une borne stable que le panoramique prend toute son importance au sein d'un film, liant les bouleversements de ses protagonistes aux contours de l'étendue qu'ils traversent.

ATELIER 4

L'une des sources de *L'Appât* a été la découverte d'un piton rocheux, The Naked Spur, dont la forme et le nom ont inspiré les scénaristes (en anglais, "spur" évoque un éperon, un contrefort ou une incitation). En collaboration avec un scénariste professionnel, un atelier d'écriture peut être mis en place. À partir d'un même lieu, réel ou imaginaire, qu'il faut d'abord décrire, les élèves sont amenés à produire plusieurs synopsis qu'ils comparent les uns aux autres.

Lycéens au cinéma permet, grâce à la collaboration active des salles, la découverte des films dans leur format original. Tourné en 35 millimètres (cette largeur de la pellicule correspond encore aux normes actuelles), *L'Appât* doit être projeté en 1.37 (ce qui signifie que le rapport des dimensions de l'image, presque carrée sur l'écran, est de 1 sur 1,37), avec un objectif spécial, que parfois les salles de cinéma d'aujourd'hui n'ont plus. Anthony Mann n'utilisera la largeur du Cinémascope qu'à partir de *L'Homme de la plaine* en 1955.

ATELIER 5

L'affiche, au même titre que la bande-annonce, illustre à merveille le statut et les conditions d'exploitation d'un film. Sa fonction commerciale et publicitaire est déterminante puisqu'elle est d'abord chargée de séduire un public. Outre le titre et des extraits du générique y sont dévoilés plusieurs éléments de l'intrigue à travers la présence fragmentaire de personnages, d'objets ou d'éléments de décor qui obéissent à des principes de sélection et de hiérarchisation précis qu'il faudra tenter de définir. De la reproduction de photogrammes à l'utilisation de photographies en passant par tous les supports picturaux imaginables (dessins, esquisses, collages...) et même par l'absence éventuelle de recours à l'image, toutes les combinaisons sont possibles. Pour les graphistes, couleurs, formes, composition, lignes de fuite et lettrage sont eux aussi mis au service d'une stratégie.

L'affiche française de *L'Appât* (ci-dessous) fait de Janet Leigh, actrice imposée par la MGM, son principal centre d'intérêt. Dénudée, la poitrine proéminente sous son décolleté, marquée par un orange qui nimbe à la fois ses cheveux et son chemisier,



évoquant le désir et le pouvoir entremêlés, Lina est tenue par Kemp-Stewart d'une main dont la sûreté garantit sa suprématie de mâle. Le trait le plus notable de la représentation du héros demeure l'éperon brandi comme une arme, référence au titre original *The Naked Spur* et à la scène finale. À la façon dont il serre la jeune fille contre lui, on peut aisément en déduire qu'elle est l'appât du titre et les violences virtuelles que cette posture convoque sont illustrées un peu plus bas par le dessin de deux hommes difficilement identifiables luttant sauvagement, les habits à demi déchiquetés.

Cette action promise est inscrite dans un cadre général primitif. Les couleurs — le jaune et le bleu — des montagnes consacrent le mariage de l'éclat ardent du soleil et d'une transparence si pure qu'elle est également celle du ciel. Sur ses monts, trois silhouettes d'Indiens garantissent une identité, tout comme la typographie "playbill" du titre, celle du western.

Ceci étant, l'affiche joue moins sur ce rappel que sur la promesse d'érotisme et de brutalité, les protagonistes du film devenant héros et héroïne "sexy", représentés dans des positions louant leur puissance physique (les muscles des lutteurs étant aussi soulignés que les seins de la jeune fille). Une manière un peu malhonnête de "vendre" un film qui comporte bien peu d'actions spectaculaires et dont le couple-vedette est très éloigné des canons du glamour. ☞

OUVERTURES PÉDAGOGIQUES



● **Recherches sur le titre français.** Loin d'être une divagation, il transpose l'original de l'actif au passif. *Spur*, en effet, signifie aussi "aiguillon" ou "stimulant". Les appâts du film sont nombreux : la prime promise, l'or de la mine, Ben lui-même mais aussi Lina et Jesse.



● **Brides, sangles, cordes, lassos.** *L'Appât* abonde en liens de tout genre, qui opposent Ben, qui cherche à s'en affranchir, à ses adversaires et marquent ainsi leur domination. Mais la plus insoutenable des captivités n'est-elle pas leur association forcée dans cette chasse à l'homme ? ☞



● **Le duel.** La lutte entre Roy et Howard renvoie à la scène archétypale du western et du film d'aventure : *Le Train sifflera trois fois*, *Scaramouche*, etc. On peut montrer que Mann creuse l'une des virtualités du motif en le reliant à l'un de ses thèmes favoris : l'opposition de frères ennemis finalement trop proches.



● **Le diable.** Tentateur, persifleur, séducteur, Ben révèle les turpitudes de ses poursuivants et sème la discorde, jouant, sourire aux lèvres, un jeu démoniaque. D'autres représentations du diable au cinéma ne sont pas si éloignées : *Les Visiteurs du soir*, *La Beauté du Diable*, *Le Ciel peut attendre*.



● **L'ambiguïté.** Un parallèle peut être tracé avec *Impitoyable* de Clint Eastwood. Kemp, ambigu sans être négatif, oscille entre Bien et Mal. Héros mannien typique, il n'est plus le personnage monolithique originel mais annonce les figures désespérées et mélancoliques du western crépusculaire.

La note consacrée par Jacques Rivette à la sortie de *L'Appât* témoigne de la place ambiguë qu'occupait alors le western dans la critique. Reproduction intégrale et lecture.

L'enfance de l'art

Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* n° 29, décembre 1953.

Voilà un film qui mériterait sans doute plus qu'une simple note. Sa verve sévère ne peut surprendre que ceux qui ignorent encore en quelle estime on doit tenir Anthony Mann. L'auteur de *Marché de Brute*, de *La Porte du Diable*, de *Side Street* a su souvent tirer parti de scénarios médiocres. Sur le thème classique, mais toujours attachant, qui est celui de *The Naked Spur*, il nous offre peut-être aujourd'hui son chef-d'œuvre. Comment justifier pareille affirmation ? Voilà qui est plus difficile car ce film ne veut pas se distinguer du western habituel par de faciles et fort déplaisants procédés (*High noon*, *Shane*) mais en portant à l'extrême les vertus foncières du genre. Certes, les ambitions d'un Anthony Mann sont moins hautes que celles d'un Howard Hawks ou d'un Fritz Lang, son œuvre moins profondément personnelle mais quel film nous pourrait donner images plus attachantes de l'effort ou de la fatigue, de la fruste rivalité des hors-la-loi, de l'âpreté de leurs combats ou de leurs attachements ? Les visages graves, décomposés par les émotions les plus élémentaires mais parfois les plus essentielles, de James Stewart, Robert Ryan, Ralph Melker, Millard Mitchell, la frimousse dépeignée de Janet Leigh sont ici rendus inoubliables par les simples prestiges de la sueur, des stigmates ou d'un brusque sourire.

© *Cahiers du cinéma*

Le genre en question

La notule écrite par Jacques Rivette pour les *Cahiers du cinéma* condense la réaction que le film a suscitée en France à sa sortie. Plus généralement, elle est significative de l'attitude des revues cinéphiles envers la culture dite de masse.

Le conditionnel employé par le futur cinéaste, au début de son article, pour en déplorer le format (une « simple note ») est typique du malaise ressenti par les défenseurs de la respectabilité artistique du cinéma devant le western, quintessence de l'art populaire. On aime, on considère même le film comme « le chef-d'œuvre » de son « auteur » qu'on tient en « estime », mais sans doute est-ce à cause de ses « ambitions moins hautes », voire de son emploi des « vertus foncières du genre », qu'on n'ose pas conférer à cet attachement la longueur d'une critique.

On retrouve cette approche dans d'autres articles de l'époque, de Chauvet du *Figaro* (9 octobre 1953), décrivant « l'originalité relative » d'un film dont le réalisateur « connaît les règles qui font les films d'aventures », à Zendel des *Lettres françaises* (8 octobre 1953) qui, malgré qu'il soit « bien joué et bien raconté », remarque que le long métrage « n'ajoute rien dont nous nous serions aisément passé ».

Rivette est plus pertinent que ses confrères. Il avoue que c'est sans doute l'affirmation de son classicisme (ou, du moins, de sa faculté à ne « pas se distinguer » de la production courante) qui donne au film sa beauté « élémentaire ». Le critique décrit alors de manière très convaincante combien l'incarnation de passions, par le simple cadrage de visages, atteint une dimension essentielle. Pour autant, cette affirmation n'en est pas moins déclinée en peu de mots, ce qui tend à prouver, et le tour d'horizon des autres avis nous engage à la tenir pour symptomatique, que *L'Appât* n'est qu'une « heureuse surprise » (*La Croix*, 5 août 1955), « égaré[e] dans une arrière-série » (*Radio Cinéma Télévision*, 18 octobre 1953).



De haut en bas : *L'Appât*, *Matrix* de Andy et Larry Wachowski, *Terminator 3* de Jonathan Mostow.

AU PRÉSENT

Un modèle de film d'action ?

Loin d'exprimer la nostalgie d'un genre révolu (le western), *L'Appât* présente d'étroites similitudes avec certains films récents : *Matrix* et *Matrix Reloaded* des frères Wachowski (1999-2003) ou *Terminator 3* de Jonathan Mostow (2003).

Un film d'action. Il n'est pas excessif d'affirmer que *L'Appât* appartient à la grande matrice des films d'action, dont l'emblème peut se résumer ainsi : deux humains marchant l'un vers l'autre pour s'affronter. Ce schéma admet des variations, tant narratives qu'esthétiques, qui témoignent de l'histoire des formes dans laquelle il s'inscrit.

L'évolution est en effet frappante, des forêts de *L'Appât* à la mégalopole tortueuse des deux *Matrix* sortis à ce jour. Un des changements principaux du cinéma est sans doute là, dans ce passage de la nature à la ville, du sentier à la rue, des arbres aux immeubles de pierre et de verre. Par ailleurs, le diptyque des frères Wachowski est révélateur de cette évolution profonde du genre en ce qu'il substitue à la nudité mannienne un univers entièrement factice et tissé de leurres. La limpidité objective des torrents de Mann n'est plus : c'est par la programmation d'un monde virtuel que des androïdes aux allures de technocrates exercent désormais leur pouvoir maléfisant.

Restaurer la chair. Dans ce contexte, l'action, c'est-à-dire la mise en œuvre de moyens physiques destinés à rétablir l'équilibre qu'une force néfaste a dévasté, se transforme à son tour. Elle possède dans le film de Mann une dimension entièrement humaine, adéquate à l'élément terrestre qui l'accueille et l'organise en partie. À l'inverse, le cinéma d'action moderne dote ses héros de moyens de réaction ultra-sophistiqués. Poursuites et batailles s'accompa-

gnent d'effets pyrotechniques et de destructions matérielles impressionnantes. La violence est entrée dans une phase de technicité extrême dont les créatures robotiques du *Terminator 3* ou les héros de *Matrix* concrétisent le versant le plus spectaculaire, tout en pirouettes assassines et en explosions apocalyptiques. Mais là n'est peut-être pas le plus décisif et sans doute faut-il plutôt insister sur une autre nouveauté : depuis la découverte des chorégraphies asiatiques, les bagarres se conçoivent de plus en plus hors des lois de la gravitation. Si bien que l'horizon n'est plus, comme exemplairement chez Mann, un retour à la terre mais au contraire une conquête de l'apesanteur et du flottement. À cet égard, l'humain ne disparaît pas : il s'épanouit simplement dans d'autres éléments.

Traverser les images. Ce bouleversement est inséparable d'un monde désormais saisi comme apparence. On a beaucoup parlé de la théorie du complot qui court dans le cinéma américain depuis les fictions politiques des années soixante-dix jusqu'au versant SF institué par la série des *X-Files*. Dans cette thématique, l'important est la conviction que se cache derrière la surface un univers mystérieux et maléfisant. Ainsi se décline l'idée d'une tromperie généralisée, où la réflexion sur l'image devient centrale et tend même à devenir le moteur de la fiction elle-même. *Matrix* multiplie les clones et les envois affronter des reflets. D'une manière plus générale, le film d'action moderne met en doute l'existence même du sujet, qui doit, pour vaincre, prouver qu'il domine complètement la duperie.

L'Appât est un squelette possible de ces films contemporains. Avant de se proclamer vainqueur de l'aventure, Kemp fait l'ap-

prentissage et surtout l'épreuve de son humanité. De même, Néo, l'"élu" de *Matrix*, ou l'androïde joué par Schwarzenegger dans *Terminator 3* ne sont véritablement promus héros que lorsqu'ils prouvent qu'un cœur bat sous leur cuirasse de ferraille et de pixels. À leur tour, ils sont engagés dans un processus complexe où ils doivent sans cesse équilibrer force et faiblesse.

Plus que jamais, le cinéma prouve que, mêmes mises en cause, ses images ont le privilège d'écrire la seule mythologie moderne.

À lire, à voir

A lire sur le cinéma d'action moderne :
BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck Université, 1998.

MOUSSARON, Jean-Pierre, THORET, Jean-Baptiste (dir.), *Why not ? Sur le cinéma américain*, Rouge Profond, 2002.

Sur un cinéma "allusionniste" :
JULLIER, Laurent, *L'Écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, 1997.

À voir : *Bangkok Dangerous* d'Oxide et Danny Pang, 2003 ; *Ghosts of Mars* de John Carpenter, 2001 ; *Heat* de Michael Mann, 1997 ; *Insomnia* de Christopher Nolan, 2002 ; *Matrix* d'Andy et Larry Wachowski, 1999 ; *Matrix Reloaded* d'Andy et Larry Wachowski, 2003 ; *Ocean's Eleven* de Steven Soderbergh, 2001 ; *The Snatch* de Guy Ritchie, 2001 ; *Terminator 3* de Jonathan Mostow, 2003.

À la recherche du jardin d'Éden

Parce qu'il appartient à un genre ancré dans l'histoire d'un pays, *L'Appât* s'insère dans une perspective socioculturelle, tracé de la mentalité propre à une collectivité donnée.

L'aventure sans cesse renouvelée. Lorsqu'on plonge dans les travaux de ceux qui ont cherché à postuler l'identité américaine à travers ses diverses représentations (littéraires, théâtrales, journalistiques, politiques), deux thèmes émergent : la frontière et le désert devenu jardin.

La théorie de la frontière, due à Frederick Jackson Turner (1861-1932), historien emblématique, affirme que cette civilisation s'est bâtie suivant le principe directeur suivant : l'avancée vers des terres vierges, dont la frontière est sans cesse repoussée. Cette permanente relance du défi de la construction autorise l'expansion à être continue. C'est grâce à cette vision que l'on peut comprendre la signification du *West* fondateur de western, désignant moins la direction géographique de la conquête qu'une trajectoire mythique. Les désirs des personnages de *L'Appât* sont bercés par l'assurance physiquement estimable du renouvellement permanent que prodiguent les vertus de ce légendaire point cardinal. Voulant dépasser ses meurtrissures, Kemp emprunte un itinéraire qui l'engage à envisager sa propre régénération dans l'immensité des paysages qu'il traverse.

Les ronces et les cultures. La conjonction d'un cadre illimité et d'une ardeur infinie, celle que l'on accorde à ces hordes de miséreux bannis de leurs contrées respectives, nommés aussi pionniers, crée une imagerie unique en ce qu'elle chante les louanges d'une grandeur et la volonté mise à en réduire la sauvagerie triomphante. Ces deux passions s'entremêlent dans le mythe

du désert devenu jardin, thèse centrale de l'ouvrage d'Henry Nash-Smith, *Terres vierges*, et condensé d'une pensée où la beauté primitive n'existe que parce qu'elle fournit aux puissances humaines l'occasion de se réaliser. Les motifs fondateurs de l'"agrarisme" triomphant et du capitalisme sont ainsi élevés sur le socle d'une idéologie admettant le travail du sol comme finalité et la richesse comme récompense de ce travail. En se trouvant un terrain d'application aussi vaste, le puritanisme a élu le Nouveau Monde laboratoire de ses idées.

On comprend, en ce sens, que l'enjeu de *L'Appât* se présente comme la légitimation morale d'un programme de vie — avoir une femme et un ranch — dont on ne discute jamais du bien-fondé originel. C'est pourtant ce bien-fondé qu'on interroge, à travers la figure de l'Amérindien dont les travaux de la sociologue Élise Marienstras ont montré combien la figuration relevait d'une inquiétante étrangeté. Relisant les écrits contemporains de la conquête de l'Ouest, elle explique que l'Amérique est bâtie sur le génocide d'un peuple éradiqué au nom d'une idéologie qui ne saurait respecter celui qui ne cultive pas le terre.

Pour qu'il devienne jardin, le désert doit être méticuleusement expurgé de toute son improductivité. Cette souillure originelle hante périodiquement les œuvres où la pensée d'une nation dessine ses contours. *L'Appât* ne faillit pas à la règle, confirmant finalement cette croyance en l'éternelle renaissance qui irrigue tant d'odes à l'Amérique. Mais ses Cheyennes tapis dans l'ombre de la forêt et assassinés au nom d'un motif crapuleux indiquent bien que le goût de cette régénération est amer. Le western ne sera bientôt plus dupe du beau rêve d'enfant qu'il raconte.



En haut à gauche *Trappeurs et indiens devant leur camp* par Jean-Baptiste Auguste Leloir (1809-1892) ; en bas à gauche *Native American Portrait* par Franck Rinehart ; ci-dessus un guerrier Mohawk, anonyme anglais.



À lire, en ligne

Études particulières et approches socioculturelles du cinéma :

BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie*, Masson, 1994.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, L'Âge d'homme, 1973.

Les valeurs de la civilisation américaine :

BOURGET, Jean-Loup, MARTIN, Jean-Pierre, ROYOT, Daniel, *Histoire de la culture américaine*, PUF, 1993.

JACQUIN, Philippe, ROYOT, Daniel (dir.), *Le Mythe de l'Ouest (L'Ouest américain et les "valeurs" de la frontière)*, Éditions Autrement (Série monde), hors-série n° 71, octobre 1993.

MARIENSTRAS, Élise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, François Maspero, 1976.

NASH-SMITH, Henry, *Terres vierges (De l'Ouest américain considéré comme symbole et mythe)*, Seghers (Vent d'Ouest), 1967 (première édition : 1950).

Sites internet sur le Nouveau Monde :

Musée du Nouveau Monde de La Rochelle : www.culture.fr/culture/nllefce/fr/mu_17086/

John Judkyn Memorial, The American Museum : www.ijm.org.uk/

FILMOGRAPHIE COMPLÈTE

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

Références

SUR L'APPÂT

GEORGES, Aurélie, "L'Éperon nu", *L'Art du cinéma*, n° 5, juin 1994. Riche analyse, qui prend en compte toute la dimension symbolique du film.

SUR ANTHONY MANN

MISSIAEN, Jean-Claude, *Anthony Mann*, Paris, Éditions Universitaires, coll. "Classiques du cinéma", 1964. Monographie assortie de quelques analyses esthétiques qui saisissent la spécificité artistique de l'auteur.

RANCIÈRE, Jacques, "Quelques choses à faire : poétique d'Anthony Mann", *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001. Puissante lecture philosophique des westerns de Mann.

SAADA, Nicolas, "Les westerns fiévreux d'Anthony Mann", *Cahiers du cinéma*, n° 470, juillet/août 1993. Essai sur le rapport de Mann à la modernité.

SUR JAMES STEWART

COHEN, Clélia, "James Stewart, l'homme ordinaire du cinéma américain", *Cahiers du cinéma* n° 516, septembre 1997. Fine analyse esthétique.

SUR LE WESTERN

BELLOUR, Raymond (dir.), *Le Western, Approches-mythologies-auteurs-acteurs-filmographies*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1993. Recueil de perspectives critiques sur le genre accompagné d'un dictionnaire thématique et artistique. Essais brillants et passionnés.

CIMENT, Michel, VIVIANI, Christian (dir.), "Figures du western", *Positif*, n° 509/510, juillet/août 2003. Tour d'horizon du genre prenant la forme d'essais originaux sur des thèmes pourtant connus.

HENRIET, Gérard, MAUDUY, Jacques, *Géographies du western*, Paris, Nathan, coll. "Nathan-Université", 1989. Analyse très originale du western à travers sa création d'une géographie mythique.

LEUTRAT, Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Les Cartes de l'Ouest, (Un genre cinématographique : le western)*, Paris, Armand Colin, coll. "Cinéma et audiovisuel", 1990. Réflexion sur la constitution et la spécificité du genre. Condensé de la pensée de Leutrat, grand spécialiste du western.

SUR L'OUEST AMÉRICAIN

CLARK, William, LEWIS, Meriwether, *Far West, Journal de la première traversée du continent nord-américain, 1804-1806*, 2 vol., Paris, Phébus, 1993. Établis par Michel Le Bris à partir de documents originaux. Ensemble de récits faisant découvrir, des sources du Missouri au Pacifique via les Rocheuses, les épisodes et mythes qui ont inspiré les grands réalisateurs de westerns.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Action/Théâtre du Temple

p. 4 coll. BIFI ; p. 11 Les Grands Films Classiques ; p. 17 coll. BIFI ; p. 19 Roger Soubie, coll. BIFI ; p. 21 Warner, Columbia ; p. 22 John Judkyn Memorial, le musée d'Art et d'Histoire de La Rochelle. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

SUR LE CINÉMA

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 11e édition, 1999. Bien qu'intitulée définitive, cette édition ne recueille qu'une partie des quatre volumes voulus par Bazin et publiés à la fin des années cinquante. Elle reste néanmoins la meilleure approche de son travail, selon cet équilibre de combat critique et de théorie qui est sa signature et dont une marque décisive demeure la définition du cinéma comme art ontologiquement réaliste.

SUR L'ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1983 (2e édition revue et augmentée : 1994). Ce manuel destiné aux étudiants de premier cycle universitaire et aux enseignants du secondaire aborde le cinéma sous différents aspects (l'espace, le plan, le montage, la narration, le langage, la réception, etc.).

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1988 ; (2e édition : 1996). Conçu pour compléter *Esthétique du film*, ce manuel propose un panorama des différentes approches analytiques du cinéma (analyse textuelle, analyse du récit, analyse de l'image et du son, psychanalyse, analyse historique...).

PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, 2 vol., Paris, Larousse, coll. "In Extenso", 1995. Dictionnaire très complet qui propose des entrées par cinéastes, acteurs, producteurs, techniciens, genres, écoles, mouvements esthétiques, matériels et termes techniques.

SITES INTERNET

www.bifi.fr : la base de données encyclopédique de la Bibliothèque du Film ; dossiers téléchargeables (www.edu.bifi.fr) ; fiches méthodologiques (la recherche documentaire, les droits d'auteur) ; guide des sites internet sur le cinéma. Site fondamental.

<http://www.crac.asso.fr> : base de données sur les films au programme des dispositifs scolaires (*École et cinéma, Collège au cinéma, Lycéens au cinéma*)
www.ac-nancy-metz.fr/cinemav : site de l'académie Nancy-Metz consacré à l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel et à l'éducation artistique : ressources pédagogiques, outils d'éducation à l'image, travaux d'enseignants...

VIDÉOGRAPHIE SÉLECTIVE

Les Affameurs (Bend of the river) - DVD (Universal Studios, Import Zone 1)

La Chevauchée fantastique - DVD (Montparnasse, zone 2). ADAV : Réf.28281 (DVD) / 10646 (VHS).

L'Homme de la plaine - DVD (G.C.T.V.H., zone 2).

Impitoyable - DVD (Warner Home video, zone 2). ADAV : Réf. 37533 (DVD) / 22983 (VHS).

Río Bravo - DVD (Warner Home Video, zone 2). ADAV : Réf. 37619 (DVD)

Winchester 73 - DVD (Universal Studios, Import zone 1).
Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.



À le considérer toujours comme crépusculaire (Peckinpah ou Eastwood), on oublie que le western est aussi une forme classique. Véritable emblème de cette dernière, *L'Appât* rappelle ainsi, au faite des archétypes qu'il exalte, que l'omniprésence des décors naturels n'écrit jamais que la partition des figures humaines venues y incarner leurs passions élémentaires. Cette relation à l'espace tisse une configuration qui célèbre, au-delà du genre qu'elle illustre, les puissances fondamentales du cinéma.

Philippe Ortoli

CNC

Ministère
Culture
Communication