



L'appât

The naked spur
de Anthony Mann

Fiche technique

USA 1953 - 1h31

Réalisation :
Anthony Mann

Scénario :
Sam Rolfe et **Harold
Jack Bloom**

Musique :
Bronislau Kaper



Interprètes :
James Stewart
(Howard Kemp)
Janet Leigh
(Lina)
Robert Ryan
(Ben Vandergroat)
Millard Mitchell
(Jesse Tate)
Ralph Meeker
(Roy Anderson)

Résumé

Un fermier dépossédé de son ranch (Kemp), un ancien officier nordiste (Anderson) et un chercheur d'or, attirés par une forte prime, ont capturé un bandit Vandergroat, qu'accompagne une jeune fille qui croit en son innocence. Le retour est rendu difficile par les embûches, les rivalités entre les justiciers, chacun espérant garder pour lui la prime, et les ruses du hors-la-loi. Malencontreusement blessé, Kemp survivra au règlement de comptes final, utilisant son éperon comme arme. Le bandit tué vaut encore cher, mais, face à l'indignation de Lina, il renoncera à le ramener et partira pour la Californie avec la jeune fille.

Critique

Considéré comme le western le plus achevé de Mann, **L'appât** oppose cinq personnages aux traits bien marqués dans un décor naturel qui a lui aussi son rôle. Splendide interprétation, beauté des images et l'une des plus belles fins du cinéma quand Stewart, sous le regard de Janet Leigh, retrouve sa dignité.

Jean Tulard
Guide des Films

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

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 d'étonnants partis 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 pourrait nous 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 Meeker, 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.

Jacques Rivette
Cahiers du Cinéma N°29

The Naked Spur est une date (au sein de l'histoire du Western) : la question de l'identification aux personnages s'y trouve bouleversée. La modernité du film ne consiste pas en l'éradication pure et simple du héros, mais dans le fait que l'identification n'est plus évidente. Le spectateur est amené à se poser des questions sur son rapport aux personnages, autrefois inconscient.

Le héros doit se constituer au sein de la fiction. Cette tendance générale des westerns de Mann atteint ici un som-

met. Le spectateur est placé dans une position d'inconfort, puis d'angoisse car elle se prolonge : angoisse que le héros pourrait être absenté pour de bon.

Personnages en processus

(...) Les personnages échappent tous à l'identification. Pourtant ici, plus un personnage est complexe, plus il sera digne d'intérêt. Cette difficulté d'appréhender une figure fait surgir une interrogation. L'appréciation du personnage vient à la conscience du spectateur, sous la forme de la question : est-il digne de confiance ? Opération qui évolue dans le temps car, dans sa scène d'apparition, chacun des personnages se montre et se dissimule simultanément. Par exemple, le vieux Jesse Tate : son apparence classique du old-timer incite à en faire d'avance le compagnon idéal de Stewart. Mais dès son premier marché se dévoile sa soif de l'or, puis toujours davantage, soif qui pour finir devient sa seule attribution. Ben (Ryan) projette des pierres sur nous, éveillant l'animosité. Mais attrapé, il se retourne, presque comme un enfant, petit, seul dans un environnement hostile. Son propos lucide adressé à la caméra le désigne comme le badman (personnage classique), celui qui a mal tourné mais qui, souvent devenu raisonnable, aura droit à une reconnaissance finale.

Janet Leigh est la première à ouvrir une possibilité d'identification, en amenant un sentiment autre que l'intérêt : elle surgit pour défendre Ben. Sa jeunesse, sa position de seule femme convoitée suscitent une volonté de protection envers cet élément un peu égaré. L'identification n'est pas pour autant acquise : Janet Leigh est rebelle à toute définition et à toute reconnaissance. Mais l'essentiel est donné : on voit que l'amour est nécessaire à l'identification. Janet Leigh n'éprouve pas d'amour pour Ben, mais elle manifeste de l'affection pour son cheval, ce qui éveille la bienveillance. Un processus inconscient est lancé : l'imitation subjective de Janet Leigh, dont l'attention pour Stewart suscite peu à peu celle du spectateur.

Stewart est désigné comme point d'identification : personnage interprété par une star. Il ouvre le film, il mène l'action. Pourtant, l'adhésion est empêchée : il est caractérisé par le menaçant éperon du titre, duquel il frappe son cheval. Son visage nous échappe mais on anticipe ses gestes : à la fois contre et avec lui, dans une dialectique qui caractérisera tout le film. Ce va-et-vient entre sympathie pour la star et antipathie pour le personnage du chasseur de prime met le cœur du spectateur en balance, l'oblige à penser son rapport à ce personnage. Ce qui était naturel, évident — s'identifier au personnage principal, rôle tenu par une star ou une vedette — devient problématique. Un changement décisif en faveur de Stewart intervient néanmoins lors du conflit avec les Indiens. Stewart est raisonnable (Pourquoi chercher les ennuis ?), voire pacifique ; son premier geste est de protéger Janet Leigh. L'obligation d'intervenir contre sa volonté revêt un caractère proprement tragique. Son abattement final, dos courbé, tête baissée, regard lourd sur les Indiens morts, achève de susciter une première forme d'identification, qui est la communion des sentiments. Il portera seul, et jusqu'au bout, les stigmates de l'épisode, avec sa jambe blessée, symbole de sa blessure morale, intérieure.

Mais Stewart est beaucoup plus proche du badman qu'il ne le voudrait. Il se défend de connaître Ryan, avec une violence qui est le signe du danger qu'il représente pour lui (Cesse de faire comme si nous étions amis!... Je me suis peut-être assis avec toi pour quelques parties de cartes, mais c'est fini maintenant !). Son affrontement final avec lui, attendu pendant tout le film, doit, pour qu'il en soit libéré, en repasser par l'éperon — passé de la botte à la main — qui avait lancé le film.

Ce qui se joue ici, c'est la remise en question de la supériorité préétablie des héros de l'Ouest classique. Il ne s'agit pas de savoir si historiquement ces hommes de l'Ouest étaient tels qu'on les

voit dans les westerns. Le Western traite du mythe ; il n'est pas une interprétation de l'histoire, il est une histoire de l'Amérique à part entière. C'est en tant que mythe de l'origine que les cow-boys et les pionniers sont un fondement de la bonne conscience de l'Amérique. Mais tout grand western démythifie les mythes. Cette bonne conscience se trouve questionnée par l'absence de héros : si l'homme de l'Ouest n'est plus immédiatement héros, s'il est à constituer, chaque Américain est dans la même position. La défaite des Indiens ne vient plus de la bonne cause américaine ; elle résulte d'une cause extérieure, par exemple la supériorité technique. Les bons peuvent peut-être exister, mais ils ne sont plus invincibles. Stewart est sérieusement mis en danger, blessé, ce qui signale — fait nouveau dans le Western — la précarité de sa situation : il est confronté désormais à la mort même si "il ne meurt jamais, parce que (...) le jeu de l'homme américain est toujours confronté à la positivité d'une histoire et d'une civilisation qu'il doit rendre possibles". Ce dernier pas sera pourtant franchi, les héros en viendront à être tués, voire à provoquer eux-mêmes leur mort (**The Left-Handed Gun**) (**Le Gaucher**), 1957, d'Arthur Penn).

Il convient de dire un mot aussi de la façon dont sont montrés les Indiens. Ils sont filmés comme des arbres. Le premier Indien dans le film est découvert au détour d'un grand panoramique : il est immobile sur son cheval, au bord du bois. Puis, à travers des jumelles, la file d'Indiens à l'horizon, comme une ligne d'arbres. La rencontre entre la tribu et Stewart les montre à nouveau comme une partie intégrante de la forêt. On se rappelle comment, à la fin de **Devil's Doorway**, l'Indien touché à mort par une balle tombe exactement comme un arbre qu'on abat. Cette façon de filmer donnera un sens au dernier plan du film, et rétrospectivement au film tout entier.

(...) Tragique en question

D'où vient l'idée de tragique qui emplit

le film ? Un film hollywoodien, a fortiori un western, ne saurait prendre la forme d'une tragédie : le "Bon Etat" doit être justifié par cette histoire à part entière que constituent les westerns. Cela n'empêche pas que certains films soient empreints d'une dimension tragique.

Par exemple, chez les personnages, dans leur subordination à leur propre caractère qui leur est fatale. Le vieux est poussé par sa soif de l'or à des actes insensés, comme son pacte avec Ryan, dont il admet avoir lui-même pressenti l'issue. Le soldat, prisonnier de son individualisme, visible dans sa "passion" pour les femmes, commet des actes irraisonnés (séduction d'une jeune Indienne). Ryan fait allusion à son destin, émet l'hypothèse qu'il aurait pu tourner autrement (Peut-être que je n'en serais pas là aujourd'hui), puis se résigne (Bah, bien sûr que si). Stewart hésite : plusieurs fois lui est offerte la possibilité de renoncer à sa tâche méprisante (livrer un homme pour une rançon). Son hésitation se lit alors dans son regard, fouillant l'espace à la recherche d'une réponse. Mais toujours, il retombe dans sa conviction. Seule Janet Leigh affirme son indépendance et refuse toute définition. Mais c'est Stewart, personnage en transformation, qui représente un enjeu dans le film, puisque c'est lui qui peut confirmer ou incriminer une certaine idée de l'Amérique pensée par le Western.

La dimension tragique donne au spectateur l'idée qu'il pourrait bien ne pas y avoir de héros, les personnages se révélant soumis à leur caractère. Devant la détermination inexorable de Stewart, le doute envahit le spectateur : et s'il n'y arrivait pas, s'il s'entêtait ? Quelque chose change ici dans le western, quelque chose meurt. C'est un simple pari, le pari final de Janet Leigh, qui permet la métamorphose de Stewart. Elle décide de lui accorder une confiance que le spectateur a déjà retirée à Stewart. Coup de théâtre, ressenti comme un miracle : sans lui, le film basculerait dans la tragédie. Ce n'est d'ailleurs pas la révélation ou la nais-

sance du héros qui se produit là, mais l'ouverture à la possibilité du devenir-héros. Devenir héros reste encore à faire. Tout le film est la narration du processus qui mène à cette possibilité.

On peut émettre l'hypothèse que ce tragique individuel contient le tragique d'un peuple. 1953 : le film est contemporain de la guerre de Corée, où la politique impérialiste américaine est de nouveau à l'œuvre. L'épisode premier de la conquête de l'Ouest est la décimation du peuple indigène ; Mann décide qu'il s'agit là d'un événement historique, en le traitant comme tel. Dans **Devil's Doorway** (1949) — dont le héros est un Indien —, il est le premier à représenter de façon critique les conséquences de cet événement.

Ici aussi, une scène emblématique montre — brièvement, mais avec la violence propre à Mann — le massacre des Indiens. Elle prend valeur d'exemple par la fulgurance de son déclenchement, sa lâcheté et sa gratuité. De plus, une tendance primitive et irraisonnée à la violence se révèle dans le combat singulier de Stewart avec un Indien : il le frappe sauvagement de son couteau, tenant sa victime hors du cadre, tout comme le corps de Ryan sera traîné hors-cadre à la fin. Ce qui nous est donné à voir de la violence n'est que la partie émergée de l'iceberg ; le spectateur doit apprendre à reconnaître ce qui lui est caché. Ce geste peut être mis en parallèle avec celui du personnage de Stewart dans **Bend of the River** : assis de même à califourchon sur un bandit, fou de rage, il s'apprête à le poignarder ; arrêté par le cri de celle qu'il aime, il lâche sa proie, comme arraché à un rêve. Nul cri ne vient ici interrompre la soif de violence de Stewart : l'amour, n'ayant pas encore été révélé, est un moteur parce qu'on ressent son absence, parce qu'il est montré comme manquant. Dans le Western, l'absence d'amour, la soustraction de l'amour, cause le silence et permet le meurtre. (...)

<http://www.imagnet.fr>

Le réalisateur

Réalisateur américain, de son vrai nom Emil Anton Bundmann, 1906-1967.

Avant de s'illustrer dans tous les genres rois du cinéma américain, Mann, sous son vrai nom, avait été décorateur, acteur et metteur en scène de théâtre. Il a travaillé ensuite chez Selznick puis à la Paramount avant de passer à la RKO et à Republic pour y diriger des films à petit budget. On peut négliger les comédies musicales, mais les thrillers frappent par la violence de certaines scènes, la beauté des images en noir et blanc (due, pour cinq films au moins, à partir de **T-Men**, à John Alton), la qualité de l'interprétation qui donne enfin la vedette aux habituels troisièmes couteaux (Raymond Burr, John Ireland, Charles McGraw, etc.) et les résonances sociales des sujets (le problème de la main d'oeuvre mexicaine dans l'excellent **Border Incident** par exemple). La maîtrise de Mann est déjà éclatante. Et pourtant, après une amusante - et moins inexacte que l'on pourrait croire - incursion dans la Révolution française avec **Reign of Terror** sur la chute de Robespierre, s'ouvre le cycle des westerns. Tout a été dit sur cette suite de films servis par des acteurs exceptionnels (Stewart, Fonda, Cooper), de remarquables scénaristes (Borden Chase, Philip Yordan) et une éblouissante utilisation des décors naturels. A revoir **L'Appât** ou **Winchester 73**, force est de constater avec Coursodon et Tavernier : "C'est ce que le genre a donné de plus parfait et de plus pur." L'ouverture **Du sang dans le désert** est un modèle : Fonda, impassible, traverse une petite ville sous les regards horrifiés des habitants. La caméra vient cadrer le deuxième cheval que Fonda tient par la bride. Sur ce cheval, un sac contenant un cadavre que Fonda va déposer devant le bureau du shérif. En quelques plans tout est en place : le décor, les personnages et le thème ; Mann ne devait pas en rester là. A l'inverse de Ray, il sut se plier aux exi-

gences de la superproduction telle que la concevait Samuel Bronston. **Le Cid**, si éloigné du héros francisé par Corneille, est un film admirable par la splendeur des images et l'exactitude du détail. Quant à **La chute de l'Empire romain**, elle n'est pas, il s'en faut, infidèle à Ammien Marcellin. Seule détonne un peu dans ces deux chefs-d'oeuvre la présence de Sophia Loren. Ajoutons que Mann a réalisé, avec **Cote 465**, l'un des meilleurs films sur la guerre de Corée, parce qu'il l'a traitée en définitive comme un western. Simplicité et clarté dans la manière de conter une histoire, souci de présenter le héros avant tout comme un homme, beauté de l'image non pour elle-même, mais pour situer le décor de l'action : Mann est le cinéaste classique par excellence.

Jean Tulard
Dictionnaire du cinéma

Filmographie

| | | | |
|-------------------------------|------|---|------|
| Dr. Broadway | 1942 | Winchester 73 (Winchester 73) | |
| Moonlight in Havana | | The Tall Target | 1951 |
| Nobody's Darling | 1943 | (Le grand attentat) | |
| My Best Gal | | Bend of the River | 1952 |
| Strangers in the Night | 1944 | (Les affameurs) | |
| The great Flammarion | 1945 | The Naked Spur | 1953 |
| (La cible vivante) | | (L'appât) | |
| Two O'clock Courage | | Thunder Bay | 1953 |
| Sing your Way Home | | (Le port des passions) | |
| Strange Impersonation | 1946 | The Glenn Miller Story | 1954 |
| The Bamboo Blonde | | (Romance inachevée) | |
| Desperate | 1947 | The Far Country | 1955 |
| Railroaded | | (Je suis un aventurier) | |
| T-Men | | Strategic Air Command | |
| (La brigade du suicide) | | (Strategic Air Command) | |
| Raw Deal | 1948 | The Man from Laramie | |
| (Marché de brutes) | | (L'homme de la plaine) | |
| Reign of Terror | | The Last Frontier | |
| (Le livre noir) | | (La charge des tuniques bleues) | |
| Border Incident | 1949 | Serenade | 1956 |
| (Incident de frontière) | | (Sérénade) | |
| Side Street | | Men in War | 1957 |
| (La rue de la mort) | | (Cote 465) | |
| Devil's Doorway | 1950 | The Tin Star | |
| (La porte du diable) | | (Du sang dans le désert) | |
| The Furies | | God's Little Acre | 1958 |
| (Les Furies) | | (Le petit arpent du Bon Dieu) | |
| | | Man of the West | |
| | | (L'homme de l'Ouest) | |
| | | Cimarron | 1960 |
| | | (La ruée vers l'Ouest) | |
| | | El Cid | 1961 |
| | | (Le Cid) | |
| | | The Fall of the Roman Empire | |
| | | (La chute de l'Empire romain) | |
| | | The Heroes of Telemark | 1965 |
| | | (Les héros de Telemark) | |
| | | A Dandy in Aspice | 1967 |
| | | (Maldonne pour un espion, achevé par Laurence Harvey) | |

Documents disponibles au France

Revue de presse importante

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com