

**PENSER  
LA SPONTANÉITÉ**  
"LITTLE BIG MAN" D'ARTHUR PENN

REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

Remerciements chaleureux  
The University Press of Kentucky  
Mack McCormick  
Positif  
Michel Ciment  
Michel Cieutat

Le Cinéma selon Arthur Penn / Le Tournage de *Little Big Man* / *Little Big Man*. Tirés de Arthur Penn in Canada / Shooting *Little Big Man* / With the Same Serenity: *Little Big Man* extraits de *Arthur Penn: New Edition* de Robin Wood avec Richard Lippe, et Barry Keith, éd. © 2014 WAYNE STATE UNIVERSITY PRESS, avec l'autorisation de WAYNE STATE UNIVERSITY PRESS.  
Parution originale de *Little Big Man* © POSITIF. Tous droits réservés.  
La Représentation des Amérindiens dans un western révisionniste © 1998 THE UNIVERSITY PRESS OF KENTUCKY. Tous droits réservés.

Crédits photographiques © 1970 HILLER PRODUCTIONS, LTD. AND STOCKBRIDGE PRODUCTIONS, INC. Tous droits réservés.  
© 2016 CBS STUDIOS INC. CBS et tous les logos apparentés sont des marques de CBS BROADCASTING INC. Tous droits réservés.

© 2016 CARLOTTA FILMS / L'ATELIER D'IMAGES. Tous droits réservés.  
Conception graphique © 2016 DARK STAR.

**REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

« J'AI DIT :  
“DIEU BÉNISSE WASHINGTON  
ET MA MÈRE.”  
QUEL INDIEN DIRAIT  
UNE CHOSE AUSSI IDIOTE ? »

**1** LE CINÉMA SELON ARTHUR PENN  
ENTRETIEN AU CANADA PAR ROBIN WOOD  
PAGE 9

**2** LE TOURNAGE DE “LITTLE BIG MAN”  
PAR ROBIN WOOD  
PAGE 39

**3** “LITTLE BIG MAN”  
PAR ALINE ET ROBIN WOOD  
PAGE 89

**4** LA DÉMOCRATIE DES CHIMÈRES  
LE WESTERN SELON ARTHUR PENN  
PAR MICHEL CIEUTAT  
PAGE 99

**5** LA REPRÉSENTATION DES AMÉRINDIENS  
DANS UN WESTERN RÉVISIONNISTE  
PAR MARGO KASDAN ET SUSAN TAVERNETTI  
PAGE 141

CAHIERS DE PHOTOGRAPHIES : VOIR PAGES 55 ET 107



**LE TOURNAGE DE  
“LITTLE BIG MAN”  
PAR ROBIN WOOD**

REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

**L**e septième film d'Arthur Penn est *Little Big Man*, d'après un roman de Thomas Berger. Le scénario est de Calder Willingham, le chef opérateur en est Harry Stradling Jr., et les vedettes Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Richard Boone et Martin Balsam (...)

Le roman de Berger parle d'un jeune homme du nom de Jack Crabb (Hoffman), élevé pendant cinq ans par les Cheyennes (qui lui donnent le nom de Little Big Man, « Grand Petit Homme »), puis ballotté par les circonstances entre les Cheyennes et les Blancs. Crabb, qui prétend être le seul survivant du dernier combat de Custer à Little Bighorn, raconte l'histoire lui-même au fil de souvenirs décousus, à l'âge de 111 ans (le film lui en donne 121). Son récit forme un roman picaresque où les épisodes s'enchaînent librement, de plus de 400 pages, que caractérise un humour brutal et ironique, qui englobe la plupart des personnages semi-historiques, semi-légendaires de l'Ouest – Custer, Wyatt Earp, Kit Carson, Wild Bill Hickok, Calamity Jane, Buffalo Bill – aussi bien que de nombreux personnages fictifs, Indiens et Blancs. Au cours du récit, Crabb se marie deux fois, à une Blanche (une Suédoise qui s'appelle Olga), et à une Cheyenne (Sunshine – « Rayon de Soleil »). La réussite la plus intéressante du livre est, à travers les passages de Crabb du monde indien au monde blanc, le développement dans une seule conscience d'une vision duelle – le monde blanc vu par des yeux indiens, l'indien par des yeux de blanc. Cela peut être difficile à montrer en termes cinématographiques, peut-être, mais Penn et son producteur, Stuart Millar, espèrent tous deux qu'il en restera quelque chose.

Le scénario de Calder Willingham est admirable en tant que tel : il n'a que la peau et les os, mais il fournit une structure ferme et un dialogue fort, sans aucune prétention à être un tout en soi, mais laissant la création essentielle de chaque scène au metteur en scène. C'est là un remarquable exploit de compression et de réorganisation. Des personnages semi-historiques, tous ont été éliminés, sauf Custer et Hickok ; ailleurs, tout en gardant le rythme d'alternance du récit, la structure a été resserrée par le télescopage de certains personnages, si bien que dans le film un personnage déjà connu réapparaît là où dans le roman il s'agissait de la présentation d'un nouveau. Par exemple, au lieu de la nièce de Crabb, Amelia, qu'il sauve d'un bordel dans le dernier tiers du roman, le film ramène Mme Pendrake (Faye Dunaway), la mère d'« adoption » blanche de Crabb, qui a bien vite montré des desseins érotiques à son égard. Cette substitution, qui emporta apparemment l'adhésion enthousiaste de Berger, donne à la Mme Pendrake des premières scènes une évolution tout à fait logique. Le rôle de Faye Dunaway reste néanmoins relativement bref : c'est le film de *Little Big Man*, et Hoffman est présent dans chaque scène.

Autre changement qui, quoique moins immédiatement frappant, semble

toutefois plus important. Dans le roman de Berger, *Little Big Man* reste jusqu'à la fin une silhouette totalement passive : même quand il est précipité dans l'action délibérée, comme dans le cas de l'enlèvement de sa femme suédoise par les Indiens, il ne peut persévérer dans son intention. Dans le scénario, il se sent émotionnellement de plus en plus engagé dans la cause indienne, et se trouve être à la fin un personnage beaucoup plus conscient et positif qu'il ne l'est jamais dans le livre, quoique, puisque nous sommes dans le film de Penn, il n'ait sur les conséquences des événements qu'une influence confuse et ironique. Le changement devient remarquable d'abord dans l'attitude du protagoniste à l'égard de la chasse au buffle : dans le film il prend part au massacre des buffles (pour l'utilisation de leur peau) sans problème de conscience ; dans le script, il est invité à y aller et il refuse, car il sait combien les Indiens dépendent des troupeaux de buffles pour se nourrir. Le script en vient à être une protestation passionnée contre le traitement infligé aux Indiens. On peut lui reprocher de rendre explicite ce qui est très indirect dans le roman et présenté par le biais de l'ironie. Je pense pourtant que cela aura dans le film une existence logique. Là où on peut prendre le script en défaut, c'est dans un certain adoucissement de la personnalité cheyenne, quoique cela soit fait plutôt par omission que par distorsion réelle. Il est à mettre au crédit de Berger qu'il sache gagner notre sympathie à l'égard des Indiens sans nous épargner aucun des aspects de leur conduite qui sont le plus susceptibles de choquer la sensibilité des Blancs : après les combats, par exemple, les femmes cheyennes – épouses et mères peut-être douces et tendres dans leur vie quotidienne – sortent avec des couteaux pour mutiler les cadavres des soldats morts. De tels détails n'ont que des représentations limitées dans le scénario. Une idéalisation « romantique » est le corollaire parfaitement logique des prises de positions sociales de *The Chase* et de *Bonnie and Clyde*, mais la validité de toute idéalisation est affaiblie par les réticences à affronter les réalités plus rudes et plus inquiétantes de la donnée, quelle qu'elle soit, qui a été idéalisée.

Le film a été tourné à Hollywood, et en extérieurs dans le Montana et l'Alberta. Invité par Penn, j'ai passé quatre jours à Calgary pour observer le tournage. Le lieu de tournage se trouvait à soixante kilomètres de Calgary, au pied des premières pentes des Rocheuses, où l'on avait dressé environ cinquante tipis, les tentes indiennes, dans la courbe d'une rivière. L'équipe était venue tourner là des scènes de la vie quotidienne d'un village indien, avec pour moment culminant le massacre de la rivière Washita, au cours duquel Custer anéantit toute une communauté cheyenne – hommes, femmes, enfants, et même les poneys. Mais Penn était venu au Canada pour y trouver la neige, et à mon arrivée elle ne s'annonçait absolument pas : herbe verte, soleil éclatant, rivière

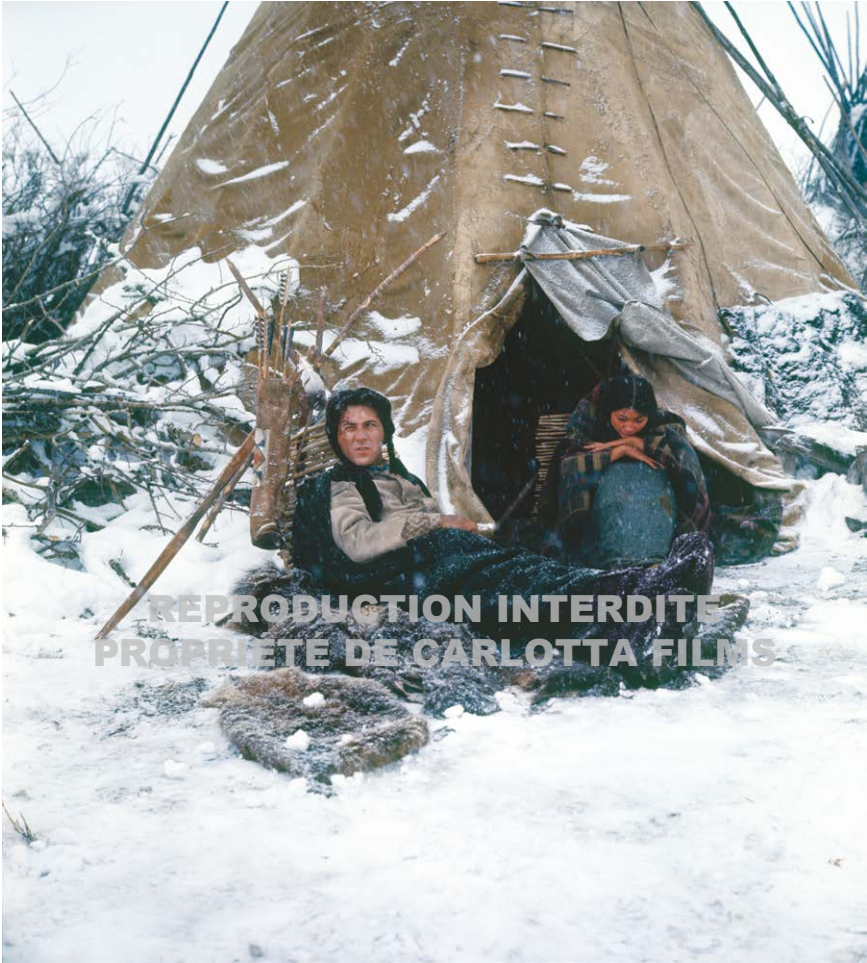
étincelante, les Rocheuses clairement visibles dans le lointain, et tout le monde guettant anxieusement l'arrivée de quelque lourd nuage. Penn tournait donc une des dernières scènes du film, pendant laquelle Old Lodge Skins, le « père » cheyenne de Jack Crabb, joué par un chef indien de soixante-dix ans, se prépare à mourir. Il sort, vieux et chenu, du tipi, et demande à Jack, tout écopé à cause des blessures reçues à Little Bighorn, de le mener dans la montagne. Il sent que non seulement sa propre vie, mais le mode de vie de son peuple, les « Êtres Humains » (c'est le nom que se donnent les Cheyennes), et même toute leur race, approchent de leur fin. *Oh, cela leur prendra du temps, mais les Blancs vont faire disparaître tous les Êtres Humains, mon fils... Cet endroit était idéal jusqu'à l'arrivée des Blancs. Il y avait partout des buffles et du gibier. L'herbe était verte, douce l'eau, et bleu le ciel.* C'était là la prise de contact parfaite avec ce film, moment d'extraordinaire intensité pirandellienne, que ces paroles du vieil Indien, jouant un rôle d'aveugle, sur un décor aussi vert qu'on pouvait le rêver, et sous un ciel aussi bleu, devant des caméras que braquaient sur lui des Américains blancs, dans une mise en scène américaine.

La neige tomba cette nuit-là comme c'était son devoir, et le lendemain matin le décor était métamorphosé. Toute la vivacité des couleurs était éteinte. Sous un épais ciel gris d'où la neige continuait à tomber lourdement, la rivière déroulait ses flots obscurs au milieu d'un monde blanc où tranchaient les tipis bruns couronnés de neige, et les pins sombres. Dean Tavoularis, directeur artistique de *Little Big Man* (comme il l'avait été de *Bonnie and Clyde*) me dit : *Les objets indiens peuvent avoir l'air clinquant et presque saintsulpiciens. Nous avons essayé d'assombrir toutes les couleurs, et de les marier à celles de la terre.* Je regardai Penn tourner plusieurs plans de travelling et de panoramiques à travers le village, avec des actions qui s'entremêlaient de façon très complexe – les Indiens étant occupés à des activités différentes – en plans rapprochés, plans moyens et plans généraux. Un panoramique, par exemple, montre de jeunes Indiens pêchant dans la rivière en plan très éloigné ; un Indien à cheval apparaît sur la rive, traverse le village en plan moyen, sortant du plan et y revenant plus tard ; de la fumée sort des orifices des tipis ; des enfants jouent et se poursuivent dans la neige ; un cheval tire un chargement de bois sec dans un traîneau ; la caméra reprend le cavalier au moment où il s'éloigne vers la droite. Les figurants (tous des Indiens d'Amérique du Nord) sont enveloppés dans des couvertures teintes de ce qui semble être des tons naturels : un marron sombre, un rose sale, un bleu dur – seules couleurs à part les gris, les noirs les bruns. Ces colorations assourdies, et ce sentiment de mouvement perpétuel dans le décor – les détails soigneusement organisés de la vie indienne – cela devait donner aux scènes de neige une poésie visuelle discrète.



A man wearing a dark cowboy hat, glasses, and a brown quilted jacket is crouching on a grassy bank next to a campfire. He is holding a lit cigarette in his mouth and has his hands held out towards a large black pot hanging from a tripod metal stand over the fire. The campfire is built in a stone circle with logs and sticks. In the background, a calm lake reflects the golden light of a sunset under a cloudy sky. The overall scene is peaceful and evokes a sense of outdoor adventure.

**REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**



**REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**



**REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**



**LA REPRÉSENTATION  
DES AMÉRINDIENS  
DANS UN WESTERN  
RÉVISIONNISTE**  
**PAR MARGO KASDAN  
ET SUSAN TAVERNETTI**

REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

**L**ittle *Big Man* d'Arthur Penn bouleverse les mythologies ordinaires de la frontière américaine généralement véhiculées par les films westerns. Ce film est manifestement un western ; comme les autres, l'action se déroule après la guerre de Sécession, pendant la première partie de la conquête de l'Ouest qui a lieu entre 1865 et 1890 dans les Grandes Plaines. Les conflits entre Indiens et Blancs constituent généralement la base de tous les films du genre, et *Little Big Man* ne fait pas exception. Bien qu'il utilise des conventions établies, il comprend quelque chose d'innovant dans la forme, en reconsidérant l'impact de la conquête de l'Ouest sur les Amérindiens. Plutôt que de montrer les Indiens comme des sauvages menaçant des pionniers héroïques, le film les représente comme des victimes du mauvais traitement de l'armée américaine, qui s'empare des terres et des ressources des indigènes innocents et pacifiques à l'aide d'outils hautement développés, détruisant ainsi leur culture. Alors que la plupart des westerns traditionnels ne représentent ni les personnages indiens sur le plan individuel, ni leurs coutumes, *Little Big Man* montre les Cheyennes vivant ensemble en harmonie, formant une tribu prospère avec une culture propre. Alors que les westerns classiques dépeignent les Blancs comme les représentants d'une civilisation et les Indiens comme des barbares, ce film suggère le contraire. Et alors que la conquête de l'Ouest est généralement représentée comme produisant des bénéfices directs, ce film dénonce l'appropriation d'une terre par le biais d'une force brutale qui décime à la fois les hommes et la nature.

Afin de véhiculer ce point de vue révisionniste, la structure narrative réunit des éléments de deux traditions littéraires : le picaresque (le héros espiègle vit une série d'aventures) et le récit initiatique (le héros atteint la maturité en se construisant à travers ses expériences). À l'instar de la figure du jeune héros qu'on retrouve dans d'autres textes, Jack Crabb qui, au départ, est naïf et crédule, va se construire au contact des cultures blanche et cheyenne et deviendra ainsi capable de choisir entre les deux. On retrouve cette structure de l'initiation et de la transformation dans le western contemporain *Danse avec les loups* (*Dances with Wolves*). Les deux films offrent une perspective révisionniste du sujet et bouleversent les standards habituels. Tandis que *Danse avec les loups* est une adaptation sérieuse et dramatique, *Little Big Man* est une œuvre comique et ironique qui démythifie les figures légendaires du héros western et des Indiens. La combinaison des éléments cinématographiques, qu'il s'agisse du bouleversement du genre, du ton, de la structure narrative complexe ou encore de la représentation réaliste des Indiens, rend ce film unique.

Entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, les Américains apprennent deux mythes contradictoires au sujet des Indiens. Le premier, venant de la peur des puritains face à la contrée sauvage et ses habitants, dépeint les Amérindiens tels

des barbares sanguinaires. Le second, répandu dans les écrits des Romantiques européens du XVIII<sup>e</sup> siècle, représente les Indiens comme des êtres nobles vivant dans une contrée sauvage intacte, spirituellement purs, préservés de la civilisation, et ne faisant qu'un avec la Nature. Dans l'Amérique du XIX<sup>e</sup> siècle, le célèbre poème de Henry Wadsworth Longfellow, *Le Chant de Hiawatha* (*The Song of Hiawatha*, 1855) perpétue cette vision idéalisée. Les romans populaires de James Fenimore Cooper reprennent les deux mythes. Dans *Les Pionniers* (*The Pioneers*), *Le Dernier des Mohicans* (*The Last of the Mohicans*), *La Prairie* (*The Prairie*), *Le Lac Ontario* (*The Pathfinder*) et *Le Tueur de daims* (*The Deerslayer*) – qui constituent l'œuvre *Le Roman de Bas-de-Cuir* (*The Leatherstocking Tales*), publiée entre 1823 et 1841 – les Indiens sont sauvages, barbares, féroces, mais également courageux, dignes, fiers et décrits comme des maîtres pleins de sagesse.

Les arts visuels de cette époque transforment ces stéréotypes littéraires en images fortes, établissant l'iconographie standard du film western hollywoodien. George Catlin, artiste du XIX<sup>e</sup> siècle, peint des scènes romantiques d'Indiens dans des paysages rappelant le jardin d'Éden. Son travail représente surtout des scènes dramatiques de chasse aux bisons, de danses et de cérémonies tribales et des portraits héroïques des Amérindiens – tout cela dans des teintes vives. L'aquarelliste suisse Karl Bodmer peint des panoramas captivants de la frontière et des scènes remarquables d'indigènes sauvages exécutant la danse du bison et la danse du scalp, images qui illustrent sa conception d'un nouveau monde sauvage. Ces représentations des Indiens des Plaines, largement véhiculées à travers les lithographies et les aquatintes, fondent l'image des Indiens à cheval qui portent des costumes de cérémonies primitives, ancrant par conséquent cette conception dans l'imaginaire populaire. Contrairement à cette image de « peuple indompté mais noble », les artistes Frederic Remington et Charles M. Russell introduisent celle du cow-boy comme héros épique, un personnage type dont le rôle est de faire reculer la menace indienne et de conquérir l'Ouest. Le cow-boy domine la scène jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, alors qu'Edward Curtis fait poser les Amérindiens devant son appareil, témoignant d'une vision romantique des Indiens nobles et de la disparition de leur mode de vie afin de défendre leur cause<sup>1</sup>.

Les peintures, les photographies, les romans « bon marché », les revues illustrées, ainsi que le « Wild West Show » de Buffalo Bill renforcent cette conception dualiste des Indiens. Façonnés par le marché, ces médias populaires représentent à la fois les Amérindiens comme des gens pauvrement habillés portant des plumes dans leurs cheveux, montant à cru sur leurs chevaux, brandissant leurs lances alors qu'ils attaquent de pauvres blancs innocents ; mais également comme des anciens sages et calmes, parés de coiffes pleines de plumes, faisant d'eux des modèles de retenue stoïque. Ces stéréotypes constituent alors la base des images