Le western crépusculaire : mise en perspective de trois films emblématiques

Lefebvre Jacques

Pour citer cet article
Lefebvre Jacques, « Le western crépusculaire : mise en perspective de trois films emblématiques », *Cycnos*, vol. 28.2 (Le cinéma américain face à ses mythes : une foi incrédule), 2012, mis en ligne en juin 2015.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/202

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/202
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/202.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Le western crépusculaire : mise en perspective de trois films emblématiques

Jacques Lefebvre*

Tenter de définir le « western crépusculaire » est une entreprise complexe, chargée d'ambiguïtés : c'est une dénomination qui n'a pas son équivalent en anglais, où l'on parle le plus souvent d'Adult Western, d'Anti-Western ou encore de Revisionist Western.[1] On serait tenté de voir dans le « western crépusculaire » une exploration moderne, voire postmoderne du genre « western », en situant ses débuts à l'orée des années cinquante. C'est en fait en décembre 1955 dans *Les Cahiers du Cinéma*, qu'André Bazin saisit le mieux l'évolution du genre et explore ce qu'il appelle le « sur-western » :

> Un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique..., bref, par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposée l'enrichir. (Bazin 1955 : 231)

André Bazin y voit l'aboutissement d'une mutation engagée au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale et commencée dès 1939 :

> A la veille de la guerre le western était arrivé à un degré certain de perfection. L'année 1940 marque un palier au-delà duquel une nouvelle évolution devait fatalement se produire, évolution que les quatre années de guerre ont simplement retardée, puis infléchie, sans cependant la déterminer. *Stage Coach* (1939) est l'exemple idéal de cette maturité d'un style parvenu au classicisme. John Ford parvenait à l'équilibre parfait entre les mythes sociaux, l'évocation historique, la vérité psychologique et la thématique traditionnelle de la mise en scène western. Aucun de ces éléments ne l'emportait sur l'autre. (Bazin 1955 : 229)

A y regarder de plus près, on constate que les récits de l'Ouest portent en eux, dès le 19e siècle, une part d'ombre. La conquête de l'Ouest

* Cinémathèque de Nice.

[1] Voir, par exemple, Scott Simmon 2003.

véhicule sa propre finitude et génère des sentiments nostalgiques pour une époque révolue. Il semble donc que le « western crépusculaire » ne soit pas un sous-genre du western glorieux, mais bien une caractéristique spécifique du genre et présente dès ses débuts, travaillée dans la glaise d'une réalité fantasmée. Il s'agit d'un récit sans cesse remodelé, incorporant aux thèmes classiques les angoisses d'une Amérique qui s'interroge sur ses valeurs fondamentales : *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'Homme qui tua Liberty Valance*, John Ford, 1962), *The Shootist* (*Le Dernier des Géants*, Don Siegel, 1976) et *Unforgiven* (*Impitoyable*, Clint Eastwood, 1992), constituent de ce point de vue une trilogie essentielle qui s'inscrit dans l'histoire et dans l'évolution du western hollywoodien.

Le chef de la bande pointe son revolver en direction du public. L'image n'est pas très stable. Sur le grain grossier de la pellicule, on devine quelques traces de couleur – le bandit porte un foulard rouge et une chemise verte. Le regard de l'homme est féroce, déterminé. C'est l'ultime plan du film, mais il est parfois utilisé en ouverture. Il s'agit de *The Great Train Robbery* (*Le Vol du rapide*, Edwin S. Porter, 1903)[2], le tout premier western de l'histoire du cinéma.

Il a été en fait précédé par des films très courts d'environ une minute que l'on pouvait voir dans les kinétoscopes de Thomas Edison et dont les titres célébraient des scènes du Far West : *Procession of Mounted Indians and Cowboys*, *Calf-Branding*, *Buffalo Bill and Escort* ou *Cripple Creek Barroom*. Mais *The Great Train Robbery* invente un genre qui va marquer durablement l'histoire du cinéma américain. Par sa durée – environ 9 minutes – il impose un format plus ample et permet à la narration de se développer selon des modes propres au cinéma : montage parallèle, chevauchement de scènes, utilisation dramatique des plans et rythme soutenu de la dynamique du récit. Le film s'inspire de faits réels, notamment de l'attaque du train de la *North Pacific Railroad*, organisée par quatre membres du gang de George Leroy Parker, alias Butch Cassidy, le 29 août 1900. Le film a rencontré un succès immédiat et Edwin S. Porter en a réalisé une version parodique en 1905, intitulée *The Little Train Robbery*[3]. L'année suivante, il a tourné *The Hold up of the Rocky Mountain Express*[4]. La légende de l'Ouest s'est alors inscrite sur les écrans pour de nombreuses années.

The Great Train Robbery explore le territoire imaginaire d'un ouest improbable – le film a été tourné en novembre 1903 essentiellement dans le

[2] YouTube : http://www.youtube.com/watch?v=Bc7wWOmEGGY
[3] YouTube : http://www.youtube.com/watch?v=yqoQwuXRjj8
[4] YouTube : http://www.youtube.com/watch?v=at_3yIi--cA

New Jersey et aux alentours de New York. Il s'agit donc d'une réalité fantasmée destinée à distraire et à faire rêver. En cela, le film de Porter se situe dans la continuité d'une démarche entreprise par la littérature populaire, notamment par les *Dime Novels* dès 1860, souvent dédiés aux héros de la conquête de l'Ouest. La page de couverture arborait une gravure qui glorifiait une action particulièrement spectaculaire et courageuse. Le hors-la-loi y avait le statut de héros et le shérif, non moins héroïque, portait souvent le poids d'un passé trouble. Ces romans célébraient l'individualisme triomphant de ces aventuriers d'airain tandis qu'ils bravaient les dangers de la *Frontière*. C'est également à la fin du 19e siècle que des écrivains tels que Jack London (1876-1916), Bret Harte (1836-1902) ou Stephen Crane (1871-1900) ont donné de l'Ouest une vision âpre, rugueuse et ironique. Ainsi coïncident dans cette vision de l'Ouest, la lumière et les ténèbres, les grands espaces désertiques et les salles enfumées des saloons, la chaleur torride de Monument Valley et le froid glacial du Wyoming ou du Nebraska. Cette tension, inhérente au Western en tant que genre littéraire, sera reprise et amplifiée par le cinéma.

C'est en 1902, un an avant la sortie sur les écrans de *The Great Train Robbery*, qu'est publié le roman d'Owen Wister à la fois solaire et ténébreux, *The Virginian*, passage initiatique entre civilisation et terres à conquérir, entre les émois amoureux et la confrontation à la violence. La description du personnage semble annoncer la présence rayonnante de Gary Cooper dans le film de Victor Fleming, *The Virginian*, en 1929 :

> Lounging there at ease against the wall was a slim young giant, more beautiful than pictures. His broad, soft hat was pushed back; a loose-knotted, dull-scarlet handkerchief sagged from his throat; and one casual thumb was hooked in the cartridge-belt that slanted across his hips. He had plainly come many miles from somewhere across the vast horizon, as the dust upon him showed. His boots were white with it. His overalls were gray with it. The weather-beaten bloom of his face shone through it duskily, as the ripe peaches look upon their trees in a dry season. But no dinginess of travel or shabbiness of attire could tarnish the splendor that radiated from his youth and strength. (Wister 1998: 3)

The Virginian est une étape primordiale dans la construction d'une mythologie inaugurée par James Fenimore Cooper (1789-1851) dans les *Leatherstocking Tales* des années 1820-1840. La séduction du personnage reflète ses qualités morales. Héros lumineux, il n'en a pas moins des zones d'ombre. Héros sans nom, il est tiraillé entre le monde civilisé et les territoires inconnus, entre le confort d'une vie rangée et l'appel de l'aventure. Il réunit à lui-seul les valeurs de la *Frontière*, il incarne la foi en l'avenir et la nostalgie d'un paradis perdu. La haute silhouette de Gary

Cooper et son regard éclatant expriment ainsi dans l'adaptation cinématographique de Victor Fleming la splendeur de cette jeunesse vigoureuse d'une *américanéité* radieuse.

Cette vision essentiellement solaire s'oppose au personnage composé par William S. Hart (1864-1946), dont le regard d'acier et les mâchoires serrées expriment une mâle rudesse dans un environnement qui se définit comme authentique. Durant toute sa carrière, qui s'achève avec *Tumbleweeds* (King Baggot, 1925), William S. Hart perpétue sur les écrans la légende d'un Ouest inspiré de l'esthétique des photographies de Mathew Brady (1823-1896)[5] et de Timothy O'Sullivan (1840-1882)[6]. En 1939, *Tumbleweeds* est à nouveau distribué. On y rajoute une bande-son et un prologue explicatif d'environ 8 minutes assuré par William S. Hart, vêtu du costume qui avait fait sa gloire. Il explique le contexte et la portée historique de l'ouverture des terres aux colons en 1889 :

> The story of *Tumbleweeds* marks one of the greatest epochs of our American history. It tells of the opening of the Cherokee strip in the year 1889 – 1200 square miles of Cherokee Indian lands on one front over 200 miles long were thrown open by our government to those seeking good earth upon which they might make their homes. For many years, our government had been leasing these Indian lands to cattlemen to graze their herds and then these cattlemen were told to leave.[7]

Le film est le récit de la fin d'une époque, c'est aussi pour l'acteur l'occasion de faire ses adieux au cinéma et au western en particulier. Ainsi, ce prologue souligne le thème de la finitude et de la disparition – le monde de la *Frontière* n'est plus, le cinéma muet est révolu et la carrière de l'acteur s'est achevée. La conquête de l'Ouest porte en elle sa propre disparition et se nourrit d'un sentiment éminemment nostalgique ainsi que l'attestent les titres de nombreuses œuvres de fiction où figurent « the last », « the end »… Le cinéma hollywoodien a endossé cette tension entre une célébration épique de l'*américanéité*, souvent en contradiction avec la vérité historique, et la perception de sa fin inéluctable. David Wark Griffith (1875-1948) en a dessiné la geste dans *Naissance d'une nation* (*Birth of a Nation*, 1915), Raoul Walsh (1887-1980) a donné sa chance à un acteur alors inconnu, John Wayne, dans *The Big Trail* (*La Piste des géants*, 1930) et c'est John Ford (1894-1973) qui a su trouver l'équilibre entre célébration, vérité historique

---

[5] http://www.flickr.com/photos/usnationalarchives/collections/72157622495226723/

[6] http://libraryphoto.cr.usgs.gov/cgibin/search.cgi?search_mode=noPunct&selection=O%27Sullivan+T.H.%7CT.H.+O%27Sullivan

[7] http://www.youtube.com/watch?v=Yx8kyGpWz2w&feature=related

et perception de la finitude d'un monde dans des films tels que *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, 1956) et plus encore dans *Cheyenne Autumn* (*Les Cheyennes*, 1964).

Durant les années trente, le western affiche une naïveté immaculée dans des séries B où triomphe le *Singing Cowboy*. C'est au début des années quarante que le genre renoue avec sa part d'ombre et que ce qu'on dénommera plus tard « western crépusculaire » commence à se dessiner sur les écrans.

The Ox-Bow Incident de Walter Van Tilburg Clark (1909-1971) paraît en 1940. Ce roman constitue un œuvre charnière qui s'affranchit des conventions d'un genre alors convenu et aseptisé. Il propose une interrogation sur la justice et souligne les contradictions du comportement collectif de la société américaine en relatant un épisode de lynchage dans un Ouest sombre et glacé, balayé par les vents.

William Wellman adapte le roman à l'écran en 1943 et signe une œuvre forte, dominée par la présence ombrageuse et intense d'un Henry Fonda au sommet de son art. C'est ce même Wellman qui s'interroge sur l'extermination des Indiens avec *Buffalo Bill* (1944) et qui ouvre la voie à une nouvelle approche, reprise par des cinéastes tels que Delmer Daves (1904-1971), John Ford (1894-1973), et Anthony Mann (1906-1967).

En d'autres termes, c'est grâce à William Wellman que le western devient « adulte ». *The Gunfighter* (*La Cible Humaine*, Henry King, 1950) et plus encore, *High Noon* (*Le Train sifflera trois fois*, Fred Zinnemann), proposent une réévaluation du statut du héros et une analyse sans concession de la psychologie collective américaine. Réalisés dans le contexte de la guerre froide et du maccarthysme, ces films, empreints d'une qualité métaphorique, affirment le renouvellement du genre sans pourtant le trahir. La dimension épique subsiste, mais elle est au service de l'histoire et d'un propos. Ainsi, les paysages arides de *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, John Ford, 1956) sont le miroir de l'aridité affective du héros interprété magistralement par John Wayne. Le Technicolor s'habille de couleurs sombres et fait vibrer les westerns intenses de Delmer Daves et d'Anthony Mann.

Le western crépusculaire se construit ainsi au fil du temps et des films, reprenant les thèmes classiques pour mieux les subvertir. L'un des exemples les plus saillants est *Man of the West* (*L'Homme de l'Ouest*, Anthony Mann, 1958) où Gary Cooper, acteur en fin de carrière, incarne un ancien hors-la-loi devenu un citoyen irréprochable qui plonge dans la folie meurtrière de son passé. Le travail de l'acteur consiste à maîtriser les pulsions les plus sauvages de son personnage tout en les laissant poindre. Sur son visage se lit la rencontre fulgurante entre le passé et le présent,

rencontre d'autant plus explosive qu'il lui faut faire face à ce passé pour en triompher. Enfermé dans une solitude torturée, il bataille contre ses propres démons et engage une lutte sans merci contre ceux qui constituaient auparavant sa famille. Au terme de ce voyage au bout de l'enfer, il maintient le cap de son intégrité dans un Ouest meurtri.

James Stewart, autre star vieillissante, saura également exprimer cette confrontation entre le passé et le présent dans de nombreux films réalisés par Anthony Mann. Il ne s'agit plus de nostalgie d'un passé révolu, mais de la nécessité absolue d'affronter ce passé pour vivre le présent et peut-être construire l'avenir. Le western gagne ainsi en complexité autant dans la construction de la narration que dans le traitement psychologique des personnages. Seul Howard Hawks (1896-1977) refuse de céder à ce qui n'est à ses yeux qu'une trahison des canons du genre. *Rio Bravo* (1959) est en fait l'affirmation de ce que doit être un bon western selon Hawks. Enfin, il convient de souligner l'apport de Budd Boetticher (1916-2001) qui a su insuffler au genre une énergie et une âpreté dont Sam Peckinpah (1925-1984) saura s'inspirer : dès 1956, Budd Boetticher donne à Randolph Scott (1898-1987) ses meilleurs rôles, notamment dans *Seven Men from Now* (*Sept hommes à abattre*).

C'est dans ce contexte de renouvellement, dont il a perçu la richesse, que John Ford réalise *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'homme qui tua Liberty Valance, 1962*). Tourné en noir et blanc, il n'a pas la flamboyance de *The Searchers*, mais il constitue une étape essentielle dans l'exploration et la mise en perspective des mythes fondateurs du western.

Lorsqu'il choisit le noir et blanc plutôt que la couleur, John Ford est à contre-courant de ce qui se fait à Hollywood. C'est un choix esthétique dicté par le propos du film. Ainsi le film s'ouvre en pleine lumière au moment où le sénateur Ransom Stoddard (James Stewart) et son épouse, Hallie (Vera Miles) descendent du train et se retrouvent sur le quai de la gare de Shinbone. Ils sont venus enterrer leur vieil ami, Tom Doniphon (John Wayne). Ce voyage dans la clarté brûlante de l'Ouest est un adieu – la lumière est en deuil. Tom Doniphon repose dans un cercueil rudimentaire. On ne le voit pas, son ami Rance exige qu'on lui mette ses bottes et que l'on dépose ses éperons, sa ceinture et son revolver. Ultime hommage à l'homme de l'Ouest, mais nous apprenons qu'il avait déposé les armes depuis bien longtemps... La venue du Sénateur, gloire de la petite ville, attire la presse et Ransom accepte de remonter le cours du temps. Dans le local du *coroner*, trône une vieille diligence recouverte de poussière. C'est justement celle qu'a empruntée Ransom Stoddard lorsqu'il a été attaqué par Liberty Valance (Lee Marvin) et sa bande. Le flashback initial plonge le spectateur

dans la sauvagerie d'un monde sans foi ni loi. Le noir et blanc sied à la représentation de cet Ouest brutal en même temps d'ailleurs qu'à l'abstraction théorique de la question de la loi qui fonde le film. Les traits des visages sont sculptés dans la pénombre et les longs manteaux clairs des hors-la-loi sont des taches blafardes, menaçantes et fantomatiques. Par la suite, l'essentiel des scènes se déroule de nuit. Une lumière chaude éclaire les scènes intimistes, mais les scènes de rue, par exemple, ne sont pas sans évoquer l'esthétique expressionniste ou plus encore, l'art du clair-obscur selon Rembrandt. La célèbre scène de l'affrontement entre Ransom Stoddard et Liberty Valance utilise toutes les ressources du noir et blanc à des fins dramatiques afin d'en souligner l'intensité. C'est aussi ce qui rend crédible le subterfuge scénaristique – ce n'est pas Ransom qui tue Liberty Valance, c'est Tom Doniphon, caché dans l'ombre. Le noir et blanc participe directement à la dynamique du récit. A la fin du film, la pleine lumière envahit à nouveau l'écran ; le voyage à rebours est terminé – Rance et son épouse peuvent envisager de quitter Washington pour s'installer à Shinbone sans craindre les fantômes du passé. Ainsi le noir et blanc permet d'explorer le thème du passage du temps, thème empreint de mélancolie et non de nostalgie. Il ne s'agit pas de regretter une sorte de paradis perdu ; Rance sait qu'il a eu raison de défendre les valeurs de la démocratie et il ne peut éprouver de sentiments nostalgiques à l'égard d'une société brutale et inculte. En revanche, la mort de son ami suscite en lui un sentiment diffus où se mêlent les images d'un passé révolu à la fois tendre et douloureux. Revenir à Shinbone lui permet de trouver la sérénité, tout près de l'ami auquel il doit tant.

Les trois héros du film représentent chacun une phase essentielle de la conquête de l'Ouest. Liberty Valance, c'est l'Ouest primitif et barbare. Lee Marvin, dont la violence survoltée avait électrisé *The Big Heat* (*Règlements de comptes*, Fritz Lang, 1953) et surtout *Seven Men from Now* (*Sept hommes à abattre*, Budd Boetticher, *1956*) compose un personnage à la fois cruel et séduisant. Comme son nom le suggère, il incarne une liberté affranchie de tout code moral. Au plan symbolique, il meurt parce qu'il fait partie d'un monde révolu, les livres vont bientôt remplacer les revolvers. Ce faisant, John Ford démythifie la légende d'un Ouest pur et innocent pour célébrer l'idéal démocratique. Le *Wild West* est devenu anachronique parce qu'il est l'exaltation d'un individualisme forcené qui va à l'encontre des principes fondateurs de la démocratie.

Tom Doniphon est également un héros du passé, mais il sait qu'il appartient à un monde qui va bientôt disparaître. Il est capable de violence, il tire aussi vite et aussi juste que Liberty Valance, il lui suffit « d'être » pour que sa propre loi s'impose. La légende de John Wayne, acteur fordien

par excellence, rejoint ainsi celle du personnage. Il est un héros crépusculaire dont l'effacement imprime au film une dimension tragique puisqu'il protège celui qui lui fait perdre, d'une part, le monde auquel il est attaché et, d'autre part, la femme dont il est amoureux. Il œuvre pour que la démocratie puisse s'installer et ce, dans le plus grand secret. Nous sommes bien au-delà de la nostalgie : par dépit amoureux, Tom réduit sa maison en cendres, se laisse aller physiquement, finit par disparaître avant même de mourir et lorsqu'il est mort, dans son cercueil, on ne voit pas son corps – ultime effacement du héros.

Ransom Stoddard donne l'impulsion au mouvement fondamental du film qui mène de la violence d'un Ouest sauvage aux valeurs de la démocratie telles qu'elles sont exprimées dans la Déclaration d'Indépendance. Alors qu'il utilise l'image de John Wayne pour servir *a contrario* la dynamique de l'effacement, John Ford construit le personnage de Ransom Stoddard à partir des rôles interprétés par James Stewart dans les films de Capra, Cukor ou Lubitsch. Aux yeux de tous, James Stewart est véritablement à l'écran l'incarnation de l'idéal démocratique américain ; il est le héros auquel chacun peut s'identifier.

Il est tout d'abord *The Dude* (*le Pied-tendre*) qui vient de l'Est, naïf et maladroit. Sa masculinité est d'ailleurs mise à mal – il fait la vaisselle, joue les serveuses et porte un tablier. Liberty Valance ne manque pas de souligner le ridicule de sa tenue. C'est son obstination qui rend Ransom Stoddard héroïque sous l'œil bienveillant de Tom Doniphon. «You're a persistent cuss, Pilgrim », lui dit Tom et Rance clame haut et fort : « Nobody fights my battles ! » Il s'essaie au tir, il allonge Tom d'un crochet du droit, mais il sait que le véritable héros de la démocratie américaine, c'est le peuple ainsi que le déclare Nora dans la salle de classe où sont accrochés les portraits de Washington et de Lincoln : « The United States is a republic, and a republic is a state in which the people are the boss – that means us. And if the big shots in Washington don't do like we want, we don't vote for them, by golly, no more ! »

Grâce au vote, Rance imprime sa marque dans l'histoire de son pays et devient sénateur au prix d'une supercherie puisqu'il n'est pas l'homme qui a tué Liberty Valance. C'est la mort de Tom qui le libère de son secret. Il revendique son statut de « non-héros » auprès de la presse locale qui ne veut rien entendre: « This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend », déclare avec emphase le rédacteur en chef du *Shinbone Star*. L'homme ordinaire est devenu une légende ; détruire cette légende ne peut que fragiliser inutilement les fondements de l'idéal démocratique. Le secret est la faille du héros, c'est ce qui le rend humain. Ainsi la mélancolie se nourrit d'un sentiment de perte irréversible que son épouse Hallie partage

sans mot dire. Elle a choisi le héros ordinaire, mais elle conserve en elle le souvenir et la perte du héros extraordinaire.

Il s'agit de l'avant-dernier western de John Ford, au crépuscule de sa carrière et c'est vraisemblablement l'un de ses films les plus achevés où l'humour côtoie le tragique, où la mélancolie s'accompagne d'une méditation sur le passage du temps, où la complexité des sentiments humains est exprimée avec la plus grande simplicité et une somptueuse maîtrise formelle.

1962 est une année charnière qui voit le western se parer de couleurs plus sombres et de propos plus ironiques, voire douloureux. *Lonely Are the Brave* (*Seuls sont les indomptés*, David Miller, 1962), d'après un scénario de Dalton Trumbo, offre à Kirk Douglas l'un de ses plus beaux rôles en cow-boy égaré dans le monde moderne. C'est aussi en 1962 que Sam Peckinpah réalise *Ride The High Country* (*Coup de feu dans la Sierra*) qui s'inscrit dans la continuité du travail de Budd Boetticher : Randolph Scott, face à Joel McCrea, y incarne un vieux justicier à la dérive dans un Ouest baroque.

Bientôt, l'Homme sans nom (Clint Eastwood) promènera sa haute silhouette et son regard d'acier dans les « westerns spaghetti » de Sergio Leone. L'Amérique perd son jeune président et plonge dans l'horreur du Vietnam. On parle de la mort du western, surtout à propos de *The Wild Bunch* (*La Horde sauvage*, Sam Peckinpah, 1969), somptueuse fresque d'une violence que l'on a parfois qualifiée de complaisante. De sublimes pépites jalonnent toutefois cette mort annoncée : *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Butch Cassidy et le Kid*, George Roy Hill, 1969), *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) et *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972).

The Shootist, un roman de Glendon Swarthout, est publié en 1975. Il est couronné la même année par la *Western Writers of America*. Le succès du roman séduit Hollywood et le producteur, Mike Frankovich en achète les droits. George C. Scott est pressenti pour tenir le rôle principal, mais c'est John Wayne qui finit par l'obtenir. La réalisation est confiée à Don Siegel (1912-1991), spécialiste de films d'action musclés tels que *Dirty Harry* (*L'Inspecteur Harry*, 1970). Le roman, ainsi que le film qui en est une adaptation fidèle, hormis l'épilogue, illustrent parfaitement l'idée que l'on peut se faire d'un « western crépusculaire » : J.B. Books (John Wayne), une vieille légende de l'Ouest, souvent *pistolero* et parfois shérif, se rend à Carson City en 1901 pour consulter un ami médecin (James Stewart). Le médecin confirme qu'il souffre d'un cancer et qu'il ne lui reste que peu de temps à vivre. Books trouve à se loger chez l'habitant. Ses relations avec sa logeuse, Bond Rogers (Lauren Bacall), sont plutôt orageuses dès qu'elle comprend qui il est véritablement. Son fils, Gillom (Ron Stewart) ne cache pas son admiration. Books passe la dernière semaine de sa vie à organiser

une « sortie » digne de sa légende lors d'un spectaculaire et dramatique règlement de compte dans un saloon…

L'Ouest sauvage n'est plus, la reine Victoria vient de décéder, un nouveau siècle commence et les héros d'antan ne sont plus que des « old timers »… C'est aussi l'ultime film de John Wayne, star en déclin[8], qui livre alors une bataille héroïque contre un cancer à un stade avancé. L'acteur incarne un personnage qui est une sorte de miroir de sa propre légende. C'est d'ailleurs la légende de l'acteur qui est célébrée dans le générique du film en une sorte de pré-générique à la gloire du personnage de la fiction, J. B. Books.

Une sombre et aride chaîne montagneuse bloque l'horizon comme pour signifier que le temps n'est plus au rêve et à l'aventure. Une musique percutante rythme les images tandis que la voix d'un jeune homme les commente. Le texte lu par la voix off, encore anonyme – il s'agit en fait du jeune Gillom – signifie d'emblée la problématique crépusculaire de ce film nostalgique et tragique. Cette voix juvénile marque la distance entre les générations et inscrit J.B. Books dans la légende de l'Ouest. Un montage construit à partir d'extraits de films de John Wayne retrace le parcours de Books. Le tout est présenté en une série de mini-chapitres introduits par une date et un gros plan sur le revolver du héros – hommage appuyé au film d'Edwin S. Porter. On revoit John Wayne jeune et puis, au gré des films, il prend de l'âge et s'alourdit sans rien perdre de sa fougue. Ce n'est qu'à la fin du générique que l'on entend la voix et les intonations si reconnaissables de John Wayne : « I won't be wronged, I won't be insulted and I won't be laid a hand on. I don't do these things to other people and I require the same from them ». John Wayne fait son entrée en scène immédiatement après le générique ; lourde carcasse, traits fatigués, il continue à faire régner sa loi.

La présence de James Stewart au début du film assure une sorte de continuité mythique avec *The Man Who Shot Liberty Valance* et le charme parfois abrupt de la non moins légendaire Lauren Bacall n'est pas sans rappeler celui de Vera Miles à qui Tom Doniphon disait : « You're awful pretty when you get mad ». Gillom, dont la personnalité attachante[9] évoque celle du jeune Joey dans *Shane* (*L'Homme des vallées perdues*, George Stevens, 1953), incarne un double regard, tourné vers le passé légendaire de son héros et ancré dans une réalité riche de promesses.

---

[8] En 1975, pour la première fois depuis 25 ans, John Wayne ne figure pas sur la liste des 10 acteurs les plus populaires du box office.

[9] Gillom est un personnage cynique dans le roman. C'est John Wayne qui a insisté pour qu'il incarne des valeurs positives, ce qui a obligé Don Siegel à revoir l'épilogue dans une perspective plus optimiste.

Dans le western crépusculaire, les rapports entre le héros et les habitants de la ville où il se rend sont souvent troubles, voire malsains. Il n'est pas rare que la ville participe indirectement à la chute du héros. En l'occurrence, les habitants de Carson City sont partagés entre l'admiration qu'ils éprouvent pour Books et la peur qu'il ne vienne semer la mort et le chaos. Dès qu'ils apprennent qu'il ne lui reste que peu de temps à vivre, ils sont prompts à vouloir profiter de la situation. Certains méditent sur le nombre d'hommes qui sont tombés sous ses balles et rêvent d'attacher leur nom à la fin du héros fatigué. Tuer le héros, c'est lui voler sa légende. J.B. Books tente de dissimuler son identité auprès de sa logeuse en se faisant passer pour une autre légende de l'Ouest, Wild Bill Hickok (1837-1876), subterfuge qui ne trompe pas Gillom. Une légende ne peut pas mourir dans l'anonymat et c'est là que réside la douloureuse ironie de cette méditation sur la fin d'un Ouest mythique. Lors de cette ultime semaine, l'homme blessé dans sa chair organise sa mort selon ses valeurs et son code de conduite. Il reçoit des visites – le shérif, des hommes de main, le croquemort, une ancienne maîtresse qui tous espèrent pouvoir tirer avantage de lui. L'un des visiteurs les plus intéressants est le reporter, Dan Dobkins qui travaille pour *The Morning Appeal.* Il désire écrire une série d'articles sur Books, mais il ne s'agit pas d'imprimer la légende comme c'était le cas dans *The Man Who Shot Liberty Valance* :

> « … Well Sir, I would like tremendously to do a series of stories on you. (…) Well, we could start today, right now, and get together again tomorrow. You see, there's been so much cheap fiction about gunmen. I want to get down to the true story, while you are still available, before anything happens to you. (…) I want to cover you career factually, the statistics, you might say. Then I'll delve into the psychological aspects. What turned you to violence in the first place? Are you by nature bloodthirsty? Do you brood after the deed is done? Or have you lived so long with death that you are used to it? The death of others, the prospect of your own? »

Books n'est pas prêt à sacrifier sa légende et le jeune reporter l'apprend à ses dépens lorsque le vieil homme le chasse brutalement à coups de pied dans l'arrière-train avant d'être cisaillé par la douleur du cancer qui progresse dans ses entrailles. C'est là que réside la tension entre le mythe et l'irréversible réalité qui est celle du personnage et de l'acteur qui l'incarne. Il s'agit bien du crépuscule d'une star. L'émotion que suscite le film est empreinte d'une nostalgie fondée sur le rapport intime qu'entretient le spectateur avec un acteur de légende.

Alors que John Wayne est au crépuscule de sa vie, Clint Eastwood s'installe dans une double carrière en tant qu'acteur et réalisateur de ses propres films. Lorsqu'il décide de réaliser son premier western, *High Plains*

Drifter (*L'Homme des hautes plaines*, 1973), il est celui qui a contribué, sinon a dénaturer le genre, du moins à l'orienter vers des contrées jusque-là inexplorées en travaillant sous la direction de Sergio Leone. Acteur emblématique d'un genre que l'on disait moribond, Eastwood réinvestit le western et contribue à sa renaissance – entreprise ambitieuse où l'esthétique baroque se mêle au classicisme d'antan, où les thèmes sont « revisités », parfois parodiés aux couleurs sombres d'un Ouest d'apocalypse. Il réalise quatre westerns en vingt ans – *High Plains Drifter* (*L'Homme des hautes plaines*, 1973), *The Outlaw Josey Wales* (*Josey Wales hors-la-loi*, 1976), *Pale Rider* (*Pale Rider, le cavalier solitaire*, 1985), *Unforgiven* (*Impitoyable*, 1992) – et s'affirme comme le maître incontesté du *revisionist Western*.

Unforgiven, dédié à Sergio Leone et à Don Siegel, clôt un cycle et constitue selon son auteur « le dernier des westerns » (Henry 1992 : 8) – formule tranchante et quelque peu exagérée. Ce double verrouillage inscrit de fait le film dans la thématique du western crépusculaire. Eastwood explore les mythes fondateurs du genre pour à la fois les célébrer et les démythifier. Ainsi il s'agit bien de vengeance, mais elle est à double détente. Le héros du film, William Munny (Clint Eastwood) est d'abord payé pour venger une prostituée défigurée par un cow-boy – c'est une vengeance par procuration qui ne l'implique pas personnellement sinon en faisant naître en lui des sentiments confus où se mêlent culpabilité et refus d'endosser un passé de tueur professionnel. Il ne cesse de dire qu'il n'est plus l'homme qu'il était jadis. En revanche, à la fin du film, il décide de venger son ami Ned Logan (Morgan Freeman), battu à mort par Little Bill Daggett, le shérif de Big Whiskey (Gene Hackman). Il lui faut donc accepter de redevenir ce qu'il était par loyauté envers son ami et trahir la promesse qu'il avait faite à son épouse de son vivant. Ce n'est qu'au prix de cette double contrainte, qu'il peut ensuite abandonner les armes et retourner auprès de ses enfants. L'ombre de l'épouse défunte pèse sur les décisions et les interrogations du héros ; elle est une présence « textuelle» qui encadre le film au tout début et à la fin. Le spectateur est ainsi invité à s'imprégner de cette présence fantomatique. C'est un artifice narratif qui, d'une part, installe le film et d'autre part, le clôt définitivement.

La vengeance reste un moteur essentiel de la conduite du récit, mais elle est intégrée à la dynamique de la rédemption qui se trouve au centre du propos. Ce voyage intérieur à rebours se fait au prix d'une démythification du héros dès les premières images. On le voit se traîner dans la boue pour se saisir d'un porc, manquer sa cible lorsqu'il s'entraîne à tirer et, ultime humiliation pour l'homme de l'Ouest, être incapable de se mettre en selle. Il ne retrouve ses anciens réflexes qu'après avoir accepté de regarder son

passé en face – c'est ce qui explique sa détermination sans appel alors qu'il s'apprête à « exécuter » Little Bill : « I've killed women and children. I've killed just about everything that walked or crawled at one time or another, and I'm here to kill you, Little Bill, for what you did to Ned ».

Il n'y a pas de célébration de la vengeance car le héros est en souffrance. La mort est évoquée à de nombreuses reprises et elle n'est jamais glorifiée : mort lente du premier cow-boy, mort peu glorieuse du second alors qu'il est aux toilettes et triste confession du jeune apprenti tueur, Schofield Kid :

> « The Kid: That was the first one...First one I ever killed...You know how I said I shot five men? It weren't true. That Mexican that come at me with a knife, I just busted his leg with a shovel. I didn't kill him or nothing, neither. (…)
>
> The Kid: Jesus Christ. It don't seem real. How he ain't gonna never breathe again, ever. How he's dead. An' the other one, too. All on account of pullin' a trigger.
>
> Will: It's a hell of a thing, killin' a man. You take away all he's got an' all he's ever gonna have.
>
> The Kid: Yeah. Well, I guess they had it comin'. Will: We all have it comin', Kid. »

La violence est cauchemardesque – à la frénésie explosive de Little Bill, répond l'impassibilité glaciale de William Munny. Ils portent tous deux le même prénom, ils sont de la même trempe et l'on comprend que la sauvagerie du shérif est en tous points comparable à celle dont faisait preuve Munny par le passé. C'est aussi ce qui explique la passivité du héros lors de sa première confrontation avec le shérif. Il se fait rouer de coups sans réagir pour conjurer son passé et rester fidèle à la promesse qu'il a faite à son épouse. Ainsi, l'entreprise de démythification s'inscrit dans la chair du héros : aux cicatrices du passé se superposent les plaies et les contusions du présent. Il s'ensuit une convalescence douloureuse vers une renaissance meurtrie et désespérée, une sorte d'épiphanie de la violence pour finalement lui tourner le dos à jamais. Il s'agit bien de la fin d'un monde et de la fin d'un genre. Ce ne sont d'ailleurs pas d'autres aventures qui attendent le héros au terme du film puisqu'il choisit d'ouvrir un commerce à San Francisco.

La déconstruction de la légende affecte aussi bien William Munny que les personnages qui gravitent autour lui en une sorte de travail transversal. Celui qui incarne la transmission de la légende, c'est le chroniqueur-romancier, W.W. Beauchamp, personnage en quête de sensationnel que l'on découvre escortant English Bob (Richard Harris) dont

il a relaté les exploits dans une brochure intitulée *The Duke*[10] *of Death*. English Bob, royaliste ennemi de la démocratie, est aux yeux de Little Bill, un être anachronique et nuisible qu'il faut écraser et chasser. Par dérision, il l'appelle,*The Duck of Death* et s'autoproclame démystificateur de la légende d'English Bob en révélant qu'il ne doit sa réputation qu'à la maladresse d'un adversaire ivre. Beauchamp décide alors d'abandonner English Bob à son triste sort et propose ses services à Little Bill. Une légende se meurt et laisse la place à une autre pour être à nouveau mise à mal. Lorsque le chroniqueur assiste à la mort de Little Bill, on sent poindre en lui le désir de « couvrir » la légende de William Munny. Écrire la légende du héros implique un processus d'altération des faits. Beauchamp porte des lunettes, ce qui symboliquement, le met à distance – il n'est qu'un témoin, sans armes. Par ailleurs, le jeune Schofield Kid aurait besoin de lunettes et dans ce monde brouillé qui est le sien, il s'invente un passé glorieux de tueur professionnel pour finalement admettre qu'il n'en est rien et qu'il préfère déposer les armes. Ned Logan ne rêve que de quiétude et devient un corps meurtri exposé debout dans un cercueil sommaire – misérable dépouille qui évoque celles de ces hors-la-loi légendaires que l'on avait coutume de photographier.

Unforgiven est un hommage ultime où célébration et démystification créent un réseau de tensions magnifié par une esthétique à la fois baroque et dépouillée. Clint Eastwood n'a plus réalisé de western depuis *Unforgiven*, que l'on peut considérer comme un western-testament. Faut-il pour autant le considérer comme le dernier des westerns ? La veine crépusculaire ne cesse de solliciter l'imagination des réalisateurs parfois tentés de « revisiter » d'anciens succès. On songe à *3 :10 to Yuma* (*3h10 pour Yuma*, James Mangold, 2007) remake très laborieux du splendide film de Delmer Daves en 1958 ou encore à *True Grit* (Ethan & Joel Coen, 2010) adapté de la version d'Henry Hathaway avec John Wayne en 1969. Mais il est certain que cette exploration rétrospective porte en elle ses propres limites dans la mesure où elle se positionne par rapport à des modèles passés afin de les subvertir. La parodie, le recours aux effets spéciaux, le mélange des genres peuvent apporter un regard nouveau sur un genre qui évolue, mais qui n'a plus le rayonnement qui était le sien dans les années cinquante, par exemple. A n'en point douter, le « western crépusculaire » renaîtra, mais il lui faudra composer un savant dosage de classicisme et de modernité où célébration et démythification sauront trouver leur place dans un système narratif novateur. John Ford y était parvenu de manière magistrale, Clint Eastwood a su relever le défi en rendant hommage aux grands réalisateurs qui ont

[10] On ne peut s'empêcher de penser à John Wayne dont le surnom était *Duke*.

largement contribué à la renaissance d'un genre dont la mort annoncée est sans cesse reportée.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON, Lindsay. *About John Ford* [1981]. London: Plexus, 1999.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* [1955]. Paris : Les Editions du Cerf, 1981.

CAMERON, Ian and Douglas Pye (eds.). *The Western*. London : Studio Vista, 1996.

CAMY, Gérard (ed.). *Western : que reste-t-il de nos amours ?* Cinémaction, n° 86, Corlet-Télérama, 1er trimestre 1998.

CAMY, Gérard. *Sam Peckinpah, un réalisateur dans le système hollywoodien des années soixante et soixante dix*. Paris : L'Harmattan, 1997.

COURSODON, Jean-Pierre. « Impitoyable, 'Out of the Past' ». *Positif* n°380, octobre 1992.

COURSODON, Jean-Pierre. « Les westerns de Clint Eastwood. De l'Homme sans nom au nom de l'auteur ». *Positif* n° 512, octobre 2003.

CRANE, Stephen. *The Complete Short Stories and Sketches of Stephen Crane*, ed. Thomas A. Gullason. Doubleday & Company, Inc., 1963.

DAVIS, Ronald L. *Duke: The Life and Image of John Wayne.* University of Oklahoma Press : Norman, Publishing Division of the University, 1998.

DAVIS, Ronald L. *John Ford, Hollywood's Old Master*. University of Oklahoma Press : Norman, Publishing Division of the University, 1995.

FLYNN, T.T. *The Man from Laramie*. New York: Dell Publishing Company, 1954.

HENRY, Michael. « Le sujet idéal pour le dernier des westerns », *Positif*, n°380, octobre 1992.

LAURET, Pierre. « La tragédie sous la légende. L'homme qui tua Liberty Valance ». *Positif* n° 557-558, juillet-octobre 2007.

LEUTRAT, Jean-Louis. *L'Homme qui tua Liberty Valance*. Paris : Editions Nathan, Synopsis, 1995.

McBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. New York: St Martin's Press, 2001.

MCGILLIGAN, Patrick. *Clint, The Life and Legend* [1999]. London: Harper Collins Entertainment, 2000.

MEYERS, Jeffrey. *Gary Cooper, American Hero*. New York: Cooper Square Press, 1998.

RAINEY, Buck. *Western Gunslingers in Fact and on Film*. North Carolina and London: McFarland & Company, 1998.

ROBERTS, Randy and James S. OLSON. *John Wayne, American* [1995]. Lincoln and London: Bison Books, University of Nebraska Press, 1997.

SCHAEFFER, Jack. *Shane* [1949]. New York/Toronto/London: Bantam Books, 1963.

SIMMON, Scott. *The Invention of the Western Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SWARTHOUT, Glendon. *The Shootist* [1975]. Lincoln: Bison Books, University of Nebraska Press, 2011.

TAVERNIER, Bertrand. *Amis Américains*. Institut Lumière/Actes Sud, 1993.

VAN TILBURG CLARK, Walter. *The Ox-Bow Incident* [1940]. New York: Signet Classic, Random House, 1968.

WISTER, Owen. *The Virginian* [1902]. New York: A Forge Book, published by Tom Doherty Associates, 1998.