

La conquête de l'image. Ou comment le western institue derechef l'espace commun

Laurent Van Eynde
Facultés universitaires Saint-Louis

Le but de cette étude est de décrire un mode d'articulation de l'affect, de l'imaginaire et de la création sociale à même la production cinématographique. Comment, en effet, pourrait-on faire l'impasse sur l'art cinématographique lorsqu'il s'agit d'impliquer imaginaire et société ? Dès que le cinématographe a pu prétendre à un autre statut que celui de curiosité technique, dès qu'il s'est affranchi du contexte du spectacle forain – aussitôt, donc, qu'il a pu prétendre au rang d'art, il a aussi assumé l'implication nécessaire entre ce que Benjamin nomme sa *valeur d'exposition* et la dimension industrielle de sa production : « La reproductibilité technique des films n'est pas une condition extérieure de leur diffusion massive. *La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige*¹ ». L'émergence d'un *art de masse* modifie la donne du rapport entre art et société. Notre pari intellectuel est que cette modification, si elle atteint le régime esthétique, ne se limite pas à la

¹ BENJAMIN (W.), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », in *Œuvres III*, trad. franç. de M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 281.

sphère de celui-ci, mais engage bien plutôt la possibilité même d'un mode original de création sociale.

Selon nous, un certain type de cinéma, à tout le moins, prétend en effet à un acte de création sociale. Le western, puisque c'est de lui qu'il s'agit ici, mobilise une histoire qui l'affecte pour mettre en scène, dans une concrétude historique recommencée, les conditions imaginaires du vivre-ensemble. La création westernienne vise à une concrétude historique et sociale de son acte en multipliant les hypothèses visuelles sur les conditions d'une communauté en mouvement, maintenue dans sa pluralité et s'affrontant à la question de l'étranger. Sans doute la performativité sociale effective de ce faire-œuvre ne pourrait-elle être évaluée que par un travail sociologique venant redoubler une esthétique de la réception. Telle n'est pas notre ambition dans ces pages. Par contre, nous projetons, au seuil de cet article, de donner à voir comment le western est un acte imaginaire concret dont l'affect et l'horizon sont bien ceux de la constitution historique de la communauté.

I. Se souvenir dans l'image

En 1939, le grand réalisateur américain John Ford tourne *Stagecoach* (*La chevauchée fantastique*). Le même réalisera en 1956 *The Searchers* (*La prisonnière du désert*). Un peu plus de quinze années séparent donc ces deux chefs d'œuvre de l'art cinématographique hollywoodien. Des années qui définissent le corpus filmique qui nous occupe ici : nous nous intéresserons en effet au western « classique », dont la production correspond à l'âge d'or du système hollywoodien des studios. Ces années-là ne peuvent cependant être mesurées seulement à l'aune de l'histoire interne de la production cinématographique américaine, depuis son triomphe jusqu'à sa première grande crise, vers la fin des années 50. Le western, pas plus que n'importe quel autre genre, n'est abstrait de son contexte socio-historique. Mais là où le film de gangster puis le film noir portent très directement les stigmates d'une

contextualisation univoque, directe et presque transparente (les circonstances de la prohibition, le déséquilibre interne d'une société engendré par l'état de guerre et l'éloignement des combattants), le western va entretenir un rapport à la fois plus spécifique et plus complexe au phénomène historique d'une nation.

I.1. Histoire et intimité

Bien sûr, si le western atteint à une forme de classicisme en 1939 (avec quelques signes avant-coureurs chez Raoul Walsh ou Cecil B. DeMille), c'est qu'il semble enfin être pris au sérieux et s'affranchir des conditions défavorables d'une production de Série B. Dès lors, toute la sémantique classique du western, traitée auparavant de manière essentiellement anecdotique – la conquête de l'Ouest, les pionniers, le hors-la-loi, l'indien, les régions sauvages, les *stampede*, etc. – va revêtir une signification anthropologique qui entraînera avec elle un enrichissement de la syntaxe westernnienne et soutiendra d'audacieuses inventions formelles. Pour autant, on ne peut se contenter d'expliquer cet épanouissement par une richesse purement immanente, comme le fait par exemple André Bazin : « *Stagecoach* (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'autre² ». Le même ne pensera d'ailleurs que de manière très floue le rapport à l'histoire, tout juste envisagé sur le mode de l'« évocation », sans tenir compte de la puissance inhérente à la dimension social-historique de l'acte de création lui-même – du filmage donc. Selon nous, il faut bien plutôt lier l'épanouissement de la forme westernnienne au contexte social-historique d'une nation ébranlée et divisée par de multiples conflits d'opinions et d'intérêts qui menacent le vivre-ensemble : les hésitations avant l'entrée en guerre, la guerre elle-même, le retour

² BAZIN (A.), « Evolution du western », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 2002, p. 229.

des combattants, le maccarthysme, le début de la guerre froide, etc. Il ne s'agit pas alors pour la création cinématographique de se vouer à une tâche spéculaire, mais bien de s'interroger sur ce qu'est cette nation en se réappropriant son histoire. Filmer l'histoire, c'est la rendre à nouveau visible. C'est même la faire apparaître. Il en va ainsi d'un acte qui engage aussi bien celui qui filme que celui dont le regard est requis par le champ qu'ouvre et détermine à la fois l'œil-caméra. Un acte. Pas une déambulation muséale. *Re-commencer*.

Ainsi, l'acte mobilise une histoire qui est autant à faire qu'elle est faite. Comment ne pas évoquer le film de Samuel Fuller *Run of the Arrow* (*Le jugement des flèches*, 1957) ? Alors que la guerre civile s'est achevée, un ancien fantassin de l'armée confédérée et un « yankee » continuent à s'opposer jusqu'à l'absurde. Le rebelle a voulu prolonger sa guerre, refuser le nouvel État, en se joignant aux Sioux. Seule la mort violente et cruelle de son ennemi de jadis le ramènera vers sa nation. Une voix off affirme alors : « La reddition de Lee n'est pas la mort du Sud. C'est la naissance des Etats-Unis ». A la place du traditionnel *The End*, nous lisons en surimpression : « *The end of this story can only be written by you* ».

Même si elle est peu filmée par les westerns classiques, la guerre civile est une référence fréquente de ceux-ci et sert de toile de fond à la méditation westernienne par excellence : quelles sont les conditions du vivre-ensemble quand l'héritage est la division ? La mise en image de l'Ouest indien dans les années qui suivent la victoire du Nord est l'occasion non pas de célébrer une quelconque histoire glorieuse, une conquête triomphale de régions jadis sauvages, mais bien de mobiliser le faire historique le plus contemporain par la visualisation d'un inachèvement.

Le western est lui-même animé par cette *é-motion* – cette mise en mouvement qui le traverse et affecte le spectateur dans le même élan. La surimpression finale de *Run of the Arrow* doit se lire au premier degré, comme une exhortation dramatique au faire-œuvre historique,

mobilisant une « force protensive³ ». A même son appel au spectateur, la vision du western de Fuller se veut *immédiatement* « émouvante », convoquant un faire qu'elle initie dans le même mouvement. Nous montrerons plus loin comment cette immédiateté laisse pourtant aussi se creuser une réflexivité – parfois même radicale. Mais ce qui nous importe pour l'instant, c'est l'immanence de l'acte qui noue l'histoire faite et l'histoire à faire. C'est ainsi que le western tisse un rapport dialectique entre l'image et l'histoire : donner à voir ce qui, ayant été, demande à être derechef et plus que jamais.

Les modes précis de convocation de l'histoire ne pourront apparaître en ultime instance que dans l'analyse fouillée de l'image westernienne elle-même, à laquelle nous nous livrerons notamment dans notre troisième section. Mais pour pouvoir en arriver là, il faut comprendre que le noyau social-historique de la création westernienne tient à l'intimité du cinéma américain avec *l'époque* westernienne (en tout cas, la conquête de l'Ouest, la relation à la Frontière) – qui vaut comme une donnée constituante du filmage. Cette intimité est d'abord chronologique : « 1890 est [...] le moment où le Bureau de recensement déclare la fin de la “Frontière”, ce concept unique décrivant le front pionnier qui se déplace vers l'Ouest au fur et à mesure de l'installation des colons⁴ ». De plus, 1890 est aussi l'année du dernier épisode sanglant dans la lutte avec les Indiens : il s'agit du « massacre d'un groupe de Sioux à Wounded Knee [...], qui marque la fin de la résistance indienne armée⁵ ».

³ C'est en effet par la force protensive que se caractérise le discours dramatique (aussi qualifié de pathos) selon le théoricien de la littérature et phénoménologue Emil Staiger (cf. STAIGER (E.), *Les concepts fondamentaux de la poétique*, trad. franç. de M. Gennart et R. Célis, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990, p. 114).

⁴ COHEN (Cl.), *Le western*, Paris, Editions « Cahiers du cinéma », 2005, p. 9. Pour plus de précision sur le sens administratif officiel que revêtait le concept de Frontière en 1890, on se rapportera aux travaux des historiens Philippe Jacquin et Daniel Royot : JACQUIN (Ph.), ROYOT (D.), *Go West ! Une histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2004, p. 183.

⁵ COHEN (Cl.), *Le western*, op. cit., p. 9.

Enfin, et pour faire bonne mesure, ajoutons que c'est en 1893, dans le cadre d'un congrès d'historiens à l'occasion de l'Exposition Universelle de Chicago, que Frederick Jackson Turner soutient une thèse décisive pour la mythologie westernnienne – thèse selon laquelle la Frontière est « le principe majeur d'explication du développement de la nation⁶ » et a favorisé l'essor de la démocratie. Peu importe ici la pertinence scientifique de la thèse de Turner : elle détermine, pour une longue période, le rapport du peuple américain à l'époque westernnienne. La conquête de l'Ouest devient un élément décisif de l'imaginaire social américain, dans une quasi-immédiateté historique.

Or, cette immédiateté historique est contemporaine de l'invention du cinématographe. C'est en effet en décembre 1895 que, pour la première fois, des images en mouvement sont projetées sur un écran pour un public dans le sous-sol du Grand Café, à Paris. Il s'agit bien sûr des premiers films des frères Lumière, parmi lesquels *La sortie des usines Lumière à Lyon*. Et dès 1903, Edwin S. Porter tourne le premier western⁷ d'une durée de quinze minutes : *The Great Train Robbery* (*L'attaque du rapide*). Sans doute le genre était-il mal défini à l'époque et ce que nous considérons aujourd'hui comme des westerns ne constituait pas la majorité de la production américaine. Mais le fait est que le cinéma a en quelque sorte pris le relais de l'époque westernnienne – le cinéma naît alors que l'époque meurt.

⁶ LEUTRAT (J.-L.), LIANDRAT-GUIGUES (S.), *Western(s)*, Paris, Klincksieck, p. 53. Frederick Jackson Turner défendra encore très explicitement ce lien entre Frontière et démocratie dans un discours prononcé le 17 juin 1914, « L'Ouest et l'idéal américain » : « La démocratie américaine n'est pas née du rêve d'un théoricien ; elle n'a pas été apportée en Virginie par le Sarah Constant, ni par le Mayflower à Plymouth ; Elle est sortie de la forêt américaine, se retrouvant plus forte à chaque nouvelle frontière. Ce n'est pas la constitution, mais les terres vacantes et l'abondance des ressources naturelles mises à la disposition d'un peuple industriel, qui ont, pendant trois siècles, forgé la société démocratique des Etats-Unis » (cité dans *ibid.*, p. 53-54).

⁷ Du moins le considère-t-on le plus souvent comme tel – même si d'autres « westerns », aujourd'hui perdus, ont sans doute été réalisés plus tôt encore. A ce propos, cf. TAILLEUR (R.), « L'Ouest et ses miroirs », in BELLOUR (R.) dir., *Le western. Approches, mythologies, Auteurs/acteurs, Filmographies*, Paris, Gallimard, 1994, notamment p. 34.

Si nous pensons que cet élément est décisif dans le croisement de l'histoire et de l'imaginaire du genre western, c'est qu'il définit les conditions du rapport du western à l'histoire en même temps qu'il en dessine les enjeux. L'époque que filme le western est tout juste révolue. La relève (quasiment une *Aufhebung*) de l'époque westernienne par le cinéma se nourrit d'une distance infime, mais d'une distance malgré tout. La proximité temporelle peut d'ailleurs être telle que, dans certains films, seul l'espace sera à même de creuser cette distance à l'image. Ainsi, l'œuvre la plus ancienne de John Ford qui ait été conservée, *Bucking Broadway* (*À l'assaut du boulevard*, 1917), est un western dont l'action est contemporaine du filmage (même si Ford n'accentue pas cette dimension par des références chronologiques explicites) et seuls les déplacements d'Est en Ouest et d'Ouest en Est prennent en charge la différence entre le monde, si proche mais s'effaçant, de l'Ouest sauvage et celui de la ville moderne qu'est New York.

I.2. Lyrisme et totalité

Nous pourrions sans doute caractériser ce rapport d'implication temporelle par l'adjectif *lyrique*. Il y a « quelque chose » du style lyrique dans le rapport du western à l'époque de son action. Selon Emil Staiger, le style lyrique d'un poème tient à la tonalité affective qu'il mobilise à nouveau dans ses vers : ce qui est encore là mais va en s'effaçant – comme une rétention, au sens de la phénoménologie husserlienne de la conscience intime du temps, conserve en retenant encore ce qui est passé et s'estompe : « Non structuré, non conçu, ce passé se meut encore, il meut le poète et nous-mêmes [...] »⁸. L'immédiateté de ce passé interdit son objectivation sans reste : « Le poète lyrique présentifie aussi peu le passé que ce qui arrive maintenant. Tous deux lui sont également proches, et plus proches que tout présent. Il s'y absorbe, c'est à dire qu'il “se souvient” ».

⁸ STAIGER (E.), *Les concepts fondamentaux de la poétique*, op. cit., p. 46.

“Souvenir” sera le nom de ce manque de distance entre le sujet et l’objet, pour l’intrication lyrique⁹ ».

S’inspirant aussi bien de la méditation heideggérienne sur la *Stimmung* que de la phénoménologie husserlienne du souvenir primaire (*primäre Erinnerung*, par opposition au *Wiedererinnerung*, ou souvenir secondaire, qui engage un acte intentionnel objectivant la distance temporelle), Staiger comprend l’expérience lyrique en opposant souvenir (*Erinnerung*) et mémoire (*Gedächtnis*).

Or, le western mobilise bien une tonalité affective dans sa relation de quasi-immédiateté à l’époque qui s’achève (comme la rétention est quasi-présente, parce que retenue dans le processus même de son effacement). Le western n’est pas dans la mémoire telle que l’entend Staiger – comme consécration de la distance avec ce qui est révolu et qui n’affecte plus le présent de la création, mais ne peut être qu’intentionnellement reconvoqué dans la création, par un acte spécifique de présentification (ou de re-présentation : *Vergegenwärtigung*). Dès lors, le western n’est ni dans la reconstitution historique – comme peut l’être, le cas échéant, un film consacré à la guerre d’indépendance¹⁰ ou un film dit « de cape et d’épée » –, ni dans la déconstruction propre à un réalisme historique démythificateur. La tendance récente du cinéma américain à reprendre certaines figures légendaires de l’époque westernienne pour les traiter sans apprêt, comme dépouillées de l’imaginaire westernien, avec pour but de donner à voir la « réalité brute » des faits passés, ne nous paraît pas participer de la création westernienne au sens strict. Pour le dire en termes temporels, la rétention de l’immédiat passé westernien ne s’accommode pas de la mise à distance objectivante. La proximité chronologique, la quasi-confusion qui préside à la relève cinématographique de la conquête,

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ Encore que *Drums Along the Mohawk* (*Sur la piste des Mohawks*, 1939) de John Ford situe son action à l’époque de la guerre d’indépendance, mais en étant bel et bien traité comme un western puisque le thème de la Frontière y est central.

exige une certaine forme de connivence qui s'exprime au mieux dans ce que nous appellerons donc l'« acte lyrique ».

Car en effet, c'est bien d'un acte dont il est ici question – nouer l'histoire faite et l'histoire à faire par l'épreuve affective du tout juste révolu mis en image. Cette prévalence de l'acte protège des risques que génère la quasi-immédiateté affective. En effet, la détermination lyrique de l'acte westernien pourrait ruiner la possibilité même d'une réflexivité critique. L'immédiateté de la tonalité affective interdit la mise à distance au moment même où l'époque westernienne devient une inspiration idéologique sous la plume de Turner et dans l'esprit d'un peuple qui nourrit son imaginaire de l'industrie cinématographique. Le lyrisme westernien ne serait-il alors rien d'autre que le véhicule d'une idéologie nationale ?

L'acte, dans son immédiateté même et dans l'incertitude de son immanence, développe la possibilité d'une réflexivité qui se loge dans l'écart infime de la rétention. En effet, le western ne peut être le véhicule d'une idéologie dans la mesure où son acte en mouvement ne peut avoir d'autre principe que lui-même. Ainsi, si le western ne peut être le miroir d'une histoire objectivée, il ne peut pas plus être celui d'une idéologie – ce qui le condamnerait à l'hétéronomie là où l'acte de mise en image exige l'autonomie dans son immédiateté même. La reprise de l'idéologie ne serait qu'une « mauvaise médiation », parce qu'externe – alors que seule une médiation interne pourrait unir acte et réflexivité (nous y reviendrons dans notre seconde section).

Ce qui a pu favoriser le soupçon d'idéologisme porté contre le western, c'est son souci de la totalité – totalité d'un monde, totalité d'une société, au risque de la clôture sur soi. Deleuze parlera de l'*englobant* westernien¹¹. Et de fait, il est aisé de montrer que le western a le souci d'une cohérence organique du lieu et de l'action, par exemple. Mais quel sens donner alors à cette cohérence, à ce

¹¹ Cf. DELEUZE (G.), *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 202 et suivantes.

souci de la totalité ? Il nous semble que Deleuze apporte une réponse à cette question lorsqu'il évoque la nécessaire illusion de la société westernienne sur elle-même.

En effet, analysant *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'homme qui tua Liberty Valance*, 1961) et *Two Rode Together* (*Les deux cavaliers*, 1961) de John Ford, Deleuze en vient à soutenir que, « dans les deux cas, ce qui compte pour Ford, c'est que la communauté puisse se faire sur elle-même certaines illusions. Ce serait la grande différence entre les milieux sains et les milieux pathogènes¹² ». Cette illusion sur soi-même de la communauté est donc vitale pour s'assurer d'une certaine cohérence autant que d'une puissance de création. L'imaginaire social ne tolère pas de « trous », il a horreur du vide – et il fait bien ! Cornelius Castoriadis voit là l'une des *conditions intrinsèques*¹³ de l'imaginaire social : toute création imaginaire rencontre une exigence de *cohérence* – dans les significations sociales, tous les éléments de la société doivent pouvoir prendre place, même si c'est sous la forme de tensions internes –, ainsi qu'une exigence de *complétude* – les significations imaginaires sociales doivent être complètes, c'est-à-dire disqualifier tout questionnement qui n'entrerait pas dans le cadre du magma des significations sociales. S'agit-il ici de cautionner une univocité idéologique, forte et intégrante ? Selon Castoriadis, toute société tend certes vers l'état d'hétéronomie, un état dans lequel elle se dépouille de ses propres puissances imaginaires et se fige dans le déni de sa créativité. Si l'imaginaire est création, il faut en même temps soutenir que cette création tend vers son auto-aliénation. Tendre, certes – mais sans nécessiter. Autrement dit, demeure toujours pour cette société la possibilité de l'événement par lequel elle rompt avec le trop bien établi pour s'inventer derechef.

¹² *Ibid.*, p. 204.

¹³ Cf. CASTORIADIS (C.), « Imagination, imaginaire, réflexion », in *Fait et à faire. Les carrefours du labyrinthe V*, Paris, Seuil, 1997, p. 268.

A notre sens, c'est bien de cela qu'il s'agit dans le western classique : jouer la complétude de « l'illusion » tout en maintenant la possibilité d'une nouvelle rupture, d'un nouveau recommencement. C'est ainsi au sens de l'illusion sociale, qui n'est qu'un autre nom pour un imaginaire social qui s'investit pleinement dans sa création, que doit s'entendre l'esprit de totalité du western. Mais qu'est-ce qui permet alors à cette illusion de ne précisément pas se transformer en hétéronomie ? Qu'est-ce qui signe à même une création résolue la possibilité du *re-commencement*, alors que l'on serait en droit de craindre un enlèvement dans l'univocité de la représentation de soi ? La dimension lyrique de la création westernienne est décisive. Le film western est, disions-nous, pris dans un rapport de quasi-immédiateté à l'époque de la Frontière. Dans ce « quasi », il faut bien entendre le temps de la différence. Le tout juste révolu n'en est pas moins révolu...

Le lyrisme du western implique un enfoncement dans le passé. Ce qui signifie que le filmage est marqué par le passé, par le révolu – le passé est filmé comme ce qui s'estompe alors même que la création se veut enthousiaste et totale. Dans ce passé saisi dans son mouvement même d'effacement – et non comme ce qui est tenu à distance et serait donc re-présentable –, se loge l'exigence du *re-commencement*. Le western *re-commence*, donc institue un monde, en intégrant la mortalité de ce monde. C'est pourquoi il faut soutenir que tout western est crépusculaire¹⁴. Et cela dans sa sémantique même : souvent, le western retient « des sujets dont le thème est la disparition. La mort fait partie intégrante de l'histoire et de la culture de l'Ouest, non pas parce que l'on mourait parfois tragiquement dans l'Ouest, mais parce que des modes de vie, voire des cultures, ont été

¹⁴ Thèse-leitmotiv des nombreuses études que Jean-Louis Leutrat a consacrées au western. Cf. notamment LEUTRAT (J.-L.), LIANDRAT-GUIGUES (S.), *Splendeur du western*, Pertuis, Rouge Profond, 2007, p. 61-64 (« Le "crépusculaire" »).

balayés : les Indiens impitoyablement sur une grande échelle, et à un degré moindre les *moutain men*, les cow-boys...¹⁵ ».

En somme, « la mélancolie est inhérente au genre¹⁶ ». L'affect de la création westernienne, dans son acte comme dans l'image produite, est à la fois l'enthousiasme et la mélancolie. Enthousiasme d'une mise en image qui se veut totale – totalisation d'un monde – et mélancolie qui tient à ce que l'on sent que l'on répète, que l'on *re-commence* ce qui a disparu, disparaît encore, disparaîtra à nouveau, et devra être *re-commencé* derechef. Le western est dans l'acte de commencer (l'enthousiasme de la totalité) et dans le *re-commencement* qui suppose la disparition (la mélancolie du tout juste révolu).

1.3. Mélancolie et enthousiasme

L'intrication de ces deux affects protège le western d'une dérive dans l'univocité de la légende. Tel est d'ailleurs l'enjeu de l'un des chefs d'œuvre de John Ford : *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'homme qui tua Liberty Valance*, 1961). On retient souvent de ce film la phrase prononcée par le rédacteur en chef d'un journal local, et qui est pour ainsi dire la conclusion de l'œuvre : « *This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend* » (« C'est l'Ouest ici, Monsieur. Quand la légende dépasse les faits, on imprime la légende¹⁷ »). Ce que l'on refuse ainsi d'imprimer, c'est l'histoire « vraie » du sénateur Ransom Stoddard, jadis venu dans l'Ouest comme simple avocat et devenu le premier gouverneur du Colorado. Cette histoire a été racontée en un long flash back qui révèle en fin de compte comment une part de la gloire du sénateur a été usurpée : ce n'est pas lui qui, jadis, tua le bandit Liberty Valance (une figure maléfique de conte), mais bien l'un de ses amis, Tom

¹⁵ LEUTRAT (J.-L.), LIANDRAT-GUIGUES (S.), *Western(s)*, op. cit., p. 7.

¹⁶ LEUTRAT (J.-L.), LIANDRAT-GUIGUES (S.), *Splendeur du western*, op. cit., p. 63.

¹⁷ FORD (J.), *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1h54'52''. Lorsque nous nous référons à des séquences ou des plans précis d'un film, nous donnons le minutage correspondant.

Doniphon, personnage de l'Ouest sauvage, avec son sens de l'honneur et des armes. Et c'est à présent à l'enterrement de ce dernier que le sénateur Stoddard est venu assister – comme aux funérailles d'un monde perdu.

Bien sûr, les critiques ou historiens du western ont abondamment glosé sur ce passage. Mais en des sens souvent opposés. En effet, on a voulu y voir une profession de foi de Ford en faveur de la légende de l'Ouest qu'aucune démystification ne peut remettre en cause – en tout cas dans le western. Mais on a aussi proposé l'interprétation exactement inverse : en mettant cette phrase dans la bouche d'un de ses personnages, et cela après avoir filmé « les faits » dans le long flash back, Ford tournerait en ridicule la prétention westernienne à la légende de l'Ouest et aurait donc livré, à la fin de sa carrière, un western amer et déconstructeur. L'alternative serait : ou bien le réalisme déconstructeur, ou bien la légende univoque.

Or, dans les deux cas, qu'en est-il de l'acte même du filmage ? L'autonomie de l'acte n'est-elle pas alors abdiquée dans la référence à une norme externe, qu'elle soit celle du réalisme historique ou celle de l'idéologie ? Pour le dire autrement, il nous semble que ces interprétations précipitées d'une simple ligne du dialogue ne rendent pas justice à la matière filmique. Car enfin, il ne s'agit pas là d'une « morale de l'histoire » ! Elle ne surplombe pas le film ni ne le conclut définitivement (deux séquences suivent encore, au demeurant) – elle s'inscrit dans cette matière filmique et doit donc être interprétée au départ de celle-ci en sa totalité, comme s'y inscrivant, et non pas s'en abstrayant.

Or, qu'avons-nous vu ? Les faits *et* la légende en image, traités de manière quasiment égale. Pourquoi vouloir à tout prix qu'une phrase isolée de son contexte choisisse là où le film ne le fait manifestement pas ? L'instant fatidique – le duel de Ransom Stoddard avec Liberty Valance – est deux fois mis en image : à la première vision¹⁸, Ford ne

¹⁸ *Ibid.*, 1h28'38'' – 1h30'56''.

cadre que les duellistes et sa caméra est placée dans l'axe du duel lui-même, jouant exclusivement d'un champ contre-champ ; à la seconde vision¹⁹ (en un flash back dans le flash back), la caméra filme la même action, mais à la perpendiculaire de l'axe du duel en découvrant au premier plan Tom Doniphon et à l'arrière plan les duellistes, ce qui permet, grâce à une grande profondeur de champ, de voir Doniphon tirer le coup de feu mortel, à l'insu de tous les personnages de la diégèse.

Il faut, nous semble-t-il, tenir pour équivalentes (au sens strict : elles ont *même valeur*) ces deux séquences. Le travail de Ford ne consiste pas ici à prendre position dans le faux dilemme entre faits et légende, mais bien à déployer dans l'image même les conditions du western – à révéler leur articulation. Car qu'est-ce que la « légende » du film ? L'histoire communément acceptée du sénateur Stoddard, c'est-à-dire l'histoire d'un jeune avocat qui vient de l'Est et a tenté l'aventure de la conquête de l'Ouest, a voulu contribuer à asseoir la justice dans une région où ne règne jusqu'alors que la seule loi du plus fort, et qui a ainsi, comme le dira sa femme dans la dernière séquence du film, contribué à transformer ce pays sauvage en un jardin²⁰. Il est donc très clairement une figure du pionnier. Au début du flash back, il raconte : « J'avais suivi à la lettre les conseils d'Horace Greeley²¹ : “va vers l'Ouest, jeune homme, va vers l'ouest, c'est là qu'il faut chercher succès, fortune, aventure !”²² ». Ce trajet d'Est en Ouest, il le refait d'ailleurs, devenu sénateur à Washington, pour assister aux funérailles de Doniphon. Et dans la dernière séquence, il annonce son projet de quitter Washington pour revenir dans le Colorado et y ouvrir un bureau d'avocat. La conquête semble devoir sans cesse se répéter, *re-commencer*. Et la légende appartient à ce mouvement, la légende constitue même ce mouvement.

¹⁹ *Ibid.*, 1h52'11'' – 1h52'57''.

²⁰ *Ibid.*, 1h56'42''.

²¹ Horace Greeley était un patron de presse qui publia en 1850 un article intitulé « Go west young man ».

²² *Ibid.*, 13'52''.

Mais s'il faut recommencer, c'est parce qu'il y a « les faits ». C'est-à-dire ce monde qui ne cesse de disparaître, de s'estomper en inspirant la mélancolie. Car les faits, contrairement à ce que voudrait penser une lecture paresseuse de ce film, ce n'est pas ce qui contredit la légende. Les faits à l'image, c'est un corps qui reste dans la pénombre, qui se cache, qui disparaît dans un fondu au noir : le corps de Doniphon, cet homme de l'Ouest qui n'aura plus sa place dans un pays sans Frontière – celui qui trouve son lieu et sait agir dans une *wilderness*, mais est hors jeu dans un jardin... Un pionnier chasse l'autre, en somme. Le western noue bel et bien dans le même geste la mélancolie d'un monde qui disparaît et l'enthousiasme de la légende que l'on chante à nouveau. Ainsi, on peut bien choisir d'« imprimer la légende », mais dans la mesure où l'on a vu les faits, c'est-à-dire la lente disparition d'un monde révolu. Il faut voir, et ainsi se souvenir mélancoliquement, pour s'enthousiasmer à nouveau – créer, donc. La décision d'imprimer la légende achève de repousser Doniphon dans les limbes du passé.

Revenons à présent à notre question de départ : comment donc le western noue-t-il son rapport à l'histoire, c'est-à-dire à ce moment du contexte social-historique contemporain de son filmage ? Ce nœud, nous l'avons vu, était entre l'histoire faite et l'histoire à faire. La prise de position historique du western est dans cet entre-deux. En mobilisant à la fois la mélancolie et l'enthousiasme, le western s'inscrit dans sa contemporanéité en prenant en charge son histoire, il la reconfigure comme le tout juste révolu qui exige, en s'estompant, qu'on relance l'enthousiasme tout à la fois risqué et résolu. Notre thèse est bien que le western assume ce pari en fonction de sa sémantique propre, de ses enjeux anthropologiques et sociétaux ultimes – c'est-à-dire la question de la possibilité du vivre ensemble qui subsumerait, sans les effacer, les divisions. Allons plus loin : le western classique pose la question de ce qu'est une société qui se crée et engage son faire dans cette création même, à l'image de ce que tentait la surimpression finale de *Run of the Arrow*. Ce qu'il nous

faut à présent montrer, dans notre seconde section, c'est comment, par le western, une société potentiellement uniformisée (par les conditions de l'industrie culturelle) se réapproprie une histoire complexe, instable, où le partage du « mythe fondateur » se révèle en fait générateur d'une pluralité irréductible et créatrice, à même un espace-temps ouvert.

II. Retracer la piste commune

Le western classique est donc un acte qui consiste à re-commencer. De manière immanente et autonome, le filmage rejoue et ranime par là même la conquête de l'Ouest (pour faire bref). Cette immanence de l'acte dans la prise en charge même de l'histoire apparaît de manière quasiment explicite dans l'un des grands westerns « proto-classique », *The Big Trail*, de Raoul Walsh (*La piste des géants*, 1930). Premier grand western de l'ère du cinéma parlant, *The Big Trail* confond volontairement l'espace-temps filmique et la conquête historique de l'espace sauvage – ou lorsque la conquête de l'Ouest se fait conquête de l'image ! Le convoi de pionniers subit toutes les épreuves, car c'est ainsi que, comme le dit l'un des cartons, « l'histoire se fraye un chemin²³ ». L'image en mouvement (re)fait l'histoire. Le cinéma westernien trouve son essence dans cette mise en scène du mouvement pour lui-même et s'identifie à lui. Walsh ne peut mieux le dire qu'avec l'ultime carton du film, qui ne porte pas, en effet, la mention « *The End* », comme on s'y attend tout naturellement, mais bien « *The End of The Big Trail*²⁴ ». La fin du film et la fin de la piste se confondent donc, parce que le mouvement est l'image et l'image le mouvement.

II.1. Trace et mouvement

Nombreux sont dans ce film les plans fixes sur le convoi des pionniers, investissant l'espace en le parcourant. Plans d'ensemble

²³ WALSH (R.), *The Big Trail*, 1930, 1h22'34'' : « [...] and history cuts the way ».

²⁴ *Ibid.*, 1h42'13''.

silencieux qui cadrent l'effort. L'ampleur du champ saisit l'espace dans une forme de totalité que constituent le ciel et la terre. Des images telles que celles-ci expliquent l'importance qu'on a pu accorder à l'idée d'englobant dans le western. Mais ce n'est pas tant la totalité close qui est en jeu ici que la mise en scène d'une marche sans repères prédéterminés et qui se voue donc à l'immensité – au risque de s'y perdre, pour cette raison même qu'elle n'a d'autre repère ni d'autre raison qu'elle-même. Elle crée dans son cours son propre rythme, ses étapes, ses balises. Seul le mouvement ouvre cet espace, par là le constitue et, si l'on veut, le balise.

L'incertitude de l'être-perdu en mouvement a bien sûr été filmée par John Ford. Dans *Wagonmaster* (*Le convoi des braves*, 1950), il prend le temps de saisir en de longs plans fixes la marche des pionniers²⁵. Dans une diagonale de gauche à droite et de l'arrière-plan à l'avant-plan, le pas des pionniers emporte tout l'espace dans la direction de leur conquête. Mais leur pas est si lourd, leur marche si lente, que l'on hésite à parler de conquête. D'un point de vue strictement plastique, la lumière qui passe entre les jambes des hommes et des chevaux en hachurant l'espace de manière quasiment expressionniste, confère à leur pas une matérialité, une opacité douloureuses. Ford (dans ce film comme ailleurs) traite la conquête comme un exode. Si le mouvement trace des lignes, humanise cet espace, il ne le maîtrise pas, il s'y aventure comme dans une étrangeté, manifestant donc dans le même temps un déracinement. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, si l'on comprend que ce qui est au cœur du western, c'est au fond bien plus le mouvement que l'« englobant » – et que la totalité, si elle est sans doute en jeu, est l'horizon de la marche, l'horizon de la Frontière qui se déplace sans cesse. Le mouvement qui crée sa propre trace et institue ainsi progressivement son lieu, mais aussi bien à l'infini de la Frontière,

²⁵ FORD (J.), *Wagonmaster*, 31'07'' – 31'56''.

est toujours à la fois présent et étranger à lui-même, inadéquat à lui-même, et en quelque sorte interdit de repos.

Ainsi donc, le western filme le mouvement en même temps dans sa dynamique – dans son impulsion et son errance –, et dans ce qu'il trace : la piste, qui crée un partage, une structuration en acte de cet espace, une forme de délimitation, certes incertaine parce qu'en acte. L'une des thématisations les plus explicites de la trace par le mouvement apparaît au seuil du célèbre *3 :10 to Yuma* de Delmer Daves (*3 heures 10 pour Yuma*, 1957). Le premier plan du film, sous les crédits du générique, est en fait un long plan séquence avec mouvement de caméra à la grue. Le plan est d'abord fixe et cadre sobrement une portion de terre en plan moyen, une terre sèche, aride, craquelée même, et vierge de toute trace humaine. Le titre apparaît sur ce fond. Puis la caméra entame un travelling à la grue qui va ouvrir l'espace et, ultimement l'horizon. Très vite, c'est une piste qui apparaît. Elle trace une diagonale de gauche à droite, vers l'arrière-plan. Elle structure ainsi l'ensemble du champ en le partageant. Mais cet espace dessiné par la piste l'est plus précisément par le mouvement qui trace celle-ci : au loin, apparaît une diligence. Elle parcourt d'abord la ligne d'horizon pour emprunter ensuite la diagonale de la piste. Les recadrages dans le plan qui accompagnent ce mouvement font que la diligence – le mobile dans cet espace plus ouvert qu'« englobant » – retrace la piste, l'ouvre à nouveau. Elle semble s'approprier ainsi l'image en flirtant avec la limite du cadre, le déplaçant et l'ouvrant. Le plan séquence s'interrompt lorsque la diligence est sur le point de sortir du cadre par le coin inférieur droit, là où précisément était d'abord apparue la piste. Jusqu'ici, Daves a clairement révélé l'enjeu thématique et formel de son image : la trace dans un espace immense, vierge – mais une trace en mouvement. La coupe franche qui suit est plus explicite encore. Le plan est désormais celui de l'ombre des chevaux au galop sur la terre aride. La terre et le mouvement deviennent consubstantiels pour former l'espace-temps de l'image. Le mouvement de la caméra va enfin

permettre un recadrage des chevaux dans l'axe de leur course et ouvrir par-delà le décor de la narration. Fin du générique. Au plan suivant, nous retrouverons cette diligence dans un espace très différent, plus anecdotique, plus différencié. A l'image quasiment abstraite du générique succède l'image liminaire de la narration elle-même. Le sens de toute la narration sera comme surdéterminé par le prélude de l'image abstraite.

II.2. Institution et pluralité

Reste que l'image de la conquête n'est que rarement aussi abstraite. Elle est même très souvent ostensiblement pluralisée dans sa figuration. Revenons à *The Big Trail* et à *Wagonmaster*. Les images de marche que nous évoquions plus haut dessinent bien une piste par la direction même du mouvement. Mais physiquement, l'étendue dans la largeur du convoi est tout aussi importante. Elle permet de conjoindre la direction de la trace, donc le partage de l'espace, et la pluralité du mouvement. Pourquoi ce souci de pluralité ? Il nous faut revenir à l'enjeu ultime de la conquête, à savoir l'invention du vivre ensemble. Car ce qui est en mouvement dans le western, ce n'est rien d'autre qu'une communauté en train de se créer. Si Turner a pu conférer une telle importance à la Frontière dans le façonnement de la culture américaine et de son auto-représentation – que ce soit à tort ou à raison –, c'est bien parce que la constitution d'une communauté se joue entre autres dans le mouvement physique lui-même. L'inadéquation à soi qui caractérise le mouvement de la conquête (sa qualité d'exode) implique l'incertitude de l'institution du vivre-ensemble. Pour le dire simplement, l'institution est un mouvement et non un produit ou un accomplissement parce qu'il est conquête d'un espace ouvert. Ceci implique un double caractère de l'institution westernienne : sa radicalité ou totalité et sa pluralité. Expliquons-nous.

L'institution de la conquête westernienne est radicale dans la mesure où elle mobilise toutes les dimensions de la création humaine. Le faire du pionnier est une action totale qui, dans son

incertitude même, convoque toutes les composantes de l'action – physiques, morales, techniques, culturelles, dans l'invention d'un monde commun. Il s'agit là d'une des obsessions de John Ford, qui l'a remarquablement mise en image dans *Drums Along The Mohawk*. Le premier plan cadre un bouquet de mariée dans des mains tremblantes, le recadrage par un bref travelling arrière nous montre un couple que la voix d'un pasteur unit²⁶. Une narration qui commence par un mariage, de manière aussi directe, n'est sans doute pas chose courante. La cérémonie est courte. Quelques très brefs plans de la fête et aussitôt, dans une intervalle diégétique qui semble être tout aussi bref, le couple monte sur un chariot bâché²⁷ et... *Go west* ! Une nouvelle vie s'ouvre à lui. Ford commence donc son film par le commencement. La nouveauté de la conquête est celle d'un commencement absolu dans l'espace-temps filmique. Rien ne la précède, rien ne la prédétermine et l'institution de la conquête est donc à la fois radicale et totale.

Mais si l'institution est totale, elle est aussi plurielle. La communauté qui se forme dans le mouvement ne saurait être réduite à l'univocité d'une quelconque identité universellement partagée. Ce sont les pas de corps singularisés qui tracent la piste, en autant de styles corporels. Voilà ce qui fait la force des longs plans d'exode de Ford, tels ceux de *Wagonmaster*. Chaque marche est singularisée dans le mouvement même qui constitue le convoi. Cela passe par un montage qui ajointe ces modes d'être différents, par des plans moyens qui jouent des contrastes entre eux tout en les maintenant dans un même cadre par des plans larges qui révèlent le faisceau étendu de ces multiples exodes.

La pluralisation de la conquête est seule à la mesure du mouvement qui est en jeu. Une univocité de la conquête supposerait sa prédétermination et donc étoufferait la puissance même du mouvement. Chez Ford, c'est la caractéristique des corps en

²⁶ FORD (J.), *Drums Along The Mohawk*, 1'15''- 2'44''.

²⁷ *Ibid.*, 3'00''.

mouvement qui protège de l'universalité abstraite d'une légende épique ou d'une idéologie identitaire. La multiplicité des apparences physiques et par là même des styles de mouvement, notamment dans la peinture de seconds rôles consistants jusqu'au pittoresque, joue un rôle décisif. Retenons par exemple ce plan-séquence, très simple en apparence, de *Wagonmaster*. Les mormons qui constituent ce convoi nous sont déjà apparus, notamment dans leurs menus désaccords, très multiples malgré la solidité simple et massive de leur foi. Mais voilà qu'ils rencontrent sur leur route un trio de saltimbanques à la dérive, pathétiques charlatans aux mœurs douteuses. Faut-il accepter ceux-ci dans le convoi ? Un bref débat débouchera sur leur intégration. Chacun se prépare alors à reprendre la route. La caméra a suivi en un travelling en aller-retour la déambulation du chef des mormons qui plaide pour les nouveaux venus. Elle se fixe ensuite, toujours dans le même plan, pour dessiner un champ que va traverser en tout sens *the people*, qui s'affaire pour reprendre la route. On a l'impression que Ford laisse alors négligemment tourner sa caméra²⁸. Mais c'est précisément pour qu'elle ne choisisse pas un mouvement ou un corps parmi d'autres. La pluralité grouille un instant dans le champ, dessinant un réseau foisonnant de diagonales, de parallèles à l'avant et à l'arrière plan, de perpendiculaires dans la profondeur. Mêmes les trois corps qui sont à l'arrêt au centre du champ, se différencient par leur pittoresque : une vieille matrone souffle dans une corne au son criard, un ivrogne joue du tambour et un unijambiste de sa flûte. La communauté vient d'intégrer les saltimbanques improbables, singularités heurtantes pour certains – ceux dont la foi est la plus intolérante –, et le résultat est l'apparaître le plus simple et le plus bariolé d'une pluralité multipliée à l'infini. Ford enchaîne bien sûr avec de nouvelles images de marche harassante.

Le pittoresque vient complexifier l'action comme pour la protéger du piège d'une monovalence réductrice. L'humour de Ford, souvent

²⁸ FORD (J.), *Wagonmaster*, 23'18''.

jugé trivial, tient à ce souci du pittoresque comme gage de la pluralité. Son goût pour les digressions narratives répond aux mêmes raisons sémantiques : pluraliser la communauté qui est en cours d'institution. Et enfin, la *troupe* d'acteurs à laquelle il recourt de film en film, constituée de corps parfois comiquement très différents, l'assure de retrouver toujours très naturellement la pluralité des corps à filmer – et par là la pluralité même de l'action.

Mais le risque n'est-il pas inverse, dès lors ? A force de pluraliser, Ford ne risque-t-il pas de perdre le véritable enjeu cinématographique de la conquête, c'est à dire l'essai de constitution de la communauté même dans la progression vers la Frontière ? L'attention pour le mouvement dans la multiplicité de ses styles ne menace-t-il pas la mise en image d'une *communauté*, fût-elle « en cours » d'institution ? Sans doute. Mais la danse vient alors rythmer le mouvement physique et le devenir social. C'est là l'une des grandes obsessions fordienues : rares sont ses films de cette période, surtout les westerns, où, à un moment ou l'autre, la communauté ne danse pas. Ces danses rythment la conquête en posant autant d'images temporaires et fragiles de la communauté à venir. Ici aussi, *Wagonmaster* est pour ainsi dire démonstratif.

Nous nous souvenons de ces plans rapprochés des pieds des pionniers, foulant lourdement la terre, soulevant une poussière si matérielle et qui semble freiner leur pas²⁹. A proximité d'une rivière, le convoi fait étape. Et, à la nuit tombée, c'est la danse qui se substitue à la marche, et le cercle à la diagonale. Le premier plan de la danse évoque immédiatement, entre similitude et contraste, les plans du douloureux exode³⁰. Plan de pieds à nouveau. Mais cette fois, ils ne marchent pas. Ils frappent le sol pour donner le rythme de la danse. Ces pas ne tracent plus une piste, ils ne s'ouvrent pas l'espace inconnu – ils dessinent un lieu humanisé par leur scansion même. Le sol a cette fois été recouvert de quelques planches en guise

²⁹ *Ibid.*, 31'42''.

³⁰ *Ibid.*, 35'16''.

de « piste » de danse improvisé. Mais le sable reste visible autour de ce plancher de fortune, comme pour maintenir en rapport la marche et la danse.

En effet, nous ne pouvons opposer l'une à l'autre, purement et simplement. Peut-être pourrait-on avancer que la danse n'a ici d'autre finalité qu'elle-même, que son mouvement ne poursuit aucune fin externe à lui-même. Mais cela l'oppose-t-elle vraiment à la conquête ? Il ne semble pas, si l'on veut bien se souvenir que le propre de la conquête de l'image est de tracer par et pour le mouvement lui-même cette piste à même laquelle se produit l'institution. Le contraste ne peut donc faire fond sur l'autotélie du mouvement, qu'il soit marchant ou dansant. Et nous devons donc d'emblée tenir pour acquis que la danse appartient au mouvement de la conquête, qu'elle en est un moment particulier, certes, mais pourtant intégré. Le contraste ne pourra donc être que relatif ou, pour mieux dire, articulé. Deux éléments contribuent à ce contraste articulé.

Le premier tient à la composition même de l'image – à la géographie de l'image fordienne et aux vecteurs qui la structurent. La marche, animée d'autant d'exode que de conquête, trace un faisceau de lignes droites. La séquence de la danse mobilise une géométrie de l'image bien différente, dont la figure du cercle est, littéralement, le foyer. Dès le premier plan (les pieds des musiciens), le recadrage révèle des mouvements circulaires dessinés par les couples, puis le cercle des « spectateurs », le cercle des chariots enfin, qui délimite l'espace de la danse, bien mieux que le plancher improvisé. En mobilisant le mouvement circulaire au cœur de sa longue marche, la communauté se constitue comme une totalité – elle se pose dans sa complétude et sa totalité, elle se crée dans l'enthousiasme, elle foisonne de ces corps multiples et différenciés mais pourtant intégrés dans le tout et qui, sans prétendre à l'organicité, ne peuvent renoncer à se représenter centrés sur eux-mêmes sans renoncer à l'institution. Pourtant, cette danse n'est

qu'une étape, le convoi reprendra sa route cahotante. Les lignes droites traceront à nouveau la piste. En manière telle que le cercle de la danse dessine comme une boucle sur l'axe de la conquête.

Le second élément est ce que je nommerais l'esthétisation interne : c'est bien le même mouvement pédestre qui est en jeu, mais cette fois, il est soutenu d'une musique intra-diégétique – alors que la musique qui accompagne la marche des pionniers est bien extra-diégétique. Dans le même temps, le sens de l'apparaître et de la manifestation des corps passe à l'intérieur de la diégèse : ces corps exultent, se montrent et se regardent. L'esthétisation du moment tient essentiellement, chez Ford, à ce parfait recouvrement du voir et du mouvement. Les danseurs se font face, se toisent, se défient et jouissent de leur apparaître réciproque, exultent dans le regard de l'autre. Le mouvement est redoublé par l'empiètement du voir et du vu. Mais la position du spectateur est elle-même redoublée du mouvement. Le spectateur ne peut voir sans être en mouvement dans l'événement de la danse. En témoigne ce moment où le saltimbanque, qui reste assis à l'écart de la danse, affectant une dignité quelque peu ridicule, ne peut s'empêcher d'esquisser un pas de danse, sans quitter sa chaise pourtant. Nul ne résisterait donc à l'élan de la danse. Pas même le spectateur.

C'est bien la communauté dans la multiplicité de ses membres – et de *tous* ses membres – qui est constituée par la danse. Il n'y pas de rupture entre spectateurs et danseurs, puisque même ceux qui sont en retrait, qu'ils jouent d'un instrument ou tapent des mains, sont pris par ce mouvement. Or, impliquer ainsi tout spectateur dans le mouvement qu'il regarde est un geste cinématographique fort. En effet, le propre du spectacle cinématographique, éminemment pour un auteur « classique » comme Ford, est de montrer le mouvement à un spectateur qui est, lui, abstrait du mouvement – figé sur son fauteuil, dans une salle plongée dans l'obscurité. La puissance de l'œil-caméra participe encore de cette « fixation » du spectateur, puisque son regard même est contraint par le cadre, rendant ainsi

vain tout déplacement du corps pour modifier la teneur du voir. Au fond, l'expérience cinématographique est celle d'un suspens violent de l'empiètement du voir et du mouvement effectif, par laquelle une ligne de fracture entre spectateur et spectacle est clairement tracée. L'acte fordien qui consiste à faire de l'image le lieu du redoublement réciproque du mouvement et du regard ne peut pas prétendre, bien sûr, changer cette donne cinématographique. Mais il consiste bien à élever la communauté au rang d'une exigence radicale en jouant à réduire la fracture qui est la plus intime à son art.

Pourtant, la communauté n'a jamais fini de se constituer. La célébration commune n'est qu'une étape qui rythme le devenir de la communauté, à la fois nécessaire pour que cette dernière ne se perde pas dans l'errance, et constituante du projet lui-même y compris dans sa fragilité. Le mouvement de la conquête est double. La diagonale de l'exode est la tangente de la ronde, et le cercle est la boucle de la tension vers la Frontière. L'image en mouvement de Ford requiert intimement ces deux formes.

II.3. Répétition et réflexivité

Souvenons-nous à présent que le western se conçoit comme une répétition – répétition du tout juste révolu, reprise de la piste par et dans l'image. L'articulation de la marche et de la danse ne suffit donc pas à définir le rapport cinématographique à la Frontière. Le mouvement des pionniers doit lui-même intégrer sa nature répétitive.

Mais la répétition peut induire une dimension critique et mobiliser des valeurs. Si le western répète, c'est parce qu'il *faut* répéter. Retenons l'exemple de *The Big Country* de Wyler. Une lecture superficielle s'amuserait de cette situation – en effet parfois comique – d'un fiancé de l'Est qui vient retrouver sa belle dans un Ouest encore sauvage, un fiancé alors tout à fait inadapté, depuis sa tenue vestimentaire jusque dans ses principes moraux. Pourtant, ce n'est pas de cela qu'il s'agit. En venant dans l'Ouest, ce personnage répète la conquête à sa manière. Le heurt avec le lieu rappelle la sauvagerie de celui-ci, le rend même à sa virginité première. En effet, la société

dans laquelle le capitaine McKay surgit est totalement structurée, immobile. Elle a ses codes, sa répartition des rôles, ses luttes mêmes sont lourdement sédimentées. Ainsi de celle entre deux familles d'éleveurs qui s'opposent pour l'accès à un point d'eau. Elles se partagent la terre. L'espace lui-même est ainsi réparti, divisé. A l'un les grandes plaines, à l'autre un site essentiellement rocailleux, les deux espaces étant séparés par un irréel canyon blanc. Dans cet Ouest-là, ce n'est donc plus le mouvement qui structure l'espace, le divise ou le partage. La division est un fait sédimenté et qui a la stabilité d'une norme abstraite.

Celui qui recommence l'aventure d'Est en Ouest déstabilise ces structures tout en les révélant pour ce qu'elles sont : l'enlissement de la conquête dans un plan fixe où plus rien ne bouge – un présent sans possibles où la lutte des pères entrave aussi l'action de la génération des fils. Les anciens ne peuvent que nier leur enfants pour ce qu'ils portent d'avenir et de mouvement. La seule issue de ce drame consistera dans l'effacement des pères, en un duel mortel pour l'un et l'autre, au fond de ce canyon qui sépare leurs espaces respectifs. Seule l'action perturbatrice de McKay aura permis ce dénouement. Le mouvement de la conquête est rendu à lui-même par sa répétition.

La fonction émancipatrice de la répétition peut encore s'enrichir d'une réflexivité propre. Nous l'avions déjà entrevu lorsque nous avons dédouané le western d'une identité idéologique sans partage. Ainsi avons-nous montré ci-dessus comment la notion même de légende doit se comprendre comme un réinvestissement de l'effort de conquête, et que donc l'acte même disqualifie la naïveté d'un faire soumis à une norme externe. *The Man Who Shot Liberty Valance* réfléchit ce qu'est l'enjeu du western précisément par l'acte de tourner un western. Mais nous pouvons faire valoir d'autres variations de la réflexivité westernienne qui toutes se fondent dans la différence du tout juste révolu – en vertu de laquelle le western acquiert son caractère crépusculaire. Dès lors, le western étant ainsi défini par la répétition, son rapport à soi tend naturellement à la mise

en abîme. Dans ce cas, la pratique de la mise en abîme concerne prioritairement les formes internes du western. Il s'agit alors pour celui-ci de jouer avec le genre, *son* genre. C'est en effet dans la thématization de codes, de conventions génériques, de figures héroïques que le western se mire, et prend ainsi distance par rapport à lui-même. Les multiples variations sur les personnages de Jesse James, de Billy the Kid ou de Wyatt Earp, sont autant d'occasions de réfléchir ce qu'est l'acte de filmer un western, de le faire paraître en filmant comme du « bien connu » ce qui a déjà été filmé. L'exemple que nous retenons ici est celui de *My Darling Clementine* (La poursuite infernale, John Ford, 1946).

John Ford y adapte l'histoire du shérif Wyatt Earp et de la fusillade d'OK Corral, à Tombstone. Le « vrai » Wyatt Earp devient une figure légendaire de l'époque de la fin de la conquête grâce au western. La matière première du film de Ford relève donc d'une figure type. Son travail consiste à la faire émerger comme telle, de manière à ce que la narration soit elle-même de part en part prise dans la répétition (donc de manière intra-diégétique). Wyatt Earp et ses trois frères apparaissent d'abord à l'écran comme de simples cow-boys, convoyant du bétail vers l'Ouest. Anonymes, les frères Earp émergent de l'espace comme ces pionniers qui ont perdu tout rapport à leur point de départ et n'ont pas encore de représentation d'un quelconque point d'arrivée. Pris uniquement dans leur mouvement, ils affrontent cette terre qui, tout aussi classiquement, est jugée « inhospitalière³¹ ». Mais lorsque pour la première fois, Wyatt Earp se fait connaître, le maire de Tombstone, qui veut l'engager en tant que shérif, reste interdit³². L'image de Ford, cadrant l'étonnement du maire, révèle que la figure est connue, déjà légendaire. Le même jeu se répètera à plusieurs reprises. Le western montre ici qu'il recourt à des figures légendaires dont il réactive la

³¹ « *Sure is rough-looking country* » (FORD (J.) *My Darling Clementine*, 03'24'').

³² *Ibid.*, 10'40''.

geste. Et il en fait l'enjeu de sa structure comme le thème de sa narration.

Wyatt Earp n'est d'ailleurs pas la seule figure dont l'action est explicitement répétition. Pensera-t-on à la famille des Clanton, les adversaires de la fusillade finale ? Non pas, car ceux-ci ne sont légendaires que par cette seule action. Autrement dit, si la mise en image westernienne répète à son niveau ce moment, les Clanton eux-mêmes ne sont pas dans la répétition de manière intra-diégétique et ne permettent donc pas de mettre en abîme le fait même de la répétition. Par contre, Doc Holliday, lui, est une figure qui a accumulé les actions d'éclat – sanguinaires –, à l'instar de Wyatt Earp. Leur rencontre dans un saloon que dirige le premier est une séquence célèbre. Doc Holliday a été se placer à une extrémité du comptoir. Usant d'une grande profondeur de champ, Ford cadre Wyatt Earp qui va rejoindre le même point, soulignant que l'espace qui d'abord les sépare est réduit, comme si ces deux figures pourtant différenciées n'en faisaient qu'une en fin de compte³³. Le dialogue entre les deux hommes est révélateur³⁴ : ils se connaissent sans s'être jamais rencontrés auparavant. Ce sont deux légendes qui se rejoignent, qui se renvoient leur image, pris par la répétition de leurs « exploits ». Mais tous deux sont aussi marqués par la mort. Celle qu'ils ont provoquée, la leur, celle de leurs proches. La mort qui consiste aussi sans doute à devoir à chaque fois recommencer, comme si aucune action n'était jusqu'alors parvenue à instituer du neuf. Tout le problème que médite *My Darling Clementine* est là : comment la répétition peut-elle être un véritable re-commencement ? Les figures-types constituent ici la matière de la mise en abîme.

Mais si Ford convoque deux figures-types, c'est justement pour différencier deux modes de répétition. Ceux-ci sont à nouveau mis explicitement en scène par le recours à l'image du miroir, elle-même répétée par les reflets successifs de Doc Holliday et de Wyatt Earp.

³³ *Ibid.*, 22'03''.

³⁴ *Ibid.*, 22'15'' – 22'40''.

Doc Holliday est rejoint à Tombstone par sa fiancée, connue dans l'Est et qu'il n'a manifestement plus revue depuis bien longtemps – la Clementine qui donne son titre au film. Celle-ci a donc refait le classique voyage d'Est en Ouest. Mais Doc Holliday la repousse au crépuscule du jour de son arrivée. Il lui intime l'ordre de repartir dans l'Est. Rongée par la maladie – la tuberculose – et l'alcool, il réfugie sa vie sans espoir dans une chambre obscure. Il se mire un instant dans le reflet d'un cadre. Mais aussitôt, il brise le verre, dans un geste de refus de la répétition de son image³⁵. La répétition en reflet n'est vécue que comme un enlèvement, un déni d'existence.

À l'inverse, dans une séquence de jour, enjouée et ouverte sur l'extérieur, Wyatt Earp contemple son image dans le reflet d'un miroir que lui tend le barbier³⁶. L'image est nouvelle : rasé de près, coiffé avec une élégance qui le désarçonne quelque peu, Wyatt Earp découvre que la répétition dans le reflet peut être constituante d'une nouvelle image, et donc ouvrir une histoire et lui permettre d'y jouer un rôle³⁷. Et c'est ainsi que Wyatt osera initier un jeu de séduction avec Clementine que délaisse Doc Holliday. Cette séquence se conclura par la danse avec Clementine, au milieu de la communauté rassemblée. Reconnaître l'altération créatrice de la répétition dans le reflet est la condition même de l'institution par laquelle la figure-type devient moteur et partie prenante de la communauté sociale en devenir.

Cet Ouest est certes celui où les fils meurent. Comme James Earp, comme les fils du vieux Clanton. Mais c'est aussi un espace où la répétition, du moins à l'image, ouvre la possibilité du re-*commencement*. Le dynamisme de la répétition se joue contre l'enlèvement de la jeune génération. Il nous faut à présent, et pour conclure, lier cette question de la génération à celle de l'histoire et de l'institution – ce

³⁵ *Ibid.*, 44'40''.

³⁶ *Ibid.*, 49'16''.

³⁷ Cf. la très belle analyse de ce passage par VANCHERI (L.), *L'Amérique de John Ford. Autour de la « Prisonnière du désert »*. *Essai d'anthropologie figurative*, Liège, Editions du Céfal, 2007, p. 204.

que nous permettra l'analyse du chef d'œuvre de John Ford : *The Searchers*.

III. L'envers du cercle

Jusqu'à présent, nos analyses ont clairement privilégié des westerns de la conquête – ou pour mieux dire : des westerns qui filment expressément la conquête, puisque celle-ci sous-tend sans aucun doute tout western classique. Or, on ne peut considérer que *The Searchers* met lui aussi en scène la conquête. En effet, il ne paraît pas que Ford s'attache ici à filmer des marches lentes, qu'elles s'apparentent ou non à un exode. Le mouvement du film est clairement circulaire.

III.1. Cercle et communauté

Les héros sont à la recherche d'une jeune captive, enlevée par des indiens. Leur quête va durer sept longues années. Mais elle se structure en trois boucles successives, de deux ans, cinq ans et une nuit – et si nous parlons de « boucles », c'est bien parce que ces trois moments de la quête reconduisent les héros à leur point de départ. Au surplus, à quelques séquences près, ces boucles sont dessinées dans un seul et même décor : *Monument Valley*. Les itinéraires donnent ainsi l'étrange impression d'autant de surplaces comme figures ultimes du cercle parcouru. Le mouvement de la conquête est donc, sinon disqualifié, du moins mis entre parenthèses. Le cercle n'est plus le rythme de la conquête, il envahit désormais tout l'écran et paraît se substituer à elle.

Pourtant, John Ford a le souci de situer historiquement l'action à un moment essentiel de la conquête, non seulement historiquement, mais dans la perspective même des codes westerniens. Au générique succède en effet un carton qui situe l'action : « Texas. 1868 ». Nous sommes à un moment important de la conquête, où il va s'agir de refaire l'unité de la nation après la guerre civile. On reconnaît là le souci central de la production westernienne classique : dessiner les conditions du vivre ensemble lorsque l'héritage est la division, et

cela dans le mouvement même de la conquête. En outre, les enjeux de celle-ci sont clairement évoqués par l'un des personnages, Madame Jorgensen, qui incarne la figure de l'immigrée et de la pionnière tout à la fois. Alors qu'elle donne l'hospitalité aux *searchers* au terme de la première boucle, et alors que son mari se lamente sur la mort de leur fils, Madame Jorgensen rappelle à l'ordre de la conquête : leur souffrance sur cette terre aride et violente prépare les jours heureux de la civilisation. Dès lors, nous ne pouvons tout à fait abstraire ces mouvements circulaires de la question de la conquête. Ils apparaissent à la fois comme sa concrétisation extrême et sa nouvelle problématisation. Le cercles se répètent, comme le western répète la conquête. Le cercle est le nouveau mode d'appropriation de la conquête dans *The Searchers*.

Pour le comprendre, il nous faut repartir des premiers plans du film. Plan noir, tout d'abord, qu'une femme éclaire en ouvrant une porte depuis l'intérieur de sa maison. Le décor de Monument Valley apparaît alors en pleine lumière. Un cavalier solitaire approche, venant d'un lointain inconnu. Ethan Edwards, dont le passé restera trouble pour le spectateur comme pour la plupart des personnages, est invité à pénétrer dans le foyer – il vient de retrouver sa famille, son frère, sa belle-sœur et leurs enfants. Les plans qui suivent sont ceux d'un intérieur parfaitement clos, centré sur lui-même, et que Ford filme avec un angle qui rapproche le plafond du sol sans donner aucune impression d'écrasement, mais en constituant un lieu structuré par une proximité intense, sans faille, soulignée par la multiplication des cadres dans le cadre (les poutres au plafond, la table, les petites fenêtres). Et on repense ici à l'auto-suffisance des espaces dessinés par les danses fordiennes, à ces cercles qui constituent visuellement la communauté. Cet intérieur est en quelque sorte déjà un cercle et la famille qui y vit une communauté en acte. Un microcosme communautaire, pourtant savamment différencié par le réalisateur. En tant que telle, la communauté tout à la fois dessine un cercle et occupe un centre. Ainsi, on arrive dans cette maison par

tous les côtés. On entre par l'arrière, on la cadre sur les côtés, on en sort par le devant etc. La multiplication des angles de cadrage donne l'impression d'un encerclement, mais d'un encerclement serein : celui-ci n'est pas d'abord visualisé comme une menace, mais bien comme une consécration du centre – l'espace tourne autour de celui-ci. Plus tard, une autre maison, celle des Jorgensen, jouera le même rôle, telle une répétition du centre à la mesure de la répétition des cercles.

En somme, le cercle donnant ici à voir une communauté réalisée, accomplie, *The Searchers* ne se pose pas hors le champ de la conquête mais vaut comme une visualisation de l'achèvement de celle-ci, fût-ce sous la forme d'une idée-limite (ou d'une image-limite). Plutôt que de saisir l'institution de la communauté dans son processus de conquête, Ford la saisit dans son accomplissement comme point d'aboutissement de la marche. Pour autant, il ne s'agit pas de célébrer un achèvement sans reste, comme si la communauté accomplie était pensée sans ses conditions, mais de faire l'hypothèse visuelle de ce que serait une communauté ainsi réalisée pour faire surgir au départ du cercle lui-même les conditions de son tracé.

Nous parlons d'une « hypothèse » visuelle, et de fait, Ford tend à irréaliser son Ouest, plus encore que dans n'importe quel autre de ses westerns. Ce centre est partout et nulle part. Le lieu est en quelque sorte abstrait et irréel. Irréalité de ce carton qui annonce que l'on est au Texas alors que tout spectateur américain ou familier de Monument Valley sait pertinemment bien que ce décor, reconnaissable entre tous, se trouve à la limite de l'Arizona et de l'Utah. Au fond, Ford nous dit : « Et si on jouait à dire que c'est le Texas ? Que se passe-t-il donc ? ». Irréalité aussi de ces cercles décrits pendant sept longues années si l'on en croit la diégèse, mais dans un espace en fait très limité et uniforme. Irréalité dans l'in vraisemblance narrative enfin, lorsque l'on considère ces fermes et ce bétail sur une terre totalement inhospitalière, quasiment désertique.

L'irréalité soutient l'hypothèse d'un achèvement lui-même irréel, mais dont la description contribue à faire apparaître, depuis ce point en aval de la conquête, comment le cercle ne peut qu'être inachevé, comment son tracé même renvoie encore à son inachèvement. Le drame qui va se nouer en ces lieux manifestera ces conditions paradoxales d'un hypothétique achèvement de la conquête, donc d'un accomplissement de la communauté. Dès la première séquence, une fracture dans le système d'articulation des lieux annonce que le cercle a son envers. Revenons au plan inaugural. C'est depuis une absolue pénombre intérieure que s'ouvre la porte sur un extérieur infini d'où Ethan émerge sans pourquoi. La caméra accompagne la mère de famille à l'extérieur de la maison. Toute l'action devant la maison est filmée depuis l'extérieur. Et lorsque la famille entraîne Ethan à l'intérieur, au moment où celui-ci passe le seuil, la séquence est interrompue. Un fondu enchaîné introduit le filmage dans le foyer comme si une zone infranchissable, traitée seulement de manière elliptique, le séparait de ses entours³⁸. L'extérieur est totalement absent de l'intérieur, au sens où ces deux espaces ne sont pas liés – alors qu'il aurait été aisé, et même quasiment « naturel », de cadrer l'intérieur depuis l'extérieur pour accompagner le mouvement des personnages quelques instants. Tout à l'inverse, Ford choisit de désarticuler ces deux lieux, comme si rien ne pouvait les lier.

Cette opposition des lieux, opposition du centre à la circonférence, fragilise spatialement et donc visuellement la communauté, comme l'arrivée d'Ethan paraît la déstabiliser narrativement. De fait, on peut noter que, lorsque cette famille se retrouve seule – Ethan étant parti avec des Rangers à la poursuite de Comanches voleurs de bétail –, les plans relient cette fois très naturellement intérieur et extérieur, cadrant l'un depuis l'autre et réciproquement³⁹.

³⁸ FORD (J.), *The Searchers*, 03'05''.

³⁹ *Ibid.*, 17'13'' – 18'09''.

Cependant, une attaque d'indiens étant perçue comme imminente, cette liaison apparaît alors comme une *exposition* de l'intérieur à un extérieur. L'encerclement prend cette fois une tonalité manifestement inquiétante. L'institution même de la communauté ne semble pensable que par la menace qui pèse sur elle.

III.2. Limites et figures

Le cercle de la communauté est tracé. Mais sa limite est visualisée par le truchement de figures menaçantes, comme si la limite et sa violation n'étaient pensables l'une sans l'autre, comme si l'institution n'existait que de son reste inépuisable. Plusieurs figures narratives contribuent à l'inachèvement de la trace circulaire.

Ethan, tout d'abord. Son entrée dans le champ s'apparente à une rupture de cadre. Lorsque la main ouvre la porte sur l'horizon en pleine lumière, c'est pour révéler l'opposition sans reste entre l'intérieur et l'extérieur, disions-nous. Or, c'est bien la figure d'Ethan qui apparaît entre deux *mesa*, au loin, et qui dirige le regard de l'œil-caméra comme celui de la femme qui s'avance. On ne peut d'ailleurs ignorer que les deux *mesa* bornent le cadre de l'apparition d'Ethan, comme si elles se substituaient aux murs de l'intérieur, mais de manière paradoxale : elles ne bornent, en fin de compte, que pour rendre d'autant plus visible l'étendue infinie à laquelle elles ouvrent au delà d'elles-mêmes⁴⁰. Il s'agit bien de rendre paradoxale l'idée même de cadre, par opposition au cercle du foyer forclos sur lui-même, et par là de rapporter les limites à l'horizon de leur absence. Le personnage d'Ethan est l'étranger au cercle, tout en lui appartenant cependant, puisque la narration lui donne d'abord le rôle du frère prodigue, puis celui, tout aussi obscur cependant, du vengeur de la famille et même de prétendu purificateur de son sang. Ethan est à la fois en dedans et en dehors, paternel et inquiétant, sauveur et meurtrier. Il est la limite de ce monde institué, une limite qui est naturellement bifrons. Il ne s'inscrit dans l'intérieur que dans la

⁴⁰ *Ibid.*, 01'56''.

mesure où il demeure extérieur. Par là, comme le démontre son rôle à la fois essentiel et décentré, il renvoie cet intérieur à son extériorité même, il lie les deux zones sans réduire leur hétérogénéité. Pour le dire différemment : il lie concrètement l'institution de la communauté à son autre, à ce qui lui échappe, à l'étendue de ce désert sans aucun repère humain où le dernier membre vivant de la famille, la jeune Debbie, sera entraînée par les ravisseurs indiens. Etranger et intime tout à la fois, il lie la communauté elle-même à l'étrangeté, comme si elle ne pouvait exister sans elle.

La seconde figure paraît plus univoque, du moins dans une première approche. Mais pourtant, l'étrangeté, pour être plus radicale, ne doit pas moins s'entendre comme un renversement. Expliquons-nous. La famille est menacée par une attaque d'indiens, tapis on ne sait où, aux alentours de la ferme familiale. Ford multiplie les plans larges et les plans moyens. Jusqu'à la fuite de la plus jeune fille, Debbie, près de la tombe de sa grand-mère, à l'arrière de la maison (cette localisation a son importance, nous le verrons dans un instant). Plan moyen sur la petite fille. Une ombre la recouvre. Une coupe franche impose alors un plan rapproché sur le visage d'un indien.

N'importe quel amateur de l'œuvre de John Ford connaît bien cette séquence de montage. On pourrait en multiplier les exemples dans sa production westernienne. La continuité d'un montage qui se veut essentiellement producteur de narration, et qui évite, comme toute production hollywoodienne, de « faire voir » l'articulation des plans pour elle-même, se trouve ici mise à mal. Nous avons affaire à un moment radicalement disruptif et généré comme tel. La manifestation de ce visage indien vaut comme une étrangeté radicale et brutale, quasiment inarticulable à la continuité de l'action diégétique comme à la fluidité formelle du filmage. Ce plan se fermera d'ailleurs sur un fondu au noir, comme si rien ne pouvait lui succéder qui fasse encore sens.

L'étrangeté du visage indien au regard de l'institution de la communauté ne signifie pas pour autant indifférence de l'une à l'autre. Ainsi, cette étrangeté apparaît comme une autre modalité d'encerclement de l'institution et contribue aussi bien à sa totalisation, même si c'est en en changeant le sens et la valeur. Nous avons dit que l'encerclement avait la signification d'une consécration du centre. Mais lorsque l'encerclement est manifestement le fait de l'étranger, il fait résonner la tonalité de la menace. Et de fait, si la seconde visualisation de la menace surgit à l'avant de la maison (un signal lumineux) sur fond des deux *mesa*, la première désoriente totalement le spectateur. Le frère de Ethan, Aaron, s'arrête un instant, inquiet, devant la maison. Son regard est clairement dirigé dans la direction des *mesa* de la première séquence. Le plan suivant montre l'envol d'une volaille sauvage, comme si quelqu'un l'avait effrayée. Or, nous ne pouvons croire à un raccord subjectif, car cet envol se fait sur fond d'une immense butte qui évoque plus le décor de l'arrière de la maison – et qui ne peut en tout cas correspondre à la direction du regard de Aaron. Enfin, le rapt de l'enfant se fera bien à l'arrière de la maison. C'est là qu'apparaît pour la première fois le visage de l'indien. Une ellipse narrative ne nous permettra pas d'en savoir plus sur les conditions de l'attaque, mais tout est fait pour suggérer ainsi un encerclement.

Rapportons enfin cet encerclement à l'idée de conquête avec laquelle John Ford joue donc bel et bien. L'indien, en fin de compte, provoque un renversement du sens du cercle comme il renverse le sens de la conquête elle-même. La « *wilderness* » que cherche à réduire le mouvement de la conquête en traçant des pistes sur une terre soi-disant vierge, n'est pas ce que les pionniers disent ou pensent. La terre vierge est tout au contraire une terre occupée, habitée et civilisée⁴¹. Donc exactement l'inverse de ce qui est proclamé et se trouve au principe de l'injonction *Go West* !

⁴¹ Thème sur lequel John Ford reviendra dans *Cheyenne Autumn* (Les Cheyennes, 1964), le dernier et le plus résolument « pro-indien » de ses westerns.

L'apparition de l'étranger ne nie pas l'institution, mais en révèle l'envers comme constituant de son mouvement même.

Que ce renversement, c'est-à-dire cette référence de l'institution à sa limite qui a tout à la fois une signification centripète et centrifuge, soit constituant de son mouvement même et détermine le centre, peut être confirmé par la quasi équivalence de l'étrangeté radicale (l'indien) et de l'étrangeté bifrons (Ethan). En effet, sans prendre le temps d'entrer dans les détails, nous rappelons ce qui est bien connu des amateurs de *The Searchers*, à savoir l'extrême ambiguïté de la relation de Ethan à l'indien. Certes, Ethan affiche un racisme brutal à son égard. Il ne peut accepter que son sang soit souillé par une quelconque relation avec l'indien, et il paraît très longtemps ne rechercher sa nièce captive que pour la tuer parce qu'elle a dû partager la couche du chef comanche. Mais pourtant, personne ne connaît mieux que lui la culture des comanches. Il parle leur langue, il semble même partager certaines de leurs mœurs, y compris les plus cruelles : il se vengera sur le chef des ravisseurs en scalpant son cadavre. Enfin, plus formellement, on notera qu'un plan rapproché cadre Ethan de manière analogue au plan qui révélait le visage de l'indien⁴². Ethan et l'indien sont des variations sur le thème de l'étrangeté paradoxalement constituante du mouvement de l'institution.

Ce jeu avec le cercle et son envers est d'ailleurs explicité très directement par Ethan, au départ d'un terme comanche : « *nawyecki* ». Les *searchers*, c'est-à-dire Ethan et Martin (un fils adoptif de la famille décimée), ont appris que la captive est aux mains d'un tribu comanche qui se nomme *nawyecki*. Or, ce terme signifie « manège » ou « ronde » – en anglais : « round about », selon les termes d'Ethan⁴³. Nous nous en remettons ici à l'interprétation de Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues : « La circularité comme certitude ou comme retour du même est bien

⁴² FORD (J.), *The Searchers*, 1h12'12''.

⁴³ *Ibid.*, 54'25''.

présente [...]. Mais le cercle subit une modification importante qu'Ethan met en évidence lorsqu'il explique à Martin ce que signifie "nawyecki". Avec les comanches, *nawyecki*, rien n'est sûr. [...] "*They're like round about*", dit Ethan. L'expression *round about* signifie ronde, manège, mais aussi voie indirecte. On les croit ici et ils sont ailleurs. Il en est ainsi au cours de l'épisode nocturne de la rivière quand les cris d'oiseaux se font entendre dans une direction, puis dans une autre – on aurait aussi pu évoquer dans le même sens les moments qui précèdent l'attaque de la ferme. Le mouvement circulaire prend alors une nouvelle signification : il devient synonyme d'incertitude tout en inscrivant la quête de ceux qui cherchent dans un comportement qu'ils partagent avec les Indiens. La narration du périple d'Ethan et de Martin joue désormais sur les divers sens de *round about*, tout en préservant l'image du cercle clos⁴⁴ ».

L'ambiguïté du cercle et des limites qu'il trace est l'enjeu même de *The Searchers*. Mais cette ambiguïté tient, on l'aura compris, à l'ajointement de l'intérieur et de l'extérieur, de la communauté et de l'étranger, d'une race et d'une autre, de l'institution et de ce qui lui échappe encore. Disons-le autrement : dans ce film, Ford pense la conquête de l'Ouest en modifiant le sens de la Frontière – d'un horizon sans cesse en recul, elle devient la limite du cercle refermé sur lui-même mais dans un tracé qui renvoie à son envers. Un monde semble n'être possible qu'en renvoyant à un autre. Or, il est un enjeu narratif et formel essentiel de ce film qui ressasse cette entre-appartenance dans la limite : celui de la cicatrice. *Scar*, tel est le nom du chef indien qui attaque la ferme et, en s'emparant de la petite Debbie, provoque toute l'action du film. Il sera aussi nommé, par un intermédiaire mexicain, *Cicatriz*. Étonnamment, ce comanche n'a pas de nom indien, mais il a deux noms « blancs » : on ne peut nommer ce qui échappe à l'institution dans des termes dont ne

⁴⁴ LEUTRAT (J.-L.), LIANDRAT-GUIGUES (S.), *Splendeur du western*, op. cit., p. 119.

dispose pas l'institution. Mais ce que disent ces termes est en même temps l'au-delà de l'institution. Car que signifie la « cicatrice » ? L'ajointement, précisément ! La suture entre deux chairs séparées, qui restent séparées – sans quoi la cicatrice disparaîtrait – tout en étant réunies. C'est-à-dire l'entre-appartenance de la communauté et de l'étrangeté. Ce que nous révèle l'envers du cercle, ce que permet de comprendre la cicatrice comme sens ultime de la limite du cercle, c'est en fin de compte que l'institution renvoie au chaos, non pas comme vide, mais comme ce qui n'est pas encore mis en forme, et qui ménage ainsi toujours un reste à l'acte même d'institution – toujours à reprendre, comme l'acte du filmage ne cesse de répéter le processus d'institution.

On comprend bien, dès lors, que la constitution de la communauté est dans son institution infinie, tout à la fois creusée et dynamisée par l'étranger qui lui est si proche qu'il s'y coud. Mais cet effort d'institution n'a de sens qu'en référence constante à l'idée-limite d'un apaisement, un apaisement qui, pourtant, ne nierait pas l'effort mais retiendrait en lui le mouvement tout en le dépassant. Telle est la dernière figure de la limite : l'apaisement du et dans le mouvement. Un leurre, sans doute, mais qui correspondrait à la confusion ultime du propre et de l'étranger, de l'immobilité et de la stabilité, de l'acte d'institution et de la consécration de l'institué, de l'inversion indifférenciée de l'intérieur et de l'extérieur. Un leurre, certes, mais faisant image néanmoins, une figure ultime, celle qui fait avancer l'intrigue et permet de la conclure : Mose Harper, personnage improbable, drôle et tragique tout à la fois, lucide et stupide, sans âge – et John Ford de retrouver le bouffon shakespearien ! L'impossible survient à l'image comme impossibilité. Mose Harper est fou, sans doute, mais c'est lui qui, à plusieurs reprises, va permettre à la recherche de reprendre. Il ira jusqu'à se laisser capturer par la tribu *nawyecki*, avant de s'en échapper pour permettre enfin à la communauté de retrouver la jeune captive. Or, tout au long du film et à chacune de ses apparitions, Mose n'exprime qu'un souhait – une

véritable obsession : disposer d'un rocking chair auprès du feu. Dans la séquence du dénouement, lorsque la communauté semble enfin ré-instituée par la réintégration de la jeune fille libérée, le premier plan est occupé par le bouffon Mose Harper qui se balance sur son rocking chair, unissant ainsi le mouvement et l'immobilité. Mais seul le fou réalise cette unité, tandis que Ethan repart sous l'horizon infini.

III.3. Histoire et généalogie

Si, comme nous le disions ci-dessus, *The Searchers* est tout entier consacré à l'ambiguïté du cercle de l'institution, il faut souligner que cette ambiguïté affleure à même la question de la généalogie et de la transmission. Nous avons déjà vu combien cette question est centrale dans l'univers westernien, au point que celui-ci mette souvent en scène l'échec de la transmission et l'enlisement des générations. Or, dans ce cas, la transmission et le statut de la génération suivante est rendu immédiatement problématique par l'arrivée de Ethan. Sans enfant, il apparaît en marge du cercle familial – par son passé, par son éloignement, par son mystère. Lorsque la famille est massacrée et qu'il se lance à la poursuite des ravisseurs de sa nièce, il est pourtant amené à assumer un rôle de père. Mais si Ethan est un père sans enfant, son compagnon durant ces sept années de quête, Martin, est lui un enfant sans parent – orphelin, légèrement métis (un huitième de sang cherokee, dit-il), jadis découvert par Ethan sous une sauge, après un autre massacre. C'est ainsi tout un réseau de significations généalogiques complexes que Ford met en place : des significations qui dénaturent la généalogie.

Entre Ethan et Martin, il s'agit sans doute moins d'une opposition que d'une mise en miroir qui joue symétriquement des contrastes : au père sans filiation répond le fils sans père, au racisme d'Ethan répond le métissage de Martin. La recherche de la petite Debbie est, de ce point de vue, un parcours initiatique pour la relation entre ces deux hommes. Un parcours initiatique, en effet, car la génération ne va pas

de soi. Elle perd sa naturalité pour le meilleur comme pour le pire. Ainsi, si c'est un amour fraternel qui pousse Martin à retrouver celle qui n'est pourtant pas sa sœur de sang (Ethan lui répète à de nombreuses reprises qu'elle n'est rien pour lui), c'est sa haine de l'étranger qui va conduire Ethan à instituer Martin comme son légataire universel, reniant sa filleule captive. Dans les deux cas, la transmission tient à un acte, et non plus à une génération naturelle. Nous entendons donc un acte *libre*.

Il va de soi qu'il ne s'agit pas pour Ford de dénier la génération naturelle (quel sens cela pourrait-il donc avoir ?), mais bien de mettre en place un type de relation qui conduit à penser ce qu'il y a d'acte libre dans toute génération, dans tout rapport de filiation. Pourquoi cela ? Parce que pour ce réalisateur qui donne une dimension sociale à son image cinématographique, qui s'intéresse au destin d'une communauté, la filiation est proprement ce qui fait histoire : « Ce que l'on découvre, de *La poursuite infernale* à *La prisonnière du désert*, c'est que l'histoire chez Ford est affaire de places faites aux fils et de rôles pris aux pères, de successions et de filiations, de corps inclus ou exclus de communautés toujours plus poreuses⁴⁵ ». En ce sens, soutenir qu'« un personnage fordien est une chose généalogique⁴⁶ », c'est affirmer que l'histoire est à faire à mesure que l'on pose le rapport de filiation. L'histoire relève d'un acte, et non d'une continuité naturelle. Problématiser la filiation permet donc à celle-ci d'être le mode propre du faire historique.

Il faut bien voir ce que trace cette voie empruntée par Ford. Retenir la filiation pour penser l'histoire pourrait être périlleux dans la mesure où cela incite à soumettre celle-ci à un modèle de continuité naturelle. Mais dès lors que la mise en image est bâtie sur la problématisation (mais non pas la disqualification) de cette même filiation, dès lors que l'acte est requis, c'est un modèle de discontinuité qui vient redoubler celui de la continuité. C'est bien

⁴⁵ VANCHERI (L.), *L'Amérique de John Ford*, op. cit., p. 168-169.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

l'histoire en tant que continuité qui est en jeu, mais dans le faire concret d'un acte libre conquis à même l'événement disruptif (*constituer* la filiation). Dans ce redoublement de la continuité par la discontinuité, c'est tout simplement l'idée d'un faire de l'histoire qui est consacrée : faire l'histoire, c'est établir une continuité qui ne va pas de soi et qui, pour cette raison, requiert et conserve l'événement qui la pose. Luc Vancheri parle de fondation : « Fonder c'est cela, rendre possible la transmission, indissociablement⁴⁷ ». Pour notre part, nous parlons moins de rendre possible que d'effectuer et, pour cette raison précisément, nous préférons le terme d'institution à celui de fondation. L'acte qui pose la transmission institue l'histoire de la communauté entre continuité et événement. Il s'agit de faire l'histoire elle-même en tant que lien (continuité) par l'événement de l'acte (discontinuité) – c'est cela que nous appelons l'institution.

De fait, la problématisation de la filiation, en exigeant alors un acte qui la pose et établit ainsi la transmission, institue la communauté. Lorsque Ethan et Martin ramènent la captive parmi ceux qui seront désormais les siens, il s'agit d'une nouvelle famille, les Jorgensen. Une communauté est à nouveau instituée – dans la mesure où cette communauté n'est plus tout à fait l'ancienne : elle est modifiée par tout le parcours de la recherche qui la conduit à intégrer cette étrangeté qui la décentrait. Debbie introduit l'indianité⁴⁸. Cette intégration n'est pas sans reste cependant : la crainte de l'étranger demeure encore, et Ethan ne pénètre pas dans le foyer. Le dernier plan du film est construit analogiquement sur le premier. Le noir se fait à l'intérieur alors que la porte se referme. Nous avons juste le temps de voir Ethan qui s'éloigne dans la pleine

⁴⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁸ « N'est-ce pas ce que toute la recherche de Debbie a tenté de nous dire, désespérément ? Commencée comme la tentative d'une communauté de se reformer sur son corps manquant, elle n'aura finalement réussi qu'à la transformer profondément, la rendant perméable à tout ce qu'elle redoutait et désirait maintenir hors d'elle, son métissage avec cette grande figure de l'altérité dont elle pensait la disparition, l'Indien » [*ibid.*, p. 123].

lumière de l'horizon désertique et infini de l'extérieur. Comme le chaos est la condition de l'institution, la réserve inépuisable d'étrangeté est la condition de la communauté même.

Conclusion

Dans sa sémantique narrative comme dans son acte propre, le filmage du western a posé un acte qui consiste à se souvenir. Un acte de mémoire, pourrions-nous dire, si du moins nous entendons bien celle-ci dans la dimension lyrique que nous avons mise en évidence dans notre première section. Malgré l'épuisement, malgré les incitations en ce sens d'autres membres de la communauté en recomposition, les chercheurs ne renoncent pas à ce passé blessé qu'incarne la jeune Debbie. Leur obstination révèle que la communauté ne trouve à s'instituer que dans la mesure où elle replonge dans le passé blessé. La négativité de ce passé, comme telle, n'est pas propre à fonder parce qu'elle ne s'intègre pas dans une continuité sans faille, sans rupture. La perte de Debbie n'appartient pas à la continuité historique et identitaire d'une communauté, elle ne peut s'inscrire dans ce que Walter Benjamin appelait l'histoire des vainqueurs⁴⁹. S'obstiner à retrouver celle qui a été ravie, c'est au contraire chercher à instituer la communauté à même un passé qui est certes révolu (ce n'est pas tout à fait la même Debbie qui sera retrouvée après sept années de captivité), mais dont le présent ne peut se tenir quitte et qui donc l'anime encore. C'est ainsi que l'histoire de la communauté s'institue par un acte – et non sur une identité close et continue qui oublierait ses défaites, les effacerait même. C'est ainsi que la communauté s'institue dans sa relation à l'étranger, dans l'intégration infinie de celui-ci. C'est dans l'histoire des vaincus, de sa négativité, que la communauté trouve à s'instituer – à nouveau.

⁴⁹ Cf. BENJAMIN (W.), « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, op. cit., p. 432-433.

Le passé tout juste révolu n'est donc pas un poids massif et univoque, un lestage qui enlise, retient ou paralyse. Le souvenir rétentionnel est ici un acte. Il engage un choix. Une séquence de *The Searchers* est décisive en ce sens : lorsque Ethan retrouve les corps de sa famille massacrée, il interdit violemment à Martin l'entrée du lieu où ils gisent. Il a vu, mais il interdit le voir à celui qui sera son compagnon dans la recherche. Il sera le seul à avoir vu. Et nous-mêmes, spectateurs, nous ne verrons pas. S'il faudra voir, retrouver Debbie et donc la réintégrer – transformée – dans l'image, cet acte exige aussi que tout ne soit pas vu. Tout montrer, en ce compris l'horreur des corps massacrés, reviendrait à bloquer la force d'institution historique et sociale par l'image. Ne pas tout voir est la condition pour que le souvenir ne se fige pas. À cette condition, le souvenir reste cet en deçà à partir duquel l'institution peut être agie, le souvenir peut être cette retenue inquiète et libre tout à la fois, qui n'entrave pas l'acte mais le nourrit, permet de re-commencer. Si Ethan repart enfin dans son errance infinie, n'est-ce pas justement parce qu'il a trop vu ? Et n'est-ce pas, à l'inverse, parce que l'image vue par Martin n'est pas tout le visible, que celui-ci peut passer le seuil et intégrer une communauté transformée ?

Le partage de l'image qui permet l'institution de la communauté dans *The Searchers* est celui qui est au principe même du filmage du western. Cadrer les images, monter les images, c'est évidemment les choisir, en établir le partage dans le visible. Le western est à ce titre un acte de souvenir qui choisit des images pour que l'institution se re-commence. Créer un western, littéralement l'imaginer, c'est donc bien lier une histoire faite et une histoire à faire, entre mélancolie et enthousiasme, dans la délimitation concrète. Que ce soit dans la conquête de son espace ou dans le parcours de son cercle, l'image westernienne joue à instituer et nous affecte ainsi de notre capacité à créer notre vivre ensemble – *derechef*.

