

**Mémoire du prototype :
l'image westernienne entre création et répétition**

Laurent Van Eynde
(Facultés universitaires Saint-Louis)

Selon nous, le western dit classique (c'est-à-dire de production hollywoodienne depuis la fin des années 30 jusqu'au début des années 60) engage une esthétique spécifique et, au cœur de celle-ci, un mode de relation original de l'image en mouvement à un prototype en fait polymorphe ou indéterminé en son principe *et* en même temps mis en scène comme menacé par l'hypostase.

La sémantique du western est bien connue et elle contribue à l'impression d'une unité générique : que l'on pense à la situation historique et géographique de l'action, aux éléments narratifs communs – la conquête de l'Ouest, les régions sauvages, la violence – et aux figures et variations – le hors-la-loi, le cow-boy, le shérif, l'indien. Mais cette sémantique serait au fond tout à fait anecdotique si elle ne nourrissait plus profondément la syntaxe de ces œuvres par un renvoi à un enjeu historique dont le propre est de faire éclater par principe la genericité. Si, tout bien pesé, on doit sans doute observer que le genre western est un non-genre paradoxal, c'est parce que sa dynamique de création est celle de la singularité sans cesse reprise, répétée, au foyer même de sa sémantique. Au fond, s'il n'y a de genre westernien que dans l'autoconstitution à même les œuvres singulières, c'est par le fait même du prototype de l'image. Ce dont l'image est image ne vaut comme prototype qu'à la mesure de son exigence d'inventivité (ainsi que sous la menace corrélative de son envers).

L'image westernienne est l'image d'une situation historique, l'image d'une histoire. Mais la convocation de cette histoire dépend d'un paramètre d'intimité entre le faire-image et ce dont l'image est image. C'est en 1890 que la conquête de l'Ouest prend officiellement fin. A cette date, en effet, le très officiel Bureau du recensement décrète la fin de la Frontière, concept par lequel on définissait le front pionnier qui avançait vers l'Ouest au gré de l'installation des colons. La même année a lieu le dernier épisode sanglant dans la lutte avec les indiens. Lors de la bataille de Wounded Knee un groupe de Sioux est massacré dans ce qui sera le dernier fait d'armes de la résistance indienne face à la conquête. Enfin, en 1893, dans le cadre d'un congrès d'historiens à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago,

Frederick Jackson Turner soutient une thèse décisive pour la représentation que les Américains se feront de l'époque westernienne, une thèse selon laquelle la Frontière est « le principe majeure d'explication du développement de la nation »¹ et a favorisé l'essor de la démocratie. En effet, le mouvement continu vers l'Ouest, l'effort de civilisation (avec ses zones d'ombre, bien sûr) aurait engagé un débat continu sur les conditions du vivre ensemble et de la justice. La fin de la Frontière vient à peine d'être décrétée que le discours historien (peu importe ici sa réelle pertinence scientifique) s'empare de cette période pour en ciseler la représentation. La conquête de l'Ouest devient un élément décisif de l'imaginaire social américain dans une quasi-immédiateté historique.

On ne peut ignorer que cette immédiateté historique est contemporaine de l'invention du cinématographe. En décembre 1895, 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 western d'une durée de quinze minutes : *The Great Train Robbery (L'attaque du rapide)*. Le fait est que le cinéma a en quelque sorte pris le relais de l'époque westernienne – le cinéma naît alors que l'époque meurt. Cette relève de l'époque westernienne par le cinéma conduira même Hollywood à penser son industrie comme la nouvelle conquête d'un nouvel Ouest.

Voilà qui définit les conditions du rapport du western à l'histoire en même temps qu'il en dessine les enjeux. L'époque que filment les westerns est tout juste révolue. La relève de l'époque westernienne par le cinéma se nourrit d'une distance infime, mais d'une distance malgré tout. Nous avons donc affaire à une implication temporelle entre l'image et son prototype historique, mais une implication qui est telle que ce dont, en amont, l'image est image, n'est jamais extérieur à l'image. Dès lors, les westerns ne sont ni dans la reconstitution historique, ni dans la déconstruction propre à un réalisme démythificateur. Les westerns retiennent l'immédiat passé westernien et ne s'accommodent pas de la mise à distance objectivante. La proximité chronologique, la quasi-confusion qui préside à la relève cinématographique de la conquête exige une certaine forme de connivence et le prototype historique n'est que dans ce jeu de recreation : un acte qui est dans un rapport d'intimité avec le révolu².

¹ Leutrat, Jean-Louis & Liandrat-Guigues, Suzanne, *Western(s)*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 53.

² Nous avons qualifié ailleurs cet acte de « lyrique », précisément pour faire droit à la rétention (au sens de la phénoménologie husserlienne du temps) du passé qui s'y joue. On pourra se référer à : Van Eynde, Laurent, *La conquête de l'image ou comment le western institue derechef l'espace commun*, in Gély, Raphaël, Laoureux, Sébastien et Van Eynde, Laurent (éd.), *Affectivité, imaginaire, création sociale*, Bruxelles, Publications des

En effet, c'est toujours bien d'un acte qu'il est ici question – nouer l'histoire faite et l'histoire à faire par l'émotion du tout juste révolu mis en image. Notons que cette prévalence de l'acte protège des risques que génère la quasi-immédiateté. Celle-ci paraît, sinon interdire manifestement toute forme de réflexion, du moins en ruiner implicitement la possibilité même. L'immédiateté de relation au prototype historique 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 faire-oeuvre westernien ne serait-il alors rien d'autre que le véhicule d'une idéologie nationale ?

L'acte, dans son immédiateté même, l'interdit, et, tout à l'opposé, développe dans l'incertitude de son immanence la possibilité d'une réflexivité qui se loge dans l'écart infime de la différence temporelle. En effet, le western ne saurait 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. C'est dans un acte intime que l'image s'empare de son prototype.

Le film western est pris dans un rapport de quasi-immédiateté à l'époque de la Frontière. Le tout juste révolu n'en est pas moins révolu... Il apparaît sans doute même ainsi de manière d'autant plus prégnante. Le filmage est marqué par le passé – le passé est filmé comme ce qui s'estompe alors même que la création se veut enthousiaste et totale. C'est dans ce passé saisi dans son mouvement même d'effacement, et non comme ce qui est tenu à distance et serait donc re-présentable, que se loge l'exigence du re-commencement. Alors même que le western re-commence, donc institue un monde, il le fait en intégrant la mortalité de ce monde.

C'est pourquoi tout western est crépusculaire³. 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 balayés : les Indiens impitoyablement sur une grande échelle, et à un degré moindre les *moutain men*, les cow-

Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, pp. 255-293 ; et à Van Eynde, Laurent, *Création et répétition dans la dynamique interne de l'image westernienne. Un exercice romantique*, in Dumont, Augustin et Van Eynde, Laurent (éd.), *Modernité romantique. Enjeux d'une relecture*, Paris, Kimé, 2011.

³ Thèse-leitmotiv des nombreuses études que Jean-Louis Leutrat a consacré au western. Cfr notamment : Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues, Suzanne, *Splendeur du western*, Rouge Profond, Pertuis, 2007, pp. 61-64 (« Le "crépusculaire" »).

boys... »⁴. Autrement dit, la mélancolie est inhérente au western. 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, et met en scène, que l'on répète, que l'on recommence, ce qui a disparu, disparaît encore, disparaîtra à nouveau, et devra être recommencé derechef. Le western est dans l'acte de commencer (l'enthousiasme de la conquête) et dans le re-commencement qui suppose la disparition (la mélancolie du tout juste révolu).

C'est précisément cette intrication de deux affects, que l'on pourrait naïvement juger contradictoires, qui 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 légende »)⁵. 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 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.

⁴ Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues, Suzanne, *Western(s)*, op. cit., p. 7.

⁵ Ford, John, *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).

Mais force est alors de constater que cette alternative renvoie à une autre : 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 (un prototype abstrait, pourrait-on peut-être dire), 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) – elle s'inscrit dans cette matière filmique et doit donc être interprétée au départ de celle-ci en sa totalité et 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 mis en image deux fois : à la première vision⁶, Ford ne 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 vision⁷ (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 tiré 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 a ainsi, comme le dira sa femme dans la dernière séquence du film, contribué à transformer ce pays sauvage en un jardin⁸. Il incarne donc très clairement une figure du pionnier. Au début du flash back, il raconte :

⁶ ID., 1h28'38'' – 1h30'56''.

⁷ ID., 1h52'11'' – 1h52'57''.

⁸ Cfr ID., 1h56'42'' : « *Look at it. It was once a wilderness. Now it's a garden. Aren't you proud ?* » (« Regarde. C'était autrefois une contrée aride [traduisons plutôt par "région sauvage"]. C'est un jardin maintenant. N'es-tu pas fier ? »).

« J'avais suivi à la lettre les conseils d'Horace Greeley⁹ : “va vers l'Ouest, jeune homme, va vers l'ouest, c'est là qu'il faut chercher succès, fortune, aventure !” »¹⁰. Devenu sénateur à Washington, il refait d'ailleurs ce trajet d'Est en Ouest 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* ce mouvement.

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. Les faits, contrairement à ce que voudrait penser une lecture paresseuse de ce film, ne contredisent pas la légende. Les faits à l'image ? 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 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 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.

L'avant-dernier plan du film est à cet égard des plus beaux et des plus signifiants. Stoddard et sa femme sont dans le train qui les ramène à Washington. Ils conçoivent le projet de revenir bientôt dans l'Ouest. Un responsable du train s'approche alors et, très fièrement, annonce au sénateur que le train filera à 40 km/h pour lui permettre de prendre l'express vers la capitale. Comme le sénateur le remercie tout en étant sur le point d'allumer sa pipe, le flatteur ajoute : « Rien n'est trop bon pour l'homme qui tua Liberty Valance »¹¹. Le visage de Stoddard se fige un instant. Un bref travelling vient recadrer de manière plus serrée cette expression à la fois interloquée et pensive. Stoddard souffle alors sur l'allumette qu'il venait de frotter et renonce à allumer sa pipe. Ce geste ne peut dépendre en rien ce qui vient d'être dit, et pourtant il est manifeste. Ford veut le saisir. Pourquoi ? Lorsque Tom Doniphon révèle à Stoddard comment il a lui-même tiré sur Liberty Valance, la syntaxe de l'image qui permet de comprendre que l'on entre dans un nouveau flash back correspond à une fumée : celle que

⁹ Horace Greeley était un patron de presse qui publia en 1850 un article intitulé « Go west young man ».

¹⁰ « I had taken Horace Greeley's advice literally. "Go west, young man, go west, and seek fame, fortune, adventure" », ID., 13'52".

¹¹ ID., 1h57'41".

rejette Doniphon en fumant sa cigarette. C'est la fumée qui, envahissant l'écran et le brouillant, nous renvoie à ce passé ignoré de tous, celui de l'acte héroïque de l'homme qui devra disparaître. En soufflant sur son allumette, Stoddard met un terme aux flash back, à la mélancolie, et accepte la légende – mais seulement parce qu'il sait, lui, que ces mondes s'éteignent et disparaissent. Mélancolie et enthousiasme sont si bien mêlés dans le western que ce n'est que par sa nécessité interne que la mélancolie s'efface pour libérer un enthousiasme qui en naît aussi bien. L'indétermination du prototype de l'image tient à ce qu'il n'opère que dans le re-commencement de principe de l'image, une image qui n'est d'ailleurs autre que celle d'un mouvement, d'un déplacement sous l'horizon de la Frontière¹².

Pourtant, la question récurrente de la légende westernienne et de ses fixations idéologiques, malgré son dépassement par *The Man Who Shot Liberty Valance*, est aussi révélatrice d'une ambiguïté de cette production cinématographique dans son rapport à son prototype. Nous avons beau dire que l'œuvre ne cesse de recommencer, vouée à cette réinvention par son indétermination générique paradoxale, on ne peut pour autant effacer purement et simplement le fait que la dimension de répétition charrie au moins avec elle la possibilité de l'enlissement. Entendons-nous bien : nous ne pointons pas ainsi une chute virtuelle, potentielle ou effective de la dynamique du western, comme si nous adoptions soudainement un point de vue externe. Notre souci est bien plutôt de montrer à présent comment les westerns s'affrontent eux-mêmes explicitement à la répétition comme enlissement, y trouvant tantôt le moteur même du recommencement, tantôt un gage de réflexivité, tantôt des raisons de jouer avec la confusion du prototype et de l'image, en feignant la réduction de la seconde au premier pour mieux révéler une puissance de différenciation encore et toujours créatrice. Ces trois moments de notre analyse correspondent à trois films que nous interprétons au gré d'une remontée dans l'histoire du western : *The Big Country* (William Wyler, 1958), *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) et *They Died With Their Boots On* (Raoul Walsh, 1941).

Le western se conçoit comme une répétition – répétition du tout juste révolu, reprise de la conquête (et de la piste) par et dans l'image. *The Man Who Shot Liberty Valance* est construit sur un emboîtement de répétitions – répétitions des flash back eux-mêmes dédoublés, répétitions de la conquête dans le mouvement de Stoddard : il vient dans l'Ouest avec l'enthousiasme civilisateur quelque peu naïf, il y revient pour l'enterrement de Doniphon, il annonce qu'il y reviendra encore, comme une conclusion ouverte à la narration.

¹² Pour ce qui est de ce mouvement de et dans l'image westernienne, nous nous permettons de renvoyer à nouveau à nos deux articles précédemment cités.

Mais la répétition peut aussi induire une dimension critique plus affirmée encore et mobiliser des valeurs. Si le western répète, c'est parce qu'il *faut* répéter. Une vision superficielle de *The Big Country* 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 jusqu'à 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 – *parce que celle-ci s'est enlisée*. Le heurt avec le lieu en rappelle la sauvagerie, 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. À l'un les grandes plaines, à l'autre un site essentiellement rocailleux, les deux espaces étant séparés par un irréel canyon blanc. Ce n'est donc plus le mouvement qui structure l'espace, le divise ou le partage. La division est à présent un fait sédimenté et qui a la stabilité de la norme.

On ne peut s'empêcher de penser ici à *Roméo et Juliette*, dont le prologue peint le décor du drame comme une sédimentation sociale :

« Deux illustres maisons, d'égale dignité
Dans la belle Vérone où nous plaçons la scène,
Font dans un heurt nouveau ardre leur vieille guerre,
Souillant du sang civil le poing des citoyens »¹³.

Celui qui vient de recommencer l'aventure d'Est en Ouest déstabilise ces structures tout en les révélant pour ce qu'elles sont : l'enlèvement de la conquête dans un plan fixe où plus rien ne bouge – un présent sans possibles. Comme dans le drame shakespearien, la lutte des pères entrave aussi l'action de la génération des fils. Les anciens ne peuvent que nier leurs enfants pour ce qu'ils portent d'avenir et de mouvement. Ainsi, l'un des pères tue lui-même son fils, tandis que l'autre ruine le bonheur de sa fille. 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. Or, seule l'action perturbatrice de McKay aura permis ce dénouement. Le mouvement de la conquête est rendu à lui-même parce qu'il s'est réinventé à même son enlèvement, grâce à l'intervention d'une instance externe – le « nouveau » pionnier.

¹³ Shakespeare, William, *Roméo et Juliette, Macbeth*, trad. franç. de Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1985, p. 23.

Et l'on voit ici ce qui distingue le drame westernien du drame shakespearien. *Roméo et Juliette* s'achève sur la mort des enfants. On connaît la conclusion du Prince :

« C'est une paix bien morne que ce matin nous apporte.

Le soleil, de douleur, ne se montre pas.

Partons, allons parler encore de ces tristes événements.

D'aucuns seront punis, d'autres pardonnés.

Ah, jamais il n'y eut d'histoire plus douloureuse

Que celle de Juliette et de son Roméo! »¹⁴

Les pères demeurent donc, eux. Le drame a révélé la sédimentation d'une société dans un vivre-ensemble dont les conditions sont destructrices. C'est la sédimentation elle-même qui prend alors les traits de la répétition. Ces « tristes événements » vont se répétant parce que cette société est tout entière définie par un état social figé. Par contre, le drame westernien est tout entier rapporté à sa dynamique interne, même en situation de sédimentation. Celle-ci reste relative à la conquête. Ainsi, si les pères disparaissent dans *The Big Country*, c'est précisément par l'effet d'un agent extérieur qui *répète* la conquête, mais cette fois au sens dynamique du re-commencement. Parce que le drame westernien est par essence celui de la dynamique en elle-même et pour elle-même, toute société westernienne peut être confrontée à un élément qui lui demeure externe et qui est opérant depuis cette extériorité.

La répétition a donc une fonction émancipatrice en ce qu'elle s'oppose à une sédimentation de la conquête qui révèle ce que celle-ci a, pour les familles de *The Big Country*, de révolu. Un écart se creuse donc, une négativité élémentaire, à même l'enthousiasme parce qu'il est sous-tendu par le risque de l'enlissement. Dans cet écart se loge l'axiologie du western – la pose de valeurs tels que le devenir, l'instabilité, la pluralité etc. Mais il faut alors aussi soutenir que de ce même écart émerge la réflexivité propre du western. Nous l'avons déjà écrit : son intimité immédiate avec le tout juste révolu aurait pu nous faire craindre que la réflexivité ne trouve pas sa place dans une production cinématographique essentiellement populaire. Et que l'acte ne soit donc que naïve présence à soi. Or, c'est précisément dans la répétition du révolu que peut s'épanouir la réflexivité westernienne.

Nous l'avons déjà entrevu en dédouanant le western d'une identité idéologique sans partage. Ainsi avons-nous montré ci-dessus comment la notion même de légende doit se

¹⁴ ID., p. 190.

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 observer d'autres variations de la réflexivité westernienne qui toutes se fondent dans la différence du tout juste révolu. Le western étant ainsi défini par la répétition, son rapport à soi tend naturellement à la *mise en abîme* – et cela dès la période classique.

Retenons encore une fois l'exemple de Ford. Dès 1939, par exemple, *Young Mr Lincoln* (*Vers sa destinée*), ridiculise le discours convenu sur la conquête de l'Ouest dans sa simplicité idéologique. C'est un procureur corrompu qui affronte le jeune avocat Abraham Lincoln et qui invoque contre les clients de celui-ci, pompeusement, « Un vrai américain. Digne héritier des pionniers de ce pays, qui ont bravé la nature hostile pour fonder notre grand Etat »¹⁵. Un ronflement profond du juge vient ponctuer cette envolée plus pathétique qu'inspirée. Dans ce cas, il s'agit bien de dégager le propos d'une univocité idéologique auquel il refuse de se réduire. Mais la pratique de la mise en abîme concerne prioritairement les formes internes du western. Il s'agit alors pour lui 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. Le « vrai » Wyatt Earp devient une figure légendaire de l'époque de la fin de la conquête grâce au western. Il est aussi une figure du *tout juste* révolu puisqu'il fréquenta les studios de Hollywood à la fin de sa vie et y fit la connaissance de John Ford. La matière première du film de Ford relève déjà d'une figure-type (comme si celle-ci pouvait incarner directement à l'écran le prototype). Tout son travail va consister 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 (interprété par Henry Fonda) et ses trois frères apparaissent d'abord à l'écran comme de simples cow-boys, convoyant du bétail vers l'Ouest. Le décor est celui de Monument Valley. Décor funèbre, comme souvent chez Ford, où les *mesa* sont autant de gigantesques pierres tombales. Le premier plan qui permet de particulariser une figure

¹⁵ Ford, John, *Young Mr Lincoln*, 1h00'37'' – 1h00'57''.

cadre précisément celle du plus jeune frère Earp, James – celui dont la mort, quelques séquences plus loin, donnera sa véritable impulsion à la narration. 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 « inhospitalière »¹⁶.

Mais cette découverte de l'espace par des parfaits inconnus se double très vite de la reconnaissance de ce que l'on connaît déjà, y compris de manière intra-diégétique. Lorsque pour la première fois, Earp se fait connaître, le maire de Tombstone, qui veut l'engager en tant que shérif, reste interdit¹⁷. L'image de Ford, cadrant l'étonnement du maire, révèle que la figure est connue, déjà légendaire : l'ex-shérif de Dodge City. Le même jeu se répète lorsque, devenu shérif de Tombstone pour retrouver les assassins de son frère, Wyatt Earp se fait connaître aux Clanton. Le western montre ici qu'il recourt à des figures légendaires dont il réactive la geste. Et il en fait l'enjeu de sa structure comme le thème de sa narration.

Mais Wyatt Earp n'est pas la seule figure dont l'action est explicitement répétition. Pensera-t-on à la famille des Clanton, les adversaires de la fusillade ? 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 encore une fois 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 compte¹⁸. Le dialogue entre les deux hommes est révélateur¹⁹ :

« - *Howdy.*

- *Good evening.*

- *I'm...*

- *Wyatt Earp. I know. I know all about you and your reason for being here.*

¹⁶ « *Sure is rough-looking country* » – Ford, John, *My Darling Clementine*, 03'24''.

¹⁷ ID., 10'40''.

¹⁸ ID., 22'03''.

¹⁹ ID., 22'15'' – 22'40''.

- *I've heard a lot about you too, Doc. You left your mark around in Deadwood, Denver and places. In fact, a man could almost follow your trail going from graveyard to graveyard.*

- *There's one here too »*

Ces deux hommes 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, celle de leurs proches, la leur. 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 bien là : comment la répétition peut-elle être un véritable re-commencement ? Et cette question est bien celle du western. Les prototypes ou figures-types constituent ici la matière de la mise en abîme.

Or, 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. 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 sa chambre. 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 image²⁰. La répétition en reflet n'est vécue que comme un enlissement, un déni d'existence.

A l'inverse, dans une séquence de jour, bien plus enjouée et ouverte sur l'extérieur, Wyatt Earp contemple son image dans le reflet d'un miroir que lui tend le barbier²¹. 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 c'est ainsi, frais et même parfumé, 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

²⁰ ID., 44'40''.

²¹ ID., 49'16''.

de la communauté sociale en devenir. Et le prototype de jouer son rôle proprement westernien en rouvrant l'incertitude du devenir.

Le dénouement de l'action définit les conditions dans lesquelles cette réflexivité porte à l'institution et à la création. Doc Holliday, qui a renoncé à l'image, est tué au cours de la fusillade avec les Clanton, son corps empêtré dans les barrières du corral. Les Clanton, en une hécatombe qui n'est pas sans évoquer une fin shakespearienne²², meurent tous, père et fils. Seul Wyatt Earp et l'un de ses frères en réchappent. Pour eux, s'ouvrent à nouveaux des perspectives plastiques : ils quittent Tombstone dans une image ouverte sur l'espace immense de Monument Valley. Mais Wyatt s'arrête un instant pour saluer Clementine. Sans doute reviendra-t-il à Tombstone, et on comprend que la fille venue de l'Est – qui, encore une fois, a rendu son dynamisme au mouvement de la conquête – l'attendra, même si c'est dans l'incertitude. Cet Ouest est celui où les enfants 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 – inquiet, incertain comme le retour de Wyatt Earp. Ici à nouveau, le dynamisme propre à la répétition elle-même se joue contre l'enlissement qui menace.

Dans *The Big Country*, le prototype de la conquête était mis à l'épreuve de sa fixation et de son épuisement en même temps que reconduit à son indétermination créatrice. La mise à l'épreuve est également à l'œuvre dans *My Darling Clementine*, mais à travers deux personnages prototypiques de la conquête clairement différenciés. Le western ouvre ainsi les yeux sur un épuisement sans espoir de la dynamique de conquête lorsque l'image est récusée, ne s'assume plus et disparaît (Doc Holliday). Mais l'alternative est là, même si elle est marquée par la négativité. La dernière œuvre que nous voudrions évoquer ici pousse encore plus loin le jeu avec une fixation prototypique, jusqu'à paraître figer le western dans la célébration, sans doute ni reste, d'une figure déterminée, comme canonisée dans son héroïsme – tout à l'opposé, donc, d'une dynamique de création fondée sur l'indétermination du prototype. Le prototype est alors tout de go un personnage, une vie héroïque, et l'œuvre une biographie édifiante. Du moins pourrait-on le croire.

Tournons-nous vers *They Died With Their Boots On* (*La charge fantastique*), de Raoul Walsh. Voici une œuvre à laquelle on a coutume de reconnaître de grandes qualités narratives et plastiques, mais qui se trouve également affublée de la réputation quelque peu embarrassante de n'être rien d'autre qu'un admirable monument à la gloire du général George

²² Shakespeare est d'ailleurs, ici encore, une référence de Ford tout au long du film (puis qu'un acteur sur le retour, relayé par Doc Holliday, y aura même déclamé le monologue d'Hamlet...)

Armstrong Custer, défait avec une part importante de son 7^{ème} de Cavalerie à la bataille de Little Big Horn. De fait, on est bien loin, chez Walsh, de la vision démythifiante, et pour tout dire grinçante, du même personnage dans le bien plus tardif *Little Big Man* de Arthur Penn (1970). Certes, que le séduisant Errol Flynn incarne le général sanguinaire incite à penser que le *star system* hollywoodien fut ici convoqué à l'appui d'une héroïsation d'un des personnages les plus discutés, aujourd'hui encore, de l'histoire des guerres indiennes. Nous avons en effet affaire à un « bon » Custer. Walsh nous en offre l'image du guerrier valeureux, certes indiscipliné durant sa formation militaire à West Point, mais résolu, noble et charismatique. Est-ce à dire pour autant que Walsh filme une version de la vie de Custer en tous points conforme à l'imagerie qui, historiquement, l'a élevé, dans l'idéologie populaire de la fin du XIX^{ème} siècle, au rang de héros ne reculant devant aucun sacrifice, pas même celui de mourir avec ses hommes sous les coups cruels de sauvages peaux-rouges, irrespectueux des traités, et rassemblés en surnombre à Little Big Horn ? Une geste de Custer qui légitima d'autant plus le gouvernement américain dans sa violence impitoyable contre les autochtones... Tel semble être en effet la position, par exemple, de Jean-Louis Leutrat, qui l'accrédite (avec une désinvolture inhabituelle pour ce grand spécialiste du corpus westernien) dans un commentaire audio de *Fort Apache* (1948), de John Ford (œuvre qui, pour le coup, donne une vision beaucoup plus noire du personnage de Custer, sept ans seulement après le film de Walsh).

Or, rien n'est plus faux. Le prototype custerien n'est pas plus univoque chez Walsh que ne l'est celui de la conquête en son ensemble dans la production westernienne classique. Certes, l'histoire de *They Died With Their Boots On* propose une biographie de Custer qui présente des traits épiques, qui prend même parfois les voies d'un portrait picaresque (au début du film, dans des scènes qui sont parfois de comédies), qui héroïse résolument le personnage. La narration emporte parce que le personnage a tout de l'évidence : évidence de sa personne, de ses talents de chef, de sa bonne fortune, quoiqu'il en soit des détours de l'après *Civil War*, évidence aussi de sa passion amoureuse et de la séduction qu'il exerce (son épouse est ici jouée par Olivia de Havilland, partenaire habituelle de Errol Flynn depuis *Captain Blood* en 1935, ou les fameuses *Aventures de Robin des Bois*, en 1938, tous deux de Michaël Curtiz – ce qui contribue encore à ennoblir le personnage). La voie semble bien tracée pour le spectateur. Le prototype est ici uniment repris dans une transposition à l'image qui consacre une choix idéologique que l'on croit résolument assumé.

Et pourtant... Walsh voit dans ce film l'occasion de surprendre en fin de compte les attentes les plus paresseuses du spectateur, en renversant si bien la donne que l'univocité du

prototype s'efface derrière les ambiguïtés inattendues de l'image. La bataille, ses motifs, son contexte, ne sont pas ceux que l'on anticipait ou croyait si bien connaître. Si le Custer de Walsh se jette dans la bataille, ce n'est pas par haine de l'Indien et amour de son peuple blanc civilisé, ni pour la gloire d'une conquête sans états d'âme, mais c'est bien contraint et forcé par les agissements de quelques hommes d'affaire cupides et de politiciens peu scrupuleux qui ont œuvré en sous-main pour que le traité concédant l'occupation des Black Hills aux tribus indiennes ne soit pas respecté. Loin d'être un tueur d'Indiens, légitimé par la sauvagerie de ses ennemis rouges, Custer apparaît comme leur défenseur, respectueux de leur culture et conscient de leur souffrance. Sous les traits d'Errol Flynn, Custer approuve lorsqu'un de ses officiers affirme que seuls ces Indiens sont de vrais Américains...

Bien sûr, aucun spectateur n'est sans doute dupe : cette version de l'héroïsme de Custer est sans doute historiquement la moins fiable de toutes. Mais peu importe, bien sûr ! L'enjeu de ce western est justement de subvertir la légende contre toute attente, sans pour autant jouer de la déconstruction du mythe. Malgré la référence si directe et explicite à un prototype (sur)déterminé, Walsh joue en fait de l'indétermination complexe de l'image westernienne, de ses incertitudes, de ses instabilités et d'une dynamique qui semble renaître, en fin de compte, du cœur du désastre.

They Died With Their Boots On tient toute sa richesse de sa relation complexe avec la légende, entre reprise d'univocité et déplacement dans l'équivocité. Reprise d'un prototype univoque, en effet : la mise en scène semble d'abord retracer la gloire d'un homme et de son régiment. Walsh exploite manifestement la relation au bien connu. La référence à la marche « Garry Owen », devenue la marche officielle du 7^{ème} de Cavalerie, joue un rôle tout à fait déterminant de ce point de vue. Walsh nous guide dans les coulisses de la légende. Nous voyons le jeune Custer entendre pour la première fois ce chant d'origine irlandaise avant d'avoir en charge la direction du régiment, comme nous verrons un peu plus tard les hommes du 7^{ème} s'approprier cette marche, emblématique de leur esprit de corps, de leurs « exploits » et du charisme de leur chef. Le rôle de la marche « Garry Owen » dans le film consiste à cristalliser la dimension épique, prévisible et univoque de l'action. Cet élément bien connu est mis en scène pour conforter l'évidence univoque du rapport de la narration au prototype légendaire. Par ailleurs, Walsh exploite aussi des présupposés connus culturels en un réseau de références plus large. Ainsi, nous avons droit à une rencontre entre le jeune Custer et sa future épouse qui est mise en scène comme une répétition de la scène au balcon de *Roméo et Juliette*, une servante noire jouant même ici le rôle de la nourrice. Il ne s'agit pas que d'un clin d'œil, mais d'un enrichissement du tissu culturel et légendaire du film qui légitime le sens

supposé de l'action : la geste d'un homme et d'une communauté qui achèvent la conquête jusque dans leur sacrifice au son martial de « Garry Owen ».

Comme nous l'annoncions, l'évidence narrative ne semble pourtant dessiner que les conditions d'une violente rupture dans l'épopée même. Il nous importe que cela se produise dans des termes qui remettent explicitement en cause les modèles les plus classiques de la conquête, ou les traitent du moins dans l'ombre d'une négativité inattendue. Nous en retenons deux exemples. Les intrigues concertées de politiciens véreux, d'agents indiens peu scrupuleux et d'hommes d'affaires cupides vont prendre la forme d'une désinformation sur la présence d'or dans les Black Hills. Une campagne de presse habilement orchestrée suscite une ruée vers l'or dans le domaine réservé des Indiens, au mépris des termes du traité signé par Washington avec le chef sioux Sitting Bull. Le scénario du film situe donc à l'origine du drame l'un des modèles emblématiques de la conquête (la ruée vers l'or) qu'il marque de l'infamie du mensonge et de la manipulation. C'est ainsi très symboliquement que les ombres d'une conquête dévoyée et moralement indigne (même du point de vue de la morale puritaine des Blancs, et pas seulement par rapport au respect du mode de vie des autochtones) sont jetées sur l'épopée de Custer et de sa troupe. Que Custer demeure un être noble chez Walsh parce qu'il se bat contre l'obscur manipulation, dont il apparaît d'ailleurs être la première victime, ne dispense pas l'action de conquête elle-même. Celle-ci porte bel et bien les stigmates de l'indignité, au revers de toute prétention à la glorieuse entreprise de civilisation. La conquête est viciée, et si Custer échappe au vice, ce n'est qu'en s'affranchissant de cette conquête, plutôt qu'en l'incarnant de manière héroïque et sanglante, comme le voudra la vulgate idéologique.

Le second exemple d'altération de la geste de la conquête réside dans un personnage semble-t-il anecdotique. Un convoyeur pittoresque accompagne le régiment dans toutes ses missions. Il se nomme « California Joe », un patronyme qui résume son aspiration à rejoindre un jour la Californie. Il meurt à Little Big Horn, confessant en gros plan, que, décidément, il n'atteindra jamais la Californie... Pionnier plus pittoresque qu'archétypique, California Joe incarne une conquête qui semble ne pouvoir être qu'un leurre quand le piège du mensonge et de la manipulation se referme sur les Black Hills et sur Custer. L'honneur et la grandeur du Custer de Walsh ne l'inscrit donc pas dans un mouvement de conquête univoque, mais le met bien plutôt en porte-à-faux par rapport à celle-ci.

Dirons-nous alors que nous avons affaire à un retournement pur et simple ? Que la geste contrainte par un prototype surdéterminé se renverse en une altération de la conquête qui détruit toute pertinence à un prototype correspondant ? Les choses sont plus complexes et

esquissent un nouveau visage du rapport de l'image à son prototype. De ce point de vue, la séquence décisive est aussi sans doute la plus belle et la plus émouvante du film – celle, en tout cas, qui est communément tenue pour telle²³.

Juste avant de partir pour Little Big Horn à la tête de son régiment, Custer prend congé de son épouse. Celle-ci l'aide dans ses préparatifs, serre son ceinturon autour de sa taille etc. L'émotion de la séquence est palpable. Les personnages savent comme les spectateurs que cet au revoir sera un adieu. Mais ils ne se le disent pas. Ils jouent leur héroïsme à l'image. Le rapport au prototype qu'est la légende se creuse alors d'une négativité, d'une prise de distance. Certes, la légende, le bien connu, est mobilisé, mais dans l'écart qu'instille les personnages devenant acteurs résolus de leur destin conscient, mimant la grandeur de l'héroïsme comme un jeu tragique. Après que le scénario ait suspendu l'univocité du rapport au prototype, le jeu des personnages-acteurs confirme que celui-ci est réinventé par les corps à même l'image. Le film s'approprie son prototype plutôt que de s'y soumettre ou d'y correspondre. Il en ouvre à nouveau, par là même, l'indétermination principielle.

Le film se conclut, après le massacre de Little Big Horn, par une inattendue relance de l'action, par une rédemption de la conquête, en quelque sorte : Custer a laissé à sa femme, en guise de testament, une lettre qui condamne les intrigants avec la force d'une parole d'outre-tombe. La mort du héros lève l'hypothèque que les agissements de quelques uns avaient fait peser sur la conquête de l'Ouest. Custer aura donc inscrit son action au principe de la relance de celle-ci. Mais non pas tant par la grandeur de l'action militaire. C'est la condamnation d'un dévoiement de la conquête que gagne le sacrifice de Custer. Le prototype légendaire a été résolument déplacé pour rejouer son rôle équivoque, indéterminé. A recommencer...

Ainsi donc l'image westernienne entretient-elle avec son prototype une relation de jeu, d'équivocité, d'altération dynamique, au principe même de la conquête, mais aussi bien aux confins de sa perversion qui consisterait à se figer dans une univocité – narrative ou légendaire. Le risque de l'enlissement, de la détermination contraignante habite le western. Mais le traitement qu'il lui réserve élève encore son art à l'invention du prototype, qu'on le prenne au sens du génitif objectif ou du génitif subjectif.

²³ Cfr Walsh, Raoul, *They Died With Their Boots On*, 1h52'17''-1h56'41''.