

Documents issus de l'exposition du Musée d'Art et d'Industries de Saint-Etienne

La légende Winchester

proposé par Gilles Sabatier

Il était une fois l'Ouest : aperçus sur le western américain et les représentations historiques et géographiques qu'il véhicule

Le texte qui va suivre n'a pas la prétention de résumer en quelques lignes les fondements et les intérêts d'un genre cinématographique qui a suscité par ailleurs une abondante littérature. Il s'agit bel et bien d'"aperçus" centrés sur l'histoire et la géographie des Etats-Unis et qui essaient d'accompagner les thèmes explicites ou implicites de l'exposition temporaire présentée par le Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne "*La Légende Winchester, un mythe patriotique et viril*". On y trouvera notamment des remarques visant à s'interroger sur les fondements d'une civilisation et sur les rapports étroits qu'elle a entretenus avec son territoire. Les indications documentaires à la fin de ce travail pourront aider celles et ceux qui souhaitent travailler, à partir de l'angle qu'ils ont choisi ou de la discipline qu'ils enseignent, sur ce genre cinématographique et notamment sur les représentations qu'il génère ou colporte.

L'HISTOIRE VUE A TRAVERS LE WESTERN AMERICAIN

Le western est avec le film noir un genre cinématographique typiquement américain. Sa naissance, en 1903, coïncide avec des événements historiques qui lui sont proches voire contemporains. Il entretient donc avec l'histoire américaine une fascinante proximité. Au moment où naît le cinéma, les principaux héros de l'Ouest sont encore vivants : Calamity Jane mourra en 1903, Frank James en 1915, Buffalo Bill en 1917, Wyatt Earp en 1929. Le premier film à scénario avec, en 1903, *The Great Train Robbery* (L'Attaque du Grand Rapide) d'Edwin S. Porter, ancien assistant de Thomas Edison, s'empare d'un fait divers de l'année, la mort de Kid Curry (le complice de Butch Cassidy). Le western naît quand meurt le vieil Ouest, des centaines, voire des milliers de films, vont le célébrer et pourtant le terme même de western n'apparaîtra que tardivement, dans les années 1920. Jusque là, le mot est un adjectif, accolé à un substantif qui précise le genre du film. On a ainsi le western burlesque, le western comedy, le western historical drama, le western romance, etc. De plus, à l'instar de son sujet de prédilection, il est le symbole d'une industrie qui a, elle aussi, conquis l'Ouest. Après les premières réalisations sur la côte Est, à partir des années 1910 et surtout après 1920, le western retrouve ses terres originelles de l'Ouest lointain. C'est l'occasion pour le cinéma de faire connaissance avec une petite bourgade qui deviendra Hollywood dès 1913... lors du tournage d'un western, *The Squaw Man* de Cecil B. De Mille. Les décors sont désormais adéquats et on retrouve les lieux des drames, les lieux où se sont joués les conflits, les batailles, les histoires autant individuelles que collectives. En 1948, le western atteint le sommet de sa popularité : il représente 32% de la production cinématographique américaine.

DIFFERENTES PERIODES DE L'HISTOIRE AMERICAINE

1769 : Daniel Boone (1734-1820) ouvre la voie vers le Kentucky et le Tennessee. 1890 : Fermeture officielle de la " Frontière ". C'est entre ces deux dates que se déroule l'écrasante majorité des aventures que le cinéma, tardivement d'ailleurs, a codifiées sous le nom de westerns. Plus que tout autre genre cinématographique, celui-ci est étroitement tributaire de données historiques, parfois faussées, souvent enjolivées, toujours magnifiées. Le western se

décline en un certain nombre de cycles qui ont chacun un rapport étroit avec une période de l'histoire des Etats-Unis. Certains films se rangent dans une catégorie, d'autres en associent deux, voire trois.

1. Le cycle du peuplement et de l'appropriation du territoire.

On y voit l'arrivée des pionniers à l'Ouest, parfois même avant celle des prospecteurs (anciens militaires chargés de procéder à des relevés topographiques pour le gouvernement fédéral). Ce cycle comme celui des guerres indiennes est relatif à la " fondation " du territoire. Il est marqué par un certain nombre d'épreuves, d'affrontements contre les éléments naturels, les animaux sauvages, les forces du mal incarnées notamment par les Indiens. C'est la traversée des fleuves, l'attaque des Indiens, ou de maraudeurs blancs, la descente des chariots et des animaux par des cordes le long des falaises (La Piste des Géants), la neige, la boue.

2. Le cycle bien connu des guerres indiennes.

Les rapports de l'homme blanc et de l'Indien se résument en grande partie à des scènes de violence : attaque du fort, du convoi, de la ferme, embuscade, massacre de Blancs ou d'Indiens, enlèvement des femmes ou d'enfants, viol. L'anéantissement de l'Indien se produit par son internement dans un ghetto (sans pour autant qu'un film décrive réellement ce que fut la réalité des réserves), par sa conversion au mode de vie des Blancs (solution inspirée de la morale puritaine anglo-saxonne) ou alors par son massacre. Dans ce domaine, plus que l'armée en général ce sont surtout les officiers et les sous-officiers qui sont mis en cause. George Armstrong Custer est la figure autour de laquelle s'est cristallisé le débat en raison du retentissement considérable de sa défaite à Little Big Horn. Mais, parfois, des films insistent sur la vision idyllique de l'Indien. Ils expriment en fait l'un des mythes constitutifs de l'Ouest, celui de la rencontre pacifique, porteuse d'amitié, entre deux civilisations. Cependant, même dans le cas d'une représentation favorable des Indiens, le choix des acteurs est resté très conventionnel. Dans Les Cheyennes de John Ford, qui décrit avec sympathie le sort réservé à une tribu qui quitte sa réserve pour retourner dans ses terres sacrées, le couple d'Indiens est interprété par des Blancs de type mexicain. Les véritables héros sont, de plus, le capitaine favorable aux Cheyennes et l'institutrice quaker qui a pris leur défense. Danse avec les loups en 1990 marque dans ce domaine une rupture avec les codes du western. Le lieutenant Dunbar incarné par Kevin Costner est un Sioux qui se marie dans la tribu, après avoir fui ses anciens collègues de l'armée dépeints comme des brutes. On notera toutefois que la compagne qu'il choisit est une Blanche, enlevée par les Indiens quand elle était petite, et élevée parmi eux. Preuve qu'il est toujours difficile de se soustraire aux pratiques hollywoodiennes.

3. Le cycle de la guerre de Sécession.

Certains historiens du cinéma considèrent ces productions comme des westerns, ce qui signale que la définition du terme ne va pas sans contestation. La guerre de Sécession est le conflit par excellence entre hommes blancs. Ce thème a été annexé par les westerns. Une justification historique peut être avancée. La conquête de l'Ouest a en effet été l'occasion de tensions entre un Nord et un Sud cherchant eux-mêmes à s'étendre et entrant donc en rivalité. Un grand nombre de films qui ont traité la guerre de Sécession ont insisté sur les cas de conscience des individus et sur les drames familiaux. Trois situations caractéristiques se dégagent : le retour du combattant souvent meurtri, le conflit entre officiers de camps adverses qui trouve sa résolution par une réconciliation sur le dos des Mexicains ou plus souvent sur celui des Indiens, le détournement de convoi.

4. Le conflit mexico-texan.

Il est réduit pratiquement dans tous les films à l'incontournable bataille de Fort Alamo. Nous renvoyons sur ce point le lecteur à notre paragraphe sur le Texas.

5. Le bétail convoyé vers l'Ouest.

Comme le cycle du peuplement, il parle de longs périple à travers le continent et les diverses péripéties auxquelles sont soumis les cowboys accompagnant le bétail rappellent celles des pionniers. On y retrouve les mêmes situations constituant la substance du genre. Plus spécifiquement, la vie du cowboy au ranch et les événements liés au cattle drive (convoi du bétail) en sont les étapes incontournables. Le marquage des bêtes, le dressage des chevaux, le stampede (affolement d'un troupeau de bêtes), la traversée du désert, la tempête de sable, la rencontre avec un serpent à sonnettes, le bain (dans un tonneau, une baignoire, ou dans la rivière) en constituent les indispensables jalons.

6. Le banditisme et la loi (cycle de la deadline : la ligne de démarcation, la ligne que l'on ne doit pas franchir).

Comme pour le cycle précédent, celui-ci renvoie au moment où l'homme blanc cesse de s'affronter à une autre race pour se retrouver face à lui-même. Dans les deux cycles, on retrouve le personnage du cattle king (baron du bétail) et ses hommes de main. Ce personnage entretient la corruption et la développe. Il peut acheter le shérif local. Mais c'est surtout un tyran qui exerce son pouvoir sur un territoire qui ne cesse de s'élargir, sur une ville et sur les hommes qui travaillent pour lui. Ce grand propriétaire est comme les financiers, les spéculateurs, les dirigeants des compagnies de chemin de fer, le représentant d'une forme de capitalisme qui utilise tous les moyens pour arriver à ses fins, ce que Michael Cimino a dénoncé dans *La Porte du Paradis*. Les scènes-clé de ce cycle sont le hold-up de la banque, l'attaque du train ou de la diligence, l'emprisonnement, l'évasion, le lynchage, les erreurs de justice, la lâcheté de la ville, la lassitude de l'homme de la loi ou du tueur. Le thème de la servitude à la loi est apparu dans les années 30 mais il a été repris et amplifié dans les années 1950 avec *Le train sifflera trois fois*, *L'Homme au fusil*... Les références aux conflits entre fermiers et éleveurs (guerre des barbelés), entre vachers et bergers sont légion. Ils rappellent à juste titre que l'intervention d'hommes armés était plus souvent le résultat de conflits entre hommes blancs, plutôt que des épisodes de confrontation entre deux civilisations.

7. La fin de l'Ouest.

C'est le cycle privilégié de ce que l'on a coutume d'appeler le néowestern. Il prend pour référence la période située entre 1895 et 1915. On y voit des moyens de communication, des villes solidement édifiées, des régions grouillantes d'activités. L'Indien et le bison y ont disparu. La bicyclette (*Butch Cassidy et le Kid*), l'automobile (*Un nommé Cable Hogue*) font leur apparition.

Le western, au même titre que de nombreux autres genres cinématographiques, offre donc une relecture de l'histoire. Il a été rapidement du côté du mythe, quitte parfois à le revendiquer haut et fort : "Monsieur, ici c'est l'Ouest ! Quand la légende y devient un fait, on imprime la légende" (*L'homme qui a tué Liberty Valance* de John Ford en 1962). Il a très longtemps occulté les réalités brutales de l'appropriation du territoire, de la conquête de l'Ouest. *Little Big Man* d'Arthur Penn en 1970, *La Horde sauvage* de Sam Peckinpah en 1968 ou *Soldat bleu*

de Ralph Nelson en 1970 ont fait date pour la vision critique qu'ils offraient enfin de cette épopée. On notera que ces productions apparaissent au moment où le genre a épuisé toutes les fonctions possibles des personnages, du paysage (allant même jusqu'à la parodie pour le western spaghetti), au moment où l'antihéros se substitue à l'être d'exception, bref au moment où le genre disparaît.

GEOGRAPHIE DU WESTERN AMERICAIN : Lieux, Etats, Villes et Paysages

LIEUX

Pour John Ford, la véritable vedette du western n'était ni le shérif, ni le bandit traqué mais the land. Les titres des films disent d'ailleurs l'immensité de cet espace (big land, big sky, far horizons). On note aussi souvent une référence aux points cardinaux (west of, south of, north of/to...). C'est évidemment la direction vers l'Ouest qui domine, celle vers l'Est n'étant jamais utilisée. Le titre de film contribue alors à un matraquage du mot " West " auprès du public qu'il soit friand ou non de ce genre cinématographique. Des termes vagues et récurrents prennent également une valeur générique (back, heart of, in old, bend of the river, territory, country, border, divide, creek, canyon, desert, rio, mesa, sierra, pass, range, plain, valley, trail). Les personnages se définissent par l'endroit d'où ils viennent (the man/lady/boy from...). Tout de suite, il s'agit d'installer le spectateur dans un espace qu'il doit percevoir comme mythique, ce qui n'interdit pas une référence à une topographie réelle, comme en témoignent les nombreuses utilisations des noms des Etats américains.

ETATS

Evidemment les noms d'Etat, dans les titres, sont abondants. Ce sont, incontestablement, ceux qui dominent, suivis par les noms de villes, de cours d'eau et de montagnes. Les plus fréquentes de ces nominations sont des compléments de détermination car il est bon que le héros soit de quelque lieu (Arizona Kid, Michigan Kid, Kid from Texas, Oklahoma Kid, The Lady from Texas, The Arizona Cowboy...). A côté de ces titres indiquant l'origine du héros, qui signalent le déplacement, la marche vers l'Ouest, de nombreux films portent un titre consacré à un Etat de l'Ouest. Il y aura une période Californie, une période Oklahoma, qui cesseront brusquement.

Souvent un carton au début du film désigne un lieu et une date. Par exemple, pour La Prisonnière du désert, "Texas 1868 " vient immédiatement après le générique. Cette indication donne un renseignement géographique (l'action de ce film se déroule en partie au Texas) qui est, d'une part, extrêmement vague (dans quelle région du Texas ?) et qui ne signifie pas, d'autre part, que les paysages montrés soient réellement ceux du Texas (le film a été en grande partie tourné dans la Monument Valley). Cette indication sert simplement d'avertissement au spectateur : il doit s'imaginer qu'on lui montre bel et bien le Texas et se convaincre de l'inscription géographique et historique de l'action qui lui est racontée. Par ce procédé classique d'identification, on cherche à s'attacher son adhésion immédiate pour mieux accréditer la fiction qui va suivre. Wim Wenders jouera beaucoup plus tard avec cette toponymie hautement connotée dans son Paris Texas.

Aucun Etat n'est d'ailleurs aussi attractif que le Texas, alors que 3 westerns seulement y ont été tournés jusqu'en 1981. Le Texas est en fait un point chaud de la mémoire collective américaine. Il fut le prétexte d'une guerre contre le Mexique ô combien bénéfique pour les Etats-Unis puisqu'elle leur rapporta en 1848 outre cet Etat, l'Arizona, le Nouveau Mexique et la Californie. Les cartes réalisées par Jacques Mauduit et Gérard Henriet montrent le hiatus profond qui peut exister entre les lieux où furent réellement tournés les films et les lieux présentés ou plutôt représentés à l'écran.

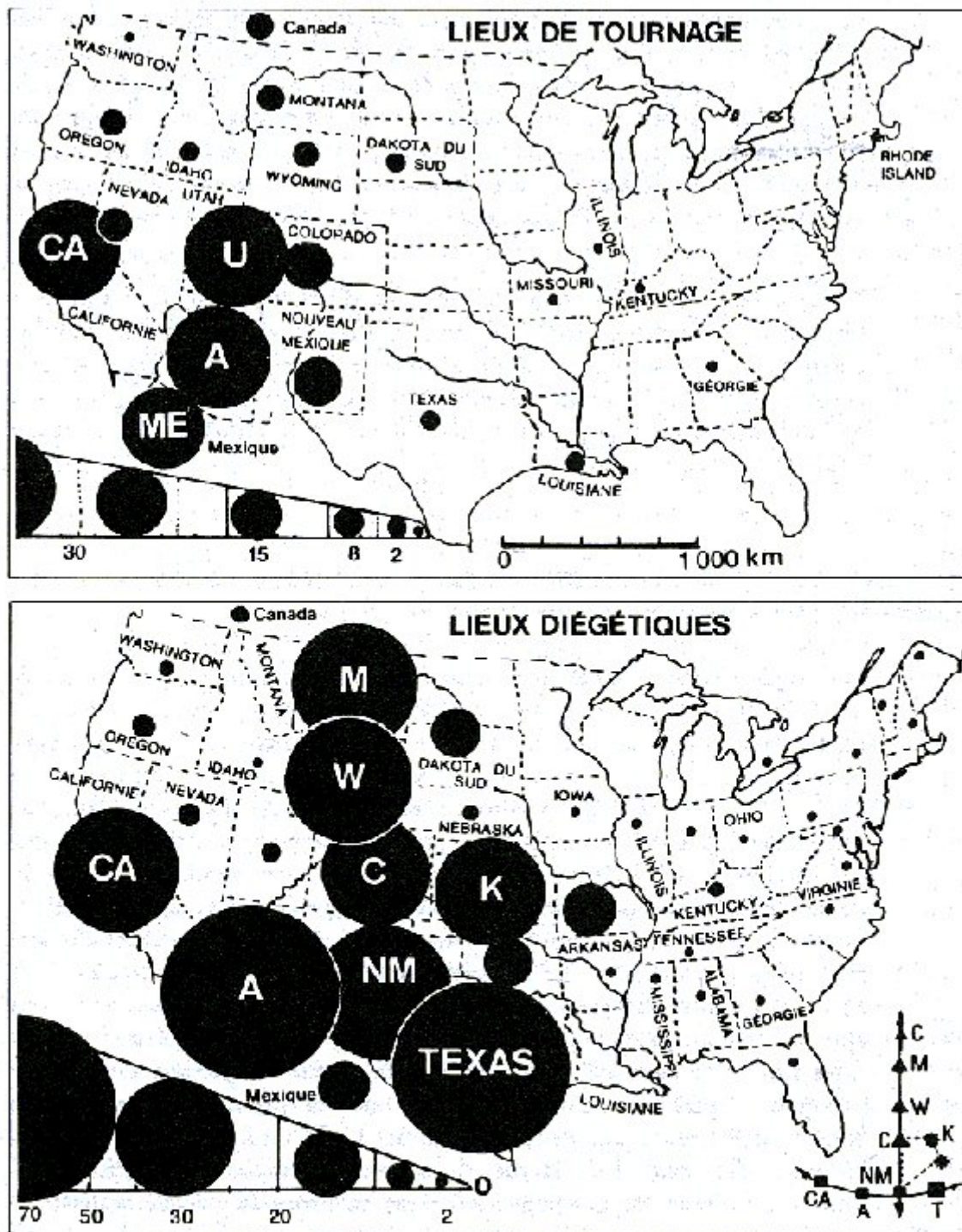


Fig. n° 4 : Lieux de tournages (191 lieux recensés) et localisations diégétiques (411 recensés). Écrasante domination de Hollywood (Californie) et de Kanab (Utah). Par contre la fiction indique un tropisme écrasant du Texas (19 %) de l'axe sud (Californie-Arizona-New Mexique-Texas, soit 47 % des diégèses) ; l'axe Rocheuses-Hautes Plaines (27 %) et le bloc des Territoires (Colorado-New Mexique-Kansas-Oklahoma-Arizona) tardivement admis dans l'Union (37 %) indiquent les deux tendances majeures de l'icongicité imposée par le western : le Far West, c'est l'aride ou la montagne et, si possible, les deux.

Après le Texas, la palme des nominations et de la longévité reviennent à l'Arizona, à la Californie et dans une moindre mesure au Wyoming. L'Arizona, dernier Etat entré dans l'Union (en 1912, au moment où se développe le western), est l'ultime terrain d'aventures avant que le genre n'échoue au Mexique. Ce territoire hante les esprits car il est le lieu des ultimes combats des Américains contre les tribus indiennes. Le succès de cet Etat comme celui du Nouveau-Mexique et du Colorado s'expliquent ainsi par les traces laissées par les vieilles civilisations indiennes disparues et déchues. Ces sociétés Navajo, Hopi, Apache, Pueblos, hypnotisent le monde américain. Elles manifestent le rejet et la fascination pour un passé difficile à assumer. Les paysages les plus célèbres des Etats-Unis (Canyon du Colorado, Monument Valley, Canyon de Chelly) attirent esprits et touristes sur ces pistes légendaires. Pour le Colorado, comme la Californie, voire le Nevada, le mythe des métaux précieux s'ajoute à ces thèmes. Le bétail, le steack, l'approvisionnement des villes, la brutalité des appropriations foncières attirent les scénaristes vers les Etats herbagers des Rocheuses, Wyoming et Montana surtout.

VILLES

Si l'on excepte San Francisco, l'unique métropole de cette côte pacifique souvent présentée comme barbare, les villes des westerns sont surtout des villages plus ou moins développés. Les plus fugitives de ces agglomérations sont les boom towns édifiées lors de la construction des voies ferrées pour être détruites et reconstruites plus loin. Sur la route des convois, là où cesse la piste et où parvient le chemin de fer, se bâtissent les cow towns, villes éphémères elles aussi, où se délassent bruyamment les cowboys. Les films ont montré plusieurs fois la construction d'une ville le plus souvent autour d'une église inachevée (La Poursuite infernale). Quand les habitants partent, il ne reste plus que des ghost towns (La ville abandonnée, L'Homme de l'Ouest).

La ville moyenne de l'Ouest la plus ordinairement représentée se caractérise par une juxtaposition de lieux. Certains ont pour fonction de favoriser l'arrêt plus ou moins prolongé. La boutique du barbier se présente comme un espace d'accueil où l'on apprend ou quérît des nouvelles, tout en se refaisant faire une beauté. Il est peu fréquent que l'on s'y batte (sauf dans L'Ange des maudits de F. Lang). La forge où l'on amène son cheval pour le faire ferrer, le vendre, le troquer ou le laisser provisoirement. Le general store où l'on achète des vivres et des munitions, parfois un cadeau pour une jeune femme. L'hôtel où l'on séjourne quelque temps avec son escalier pour les scènes de dégringolade.

Le cœur de la ville c'est la banque. Elle suscite, selon un principe élémentaire de géographie, l'attraction : on y passe donc souvent pour la piller.

La prison se trouve dans le bureau du shérif : c'est paradoxalement un lieu de passage. On y entre, on s'en évade ou on en sort pour être pendu ou lynché. La rue reste néanmoins le lieu de passage par excellence. Celui qui s'y promène peut regarder les diverses enseignes à la typographie caractéristique qui la décorent. Il arrive qu'elle soit passage vers l'au-delà car on peut aussi y mourir. Elle est généralement envahie de poussière par temps sec et de boue par temps de pluie. Elle est bordée sur chacun de ses côtés par des trottoirs en bois surélevés.

Le lieu de rencontres, c'est le saloon, devant lequel on attache son cheval (sauf oubli). A défaut de consommer, on y croise des gens agréables ou désagréables et dans ce cas on se bat. Autres lieux de rencontres, l'église, la blanchisserie, l'atelier du menuisier-charpentier (souvent fabricant de cercueils), l'imprimerie-bureau du journal qui rappelle que la ville est également un lieu de diffusion d'informations.

Enfin, on y retrouve une ségrégation spatiale au niveau des activités somme toute classique. Dans la plupart des films, l'opposition entre quartier des plaisirs et le reste de la ville se résume à celle de deux lieux, symboles de deux univers en présence : d'un côté le

saloon, plus ou moins luxueux, avec son couloir, ses tables, son lustre, le coin réservé aux joueurs, son escalier conduisant aux chambres quand il fait hôtel, sa scène où viennent danser et chanter quelques filles; de l'autre, l'austère bureau du shérif avec pour seules décorations le ratelier d'armes et les avis de recherche. Semblable opposition se retrouve au niveau de la richesse ou de la pauvreté des intérieurs. Les meubles peuvent être réduits au strict minimum (lit, table, sièges sommaires voire rocking-chair). D'autres, réservés à un magnat local ou à un bandit enrichi, n'ignorent pas le luxe : rideaux, tentures, glaces, bibelots, lustres, piano, baignoire... Objets souvent voués à la destruction.

En périphérie de l'espace urbain, il y a le corral (La Poursuite infernale) ou le cimetière (Les Sept mercenaires), peut-être une manière de rappeler que dans cet Ouest sauvage et violent, la ville reste malgré tout l'unique lieu de vie.

PAYSAGES

Le western privilégie deux paysages : le paysage naturel comme symbole d'un espace vierge à conquérir et celui que nous venons d'évoquer, le paysage urbain, les villes comme signe de la civilisation, de ses bienfaits mais aussi de sa corruption. La géographie physique est surreprésentée dans le cinéma de l'Ouest. L'opposition entre un paysage libre de toute intervention humaine et un paysage humain perverti est l'essence même du genre. Le paysage naturel est le symbole de l'espace vierge qui doit être conquis. C'est un lieu de rêve mais aussi un lieu de danger représenté notamment par l'autochtone, l'Indien, qui se révèle être soit un bon sauvage, soit un mauvais. Ce paysage naturel est violé par l'arrivée de l'homme blanc. De là naît la lutte entre la loi naturelle et la loi sociale que ce dernier veut imposer, lutte qui est le nœud de l'intrigue du western. Chez Anthony Mann, le paysage naturel est volontiers spectaculaire, il donne au personnage qui y pénètre une dimension héroïque, épique. A l'opposé, chez John Ford, le paysage a une fonction nettement plus symbolique.

Parmi les paysages naturels, figure en premier lieu la Monument Valley, où il ne s'est pourtant rien passé de décisif dans la conquête de l'Ouest. Cette immense réserve indienne n'a jamais vraiment été disputée. En y tournant *La Chevauchée fantastique* en 1938, Ford universalise le décor de Monument Valley car son propos dépasse largement le seul cadre de l'Ouest. Ce qu'il recherche, c'est un paysage suffisamment abstrait pour évoquer la tragédie antique ou l'épisode biblique. Il a besoin d'un décor harmonieux, immuable et géographique, capable de magnifier la quête du héros et de rappeler que le cadre dans lequel il évolue (le désert) est un paradis perdu, desséché par la faute des hommes. L'archétype est né. Les premières images de *La poursuite infernale* en 1948 reprendront le cadre somptueux de la Monument Valley (voir photo).



John Ford, La poursuite infernale (My darling Clementine),
1948.

Cet archétype se nourrit également de considérations bibliques (importance des symboliques de la poussière, de la boue, des gorges, des canyons comme portes de l'enfer, des plaines forcément vastes qui renvoient à la fertilité ou plus simplement toute la thématique du désert). Les éléments climatiques trouvent dans ce domaine toute leur place. Le froid et la neige punissent l'homme. Les ombres des nuages et l'orage sont lourds de prémonitions. Dans *La Charge héroïque*, l'orage est annonciateur de l'échec de la mission. Le vent est l'image de la violence des hommes, de leur avidité, de leur passion. Le souffle du vent anticipe la bataille ou le règlement de compte dans la ville. L'eau et la rivière ont une fonction également symbolique : elles constituent d'abord une frontière naturelle que le héros doit franchir mais c'est aussi le lieu érotique par excellence (on y voit les stars en train de s'y baigner).

Mais le paysage du western est aussi l'évocation de la Nation américaine. Le cinéma, à travers ce genre, a en effet été porteur d'un raccourci, d'un glissement significatif : l'Amérique c'est l'Ouest; l'Ouest c'est le désert et la montagne. Le transfert des qualités du paysage à la Nation est une évidence véhiculée par le western. D'abord le paysage filmé est beau, ses limites, ce sont souvent l'infini. Un certain nombre de westerns magnifie cette beauté du land, notamment à travers la valorisation du rôle des pionniers. En effet, cet espace a été souillé par des êtres inférieurs, vils : Indiens, Mexicains, animaux sauvages... auxquels doivent se substituer des êtres aux valeurs positives. Dans *L'Homme des vallées perdues* de Stevens, la montagne du Parc national des Téton et ses sommets enneigés sont associés aux héros positifs. Les méchants sont cadrés dans les mêmes lieux mais pourtant on ne voit plus le paysage naturel derrière eux mais le paysage humain de la ville. Le paysage est bel et bien porteur des mœurs et des valeurs américaines. Mêlant souvent montagne, désert steppique et prairie, trois types de paysages qualifiés de " nature sauvage ", les films insistent sur la fusion qui s'opère dans ce creuset entre les diverses composantes d'un peuple en cours de création. Connaître le paysage, c'est également affirmer son pouvoir et sa supériorité sur les autres. A la connaissance innée des Indiens, peut se substituer une connaissance acquise par l'expérience chez les pionniers, par le goût de l'aventure ou par la bravoure chez l'homme blanc qu'il soit soldat ou chercheur d'or... A noter que les femmes n'ont aucune connaissance du paysage. Elles restent donc sur le seuil de leur maison, preuve manifeste du machisme que véhicule ce genre cinématographique.

Le paysage est enfin un moteur de la narration. A ce titre, André Gardies, dans son article " Le paysage comme moment narratif " propose une analyse de la séquence finale de *Duel au soleil* de King Vidor (1946) particulièrement éclairante. Le dénouement du film *Duel au soleil* de King Vidor nous présente un duel à mort entre une jeune métisse, Pearl, et le fils d'un sénateur longtemps peint comme un voyou, Lewt. Cet affrontement mortel, véritable point d'orgue d'une tragédie, laisse éclater paradoxalement tout l'amour que les deux protagonistes se portent. King Vidor utilise, lors de cette ultime séquence, tous les codes et les ressources du cinéma dramatique, avec notamment, le paysage désertique qui en constitue une donnée essentielle. Le paysage participe donc de la narration du film. C'est d'abord le désert en tant que lieu de rencontre et de conflit entre deux civilisations (indienne et occidentale) qui fonde le drame. L'aridité de la terre exposée au soleil prend toute sa valeur symbolique dans cette scène où les deux personnages s'entre-tuent alors que Lewt révèle à Pearl toute la force de son amour. Le choix du désert comme théâtre du drame final montre aussi par son ampleur grandiose que la métisse méprisée et le voyou, marginalisé par rapport à son frère modèle (Jesse), deviennent des héros et accomplissent sous nos yeux leur destin funèbre. De plus, pendant cette séquence finale, le cinéaste resserre de plus en plus le cadrage. Le paysage paraît alors s'effacer derrière les protagonistes, dans un procédé d'identification couramment

utilisé par le cinéma. Mais cela s'accompagne d'une véritable transformation du paysage : de connu, voire familier, il apparaît sous un jour nouveau (pareil effet revient souvent dans le film policier ou à suspens lorsque tombe la nuit ou le brouillard). D'allié des personnages, le paysage devient dès lors leur adversaire. Au départ, il facilitait l'isolement des deux marginaux : il permettait à Lewt de se cacher. Il permettait également à Pearl d'avoir un lieu tranquille pour assassiner Lewt. Mais une fois la révélation de l'amour de Lewt accomplie, ce paysage devient adversaire : lorsque les deux héros s'avouent la vérité de leur passion et tentent, en dépit de leurs blessures, de se rejoindre, le paysage devient un véritable opposant. Après les hommes, c'est la nature elle-même qui fait obstacle à leur amour. La terre s'effrite dans les mains de Pearl, le sang se mêle à la poussière, les ongles de Pearl tentent vainement de griffer les roches comme si elle s'accrochait aussi vainement à l'existence.

L'imaginaire, développé par le public américain et européen sur la conquête de l'Ouest, s'est fondé à partir des paysages montrés dans les westerns. On peut parler effectivement d'imaginaire car en fait cette conquête a été brutale et s'est déroulée dans des paysages souvent monotones, fort éloignés des somptueux décors fordien.

RESSOURCES DOCUMENTAIRES

SUR LE WESTERN COMME GENRE CINEMATOGRAPHIQUE

- Le Western, approches, mythologies, auteurs-acteurs, filmographies, Raymond Bellour (sous la dir.), Gallimard collection " Tel ", édition de 1993.
- Le Western, quand la légende devient réalité, Jean-Louis Leutrat, Gallimard, collection " Découvertes ", 1995.
- Conférence de Paul Jeunet à la cinémathèque de Saint-Etienne, " le western ", 23 avril 2002.
- Site internet www.6nop6.com, " La saga des genres ", Synopsis n°12, " le western ", dossier de Claude Aziza, directeur du Département de Médiation Culturelle de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.

SUR LES RAPPORTS ENTRE HISTOIRE ET WESTERN

- Les cartes de l'Ouest, un genre cinématographique : le western, Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, Armand Colin, 1990.
- Article de Jean-Michel Frodon, " Le western, mythe fondateur de la démocratie ", journal Le Monde, 2 juillet 2002.
- Histoire et cinéma aux Etats-Unis, dossier de la documentation photographique n°8028, Jacques Portes, août 2002.

SUR LES RAPPORTS ENTRE GEOGRAPHIE ET WESTERN

- Géographies du western, Jacques Mauduit et Gérard Henriot, Nathan Université, 1989.
- Les cartes de l'Ouest, un genre cinématographique : le western, ibid, voir plus haut.

SUR L'ANALYSE FILMIQUE DES WESTERNS

- Géographies du western, ibid, voir plus haut.
- " Le paysage comme moment narratif ", article d'André Gardies dans Les paysages du cinéma, Jean Mottet, pages 140-153, édition Champs Vallon, 1998.

GILLES SABATIER, professeur relais au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne
(décembre 2002).



Philippe.Briat@ac-lyon.fr