



Université de Montréal

**Du western au crépusculaire :  
textualités et narrativités du genre pour une approche de l'image-fin**

par  
Élodie François

Études cinématographiques  
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

Avril 2013

© Élodie François 2013

## Résumé

Notre étude porte le western crépusculaire et cherche plus précisément à extraire le « crépusculaire » du genre. L'épithète « crépusculaire », héritée du vocabulaire critique des années 1960 et 1970, définit généralement un nombre relativement restreint d'œuvres dont le récit met en scène des cowboys vieillissants dans un style qui privilégie un réalisme esthétique et psychologique, fréquemment associé à un révisionnisme historique, voire au « western pro-indien », mais qui se démarque par sa propension à filmer des protagonistes fatigués et dépassés par la marche de l'Histoire. Par un détour sur les formes littéraires ayant comme contexte diégétique l'Ouest américain (*dime-novel* et romans de la frontière), nous effectuons des allers et retours entre les formes épique et romanesque, entre l'Histoire et son mythe, entre le littéraire et le filmique pour mieux saisir la relation dyadique qu'entretient le western avec l'écriture, d'une part monumentale et d'autre part critique, de l'Histoire. Moins intéressée à l'esthétique des images qu'aux aspects narratologiques du film pris comme texte, notre approche tire profit des analyses littéraires pour remettre en cause les classifications étanches qui ont marqué l'évolution du western cinématographique. Nous étudions, à partir des intuitions d'André Bazin au sujet du sur-western, les modulations narratives du western ainsi que l'émergence d'une conscience critique à partir de ses héros mythologiques (notamment le cow-boy). Notre approche est à la fois épistémologique et transhistorique en ce qu'elle cherche à dégager du western crépusculaire un genre au-delà des genres, fondé sur une incitation à la narrativisation crépusculaire de la part du spectateur. Cette dernière, concentrée par une approche deleuzienne de l'image-cristal, renvoie non plus seulement à une conception existentialiste du personnage dans l'Histoire, mais aussi à une mise en relief pointue du hors-cadre du cinéma, moment de clairvoyance à la fois pragmatique et historicisant que nous définissons comme une image-fin, une image chronogénétique relevant de la contemporanéité de ses figures et de leurs auteurs.

**Mots clés :** western, western crépusculaire, *dime-novel*, historiographie, mythologies contemporaines, philosophie et cinéma, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Jean-Louis Leutrat, *The Man Who Shot Liberty Valance*

## Abstract

Our study is centered on the “Twilight western” (western crépusculaire) and is more precisely concerned with the “Twilight” aspect of the genre. The “Twilight” epithet, inherited from the French critical vocabulary of the 1960s and 1970s, encompasses a relatively restrained number of works whose stories, often associated with revisionist discourses, or as “pro-indian westerns”, are dedicated to aging cowboys with a style where aesthetical and psychological realism is put forward in favor of showing how these tired protagonists feel outdated and outmarched by History. By a turn on the literary forms that have for their diegetic background the American West (dime-novels and novels more generally contextualized at the border), our research is structured by a back and forth between the epic and romantic forms of narration, between History and its myths, and moreover between the literary form and the filmic form for a better grasp of the dyadic relationship that the West entertain with its writing of History, both with its more monumental and critical approaches. Less interested towards the aesthetic of these “Twilight” images than the narratological aspects of the film considered as text, our approach is founded on literary analysis to better challenge the classifications which have marked the evolution of the Western film. Based on the intuitions of film critic André Bazin on the “sur-western” (high western), we study the narrative modulations of the genre as much as the emergence of a critical awareness from its mythological heroes (mostly the cowboy). Our approach is epistemological as it is transhistorical since it seeks to conceptualize “Twilight western” as a genre beyond genres, not established on a collection of semantical observations, but on the incitement of a twilight narrativization that emerges from the viewer. We concentrate this narrativization alongside the delezian crystal-image as not only an existentialist conception of the western genre in regards to History, but also as a highlighting of cinema’s “hors-cadre” (beyond-frame) perceived as an enlightenment that is both pragmatic and historicizing. We define this precise kind of historiographical image as an “image-fin” (end-image), a chronogenetic image axed on the contemporaneity of theses mythological figures and their authors.

**Keywords:** western, twilight western, dime-novel, historiography, contemporary mythologies, philosophy and cinema, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Jean-Louis Leutrat, *The Man Who Shot Liberty Valance*

## Table des matières

Introduction .....	1
Première partie .....	8
1. Définitions .....	9
1.1 Du western en général .....	9
1.2 Du sur-western en particulier .....	13
1.3 Vers une distinction : « l'action physique » et « l'action mentale ».....	20
2. Introduction à la littérature de l'Ouest .....	23
2.1 Le dime novel.....	26
2.2 Le roman de la frontière américaine.....	31
3. Le western et le mythe.....	36
3.1 La création du mythe de l'Ouest .....	39
3.2 Une approche de la démythification.....	44
4. De l'histoire monumentale à l'histoire critique .....	47
5. De la grande à la petite forme .....	53
Deuxième partie .....	61
1. Le western crépusculaire : définitions.....	62
1.1 Le western crépusculaire : un sous-genre violent?.....	65
1.2 Un retour à l'individualisme .....	70
1.3 Catalogues et cognitivisme : la difficulté de traiter du genre .....	73
2. Approche sémio-pragmatique : vers la narrativisation crépusculaire .....	79
3. Déphasages .....	91
4. Un cinéma crépusculaire .....	99
5. Approches de l'image-fin.....	102
Conclusion.....	110
Bibliographie.....	116
Filmographie .....	119

## Remerciements

Mes plus sincères remerciements vont à Olivier Asselin et Silvestra Mariniello dont la patience et le dévouement envers leur profession m'ont plus d'une fois porté secours.

Je remercie tout particulièrement Zoltan Nemes dont l'amitié et la générosité sont déjà légendaires ; et Guilhem Caillard, qui par un bel après-midi de printemps 2007 m'a parlé pour la première fois de *Man of the West*. Je le remercie aussi pour avoir organisé à la Cinémathèque québécoise l'ambitieux cycle consacré au western crépusculaire.

J'adresse enfin mes plus chaleureuses pensées à ma mère et à Mathieu, infatigable compagnon de voyage avec qui je partage mes passions les plus vives.

Oublions pour un moment le point que nous occupons dans l'espace et dans la durée ; et étendons notre vue sur les siècles à venir, les régions les plus éloignées, et les peuples à naître. Songeons au bien de notre espèce. Si nous ne sommes pas assez généreux ; pardonnons au moins à la nature d'avoir été plus sage que nous.

– Diderot, *Le neveu de Rameau*, p.41

## Introduction

En 1962, John Ford réalise *The Man Who Shot Liberty Valance*. Communément désigné comme western, il a surtout été reconnu comme un « western crépusculaire » qui portait sur la désillusion et déconstruisait le mythe américain<sup>1</sup>. L'épithète « crépusculaire », apparue de manière nébuleuse dans le vocabulaire critique des années 1960 et 1970, allait par la suite être utilisée dans un nombre relativement restreint d'ouvrages sur le genre, la majorité des écrits lui préférant l'appellation « western moderne » ou « modern western » en faisant référence à leur contexte de production.

On a associé au western crépusculaire les films d'après 1960 dont le récit met en scène des cowboys vieillissants, filmés dans un style qui privilégie un certain réalisme cru – celui de Sam Peckinpah et de *The Wild Bunch* (1969) au premier chef. On l'a même défini comme un sous-genre associé à un révisionnisme historique, voire au « western pro-indien » ou encore à ces protagonistes fatigués qui se sentent dépassés par la marche de l'Histoire<sup>2</sup>.

Parallèlement à l'éclosion du « sous-genre » crépusculaire, Luchino Visconti tourne *Le Guépard* en Italie et Masaki Kobayashi termine *Hara-kiri* au Japon. Avec le film de Ford, voici trois œuvres qui portent sur des héros en déclin, trois genres<sup>3</sup> distincts (le western, le

<sup>1</sup> cf. *Univers du Western*, Paris : Seghers, p. 332.

<sup>2</sup> cf. *Univers du western*, 1973, Paris : Seghers, p. 336-390.

<sup>3</sup> Par « genre », nous entendons la définition proposée par Rick Altman dans son ouvrage sur la comédie musicale hollywoodienne, c'est-à-dire un film représentant les caractéristiques suivantes : une nature duelle (valeurs culturelles v.s. pulsion anticulturelles), des motifs répétés, des motifs cumulatifs, des situations prévisibles, d'autres nostalgiques, symboliques et, finalement, cette impression que « le film de genre pose des questions et résout des problèmes que la société a mis de côté parce qu'elle refuse de les régler ou ne sait comment s'y prendre. » (1992, p. 353-357)

drame bourgeois, le *jidai-geki*) tiraillés entre le classicisme et la modernité, trois œuvres qui portent sur la fin d'une époque et le début d'une autre, mais qui proviennent néanmoins de trois cinématographies nationales aux industries foncièrement différentes.

Ce que nous considérons d'abord comme un heureux hasard nous a amenés à nous interroger sur le « crépusculaire » dans le western, phénomène supposément esthétique et peu traité en dehors des catalogues du genre, dans le but de nous poser la question suivante : le « crépusculaire » est-il seulement le fait du western ?

La concentration de ces films crépusculaires au début des années 1960 ne pouvait être le fait, après tout, que d'une coïncidence historique entre la chute des studios américains, l'arrivée des nouvelles vagues et l'éclosion des cinémas nationaux les plus divers. À cheval entre deux histoires du cinéma, ces films crépusculaires aux discours nostalgiques savent tirer profit des vétérans de l'industrie (James Stewart et John Wayne chez Ford; Burt Lancaster chez Visconti), jouent de leur *persona* et remettent en question les acquis du cinéma comme des sociétés qui le produisent.

Cependant, les ressemblances discursives qu'entretiennent ces œuvres ainsi que les traits communs que nous y avons retrouvés, et ce, même au sein d'autres films aux structures narratives tout à fait différentes (par exemple *The Social Network*, portant sur le destin du jeune inventeur de Facebook), nous ont forcé à remettre en question les quelques définitions acceptées du western crépusculaire. Puisque le crépusculaire semble exister en dehors de son genre d'attache, comment peut-on le définir *in vitro*? Est-il bel et bien un sous-genre? Quels

objets diégétiques, quelles figures narratives, discursives, sont particuliers au crépusculaire ?  
Comment se manifestent-ils ?

Au-delà d'une nouvelle étude du western en tant que genre, question somme toute intéressante, notre démarche cherche à délaissier en partie les nombreuses analyses structuralistes qui lui ont déjà été consacrées. À partir du western classique et du sur-western tel que défini par André Bazin<sup>4</sup>, notre étude souhaite sortir des grilles d'analyse les plus communes (par exemple, le catalogage des éléments diégétiques ou encore l'étude cognitiviste du genre), craignant qu'elles nous mènent aux mêmes conclusions ; à savoir, selon Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, que le western crépusculaire regroupe une catégorie de films portant sur l'« ouest crépusculaire »<sup>5</sup>.

Nous retracerons d'abord les origines des trois sous-genres les plus éprouvés ayant eu comme contexte diégétique le Far West : le western classique, le sur-western et le western crépusculaire. Notre périodisation<sup>6</sup> nous permettra d'étudier l'évolution de la narration dans le western, partant du *dime-novel*, qui a inspiré le western classique, en allant jusqu'au crépusculaire. Étant donné que celui-ci nous a d'abord été donné à voir comme le caractère discursif d'une œuvre, nous entreprendrons une archéologie des discours et des narrations –

<sup>4</sup> cf. *Qu'est-ce que le cinéma*, 2005, Paris : Éditions du Cerf, p. 231.

<sup>5</sup> *Hors Champ*. 2010. <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article388>>.

<sup>6</sup> Approximativement : le western classique s'étendrait des débuts du cinéma (*The Great Train Robbery* en 1902) jusqu'au lendemain de la Deuxième guerre mondiale (*Duel in the Sun* en 1946). Le sur-western débiterait pendant la guerre (*The Ox-Bow Incident* en 1943) et se prolongerait jusqu'à la fin des années 1950 (*Man of the West* en 1958) et le crépusculaire apparaîtrait au début des années 1960 (*The Misfits* en 1961, *Lonely are the Brave* et *Ride the High Country*, tous deux en 1962).

de la textualité et de la littérarité<sup>7</sup> – westerniens dans le but d'observer la manière dont ils se sont transcrits à travers l'histoire du genre ; observer l'évolution et les répétitions du discours, des objets diégétiques, bref, de ce qui constitue, pour reprendre Altman, la cohérence d'un genre.

C'est pourquoi nous consacrerons la première moitié de notre étude à jeter les bases d'une analyse textuelle et narrative du western. En retraçant ses origines dans la littérature de l'Ouest (le *dime novel*, puis le roman de la frontière), nous examinerons comment le passage de la tradition littéraire épique à la tradition romanesque a d'abord fait basculer le genre dans le sur-western des années 1940 et 1950. Nous relèverons ainsi les incidences de cette métamorphose du discours sur les caractéristiques historicisantes et mythifiantes du western.

Formée d'allers et de retours entre l'épique et le romanesque, l'Histoire et le mythe, le littéraire et le filmique, cette première partie nous permettra de saisir la relation dyadique qu'entretient le western avec l'écriture monumentale de l'histoire et son écriture critique<sup>8</sup>. Après avoir défini les particularités discursives du western classique et du sur-western, nous serons amenés à comprendre la manière dont elles ont à leur tour modulé les formes esthétiques et narratives du genre en deux types d'images.

<sup>7</sup> Par « textualité », entendons l'analyse du film comme texte ; par « littérarité », selon André Gaudreault : « cette faculté langagière qu'aurait le cinéma de produire divers énoncés qui se situent à un niveau supérieur d'abstraction à la seule monstration. » (1999, p. 181)

<sup>8</sup> cf. Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, 1990, Paris : Gallimard, p. 93-169.

Comme Deleuze l'a écrit dans *L'image-mouvement*, dans sa volonté de créer du mythe, le genre a d'abord adopté le traitement d'une « Grande forme » glorifiante dans le western classique, puis d'une « Petite forme » subjectiviste dans le sur-western<sup>9</sup>; ces deux vecteurs du genre, classique et sur-westernien, constituent l'objet d'étude principal de notre première partie<sup>10</sup>. Ils seront ensuite repris, à travers les textes comme les films, pour mettre en valeur une épistémologie des genres westerns au cinéma.

Ensuite, nous remettons en question les définitions connues du western crépusculaire à partir des analyses conduites en première partie. Nous établirons un distinguo entre les films de l'Ouest crépusculaire et les films crépusculaires en nous interrogeant sur la manière dont des éléments diégétiques sont narrés dans ce discours cyclique sur la vie et la mort.

En repérant les invariants du western crépusculaire, en mettant en relation leurs caractéristiques avec les éléments diégétiques du western classique et du sur-western, nous tenterons de comprendre comment le western s'est « crépuscularisé » et pourquoi, au sens où Roger Odin entend la construction d'un monde de fiction et sa production de sens, le

<sup>9</sup> cf. *L'image-mouvement*, 1984, Paris : Éditions de Minuit, p. 202-206

<sup>10</sup> Celle-ci doit beaucoup aux travaux de Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, puis de Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau. Leurs écrits constituent l'essentiel des informations qui servent de point d'ancrage à notre analyse alors que, bien sûr, il existe énormément d'ouvrages sur le genre. Nous les avons volontairement mis de côté, car notre but n'était pas de répertorier toutes les terminaisons qui avaient été étudiées pour parler du western et de ses formes. Ce que nous essayons de définir ici appartient plutôt à un champ d'études sur le western qui, à notre connaissance, est encore vierge. Nous y avons aussi mis de côté les études anglophones sur le sur-western et le western crépusculaire pour la bonne et simple raison que la lecture que propose Bazin du western d'après-guerre n'est que très rarement prise en considération dans ces ouvrages qui, pour leur part, parlent de « freudian westerns » ; appellation qui évacue la dimension historique au profit d'une approche exclusivement psychologique.

crépusculaire pourrait être une forme de narrativisation à mi-chemin entre la diégétisation et la discursivisation.

Cette hypothèse formulée à l'endroit du crépusculaire ne doit cependant pas être envisagée comme une condition *sine qua non*, ni comme une définition suffisante à cette impression de nostalgie qui nous fit chercher des éléments communs entre les œuvres de notre corpus. La définition du crépusculaire que nous proposons est d'abord et avant tout une définition heuristique qui vise à décloisonner certains a priori de l'étude des genres (comme l'approche structuraliste ou cognitiviste). En ce sens, nous proposons le crépusculaire comme un genre au-delà des genres et une incitation à une certaine narrativisation de la part du spectateur.

Ce spectateur, défini par Rick Altman comme un « spectateur symbolique »<sup>11</sup>, nous permettra d'exemplifier la narrativisation crépusculaire dans *The Man Who Shot Liberty Valance*. Détaillée en micro-récits et en macro-récits, notre hypothèse narratologique inspirée des travaux d'André Gaudreault et de Roger Odin sera ensuite appliquée au *Guépard* et à *Hara-kiri* pour préciser les qualités historiographiques de cette narrativisation.

De la chute de la bourgeoisie italienne du XIXe siècle à l'instrumentalisation du *bushido* dans le Japon de l'ère Edo, ces rapprochements nous permettront finalement de

<sup>11</sup> cf. Altman, Rick. 1992. *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*. Paris : Armand Colin.

conclure que la narrativisation crépusculaire, au plan philosophique, est relative à la contemporanéité des images.<sup>12</sup>

C'est à l'aide des conceptions du temps messianique de Giorgio Agemben ainsi que des écrits du linguiste Gustave Guillaume sur le temps chronogénétique que nous réaliserons notre conceptualisation du crépusculaire. Il nous restera ensuite à savoir comment cette narrativisation qui définit le crépusculaire s'initie chez le spectateur.

Comme nous avons associé les images du western classique et du sur-western aux Grande et Petite formes de l'image-action, nous définirons, à partir de l'image-cristal, le point de départ de cette narrativisation crépusculaire qui, plus qu'une image du temps en décomposition, serait une image à la fois axiologique et transhistorique : une image-fin.

Nous inscrirons cette image-fin comme un des éléments fondamentaux du crépusculaire. Elle sera définie sous ses diverses manifestations comme une manière d'envisager l'histoire du monde, de raconter ses vicissitudes tout comme le vertige du temps en perpétuel déroulement. Cette conscience du cinéma, c'est dans le regard perdu de personnages contemporains qu'il se reflétera comme une image profondément chronogénétique, une image de la *fabrique du temps historique*.

<sup>12</sup> Au sens où l'entend Giorgio Agemben. cf. *Qu'est-ce que le contemporain?*, 2008, Paris : Éditions Rivages.

## Première partie

Lectures de l'épique et du romanesque dans la littérature et le cinéma de l'Ouest sauvage

An Indian more rarely lurks about the graves. Though ready to slay, and not over regardful of the means, he is commonly content with the scalp, unless when blood is hot, and temper up; but after spirit is once fairly gone, he forgets his enmity, and is willing to let the dead find their natural rest. Speaking of spirits, major, are you of opinion that the heaven of a red-skin and of us whites will be  
of one and the same?

- Natty Bumppo, *The Last of the Mohicans*, 1826

Washington is not a place to live in. The rents are high, the food is bad, the dust is disgusting and the morals are deplorable. Go West, young man, go West and grow up with the country.

- Horace Greeley, éditorial, *New York Tribune*, 1865

## 1. Définitions

Du « spectacle pur » au « genre américain par excellence », le western a été minutieusement décortiqué, fouillé, analysé, parfois trituré pour en déterminer les constantes et les variantes afin de les énumérer, les ordonner, les classer. Comme le soulignent Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, « il est sans doute illusoire de renfermer le genre dans une énumération, mais la forme du catalogue exprime à sa façon une vérité » (1990, p.9). Aussi devons-nous brièvement revenir sur les fondements les plus importants du genre avant d'étudier les relations qu'il entretient avec l'Histoire.

### *1.1 Du western en général*

Tout d'abord, le terme « western » fait son apparition – au cinéma comme en littérature – entre 1915 et 1925. Jusqu'alors, le substantif était régulièrement associé au genre plus significatif qu'était le mélodrame. Quand en 1925 le western s'émancipe, il existe déjà une quantité impressionnante de films sur l'Ouest. Leur système repose principalement sur deux caractéristiques : le concept de frontière et le rude quotidien des *frontiersmen*. Autour d'eux, foyers de vachers migrants et représentant des lois (de l'homme et de Dieu), se construit la mythologie de la conquête; glorifiante épopée des fondateurs du monde libre puisant dans l'Histoire tout ce qu'elle peut receler de vertu et de triomphe. En seulement quelques décennies, le western mythifie d'une part les figures historiques les plus emblématiques (Buffalo Bill, le général Custer, Abraham Lincoln, Jesse James, Calamity Jane, Billy the Kid etc.) et participe d'autre part à l'écriture de légendes élaborées à partir de

vérités arrangées (principalement des événements tels que la bataille de Little Big Horn, le Oklahoma Land Rush ou encore les étapes de la construction du chemin de fer). La cohabitation d'un passé authentique et d'une réalité fabulée produit ce que Liendrat-Guigues et Leutrat appelleront « l'Ouest synthétique ». Pour eux, ce phénomène décrit le « passage d'un modèle originaire à un modèle métagénérique, formation d'un groupe de professionnels maîtrisant un médium qui est l'objet de perfectionnements techniques et qui, du même coup, entre dans le domaine de la culture de masse » (1990, p.98). Ainsi, le héros « synthétique » est un produit de l'imagination né de l'habileté de « journalistes avisés » tandis que le héros « folklorique » est attaché à une histoire avérée, à un « fond » historique.

D'emblée, l'univers du western est nébuleux, sédimenté en couches de rêves et de réalités. Son environnement, mythifié par ses lieux de tournage (Monument Valley pour Ford, les Rocky Mountains pour Mann) relève autant d'une topographie réelle que d'un espace cinématographique inventé par la proximité des images et des temps. La confusion est telle que le vocable lui-même se stratifie en références diverses :

Aux États-Unis, le mot « Ouest » renvoie, comme le vocabulaire relatif à la frontière, tantôt à l'Histoire, tantôt à la géographie, tantôt à une réalité idéale. L'expression « mythe de l'Ouest » n'est donc pas claire, oscillant entre la théorie nationaliste de la Frontière selon Frederick Jackson Turner et la formule de Jane Tompkins évoquant « un Ouest sauvage de la psyché ». (2007, p.18)

Parce qu'il relève autant de la frontière physique que morale, l'Ouest américain répond d'une volonté d'organisation des espaces naturel et culturel, géographique et politique. De fait, les titres de nombreux westerns évoquent la progression des colons en même temps qu'ils suggèrent le tracé de nouvelles frontières. Comme Liendrat-Guigues et Leutrat le soulignent :

Les titres des films disent la vastitude de cet espace (*big land, big sky, far horizons*) qui se caractérise par les points cardinaux (*west of, south of, north of/to...*) ou par des termes vagues et récurrents qui prennent une valeur générique (*back, heart of, in old, bend of the river, territory, country, border, divide, creek, canyon, desert, pine, rio, mesa, sierra, hills, pass, range, plain, valley, trail*). (2007, p.18)

Nous pourrions aussi voir dans ces désignations une manière de distinguer les contrées acquises de celles encore à prendre. À la géographie se substitue la cartographie du colonisateur : vague, lacunaire et injuste.

Pour Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau l'Ouest américain représente « le grand affrontement de l'homme et de la nature, le débat de l'ordre et du chaos, du *civilisé* et du *sauvage* » (1973, p.78). L'ordre, dans le western classique, ne peut être apporté que par l'homme de loi (shérif, maréchal), l'homme d'église (anglicane ou protestante) ou par l'honnête citoyen. Le chaos, en revanche, est le fait des bandits de grand chemin, des voleurs de chevaux, des tricheurs, plus largement des hors-la-loi en ce qu'ils rappellent de l'homme sa nature individualiste et belliqueuse. Le terme même de *outlaw* renvoie toutefois à la conception manichéenne de cette justice qui oppose ceux qui vivent dans le respect des lois et ceux qui les transgressent. Quiconque se place en dehors des lois, se place en dehors de l'ordre et donc du civilisé.

Que reste-t-il alors à l'Indien (ou Amérindien) qui refuse l'instruction des blancs ? Son rejet de la justice des colons et de leur religion monothéiste le place à la hauteur des *outlaws*. Ce manichéisme du western classique donnera lieu à un héroïsme destructeur, celui-là même qui, au nom de la justice, prépare l'ethnocide indien.

Parce que la mythologie américaine représente une somme incommensurable de dilemmes, son approfondissement est des plus délicats. Comme Astre et Hoarau le soulignent, « la remise en question des valeurs éthiques, des comportements et du langage qui est la problématique même du western procède de leur découverte et de leurs rythmes ». C'est-à-dire qu'il a fallu que le western interroge ses formes, provoque ses valeurs, confronte ses idées, pour qu'enfin se dévoilent les associations frauduleuses sur lesquelles il repose. La Seconde Guerre mondiale (puis, fort probablement, le démantèlement des studios hollywoodiens) fracture le mythe de l'Ouest, fragilise ses héros et obstrue son avenir. Conscient, informé, le western des années 1950 eut à revisiter ses croyances en vue d'en réévaluer les fondements. C'est en outre ce pour quoi Bazin écrit : « l'Histoire n'était que la matière du western, elle deviendra souvent son sujet » (2005, p.231).

Alors, « le Western, avec ses milliers d'œuvres, constitue une mythologie qui, comme toutes les grandes mythologies, fonctionne à la fois comme *idéalisation*, comme *compensation* et comme *système interprétatif* » (1973, p.11). C'est un genre qui, à défaut de résister à l'analyse tant sa simplicité perturbe, s'avère essentiel dans la mesure où il inscrit dans le pas de ses personnages les principes fondateurs d'une nation et de sa terre. Aussi pourrions-nous dire qu'aux nombreux récits, morales et formes de l'Ouest américain se comparent ceux et celles des politiques qui le régissent.

## ***1.2 Du sur-western en particulier***

La désignation du western en tant que genre revient à l'éditeur américain Street and Smith qui, en 1919, inaugure la publication du bimensuel *Western Story Magazine* qui marque l'apparition de *pulp magazines* consacrés au genre (1990, p.98). On y retrouve des nouvelles, des faits historiques romancés, des reportages sur l'Ouest et des illustrations. Toutefois, pister les premières utilisations du terme « western » dans les écrits critiques ou scientifiques relève d'une approche historiographique du genre qui n'apporterait que peu de choses à la compréhension de son évolution. Il devient néanmoins nécessaire de retracer l'origine de la notion de « sur-western » dans la littérature critique car ce n'est que lorsqu'elle est élaborée par André Bazin que la tendance se révèle.

Après avoir signé la préface de l'ouvrage de Jean-Louis Rieuepeyrou, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Bazin publie en 1955, soit deux années plus tard, le premier essai introduisant et définissant la notion de « sur-western »<sup>13</sup>. On y lit :

J'appellerai conventionnellement « sur-western » l'ensemble des formes adoptées par le genre après la guerre. Mais je ne chercherai pas à dissimuler que l'expression va recouvrir pour les besoins de l'exposé des phénomènes pas toujours comparables. Elle peut cependant se justifier négativement par opposition au classicisme des années 1940 et surtout à la tradition dont il est l'aboutissement. Disons que le « sur-western » est un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique..., bref, par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposée l'enrichir. [...] Il convient au préalable de signaler l'influence de la guerre dans l'évolution du western après 1944. Il est probable en effet que le phénomène du

<sup>13</sup> Les américains parleront quant à eux de « freudian western », terme que l'on ne retiendra pas ici à cause de sa trop grande connotation psychanalytique qui orienterait notre étude de manière unidirectionnelle.

« sur-western » serait de toute façon apparu, mais son contenu aurait été différent. (2005, p.230-231)

En extrapolant un peu à la hâte la proposition d'André Bazin, il serait facile de penser que le sur-western ne désigne que « l'ensemble des formes adoptées par le genre après la guerre », de même qu'il serait faux de croire que toutes les formes adoptées par le genre après la guerre sont celles du sur-western.

Cet au-dessus ou au-delà du western que l'on avait auparavant connu, serait pour Bazin un « équilibre parfait entre les mythes sociaux, l'évocation historique, la vérité psychologique et la thématique traditionnelle de la mise en scène western » (2005, p.229). Toujours au sujet de cet équilibre, c'est à propos de *Stagecoach* (John Ford, 1939) qu'il ajoute « qu'aucun de ces éléments fondamentaux ne l'emportait sur l'autre » (p.229). L'on en aura dit autant de *Fort Apache* (John Ford, 1948) puis de tous les films de Ford qualifiés sommairement de « révisionnistes ». Dans *Fort Apache* précisément, Ford renonce à l'évocation directe du mythe et opte plutôt pour un compromis lui permettant d'évoquer l'Histoire sans jamais en faire son sujet, c'est-à-dire sans jamais tomber dans une traditionnelle accumulation de détails informatifs. En sacrifiant les composantes de l'Histoire, il parvient à faire s'infiltrer une part de réalisme psychologique nécessaire à la relecture et à l'approfondissement du personnage du général Custer – la manœuvre est essentielle parce que le mythe, et avec lui toute la mythologie, est a-psychologique (nous aurons l'occasion d'y revenir). Parvenant à traiter cette figure historique à travers une suite d'expériences individuelles, Ford s'éloigne de la représentation classique dont faisait preuve quelques

années auparavant *They Died With Their Boots On* (Raoul Walsh, 1941). En d'autres mots, « [ce] nouveau western parvient à définir un tragique de l'histoire en isolant l'instant où l'élaboration d'une civilisation échappe à l'épopée collective sans encore paraître mécanique impersonnelle du progrès, moment de vérité où les hommes semblent faire l'histoire et savoir qu'ils la font » (1993, p.72). La différence entre le film de Ford et celui de Walsh relevant d'un contraste narratif, elle souligne cet « instant où l'élaboration d'une civilisation échappe à l'épopée collective », passage qui demande un « quelque chose », pour reprendre Bazin, qu'il restait encore à définir.

Lorsque Bazin explique que « le "sur-western" est un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire [...], par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposé l'enrichir », il désigne en réalité le western comme forme pure et le sur-western comme « une variation précieuse et décadente des données dramatiques consacrées » (1973, p.258). Or, comme Astre et Hoarau le soulignent :

De [sa] pérégrination psychologique, le Western et ses héros acquièrent de nouvelles certitudes mais aussi de nouvelles angoisses. Plutôt que de "valeurs extrinsèques au genre", il conviendrait donc de voir dans les données nouvelles du Sur-Western le produit d'une évolution socio-culturelle tout à fait prévisible, le Western décidant de vivre avec son temps. (1973, p.258)

Il faut donc comprendre que le sur-western ne se justifie pas « négativement par opposition au classicisme des années 1940 » (2005, p.231) et qu'il est plutôt la transformation naturelle de son discours et de sa forme. Deux raisons nous poussent à croire cela. Tout d'abord, ce n'est pas seulement à la forme classique (et à « la tradition dont [elle] est

l'aboutissement », p.231) que le sur-western s'oppose, mais bien à la représentation naïve, voire trompeuse de l'Histoire. En ce sens, le sur-western marque plutôt la modernisation du western d'après-guerre. Modernisation due, ici comme dans toutes les formes de représentation, par une désillusion généralisée, une maturation forcée de l'image. Ce renouvellement des formes accompagne les images de guerre (entre autres, tournées par Ford et Capra), celles des bandes d'actualité. Pour le public resté sur le continent, ces images précèdent la projection d'un cinéma pris dans une artificialité qui, tout naturellement, devra réagir.

À force de raccourcis, on en viendrait à une vision tronquée du western, réduit à ses formes les plus distinctives, à ses archétypes les plus évidents. Au fil des années, il n'en resterait qu'une vision limitée à une succession de stéréotypes tournant autour de la psychologisation des personnages, de leur introspection et de leur nouvelle morale remettant en question, par le fait même, l'existence de ces attributs dans le western d'avant-guerre. C'est pourquoi Astre et Hoarau nuancent le discours d'André Bazin en ajoutant :

Le Sur-Western n'est donc pas une simple variation sur un thème imposé mais le début de réflexion d'un genre sur lui-même. Réflexion donc, non exercice de style, et réflexion double car le Sur-Western « renvoie » littéralement à la nouvelle image de l'Amérique d'aujourd'hui où le mythe se prend à douter de lui-même. Il n'est donc pas question pour le Sur-Western de « s'enrichir » mais de trouver sa nouvelle dimension dans une Amérique changeante, c'est-à-dire d'accéder pleinement à la fonction interprétative. Accuser le Sur-Western de renier les "vertus" premières du genre, c'était, en fait, lui reconnaître sa véritable fonction et son rôle novateur. Car le Western, c'est l'Amérique et non le contraire. (p.258-259)

Toujours dans cette idée de transformation du genre, d'évolution plutôt que de scission, il nous faut rappeler que le sur-western n'est pas uniquement une question de génération. En effet, bien qu'il ait permis la reconnaissance de plusieurs jeunes cinéastes comme Anthony Mann ou Delmer Daves, certains vétérans du western classique y ont également participé. Ainsi, John Ford, Howard Hawks ou William A. Wellman, avec des films comme *My Darling Clementine*, *Fort Apache*, *The Searchers*, *The Man Who Shot Liberty Valance*, *Red River*, *The Big Sky*, *Rio Bravo*, *The Westerner*, *The Ox-bow Incident* et *Buffalo Bill* démontrent que le sur-western n'est pas seulement le fait d'une nouvelle génération, mais qu'il s'est constitué de manière plus complexe. Nous pourrions d'ailleurs évoquer la porte de sortie trouvée par Bazin après sa définition et sa comparaison du western classique avec le sur-western. Cherchant à nuancer, il écrivait :

Il me reste quelques titres importants. C'est que la classification suivie jusqu'ici va devenir insuffisante et qu'il me faudra maintenant cesser d'expliquer l'évolution du genre par le genre lui-même pour tenir compte davantage des auteurs comme facteur déterminant. (2005, p. 234)

Certes, il s'inscrivait-là dans une perspective auteuriste tout à fait d'actualité avec la ligne éditoriale des *Cahiers du cinéma* des années 1950, mais cette esquivé, si astucieuse soit-elle, ne lui permettait que de citer Howard Hawks quelques lignes plus loin comme le cinéaste capable de faire du « vrai western fondé sur les vieux thèmes dramatiques et spectaculaires » (2005, p.235) ou d'ajouter Walsh dans la même catégorie de vétérans capables de perpétuer le classicisme des années 1920 et 1930. Or il fallait plutôt voir dans cette « découverte » du sur-western l'affirmation de plusieurs vertus (psychologique, révisionniste, etc.) qui étaient

déjà présentes auparavant. John Ford, par exemple, a fait preuve de la même rigueur esthétique et psychologisante dans *Four Sons* (1928) qu'en filmant *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), *The Last Hurrah* (1958) ou *My Darling Clementine* (1946). De la même manière, son goût pour les récits grandiloquents ne s'est pas tari de *The Iron Horse* (1924) à *Cheyenne Autumn* (1964). Plus encore, qui oserait classer *Stagecoach* dans l'une ou l'autre de ces formes westernienne ou sur-westernienne ? Qui pourrait le penser sur-western en voyant sa longue poursuite à travers le désert ? Comment le qualifierions-nous de western classique après avoir décortiqué ses nombreux échanges dans le huis clos de la diligence ? Ford, comme Hawks, est en mesure de faire un aller-retour entre ces deux registres, et ce, seulement parce que ces deux registres ont toujours coexisté. Perpétuer la forme épique n'implique pas d'être incapable de l'approfondir, tout comme l'approfondissement psychologique des personnages n'interdit pas la forme épique. Encore faut-il savoir de quoi relève cet approfondissement.

Nous en arrivons maintenant à ce « quelque chose » que nous esquissions plus tôt et qui avait tracassé Bazin jusqu'à lui faire « inventer » le terme de sur-western :

J'ai beaucoup hésité quant à l'épithète qui conviendrait le mieux à ces westerns « 1950 ». Il m'avait semblé d'abord que je devais chercher autour de « sentiment », « sensibilité », « lyrisme ». Je crois qu'en tout état de cause ces mots ne seront pas à écarter et qu'ils caractérisent assez bien le western moderne par rapport au « sur-western », presque toujours intellectuel, au moins dans la mesure où il exige du spectateur de réfléchir pour admirer. (2005, p. 235)

Toutes ces épithètes servent en effet à décrire la nouvelle complexité du personnage westernien. Jusqu'à présent, la forme épique ne condamnait pas tout développement

psychologique, mais l'étouffait et le transmettait au mieux par des sous-entendus. On peut certes concevoir la peur des colons qui essaient tant bien que mal de descendre une falaise en bordure du fleuve Mississippi dans *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930), mais ce qui marque davantage dans le film de Walsh relève néanmoins strictement de la grandeur de la scène, résultat d'une impressionnante machine de production. La psychologie y est implicite, comme elle pourrait l'être dans n'importe quel type de récit où le spectateur se plaît à se projeter.

En définitive, tous ces attributs (« sentiment », « sensibilité », etc.) sont, comme Bazin l'affirme, propres à une impression familière à la littérature et c'est probablement cette familiarité qui le poussera à écrire que ces westerns « ont quelque chose de "romanesque" » (2005, p. 236). Or, – et c'est ici que sa définition se complique –, est-ce ce qui a poussé un critique de cinéma américain des années 1920 à utiliser le même terme ? Jean-Louis Leutrat l'avait repéré dans *L'alliance brisée* :

Lorsqu'un critique écrit que « *The Pony Express* [J. Cruze, 1925] possède toute l'atmosphère du monde » il pense aussi bien aux costumes, au physique des acteurs, au rôle de l'Histoire qu'aux décors. À propos du même film, un autre critique remarque : « Toute l'atmosphère de l'Ouest durant cette période émet un parfum de romanesque qui exciterait l'imagination d'une morue séchée ». (1985, p. 289)

Le sentiment de romanesque évoqué par ce critique se réfère plutôt à la grandeur des images en décors naturels, à l'accumulation des détails historiques, à l'épatement face à « toute l'atmosphère du monde » comme si Cruze était parvenu à la faire tenir à l'intérieur d'un seul plan. L'imaginaire invoqué est celui des *dimes novels*, de ses grandes fresques illustratives,

des récits de voyages et d'aventures que la conquête de l'Ouest, en son temps, avait engendrées. Pour Bazin en revanche, il s'agit des œuvres de Bernanos et Mauriac, du lieu intérieur où se disputent le bien et le mal, des conflits de l'esprit sans cesse partagé entre le doute et la foi. En cela, le sentiment de romanesque auquel Bazin fait référence en appelle en effet à « quelque élément de nouveauté extrinsèque au genre et supposé l'enrichir » (2005, p.230). Mais est-il pour autant complètement étranger au western d'avant-guerre ? N'y a-t-il pas de conflits moraux dans le western classique ?

Comme nous le rappelions plus haut, la notion de développement psychologique pendant la période classique est très lourdement circonscrite à des schémas peu élaborés. C'est en quelque sorte de la mise à niveau de ces formes dont sera fait le sur-western, de la sur-exploitation, du sur-lignage des traits psychologiques du western classique dont le penchant « cérébral » allait soudainement retrouver sa place, sans toutefois la remplacer, aux côtés de cette allure d'épopée mythique qui avait toujours caractérisé le genre.

### ***1.3 Vers une distinction : « l'action physique » et « l'action mentale »***

Antinomiques dans le western des années 1910 aux années 1930, les formes épique et romanesque évoluaient dans des sphères parallèles, elles-mêmes constituées de leurs propres récits, de leurs propres morales et surtout de leurs propres personnages. Pour Rieupeyrou, cette contradiction s'explique sous la forme d'une opposition entre « action

physique » et « action mentale »<sup>14</sup> qu'il relève dans un article du *Motion Picture News* du 2 mars 1918 :

Bien que le film soit éminemment adapté à restituer l'action physique, il est également propre à présenter l'action mentale. Tant de producteurs se reposent presque entièrement sur l'action physique qu'ils rejettent le film dans la catégorie de la « *dime novel* » [...]. Trop d'action sur la scène. C'est la combinaison de différents degrés d'action avec une action mentale qui fait le bon film, comme elle a toujours fait la bonne pièce [...]. (1987, p.106)

Pour l'expliquer, Rieupeyroux confronte le style de deux acteurs, William S. Hart et Tom

Mix :

Avec William S. Hart, la conception spectaculaire du personnage et le déchaînement gratuit du mouvement lancé par un scénario écrit sur mesure disparaît. Le simplisme des sentiments, l'artifice des situations, la volonté de plaire à tout prix, les concessions au goût populaire et l'alignement qu'elles impliquent sur des modèles préexistants admis de longue date par un public paresseux vite satisfait, cèdent la place à un véritable personnage qui allie en lui la tradition d'un Ouest aux visages peu attrayants mais bien réels et le respect quasi maladif des règles dramatiques les plus austères quant au style de jeu. (1987, p. 128)

Avec Tom Mix vient donc l'apothéose de l'action physique. Cavalier hors pair et authentique *rancher*, Thomas Edwin Mix incarne pour ses contemporains le mythe de l'Ouest plus que tout autre à son époque. Poursuites, bagarres, fusillades, ses personnages scellent en même temps qu'ils valorisent le mythe glorieux de l'homme et de son cheval. La toute-puissance de l'Américain blanc excuse alors l'ensemble de ses actions, aussi démagogiques soient-elles. Le déroulement simpliste de ces histoires effiloche le tissu historique de l'Ouest véridique et

<sup>14</sup> Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat quant à eux opposent l'image-action à l'image-affection.

participe à la conception puérile d'un Ouest fantoche fait de vaines cavalcades et de morales univoques. La sacralisation de Tom Mix marque donc l'édification d'un Ouest synthétique au détriment de la réalité historique – évoquée en guise d'introduction, voire reléguée à titre anecdotique. Elle souligne enfin la victoire de la prouesse technique autant que physique sur la *complexité* psychologique des films de William S. Hart.

Aux discours évidés de l'exploitation régulière, Hart oppose une lecture à deux échelles. Ainsi, ses personnages se construisent autour d'une idée avant de se définir par leurs actions. Honnête cowboy confronté aux méthodes peu orthodoxes d'un « pied tendre » convoitant la même femme et la même terre, le héros de *Tumbleweeds* (Don Baggot, 1925) incarne une vision romantique de l'Ouest américain. Ici l'homme ne se mesure pas à sa rapidité au tir ou à son agilité à cheval, le personnage de Bill Hart y est en outre introduit par un choix moral : épargner la vie d'un reptile ou la lui prendre. « Go ahead an' live. You've got a whole lot more right here than them that's comin' », évoque une philosophie de l'Ouest pré-colonial (celui des coureurs des bois vivant de leur maigre chasse et du troc) autant qu'il sonne le glas d'un monument du muet qui signe là sa dernière interprétation.

Ford, en donnant des directives à Wayne lors du tournage de *The Searchers*, avait résumé deux manières d'incarner le héros westernien. La manière Tom Mix consistait à se tenir droit, les épaules reculées, les bras appuyés, coudes en « V », contre les hanches. La manière Bill Hart, elle, consistait à arquer légèrement le dos, à être gêné de ses bras (ces bras faiseurs d'action) jusqu'à les recroqueviller contre son corps, en les tassant devant son torse. C'est ainsi que l'ouverture du film allait présenter un héros d'action physique, vengeur et ex-soldat, avant de voir, dans le dernier plan, la légendaire porte se refermer sur un héros d'action

mentale complexé, secoué dans ce qu'il pouvait penser jusqu'alors de cet Ouest qu'il avait tant parcouru.

## 2. Introduction à la littérature de l'Ouest

Cette distinction entre l'action physique et l'action mentale dans le récit westernien remonterait à la littérature américaine du XIXe siècle plutôt qu'au muet. La distinction demeurant forte depuis les débuts de l'histoire de la littérature – nous le verrons avec les essais d'Erich Auerbach –, elle n'est pas qu'un garde-fou entre un cinéma primitif basé sur le mouvement et le plan large, puis un autre basé sur le mélodrame et le plan rapproché. En considérant le discours du film comme un texte et sa narration comme le prolongement d'une forme langagière (soit, sa littérarité), nous tenterons de déterminer deux grandes familles du western qui prendraient leurs sources dans la littérature de l'Ouest : le *dime novel* et le roman.

Tout d'abord, il faut savoir que les premières représentations littéraires de l'Ouest sauvage consistaient en des récits de voyage. Il pourrait sembler superflu d'en discuter, tant leur origine est lointaine (près de cent ans avant l'apparition du cinématographe), mais nous devons, très rapidement, revenir sur leur contexte d'écriture pour comprendre la relation qu'entretient l'art western (littéraire, pictural et, plus particulièrement, cinématographique) avec l'Histoire. Rieupeyrout explique ainsi l'origine des récits de voyage :

Les relations de voyage entrepris soit sur mission du gouvernement de Washington (expédition Lewis et Clark vers l'embouchure de la Columbia, sur le Pacifique, de 1804 à 1806) soit sur initiatives

individuelles (Henry Mavic Brackenridge atteint la grande boucle nord du Missouri, où lui succède John Bradbury en 1811) donnèrent lieu à la publication de journaux de route au retentissement considérable à partir de 1814. Ils constituèrent le premier matériel littéraire inspiré par le Far West inconnu. (1987, p.35)

À la suite de ces écrits, des auteurs comme Washington Irving (*Tales of the Alhambra*, 1832) produiront des récits de voyage au style plus soigné qu'on appela alors des *verbal sketches* – des esquisses verbales essentiellement basées sur une narration à la première personne dans le but de retranscrire les différentes étapes de la conquête de l'Ouest tout comme la découverte de sa nature et de ses peuples. Cette littérature ne faisait pas tant dans l'aventure, mais bien dans la topographie, la botanique et la mise en histoire de la prise de possession du territoire par l'Homme.

En cela, le récit de voyage constitue plus que n'importe quelle autre littérature de l'Ouest, le document littéraire le plus proche de la réalité historique de la conquête. Pour reprendre les termes de Liendrat-Guigues et Leutrat, il répond de « l'Ouest véridique ». Toutefois, ce n'est pas de la réalité historique du western dont nous traitons dans ces pages mais bien du rapport falsificateur que le genre entretient avec l'Histoire.

Les récits qui nous intéresseront plus particulièrement se nomment *dime novels*, soit « romans à cinq sous », appelés à leurs heures des *western stories*. Bien que l'apparition du *dime novel* suive de près celle du *verbal sketch*, il s'en distinguera par un ton journalistique travaillant à rendre compte du quotidien des *settlers* et *frontiersmen* de la manière la plus exhaustive possible. Diffusé à l'Est pour raconter le dur labeur des pionniers, le *dime novel*

typique met de l'avant de courtes nouvelles héroïques où les protagonistes progressent et prospèrent en dépit de la nature, des Indiens et des brigands. Tirant des journaux de l'époque la grande majorité de leurs intrigues, ces histoires ne sont pourtant pas nécessairement le fruit d'une expérience, d'un témoignage retranscrit ou d'une documentation de la conquête. Pour un écrivain comme Bret Harte, par exemple, figure de proue du *dime novel* n'ayant jamais été témoin de la conquête de l'Ouest (1987, p. 39), l'évocation du pittoresque et de la prise de possession du territoire, à travers des récits qui s'étirent sur plusieurs années, visera d'abord à produire un effet de réel magnifié.

La deuxième catégorie de textes sur laquelle nous nous pencherons est à la fois plus vague dans sa définition et plus précieuse dans sa démonstration. Le roman de la frontière américaine<sup>15</sup> voit en un écrivain comme James Fenimore Cooper un pionnier d'importance. *The Last of the Mohicans* (1826), dont l'action se déroule pendant la guerre de Sept Ans dans la vallée de l'Ohio, jette les bases d'une littérature de la sensation et de la communion héritée des idéaux américains promulgués par Thomas Jefferson, Henry David Thoreau et Walt Whitman. Misant d'une part sur un apport spécifique du narrateur au récit, puis d'autre part du locuteur, cette forme romanesque maintient un dialogue constant entre l'homme et la narration. De cette relation naîtra une remise en question perpétuelle des actions, mais aussi de la place de l'Homme dans la Nature par une réflexion introspective qui inspirera bien assez tôt le sur-western.

<sup>15</sup> Plus communément appelé « roman western », nous préférons la dénomination « roman de la frontière américaine » qui nous semble plus juste pour parler des œuvres dont le contexte historique se situe avant le *Far West*.

## 2.1 Le dime novel

Aux plans immenses du western classique correspond d'abord une certaine volonté chère au *dime novel* de *retranscrire* le quotidien de l'Ouest. Ce genre, que nous traiterons avant le roman parce qu'il fut le plus populaire et le plus diffusé, nous apparaît aussi comme le premier dont nous devrions parler en ce qu'il constitue la forme fictive la plus épique de la littérature de l'Ouest. Et si, comme Mikhaïl Bakhtine l'avancait dans *Esthétique et théorie du roman*, on « ignore la distinction profonde entre représentation purement épique et représentation romanesque » (2008, p.91), le style romanesque, lui, se « ramène » sans cesse à l'épique pour se définir à partir de leurs différences. Or, Bret Harte préconisait un style aplati, sans parti pris et fondait sa structure narrative sur la simple description la plus détaillée possible des lieux de ses nouvelles.

Dans *The Iliad of Sandy Bar* (1871) et dans *An Ingenue of the Sierras* (1893), Harte interrompt le temps de la diégèse à l'occasion de longs apartés qui lui permettent de décrire avec précision l'origine ou la destinée des principaux éléments de ses anecdotes inventées. À l'accumulation des détails à saveur historique correspond un certain réalisme d'une littérature américaine de la conquête de l'Ouest oscillant entre ces anecdotes (dans *Iliad of Sandy Bar*, l'histoire d'une rivalité autour d'un bar dont on nous raconte l'histoire, de sa fondation à sa faillite) et les récits de voyage aux structures redondantes. Cette obsession du détail, jusqu'à en évacuer toute forme de psychologie dans l'écriture, Harte en fait ici la démonstration dans *Iliad of Sandy Bar* :

These proceedings were received in the distant and more civilized outlying towns as vague indications of progress and vitality. I have before me a copy of the "Poverty Flat Pioneer", for the week ending August 12, 1856, in which the editor, under the head of "County Improvements", says: "The new Presbyterian Church" on C Street, at Sandy Bar, is completed. It stands upon the lot formerly occupied by the Magnolia Saloon, which was so mysteriously burnt last month. The temple, which now rises like a Phoenix from the ashes of the Magnolia, is virtually the free gift of H. J. York, Esq., of Sandy Bar, who purchased the lot and donated the lumber. Other buildings are going up in the vicinity, but the most noticeable is the "Sunny South Saloon", erected by Captain Mat. Scott, nearly opposite the church. Captain Scott has spared no expense in the furnishing of this saloon, which promises to be one of the most agreeable places of resort in old Tuolumne. [...] Captain Scott adds another hundred for the capture of the miscreants who broke the magnificent plate-glass windows of the new saloon on the following evening. There is some talk of reorganizing the old Vigilance Committee at Sandy Bar. (1947, p. 60-61)

L'utilisation de la rumeur et de faux articles de journaux dans le souci toujours très méthodique de réalisme, permettent la constitution, déjà-là, d'une mythologie parallèle, d'un « Ouest synthétique » inspiré du quotidien des années 1870. Les ouï-dire sont pour Harte un outil précieux qui lui permet de sortir du ton « neutre » et informatif qu'il affectionne. En effet, les expressions telles que « Contrary to popular belief », « It was rumored », « As it was well known » ou « I do not propose to describe that already famous trial » établissent une relation entre l'auteur et le lecteur qui place le récit dans une zone grise, quelque part entre le fait historique et la fabulation : un terreau fertile pour la mythification de l'Histoire.

C'est ainsi qu'Harte en vient à préconiser un style soutenu, officiel, pour mieux user dans ses dialogues du registre familier creusant l'écart entre son rôle de narrateur omniscient et le réalisme terre-à-terre des interactions entre ces personnages que l'on ne fait qu'esquisser :

“York's got the sun”, “Scott'll line him on that tree”, “He's waitin' to draw his fire”, came from the cart; and then it was silent. But above this human breathlessness the river rushed and sang, and the wind rustled the tree-tops with an indifference that seemed obtrusive. Colonel Starbottle felt it, and in a moment of sublime preoccupation, without looking around, waved his cane behind him, warningly to all nature, and said, “Shu!” (1947, p.57)

Cette littérature s'apparente aux contes moraux, aux fabliaux du Moyen-âge où chaque nouvelle se terminait par une morale destinée à la petite bourgeoisie. C'est une narration en aplatissement, au contexte nivelé, dont les enjeux et les passions se révèlent au travers du filtre prétendument objectif de l'auteur. Ici, le dialogue ne suffit pas à rendre compte de l'histoire, une description est donc nécessaire entre chacun des échanges. Le personnage s'exprime donc sans opinion et ne fait preuve d'aucune morale susceptible de faire valoir sa singularité. Le discours indirect domine et la description fait foi du monde, le cimente pour lui conférer son réalisme. La remise en question est interdite, car l'Histoire officielle, celle de la construction du chemin de fer transcontinental dans *The Iron Horse* ou celle de la conquête de l'Arkansas dans *The Big Trail* priment sur le destin des individus qui la peuplent ; l'ouvrier Dave Brandon (George O'Brien) ou l'éclaireur Breck Coleman (John Wayne) périraient, qu'on ne remettrait jamais en question la finale. Les chemins de fer seront reliés comme la traversée

du fleuve Mississippi par les pionniers sera accomplie. Ce sont des épopées comme celles qu'Aristote lisait dans la poésie archaïque :

De fait, le spectacle englobe tout : caractères, histoire, expression et chant, ainsi que la pensée. Cependant, la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie. [...] Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. (1990, p. 94)

Ne trouvant pas de sens dans les personnages (« personnes en action »), l'épopée westernienne selon Harte part d'un constat : l'Homme de l'Ouest fait action sur le monde pour le changer, pour faire reculer la frontière, raison si elle en est une de son exil dans le désert. Le personnage est en quelque sorte donné en pâture à l'Histoire, au bar, aux sierras qu'il traverse dans le but implicite de la faire avancer. L'écriture ne sert pas à rendre compte de la psychologie d'une femme en détresse au milieu des terres sauvages, mais bien du danger même de ces terres : « Le principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie est donc l'histoire ; en second lieu viennent les caractères » (1990, p. 95).

C'est ce qui arrive dans *The Iron Horse* quand Abraham Lincoln ouvre le film par l'annonce de la construction du chemin de fer et le clôt en saluant l'effort national. Entre le prologue et l'épilogue, l'histoire de Brandon est montée en alternance avec les avancées de la construction. Son dur labeur, sa relation amoureuse et ses escarmouches avec Indiens et bandits n'ont que peu de répercussions sur la finalité du récit – le résultat d'une disproportion

chère au *dime novel* qui, fort d'un style narratif informatif, en vient à compter plus sur les faits que sur la profondeur psychologique de ses personnages.

Pour revenir à *The Iliad of Sandy Bar*, les actions « doivent découler de l'agencement même de l'histoire, de sorte qu'elles résultent des événements qui ont eu lieu auparavant et qu'elles ont lieu par nécessité selon la vraisemblance » (1990, p.100). L'Iliade du bar s'inscrit dans une histoire tellement vaste que ses ramifications échappent aux individus qui y participent, mais sont données à voir au lecteur, en exclusivité. La succession des anecdotes rapportées par Harte suit le simple cours de la « vraisemblance ». Épique par sa disproportion, l'Histoire de l'Ouest est *totale*; l'individu qui la peuple, lui, est vain.

Dans *An Ingenue of the Sierras*, la honte que peut ressentir le protagoniste alors qu'on découvre ses sous-vêtements ne se transmet pas par l'évocation d'un sentiment, mais bien par la description méticuleuse de la situation. Harte préfère la mise en valeur des situations plutôt que la mise en valeur de ses personnages :

She smiled a pleasant assent, and Bill, pushing aside the helper, seized a large square trunk in his arms. But from excess of zeal, or some other mischance, his foot slipped, and he came down heavily, striking the corner of the trunk on the ground and loosening its hinges and fastenings. It was a cheap, common-looking affair, but the accident discovered in its yawning lid a quantity of white, lace-edged feminine apparel of an apparently superior quality. The young lady uttered another cry and came quickly forward, but Bill was profuse in his apologies, himself girded the broken box with a strap, and declared his intention of having the company "make it good" to her with a new one. (1947, p. 151)

Ce refus de plonger dans l'esprit des protagonistes et de décrire leurs sentiments devant la faillite du bar, face au voyage périlleux d'une ingénue dans la Sierra (récit qui aurait certainement profité d'une attention particulière aux sentiments de l'héroïne) ou devant le récit de voyage où la disposition des plaines fertiles importe plus que la sensation libératrice de les apercevoir, réitère l'importance qu'a prise très tôt le discours épique dans la manière de raconter la conquête. En retrait de la scène, le narrateur décrit l'enchaînement de l'action, la chute de la valise et les cris entendus plutôt que le visage de l'ingénue ou celui, embarrassé, de son garde du corps. Refusant le « gros plan » psychologique, le *dime novel* ne détaille pas sa progression, mais la donne plutôt à voir sur un plan d'existence uniforme où la subjectivité n'est jamais de mise.

## ***2.2 Le roman de la frontière américaine***

L'analyse que nous venons de conduire permet de comprendre la fonction purement narrative du *dime novel*. Aussi devons-nous à présent nous interroger sur la fonction psychologisante du roman.

L'un des exemples les plus connus de romans de la frontière est *The Last of the Mohicans*. Comme le souligne Claire Barel-Moisan, « Fenimore Cooper est le premier auteur qui, dans la fiction américaine, donne aux Indiens le statut de personnages à part entière, dotés d'une véritable complexité » (2005, p.56). Loin de faire de l'Histoire son principal intérêt, Cooper s'intéresse au contraire aux conflits intérieurs de ses personnages, à la construction d'une pensée qui sera sans cesse sujette au doute. Lorsqu'il s'intéresse à

l'Histoire, Cooper le fait par le biais d'une posture critique : il réagit à la cruauté des Blancs à l'égard des Indiens et témoigne avec indignation d'un ethnocide. Ces victimes sont d'ailleurs les protagonistes du récit, prêtant leur subjectivité au discours humaniste du romancier. Lorsqu'il écrit : « It would be difficult to describe the expression with which Magua listened to this threat to follow. There was at first a fierce and manifest display of joy, and then it was instantly subdued in a look of cunning coldness. » (1992, p.587), le narrateur suggère, par une description assez vague, la subtilité des émotions ressenties par un type de personnage – le « sauvage » – qui était auparavant opaque dans le *dime novel*.

À l'inverse du *dime novel* (où le dialogue était utilisé comme la saveur exotique de sa période historique), Cooper fait usage de la parole pour nous ouvrir à la sensibilité des personnages. Le style romanesque de l'écrivain nous rapproche des héros et suggère l'empathie au lieu de la distance anecdotique. Ainsi, *The Last of the Mohicans* se compose d'une suite de dialogues réalistes qui font intervenir l'imaginaire du lecteur lorsque le narrateur omniscient prend le relais de la narration. Ce n'est plus la progression narrative comme succession d'événements marquants qui constitue l'essentiel du récit, mais bien l'évolution psychologique des personnages en rapport aux individus qu'ils rencontrent, évolution soulignée par l'alternance entre dialogisation et narrativisation :

“Offer your prayers to Him who can give us wisdom to circumvent the cunning of the devils who fill these woods”, *calmly interrupted the scout* [nous soulignons], “but spare your offers of money, which neither you may live to realize, nor I to profit by. These Mohicans and I will do what man's thoughts can invent, to keep such flowers, which, though so sweet, were never made for the wilderness, from harm, and that without hope of any other recompense but such as God always gives to upright dealings. First, you must promise two

things, both in your own name and for your friends, or without serving you we shall only injure ourselves!” (1992, p. 50)

Dans cet extrait, le secret qu'on demande de garder s'explique strictement par la parole, non par une description de la scène. La montée dramatique survient plutôt par l'échange, par l'inclusion d'épithètes servant à orienter les propositions incisives du texte (« calmly interrupted the scout »), mais aussi par l'implication émotionnelle de l'auteur dans la narration :

It is impossible to describe the music of their language, while thus engaged in laughter and endearments, in such a way as to render it intelligible to those whose ears have never listened to its melody. The compass of their voices, particularly that of the youth, was wonderful – extending from the deepest bass to tones that were even feminine in softness. The eyes of the father followed the plastic and ingenious movements of the son with open delight, and he never failed to smile in reply to the other's contagious but low laughter. While under the influence of these gentle and natural feelings, no trace of ferocity was to be seen in the softened features of the Sagamore. His figured panoply of death looked more like a disguise assumed in mockery than a fierce annunciation of a desire to carry destruction in his footsteps. (1992, p. 268)

Les passages « Impossible to describe », « The compass of their voices, particularly that of the youth, was wonderful » sont des interventions de Cooper dans son roman, des instants où il prend le relais de la sensation subjective pour la transmettre dans l'émerveillement de l'exposé : aucune volonté de faire de l'Histoire, mais plutôt de faire de la littérature, du romanesque, de poursuivre les pensées du héros là où ce dernier n'est plus en mesure de les faire connaître par sa voix. On en revient au visage perplexe de Hart devant le serpent, à ses

hésitations, à son caractère qui fera transparaître sa posture romantique par rapport à l'Ouest qui n'est pas expliquée par des intertitres, mais par le gros plan sur son visage concerné.

La première distinction à faire, et la plus simple, entre le *dime novel* et le roman, consiste à remarquer d'une part l'apport du narrateur au récit, et d'autre part celui du locuteur<sup>16</sup>. Décrire l'indescriptible, trouver ce qui se cache en deçà des apparences, Cooper le fait aussi en écrivant « looked more like a disguise assumed in mockery », en usant de la comparaison plutôt que de la nomination pour parler de la curiosité ressentie par Bumppo. Incapable de décrire le costume ou sa fonction au sein de la tribu (par soucis d'une certaine rigueur, un *dime novel* en aurait fait son devoir), l'auteur préfère en rester à l'évocation. Il refuse la description précise comme s'il ne voulait pas s'encombrer de banalités factuelles : c'est la mise en mots d'un paraître en dépit du potentiel historicisant de la scène.

Cooper n'inscrit donc pas la rencontre de son héros avec les colons dans une grande histoire diplomatique entre les peuples qu'ils représentent. De cette façon, il privilégie l'expérience de l'Histoire à l'historicisation de l'expérience. Cette démarche est celle du western psychologique, tel que ceux de Delmer Daves. Dans *Broken Arrow* (1950), Daves approche sa caméra des Indiens alors que son personnage, Jeffords, persiste à se tenir à l'écart. L'opération crée un décalage entre le discours du cinéaste et les opinions de son héros, opération qui constitue l'essentiel de l'enjeu dramatique de la première moitié du film, si bien

<sup>16</sup> Tel que Bakhtine l'entend : « Dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social (encore qu'embryonnaire), non un « dialecte individuel. » (2008, p. 153)

que l'on en vient à se demander si Daves réussira à convaincre Jeffords de la noblesse des sentiments de la communauté indienne.

Au caractère historicisant du *dime novel* répond donc un désir d'introspection et de contemplation. Au carrefour de ces deux littératures – l'une épique, l'autre psychologique –, nous pourrions retenir ce qu'Erich Auerbach avait isolé en rendant diamétralement opposés les styles homérique et biblique :

L'un décrit les événements en les extériorisant, les éclaire également, les enchaîne sans discontinuité; c'est une expression libre et complète, sans ambiguïté, qui place tous les phénomènes au premier plan et ne laisse que peu de place au développement historique et humain; – l'autre met en valeur certains éléments pour en laisser d'autres dans l'ombre; c'est un style abrupt, qui suggère l'inexprimé, l'arrière-plan, la complexité, qui appelle l'interprétation, qui prétend exprimer l'histoire universelle, qui met l'accent sur le devenir historique et en approfondit l'énigme. (2007, p.33-34)

C'est ce que suggère d'une part le *dime novel* – « une expression libre et complète » – et d'autre part le roman de la frontière américaine qui base son efficacité dramatique sur les figures de style, une poésie du *land* et des dialogues au cœur de la progression narrative – « un style abrupt, qui suggère l'inexprimé, l'arrière-plan, la complexité, qui appelle l'interprétation ». Il ne faudrait toutefois pas avancer dans un essentialisme où tous les films que nous aurons l'occasion d'analyser seraient étiquetés systématiquement comme western à forme homérique ou western à forme biblique (une dichotomie simpliste qui nous forcerait à rendre aussi simple le passage du western au sur-western). Affirmons plutôt que ces modèles narratifs peuvent cohabiter au sein d'une même époque, d'un même livre ou d'un

même film. Il n'y a pas de westerns strictement psychologiques comme il n'y pas de films strictement épiques : ces deux formes modulent tour à tour l'œuvre qui aspire à leurs poralités, leurs puretés narratives. Celles-ci finiraient par laisser une marque prédominante que nous interpréterons soit comme westernienne, soit comme sur-westernienne et qui nous renseignerait sur la littéarité des films : « la distance entre *réfèrent* et *signifiant*, au niveau de ces grands ensembles signifiants qui le composent (les actions, les scènes, les segments spatiaux ou temporels, etc.) dès lors qu'entre en jeu un dispositif langagier dont la matière d'expression est aussi abstraite, ou aussi conceptuelle, que la langue » (1998, p. 180). Plus l'écart entre le réfèrent (Jeffords face à des Indiens) et le signifiant (les champs-contrechamps, le resserrement du cadre autour des visages) est notable et éloquent, plus les figures de style d'ascendance littéraires sont distillées du récit, plus l'apport intrinsèque de la narration se fait sentir et plus, à l'image du roman de la frontière, le sur-western révèle ce « quelque chose de "romanesque" ». Or comment cet écart, véhiculé principalement par le montage, peut-il bien parvenir à ébranler les grands mythes westerniens ? En filmant les visages plutôt que les paysages.

### **3. Le western et le mythe**

Notion fondatrice des premières études sérieuses sur le western, le mythe a toujours été associé à la forme épique dont nous parlions précédemment. Ces études, parfois en raison de certains oublis de taille (comme ces textes du livre-somme *Le western* qui omettent de mentionner William S. Hart), ont circonscrit le western à un état de récit chevaleresque

américain en reprenant ce que Bazin disait de *Shane* (George Stevens, 1953) et de son cowboy vêtu de blanc<sup>17</sup>. Voyant la conquête de l'Ouest comme une quête du Graal, cette lecture restrictive ne propose jamais la conquête comme le lieu d'une introspection et d'une remise en question. Fondamentalement inscrit dans une épopée, le cowboy a régulièrement été vu comme le croisé ou le nostalgique Don Quichotte en quête de légendes.

Mais pourquoi le « cinéma américain par excellence » s'inspire-t-il autant du roman chevaleresque ? Quels sont ses échos dans le western et que peut-on comprendre de cette attirance ? Il faut d'abord savoir que par roman chevaleresque, nous entendons une forme de littérature que Bakhtine définit ainsi :

Dans ses grandes lignes, le roman de chevalerie fonctionne d'après le temps des aventures du type grec [...]. L'épreuve de l'identité des héros (et des objets) et surtout de la fidélité à l'amour et au code du chevalier, jouent le même rôle organisateur. On trouve inévitablement les péripéties de l'identification : morts fictives, reconnaissance, méconnaissance, changement de nom [...]. Dans tout temps de l'aventure interviennent le hasard, le destin, les dieux, etc. Car ce temps lui-même surgit aux points rupture (aux hiatus) des séries temporelles normales, concrètes, légitimes, là où la norme (quelle qu'elle soit) est abolie subitement, où les événements ont pris une tournure inattendue et imprévisible. Dans les romans de chevalerie ce « subitement » se normalise, en quelque sorte, devient quelque chose d'absolument décisif, de quasiment normal. Le monde entier se mue en prodige, le prodige devient habituel (sans cesser d'être prodigieux). (2008, p. 298-299)

<sup>17</sup> « La thèse de *Shane*... c'est le mythe. Stevens y combine deux ou trois thèmes fondamentaux du genre, dont principalement celui du chevalier errant en quête de son Graal : et, pour que nul n'en ignore, il l'habille en blanc. » (2005, p.233)

Notons d'abord les rapprochements les plus manifestes avec le récit épique. Outre la structure en aventures qui n'est pas sans rappeler celle de *L'Odyssée*, les caractéristiques principales de ce type de littérature recourent le récit westernien, à commencer par la reconnaissance du héros, les morts fictives, mais aussi le changement de nom, soit les pseudonymes dont sont affublés de nombreux personnages célèbres de l'Ouest (Billy the Kid, Buffalo Bill, Calamity Jane). Par ailleurs, nous retrouvons l'idée que le destin, le divin et le hasard interviennent dans l'aventure susceptible de tournures « inattendues » dans le western classique où, là aussi, « le monde entier se mue en prodige ». Cette attirance naturelle du western classique envers la forme chevaleresque serait issue d'un besoin de mythifier le Far West et sa conquête. En ce sens, le cowboy prolonge ce que Bakhtine disait déjà du chevalier, à savoir que « par sa nature même, le chevalier ne peut exister que dans un monde de hasards prestigieux : là seulement il peut conserver son identité. Le "code" même, qui donne sa mesure à cette identité, est conçu uniquement pour un monde tel que celui-là » (2008, p.299). C'est donc dire que l'Ouest synthétique et le héros westernien entretiennent une relation symbiotique ; le cowboy écrit la légende de l'Ouest tandis que l'Ouest permet aux hommes de sa nature d'exister. Mais si la forme du récit chevaleresque subsiste jusque dans le western classique, cela peut-il pour autant dire que ce dernier n'est redevable que de la forme épique du discours ? En d'autres mots, le western a-t-il encore des vertus mythifiantes s'il renonce à l'épopée ? Serait-il encore western ?

### 3.1 La création du mythe de l'Ouest

La création du mythe de l'Ouest – comme de tout autre mythe – est généralement issue d'une mythification du réel. Déformé par la transmission orale ou écrite (le récit chevaleresque en est un exemple), le réel est mythifié dans sa passation parce qu'il y a d'abord un besoin de mythe chez l'Homme, besoin que le *Dictionnaire des mythologies* d'Yves Bonnefoy nous décrit ainsi :

Cette imagination mythique apparaît donc comme une révolte contre la perversité fondamentale de la matière, contre la profonde indifférence que la création manifeste à notre égard. Elle est un chemin pour obliger la nature à reconnaître notre nécessité, car la seule justification de notre longue et douloureuse histoire, c'est que nous ne sommes point une passion inutile, ni le dernier maillon d'un itinéraire voué finalement à la destruction ; nous sommes, nous mortels, ce par quoi la nature est immortelle. (1999, p. 1410)

À propos du roman courtois, et plus précisément à l'égard d'*Yvain, le chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, Auerbach écrit quant à lui que le héros, le chevalier, « part à cheval sans mission ni fonction ; il va en quête d'aventures, c'est-à-dire de rencontres périlleuses qui lui permettront de mettre sa vaillance à l'épreuve » (2007, p.143). Nous le disions : le western repose sur cette notion essentielle de mise à l'épreuve ; qui est en soi l'objet constitutif de l'aventure. Aussi pouvons-nous dire que la nature des aventures du héros, étant donné l'objet qui les motive, importe peu pourvu que ces aventures soient périlleuses et qu'il en résulte, pour le spectateur/lecteur, une certaine prise de conscience morale ou la découverte de quelque notion d'Histoire ; l'une et l'autre de ces conclusions relevant, bien souvent, de la manière dont le récit est abordé. L'épique relève essentiellement du visible, du grand ordre

des choses physiques, alors que le romanesque répond de l'invisible, du petit ordre des choses mentales.

Le rapprochement que nous faisons avec Calogrenant, le chevalier auquel Auerbach fait référence, ne veut toutefois pas dire que le héros de western n'est jamais investi d'une mission – il le sera toujours – mais que celle-ci fait suite à une errance dont on saura peu ou prou. Cela nous amènera à avancer l'idée que la vocation du héros de western se résume à la traque d'aventures comme de celle d'une consolation pour le fait que son existence est vaine (ce qui sera en partie l'idéologie du western crépusculaire). Mais avant d'en arriver là, le héros du western classique est d'abord et avant tout la figure glorifiée et glorifiante de l'Amérique moderne, en ce qu'il incarne ses valeurs morales.

À propos des origines et des conséquences du mythe, Pierre Grimal a pour sa part expliqué dans *La mythologie grecque* :

Tous les peuples, à un moment de leur évolution, se sont donné des légendes, c'est-à-dire des récits merveilleux auxquels ils ont pour un temps ajouté foi – au moins à quelque degré. Le plus souvent, les légendes, parce qu'elles font intervenir des forces ou des êtres considérés comme supérieurs aux humains, appartiennent au domaine de la religion. Elles se présentent alors comme un système, plus ou moins cohérent, d'explication du monde, chacun des gestes du héros dont on raconte les exploits, se trouvant créateur et entraînant des conséquences dont retentit l'univers entier. (2010, p.9-10)

Cette « explication du monde » apporte des fondations à une Histoire en marche. Dans le cas du western, c'est la *promised land*, le « Go West ! » lancé aux habitants craintifs de la côte

Est. L'embellissement du territoire permet de stimuler la conquête tout en étant propice aux narrations mythifiantes (la littérature de l'Ouest, l'art pictural, le cinéma). Quant au héros, Grimal ajoute :

Dans d'autres pays, c'est l'élément épique qui prédomine. Sans doute les dieux ne sont pas absents du récit, où leur action est sensible, mais la genèse du monde n'est pas, pour autant, mise en question. Le héros se contente de donner de grands coups d'épée, d'inventer des ruses mémorables, d'accomplir des voyages en des pays merveilleux et, s'il dépasse encore la mesure humaine, il demeure de la même essence que l'humanité. (2010, p.10)

Nul Dieu païen dans la conquête de l'Ouest. Le Dieu judéo-chrétien en est un de commandements et de morales. Il ne s'anthropomorphise pas, il n'apparaît pas, il n'exerce pas d'action sur le monde. Au contraire, la mythologie de l'Ouest est une mythologie de l'Homme héroïque, celui qui partage fondamentalement « la même essence que l'humanité ». Il est porteur de la parole chrétienne, mais progresse néanmoins dans un univers mythologique emprunté aux Anciens ; il est à l'image des Américains, citant la Bible, mais construisant des bâtiments officiels affublés de colonnes doriques. Chevalier du *common people*, il n'est ni bourgeois, ni divin, il devient héros par ses propres moyens. Il symbolise l'ardeur au travail et le courage simple de l'Américain moyen. L'épopée westernienne organise cet Ouest du *self-made hero* comme une quête *divine* qui impliquerait qu'en progressant vers l'Ouest, l'Amérique constituerait son identité nationale composée de « grands coups d'épée », de « ruses mémorables » et d'un grand voyage en « pays merveilleux » ...

C'est en cela que l'Ouest dit synthétique est une représentation fallacieuse du réel. Cette représentation n'est jamais remise en question dans le western classique, elle est au contraire embellie et fortifiée par des intertitres de fac-similés dans le cinéma muet. *The Iron Horse*, en l'occurrence, comme bien d'autres westerns à grand déploiement du muet, s'ouvre sur un intertitre qui plaide une véracité historique : « Accurate and faithful in every particular fact and atmosphere is this pictorial history of the first transcontinental railroad » avant de faire place à la dédicace :

To the ever-living memory of Abraham Lincoln, the Builder – and of those dauntless engineers and toilers who fulfilled his dream of a greater Nation. [...] More than to any other man, the Nation owes gratitude to Abraham Lincoln, whose vision and resolution held the North and the South while moulding with blood and with iron the East and the West.<sup>18</sup>

Maintenue durant les quelque 150 minutes du film, cette posture narrative nous rappelle bien entendu celle du *dime novel* qui cherchait à présenter l'Ouest tel qu'il aurait eu lieu. Structurant *The Iron Horse* en une suite successive de vignettes reliées par la seule progression du chemin de fer, le vaste panorama des personnages n'est pas non plus sans rappeler celui de *The Iliad of Sandy Bar* : l'individu s'inscrit dans la grande Histoire pendant que nous la regardons défiler.

<sup>18</sup> À propos des intertitres, André Gaudreault, souligne l'apport itératif des intertitres aux images qu'ils séparent et dont ils augmentent la portée : les intertitres « contribuent à donner au cinéma des ailes littéraires qui lui permettent de décoller, littéralement, du rattachement phénoménologico-singulatif auquel son iconicité constitutive le vouait » (1998, p. 182).

Notons aussi, comme l'écrit François de La Bretèque, que la nomination de nombreux lieux historiques inspirés de noms autochtones contribuera à l'enracinement de l'histoire des États-Unis dans une antiquité pré-coloniale en plaçant l'origine du peuple américain avant sa déclaration d'Indépendance :

Le paysage américain est dépourvu de ruines, ces ruines dont Diderot avait fait un symbole de la peinture de l'Europe moderne. Qu'à cela ne tienne, les rochers, les arbres et les souches en tiendront lieu. Il est frappant de voir comment les Américains ont en quelque sorte anthropomorphisé, historicisé et européanisé leurs paysages. [...] Les nombreux toponymes indiens dont on désigne les lieux de l'action leur confèrent aussi cette antiquité indispensable. (p. 58-67)

Plus largement, ce besoin d'enracinement, cette mythification le prouve en plaçant l'Amérique dans une cosmogonie archaïque, une organisation mythique plus ancienne que l'arrivée des premiers colons de John Smith et plus ancienne que l'Angleterre elle-même. La *promised land* américaine, c'est aussi la terre qui leur était toujours due, le territoire qui *attendait* d'être conquis par une Nation qui n'était pas encore née<sup>19</sup>. En mettant l'accent sur le territoire plutôt que sur le peuple lui-même, la mythologie américaine excuse l'arrivée tardive de son peuple dans l'Histoire sous prétexte qu'elle était prévisible, inéluctable : tôt ou tard, le peuple messianique allait s'asseoir en cette terre. L'imaginant comme la dernière parcelle terrestre inconquise, la mythification de l'Ouest place le peuple américain comme le dernier-né de l'Histoire humaine, l'ultime nation qui allait partir à la quête de l'ultime frontière.

<sup>19</sup> Un intertitre de *The Iron Horse*, placé entre deux plans d'un Lincoln visionnaire, dit bien : «He feels the momentum of a great nation pushing westward – he sees the *inevitable*».

Ces observations sur le *récit américain par excellence* sont somme toute partielles, mais elles prétendent néanmoins expliquer deux choses : le processus de falsification du réel par le mythe et son rôle dans la société. Nous pourrions enfin dire que :

Le western organise un ensemble de paraboles, film après film, et compose ainsi le *good book* de la nation américaine. Tous les épisodes (au sens d'*exempla*) ne sont pas exempts de bassesse ou de cruauté, mais l'ensemble demeure éclatant dans son actualisation d'un nouveau grand livre. À la différence de l'*exemplum* dans la tradition de la prédication religieuse, les épisodes du western ne cherchent pas à circonscrire un avenir moral espéré ; ils ont plutôt à charge de recueillir l'expérience américaine et de la reconfigurer en forme d'*exempla*. (1990, p.130)

### ***3.2 Une approche de la démythification***

Pour revenir à Grimal, ces mythes « auxquels les peuples *ont pour un temps donné foi* » sont amenés à perdre en crédibilité. Ainsi s'amorce la démythification, la remise en question des mythes à des fins historiques et scientifiques, puis au nom du renouvellement des formes esthétiques. Rappelons, après tout, que si les Français ont nommé les westerns d'après-guerre « sur-westerns », l'appellation américaine de *freudian western* annonce les couleurs d'un genre où la psychologie des personnages est plus importante que leurs exploits physiques. Cette transition, parfois radicale lorsque l'on pense à *Bend of the River* (Anthony Mann, 1952) ou encore à *The Searchers*, du héros d'action physique au héros d'action mentale, est l'œuvre d'une première volonté de réalisme psychologique, soit d'un retour volontaire

vers le réel qui procédera principalement par une mise en évidence du système par lequel le réel avait d'abord été déformé.

Si la mythification peut sembler complexe – le fait qu'elle relève de l'inconscient patriotique des auteurs rend certainement sa lecture plus dense –, le processus de démythification, par sa nature même, implique qu'il fasse état de sa démarche dans le détail. Toutefois, comme l'évolution de toute forme du discours, la démythification est graduelle, soumise au rythme d'une société changeante. C'est pourquoi nous ne pouvons considérer le style romanesque que Bazin décèle dans le sur-western comme une démarche résolument démythifiante. L'écriture romanesque ne détruit pas le mythe, c'est le réel qui perce à travers elle et qui participe à son renversement progressif.

Il ne faut toutefois pas penser que le sur-western est un western complètement délesté de ses mythes. Si le sur-western est traversé d'un puissant élan de réalisme psychologique, celui-ci ne viole pas pour autant *volontairement* l'imaginaire mythique. L'effritement de cet imaginaire, en somme, est une question d'usure. À force d'angoisse et de réflexion, le genre en est venu, avec le sur-western, à écailler naturellement le vernis de ses histoires. Lorsque l'on parle de déconstruction, cela implique nécessairement un processus structuré et, par le fait même, conscient. Une œuvre, qu'elle soit littéraire ou filmique, ne questionne pas le mythe par accident. La déconstruction invoque un raisonnement presque rhétorique au cours duquel une période d'exposition précède toujours celle d'une démonstration. À bien y réfléchir, rares sont les westerns qui interrogent leur matière de cette façon. L'essai le plus exemplaire de ce que nous avançons est *The Man Who Shot Liberty Valance*, film

crépusculaire dont la morale est le point d'orgue de sa démonstration : « This is the West, sir. When the legend becomes a fact, print the legend. »

Ultimement, le sur-western et le roman psychologique tel que *The Last of the Mohicans*, nous préparent à une existence sans croyance : « Quand les frontières du sacré s'effondrent, quand s'abolissent les attaches des créatures avec le ciel et la terre, les hommes sont réduits à leur propre compagnie; les fondements de la communauté ne relèvent plus que de la morale. » (1999, p. 1414), affirme le *Dictionnaire des mythologies*. Plutôt que de morale il serait toutefois plus juste de parler d'éthique – des termes que Ricoeur distingue ainsi : « Je propose [...] de réserver le terme d'éthique pour tout le questionnement qui précède l'introduction de l'idée de loi morale et de désigner par morale tout ce qui, dans l'ordre du bien et du mal, rapporte à des lois, des normes, des impératifs » (1991, p. 42). Bien que les deux notions ne doivent être confondues, elles relèvent toutefois d'une étroite association. La morale avance l'idée d'un ordre rationnel universel et inaltérable tandis que l'éthique conduit la conscience individuelle dans sa réflexion sur le bien commun. La morale, dans le western, est le fait d'un commandement chrétien protestant (nous l'avons suffisamment répété), elle donne un *sens de lecture* du monde. Si pour Ricoeur l'éthique renvoie précisément au « désir de liberté des consciences individuelles », dans le sur-western, le retour à l'éthique n'est cependant pas la marque d'un individualisme exacerbé, comme ce le sera dans le western crépusculaire. Elle est la *juste* remise en question des valeurs morales qui dirigent la justice. L'éthique, dans le sur-western, interroge la sévérité de la morale chrétienne et des institutions qui la véhiculent.

C'est en quelque sorte le discours tenu par Cooper lorsque son héros s'interroge sur l'existence d'un Paradis commun aux blancs et aux Indiens. La question sous-tend l'idée que les communautés blanche et indienne, en ce qu'elles ne partagent pas les mêmes croyances, ne peuvent cohabiter sur terre. Que reste-t-il alors à ceux que la morale religieuse oppose sinon l'inévitable recours à l'éthique pour gérer leur compagnie ?

#### **4. De l'histoire monumentale à l'histoire critique**

En reprenant les thèses de Nietzsche sur l'Histoire, nous verrons à présent comment ces formes mythifiantes et démythifiantes correspondent à une écriture dite monumentale de l'histoire et à une autre qui s'affaire à en élaborer la critique. Comme le passage d'un versant à l'autre de la forme littéraire westernienne, comme l'alternance du héros entre l'action mentale et l'action physique, comme le glissement complexe de la mythification à la démythification, il ne faut cependant pas croire que notre sujet laisse entendre que le western se rapportait l'histoire monumentale et qu'il s'est soudainement mis à faire de l'histoire critique. Rappelons ce qu'écrivait Foucault au sujet de ces raccourcis épistémologiques :

Dire qu'une formation discursive se substitue à une autre, ce n'est pas dire que tout un monde d'objets, d'énonciations, de concepts, de choix théoriques absolument nouveaux surgit tout armé et tout organisé dans un texte qui le mettrait en place une fois pour toutes; c'est dire qu'il s'est produit une transformation générale de rapports, mais qui n'altère pas forcément tous les éléments; c'est dire que les énoncés obéissent à de nouvelles règles de formation, ce n'est pas dire que tous les objets ou concepts, toutes les énonciations ou tous les choix théoriques disparaissent. (2008, p.235)

Or, la remise en question soulevée par une certaine catégorie de westerns d'après-guerre n'a pas introduit un champ d'idées complètement nouveau. Elle a plutôt souligné l'apport de l'Histoire aux mythes westerniens et la dette de réalisme que le genre lui devait : le manichéisme est remis en question, l'idée du bien, du mal, de la morale et de l'éthique deviennent des préoccupations récurrentes d'un genre a priori belliqueux et qui, en désirant se renouveler, cherche aussi à élargir les types de récit qui lui sied bien.

Pour Nietzsche, l'écriture de l'histoire se divise en trois catégories : monumentale, traditionaliste et critique. Il sera à présent intéressant de voir comment chacune d'entre elles éclaire le *modus operandi* du western. D'abord, nous associons les dogmes historiographiques du western classique à l'écriture monumentale de l'histoire que l'auteur définit ainsi :

Que les grands moments de la lutte des individus forment une chaîne continue, qu'ils dessinent à travers les millénaires une ligne de crête de l'humanité, que le sommet de tel instant depuis longtemps révolu reste à mes yeux encore vivant, grand et lumineux – c'est là l'idée fondamentale de la foi en l'humanité qui s'exprime dans l'exigence d'une histoire monumentale. (2007, p. 104)

Nous pourrions établir un rapport entre l'écriture mythifiante du *dime novel* et cette perspective positiviste qui établit l'Histoire comme une « chaîne continue », en ce que les deux s'organisent en un ensemble de documents. Œuvres-monuments édifiées pour stimuler notre « foi en l'humanité », elles se donnent à lire et à voir comme une vérité historique et grandiose, une sorte de modèle sur lequel nous devrions calquer notre présent, car si notre passé est si glorifié, cela implique que le présent, à son tour, l'est tout autant. C'est l'histoire

« par laquelle seule la grandeur se perpétue » (p. 105) et par laquelle des films comme *The Iron Horse* ou *How The West Was Won* (John Ford, Henry Hathaway et George Marshall, 1962) trouvent écho auprès de leurs publics. Des intertitres du premier jusqu'à l'épilogue du second<sup>20</sup>, il s'agit toujours de rappeler aux spectateurs américains que c'est à force de labeur que l'Amérique est devenue ce qu'elle est et qu'il faut en cela travailler à en être dignes. *The Plainsman* (Cecil B. DeMille, 1936), quant à lui, lie clairement l'époque de la diégèse à celle de sa production en faisant dire à son héros, en voix-off, quelques secondes avant le générique : « It shall be as it was in the past... Not with dreams, but with strength and with courage... Shall a nation be molded to last ». Le personnage locuteur s'adresse à ses véritables interlocuteurs – le public de la salle de cinéma – pour les rassurer sur la fidélité du récit qu'ils s'approprient à voir. L'Histoire est mise en scène comme telle, présentée comme avérée et s'organisant, consciemment ou inconsciemment, comme un ensemble d'objets dramatiquement, idéologiquement, sociologiquement et politiquement signifiants ; la cohésion diégétique constitue l'essentiel du « sommet de tel instant depuis longtemps révolu » qui « reste à mes yeux encore vivant, grand et lumineux ».

L'histoire traditionnelle embaume quant à elle le passé et son « bric-à-brac ancestral » dans lequel l'individu finit « possédé par son patrimoine ». Incapable d'établir un réseau de relations entre le passé et le présent, ne serait-ce que pour y trouver de l'inspiration ou y voir

<sup>20</sup> Sur la chanson thème *How the West Was Won*, un plan d'hélicoptère nous fait survoler le désert de Californie et les Rocheuses pour arriver à San Francisco. Des superpositions de divers plans aériens filmant le fourmillement des autoroutes et la construction de gratte-ciels concluent la séquence.

une répétition fortuite, l'histoire traditionnelle n'a de valeur qu'aux yeux de l'antiquaire qui décore son « nid douillet » de tous les objets qu'il collectionne (p.109) :

[L'histoire traditionnelle] ne fait en effet que *conserver* l'histoire, non pas l'engendrer ; c'est pourquoi elle sous-estime toujours ce qui est en gestation, car elle ne possède pour cela aucun instinct divinatoire – au contraire, par exemple, de l'histoire monumentale. Elle empêche l'individu d'opter résolument pour le nouveau, elle paralyse ainsi l'homme d'action qui, en tant que tel, offenserait et devra toujours offenser quelque piété. (p. 112)

Cette histoire traditionnelle (dont on trouve des prolongements jusque dans le western contemporain) nous apparaît comme la transformation du western classique en film à costumes, l'aboutissement d'une forme épique dans un film d'époque aux Stetsons et éperons finement fabriqués, mais à la résonance mythique complètement vide. Des œuvres plus récentes comme *3 :10 To Yuma* (James Mangold, 2007) ou la série télévisée *Deadwood* (2005), par leur recyclage des codes esthétiques du western sans jamais chercher à faire sens avec l'histoire de l'Ouest (probablement parce qu'elle est aujourd'hui trop lointaine), ses ramifications ou sa pérennité, en sont de bons exemples. Ils se suffisent à eux-mêmes, ne s'inscrivent ni dans la grande Histoire, ni dans la petite (celle des anecdotes moralistes ou des contemplations introspectives) préférant à ces perspectives celle du divertissement hollywoodien d'aujourd'hui : le film d'action, le drame, le suspense, etc. Omettant de tirer profit du réseau de relations complexes que le western entretient avec le réel, ces films cherchent le réalisme dans la minutie du détail et le refus du discours historiographique, et ce, qu'il soit l'aboutissement d'une perspective positiviste de l'histoire de l'Ouest ou qu'il

s'élève précisément contre son caractère restrictif. Dans leur cas, évoquer l'écriture de l'histoire, c'est d'abord et avant tout évoquer qu'elle ait été écrite.

Or comme l'expliquait Nietzsche dans ses *Considérations inactuelles*, l'homme « ne peut vivre, s'il n'a pas la force de briser et de dissoudre une partie de son passé, et s'il ne fait pas de temps à autre usage de cette force : il lui faut pour cela traîner ce passé en justice, lui faire subir un sévère interrogatoire et enfin le condamner. » (2007, p. 113) Cette volonté de puissance – ici volonté de briser, questionner et démythifier –, poussera bon nombre de cinéastes à revoir considérablement la simplicité du genre, puis à l'envisager comme le cadre d'une réflexion idéologique sur l'Amérique en remettant en cause les oukases du mythe américain. Née d'une conscience aiguë de la naissance et de la mort des choses « au service de la vie », cette écriture reprend la structure discursive monumentale et en questionne les éléments constitutifs.

L'histoire critique peut chercher à faire des rapprochements pour remettre en question le passé comme le présent, mais dans les deux cas, elle sous-entend que nous ne sommes pas redevables du passé et qu'au contraire, nous avons le devoir de l'analyser. C'est seulement lorsque nous serons parvenus à cet état de lucidité transhistoriographique – un état qui s'attache aux événements vécus, aux choses dites et aux faits accomplis plutôt qu'à leur écriture – que nous pourrons enfin déconstruire la relation qu'entretient le western avec l'histoire et nous reconstruire avec elle. À ce titre, un film comme *Broken Arrow* fait preuve d'ouverture face aux Amérindiens ; *Sergeant Rutledge* (John Ford, 1960) le fait face aux Afro-américains, puis *Man of the West* (Anthony Mann, 1958) face aux vieux truands désirant tourner la page. Le monde n'est plus aussi simple et glorieux qu'on aimait le croire, car cette

nouvelle Histoire dépoussiérée et sans cesse réactualisée n'apparaît plus comme un monument du passé, mais bien comme le rappel de nos erreurs. On apprend à y reconsidérer les préjugés d'autrefois. Les zones grises deviennent la norme d'une structure narrative qui tirera des dilemmes moraux et des faux-semblants l'essentiel de ses enjeux dramatiques. La prouesse physique des cascadeurs fait place à la verve instigatrice et moraliste de cowboys moins jeunes qu'ils ne l'étaient dans les années 1930 et 1940. L'assagissement du genre est symptomatique des réalités de l'industrie, mais aussi d'un déplacement des intérêts vers une forme plus quiète, tendant à l'harmonisation du cowboy avec son environnement plutôt qu'à la sempiternelle antagonisation. Alors que l'écriture monumentale de l'histoire scellait en son sein une vision cyclopéenne de la conquête du Far West, le discours critique force l'histoire à s'ouvrir, à s'activer, à redémarrer la construction d'un réseau de relations complexes avec le réel et à mettre en évidence les perspectives téléologiques développées par les westerns d'après-guerre. À tenter de se réconcilier avec les faits vécus, les sur-westerns sont en quête de la finalité de l'histoire de l'Ouest, d'une synthèse qui ne sera finalement établie qu'à l'apparition du discours crépusculaire, acceptant par définition la notion de fin et de méditation sur celle-ci.

Nous pourrions conclure que « l'histoire monumentale », « l'histoire antiquaire » et « l'histoire critique » caractérisent chacun des différents styles westerniens et leur (in)conscience historiographique. La troisième forme d'écriture demeure plus caractéristique – implicitement – du sur-western et constituante – explicitement – du western crépusculaire. Elle se penche sur l'éthique, remet en question les faits et provoque la désillusion. L'histoire monumentale, axée sur les grands hommes, est au service du présent en ce sens qu'on la

regarde avec les préoccupations du présent, nous plaisant à consommer sa poésie de l'héroïsme. Et alors que l'histoire monumentale a été instrumentalisée par le cinéma classique en rendant à l'Amérindien le rôle d'ennemi par besoin d'antagoniste – il faut bien tirer sur quelqu'un –, l'histoire traditionaliste, elle, s'est enfermée dans ces temps révolus sans aucune considération, ni passée, ni présente. Enfin, l'histoire critique cherche à établir un rapport vivant au passé où l'on observe ce qui se *devait* d'être dépassé et, surtout, la manière dont les différents discours se répondent et se superposent ; c'est la remise en question de l'Histoire, l'analyse de la charnière qui permet la transition d'une époque à une autre, chargée de ses contradictions, mais surtout de ses mensonges.

## **5. De la grande à la petite forme**

Après avoir convenu des similitudes que partageaient d'une part le héros d'action physique, le *dime novel*, la forme épique, le processus de mythification de l'Histoire en histoires monumentales et histoires antiques ; puis d'autre part, le héros d'action mentale, le roman, la forme intériorisée, le processus de démythification de l'Histoire par l'histoire critique, il nous reste à en revenir au cinéma pour approfondir notre analyse comparée du western et du sur-western. Car en dépit de nos efforts ponctuels à réintégrer le fil conducteur de notre sujet aux détours qu'il a fallu prendre pour tracer notre propre carte de l'Ouest, il nous reste encore à remettre en contexte les nombreuses théories que nous avons présentées en les disposant dans une perspective narratologique par laquelle nous aimerions clore la première partie de notre quête du crépusculaire. Nous pensons donc qu'aux deux axes

généraux évoqués ci-haut, la division deleuzienne de l'image-action en grande et petite formes nous permettra d'intégrer les concepts déjà abordés et exemplifiera les différentes capacités narratives du western et du sur-western.

En scindant le cinéma hollywoodien classique en deux types d'image-action, Deleuze réunissait les genres tout en distinguant leurs penchants les plus classiques des autres plus modernes. Cette schématisation pratique nous intéressera d'abord parce qu'elle n'implique pas une évolution positiviste, ensuite parce qu'elle sous-entend une cohabitation des deux formes à toutes les époques de l'âge d'or. Par image-action, Deleuze entend alors : « L'action en elle-même est un duel de forces, une série de duels : duel avec le milieu, avec les autres, avec soi. Enfin, la nouvelle situation qui sort de l'action forme un couple avec la situation de départ. » (1983, p. 197). C'est ce que Deleuze nommera SAS', la grande forme, l'arrivée d'une « nouvelle situation [issue] de l'action ».

Comme l'écrivain choisit sa posture narrative privilégiée, le cinéaste préconise un montage basé sur la succession causale d'actions (grande forme) ou un autre basé sur un sens de la durée et de l'espace (petite forme). On en revient à l'organisation plane du récit épique du *dime novel*, à sa plénitude de fresque historicisante d'un côté et à la subjectivation des récits, à la relation soulignée entre narrateur et locuteur de l'autre. À l'attaque sauvage d'une armée d'Indiens contre l'armée américaine (*The Battle at Elderbush Gulch*, D.W. Griffith, 1913) fait place la rencontre d'un homme blanc avec une bande d'Indiens (*Broken Arrow*) qui le feront prisonnier. À la rapidité du montage d'une histoire dont on connaît l'issue et qui intéresse par la seule efficacité de sa suite de coupes ou d'effets visuels se succède un

montage plus lent, déjouant la linéarité et la causalité au profit d'un drame prenant racine dans le dilemme et la torpeur physique des personnages.

Comme le *dime novel*, le récit fort grandiloquent de Griffith trouve sa force dans l'uniformité de sa narration. Peu de personnages auxquels s'attacher, mais plutôt une succession de scènes à l'imagerie forte (comme cet Indien jetant de toutes ses forces un poupon contre le sol) où un montage narratif classique pave la voie à la résolution du récit. C'est une suite de saynètes indépendantes sur le plan visuel, mais interdépendantes sur le plan émotionnel. Au sujet du montage alterné, Gaudreault souligne pour sa part que l'alternance est modulable :

Elle est modulable en ce sens qu'elle permet, selon la conjugaison du contenu des images avec le mode d'incidence et de récurrence des coupes, de produire des énoncés de différentes valeurs et ce, même si le « procédé » utilisé reste apparemment le même : une succession alternante d'images provenant de deux séries différentes d'actions, sur le mode A-B-A-B-A-B, etc. (1998, p. 182)

Un plan d'Indien tuant un Blanc (plan A) sera suivi d'un plan montrant un Blanc tuer un Indien (plan B). Le montage épique de Griffith, ici comme dans *Birth of a Nation* (1915), moule la grandeur de la bataille et l'effet dramatique qu'elle nous impose par une suite A-B-A-B-A-B. Pour briser cet échange de forces d'égal à égal, le cinéaste insère un événement (plan E) qui viendra déstabiliser cette alternance de coups (la mort du chef de la tribu) et reconduire son tempo vers une alternance de plans tout à l'avantage des forces américaines. A-B-A-B prépare la voie pour A-B-E-A-A.

De Griffith à Ford lors de la poursuite finale de *Stagecoach*, la formule fait foi des grandes épopées de l'Ouest américain, mais aussi de tout un cinéma américain redevable de ces stratagèmes. Comme Deleuze le rapportait d'Eisenstein : « les principaux aspects techniques du montage américain depuis Griffith, le montage alterné qui compose la situation, et le montage alterné concourant qui aboutit au duel, renvoient à [une] conception historique sociale et bourgeoise. » (1983, p. 207) Nous sommes toujours dans une histoire « bourgeoise » où les conceptions de l'histoire peuvent se restreindre à une coupe comme au seul acte héroïque d'un grand homme.

À l'opposé, parce que l'objectif de Daves dans *Broken Arrow* s'attache au petit destin d'un homme du *common people*, parce qu'il n'est pas le héros des premières épopées westerniennes (qui aurait vraisemblablement dégainé en espérant emporter avec lui ses ennemis – *They Died With Their Boots On* n'est pas bien loin dans l'idée), il décide de survivre en dépit de son esprit tranché de *westerner*, de *frontier man* élevé à chasser l'Indien comme le bison. En baissant son arme, en s'ouvrant au dialogue avec les autochtones, le héros Jeffords découvre leur culture et embrasse finalement leur point de vue sur leur déportation dans les réserves. Amené à lutter contre l'homme blanc à son tour, le protagoniste tire à contrecœur, conserve en lui le souvenir (jamais montré) de son ancienne vie et chemine tranquillement à l'intérieur de lui à la recherche d'une nouvelle vie, d'une nouvelle manière d'être.

Ici, nulle schématisation au montage n'est possible. En fait, cette évolution du genre vient précisément briser la causalité classique des films de Griffith et des premiers films de Ford (et ceux de DeMille, de Tom Mix ou de Raoul Walsh). Le nouveau héros de western ne

cherche pas à saboter le grand métronome d'une bataille, mais bien à régler les problèmes qui l'affectent en son for intérieur. La vengeance des Américains dans *The Searchers* est univoque, elle est sans réplique. Attaquant au lever du soleil, les hommes de Ethan massacrent les Indiens dans un travelling rapide traversant de bord en bord le camp. La charge, par son mouvement enveloppé intégralement par la caméra, enlève toute possibilité d'une contre-attaque : elle ne saurait venir que si le montage permettait aux antagonistes des plans où on les apercevrait faire feu. L'intérêt de la scène finale est ailleurs, il s'est déplacé, car c'est lorsque Ethan s'empare de sa nièce endoctrinée depuis des années par la tribu qu'on se verra placé devant un dilemme inquiétant : la laissera-t-elle réintégrer la communauté américaine ?

Il serait d'autre part faux de penser que l'évolution du montage d'une forme à l'autre est spécifique au passage du western classique au sur-western. Cette avancée, n'appartenant à aucun genre, démontre plutôt l'évolution du langage cinématographique et nous permet d'affiner notre définition et de soulever, plus que l'assagissement de la technique, l'assagissement des sujets. Cette transition d'une tendance à l'autre du montage souligne plutôt qu'elle ne provoque la différence entre le western et le sur-western. À partir du montage alterné et confrontationnel du western classique, le western d'après-guerre développe un montage sensible où l'articulation des plans répond moins d'une logique bipartite des images (A-B-A-B) que d'une succession de plans. La « *littérarité* filmique, cette faculté langagière qu'aurait le cinéma de produire divers énoncés qui se situent à un niveau supérieur d'abstraction à la seule monstration » (1998, p. 181) se détaille en prises de conscience, en réflexions intériorisées – romanesques – qui suggèrent une appréciation du

temps et, plus largement, un passage progressif de l'innocence du devenir à la conscience de l'histoire passée sous toutes ses formes (monumentale, anecdotique, etc.).

Découlant d'une volonté d'adhérer à de nouveaux récits, de nouveaux personnages et de nouveaux discours face à l'Histoire, le montage n'est pas seul à se laisser entraîner par ce renversement des préoccupations. Deleuze concluait sa première section sur la grande forme en expliquant :

Finally, le cinéma américain n'a pas cessé de tourner et retourner un même film fondamental, qui était *Naissance d'une nation*-civilisation, dont Griffith avait donné la première version. Il a en commun avec le cinéma soviétique de croire à une finalité de l'histoire universelle, ici l'éclosion de la nation américaine, là-bas l'avènement du prolétariat. Mais, chez les Américains, la représentation organique ne connaît évidemment pas de développement dialectique, elle est à elle seule toute l'histoire, la lignée germinale dont chaque nation-civilisation se détache comme un organisme, chacune préfigurant l'Amérique. (2006, p. 205)

La situation (S) est « à elle seule toute l'histoire » et c'est l'action héroïque qui la fera avancer vers une situation meilleure (S') comme l'événement narré du *dime novel* s'inscrivait dans une suite d'actions s'emboîtant par « nécessité de la vraisemblance » (1990, p. 100).

À l'autre extrémité, la petite forme prend le point de vue humain avant de prendre le point de vue épique, c'est-à-dire, le point de vue du roman et non du *dime novel*, le point de vue subjectif et non plus celui (faussement) objectif d'une histoire monumentale : la petite forme ASA' mise sur l'action et l'homme qui la pose. Deleuze l'explique ainsi :

Il y avait un grand écart entre la situation et l'action à entreprendre, mais cet écart n'existait que pour être comblé : en effet, le héros

devait actualiser la puissance qui le rendrait égal à la situation, il devait devenir capable de l'action, et le devenait peu à peu, en tant qu'il représentait le « bon » groupe fondamental, et trouvait l'aide nécessaire dans le groupe de rencontre (le médecin alcoolique, la fille légère au grand cœur, etc., se révélaient efficaces). (1983, p. 226)

L'enjeu final de *The Searchers* n'est pas de savoir si les Américains décimeront le camp des Indiens, mais bien de savoir si la situation (S) sera assez forte pour changer la vengeance d'Ethan (A) en réconciliation (A'). La construction du montage westernien et sur-westernien trouve un écho dans ce rapport à l'histoire : les coupes segmentent le récit, exploitent des figures de style – cette littéarité des plans – et jouissent d'une « alternance modulable » qui connote des images de la grande ou de la petite forme. Le montage, dans *Drums Along the Mohawk*, montre une bataille entre un fort américain et des forces indiennes, insérant dans cette confrontation le retour du personnage d'Henry Fonda avec les renforts comme l'action héroïque de la séquence ; dans *The Searchers*, la décimation du camp indien fait place à un contrechamp dévasté, sans antinomie. À la différence du montage dans le western classique, qui compte moins sur la littéarité du cinéma que sur sa théâtralité – le scénique<sup>21</sup> –, le montage du sur-western apprend à tirer profit de la « diégèse non mimétique » (1998, p. 180), c'est-à-dire de tout ce que contient la diégèse mais qui n'est toutefois pas incarné à l'écran. Ainsi, cette distance « entre référent et signifiant » prend de l'ampleur et devient, au fil des ans, le noyau des revirements de situation dans le sur-western. Ce dernier se fait le porteur de cette prise de conscience sur plusieurs niveaux. Le monde ne change plus par la force de

<sup>21</sup> « Un dispositif fondé sur la représentation scénique d'actions, avec des acteurs en chair et en os. » (1998, p. 181)

la main de l'homme. C'est la main de l'homme qui perd en fermeté, qui se tord sous le poids d'un monde dont elle vient de saisir la complexité.

Or dans le cas du western crépusculaire, ces interstices entre le référent et le signifiant, de quoi peuvent-ils être meublés pour induire la nostalgie et le vertige du temps ? Des éléments diégétiques du western classique ? De la diégèse non-mimétique – romanesque – du sur-western ? À quoi, en d'autres mots, appartient le crépuscule d'un genre ? À sa diégèse ou à tout ce qui l'entoure ?

## Deuxième partie

Lecture du « crépusculaire » et perceptions de l'image-fin

Peut-être aussi Ford a-t-il pris conscience de son propre déracinement, de son propre exil à l'intérieur d'Hollywood, du cinéma américain?

Peut-être s'est-il rendu compte que son œuvre demeurait inébranlable, comme ces roches de Monument Valley, qu'elle n'avait jamais changé et ne changerait sans doute jamais, mais que tout, autour d'elle, disparaissait, s'effondrait ou se transformait, et qu'il ne restait plus que quelques roches immenses, perdues au milieu d'un immense désert.

– Bertrand Tavernier, *Amis américains*, p.55.

Les vrais héros me meurent pas,  
ils se contentent de disparaître.

– Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, p.249.

## 1. Le western crépusculaire : définitions

L'expression « western crépusculaire » est énigmatique, car elle évoque autant d'éléments liés à l'univers diégétique du genre que de considérations relatives à son contexte de production. « On a parlé de "westerns crépusculaires", expression ambiguë qui dit la fin de l'Ouest et de celle du genre », expliquent Liandrat-Guigues et Leutrat, alors qu'il faudrait plutôt parler des « westerns de l'Ouest crépusculaire » (2007, p. 64). Astre et Hoarau avancent quant à eux que « s'il s'agit bien d'un crépuscule, c'est celui des structures aliénantes du Western qui est en cause » (1973, p.333). Les westerns crépusculaires désignent donc généralement des films portant sur la fin de l'Ouest sauvage ; l'ensemble de ces films, quant à lui, forme une allégorie de la fin du genre cinématographique auquel il appartient.

Le déclin de la production hollywoodienne s'explique notamment par l'utilisation persistante de structures narratives usées jusqu'à la corde, mais aussi par le vieillissement de ses artisans, acteurs et cinéastes les plus importants du genre (Daves tourne son dernier western en 1958 ; Mann et Boetticher en 1960 ; Ford et Walsh en 1964 ; Hawks en 1966). En parallèle, la montée en popularité de la télévision<sup>22</sup> et la diffusion abondante de séries westerns (*Lone Ranger*, 1949 à 1957 ; *The Gene Autry Show*, 1950 à 1956 ; *Hopalong Cassidy*, 1952 à 1954 ; *Gunsmoke*, 1955 à 1975 ; *Rawhide*, 1959 à 1965 ou encore *Bonanza*, 1959 à 1973) n'encouragent pas les studios à produire autant de films qu'auparavant.

<sup>22</sup> « En 1950, 3, 9 millions de foyers américains étaient équipés d'un récepteur de télévision ; dix fois plus, d'un poste de radio. En 1960, 45 millions de foyers reçoivent la télévision. » (André Kaspi 2008, p. 440)

Dans les années 1950, le développement massif des banlieues<sup>23</sup> encourage de surcroît l'émergence d'une société de consommation largement véhiculée par les séries télévisées et la publicité. Rapidement, un important décalage voit le jour entre l'idéal américain renvoyé par le western et celui auquel aspire cette nouvelle génération de consommateurs. À la liberté des *frontiersmen* succède la libre consommation, au cheval, la voiture qui « transforme les paysages urbains et ruraux, sème sur son passage des centres commerciaux, des ensembles suburbains [...]. Elle crée aussi un genre de vie, avec les *drives-in*, des restaurants, des banques, des cinémas, voire des lieux de culte spécialement aménagés pour les automobilistes » (2008, p.449). Cette transformation des mœurs est en outre symboliquement présente dans *Lonely are the Brave* (David Miller, 1962) et *The Ballad of Cable Hogue* (Sam Peckinpah, 1970) où le cheval de l'un est abattu après avoir été heurté par un camion tandis que l'autre meurt sous les roues d'une voiture ; il en va de même dans *The Misfits* (John Huston, 1961) où « de symboles vivifiants, [les chevaux] sont devenus simple valeur marchande et seront, de ce fait, vendus à leur plus juste poids de chair et de sang » (1973, p.361). Plus qu'une expression poético-critique, le western crépusculaire reflète ce décalage entre le cinéma et sa société.

Diégétiquement parlant, l'univers de l'Ouest crépusculaire a été mis en scène à de nombreuses reprises chez Peckinpah. Alors que les finales de *The Wild Bunch* (où la mitrailleuse affronte les carabines) et *The Ballad of Cable Hogue* (la mort de Hogue à laquelle

<sup>23</sup> « La population des campagnes a baissé au point qu'au début des années 1960, trois Américains sur quatre vivent dans des zones urbanisées, que ce soit les centres-villes (*downtowns*) ou les banlieues (*suburbs*). Il y a alors 211 districts métropolitains qui comptent au total 112 millions d'habitants, soit 62% de la population nationale. Mais la plus grande partie de cette nouvelle urbanisation s'est faite au profit des banlieues. Les centres urbains ont tendance à se dépeupler ou à stagner. » (André Kaspi 2008, p. 445)

nous faisons préalablement référence) renvoient au passage d'une époque historique à une autre, *Ride the High Country* (Sam Peckinpah, 1962) traite plus précisément de l'épuisement du mythe westernien. Il met en scène de célèbres acteurs de la série B (Joel McCrea et Randolph Scott) dans des rôles qu'ils ont cent fois endossés à l'écran à la différence qu'ici, il se conclut par la mort des personnages.

Outre ces personnages vieillissants, le crépuscule du mythe de l'Ouest correspond aussi à une résurgence plus forte du film pro-indien qui, des années après *Broken Arrow*, remet en question l'Histoire officielle dans *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970). « Résurgence », car comme Jean-Loup Bourget l'avance en parlant de John Ford, « ni le western "crépusculaire", ni le western pro-indien, comme on le répète trop souvent, ne datent des années 1950 et 1960 de ce siècle (XX<sup>e</sup>). Il serait plus juste d'observer que des cycles se succèdent, qui compliquent le traitement de thèmes anciens par l'effet propre de l'expression cinématographique. » (1990, p. 80).

Or qu'est-ce qui différencie un western des années 1960 portant sur l'Ouest crépusculaire, d'un western des années 1910<sup>24</sup> portant, lui aussi, sur l'Ouest crépusculaire ? Les westerns crépusculaires des années 1960 trouvent leur charme dans la « restitution d'un Ouest presque ethnologique » et « dans la réduction constante des éléments mythiques traditionnels à une subtile mosaïque du réel » (1973, p. 335). Ces héros, démythifiés depuis la prise de conscience du sur-western, évoluent dans un monde qui l'est tout autant. Plus

<sup>24</sup> Pensons à *Bucking Broadway* (1917), l'un des tout premiers films de Ford portant sur une bande de cowboys perdus à New York au tournant du siècle dernier ou encore *Belle of the Nineties* (1934) de Leo McCarey, un des nombreux westerns musicaux des années 1930 se déroulant vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

encore, ils rient de bon cœur de leurs malheurs (voir Peckinpah), même si ce rire « devient dérisoire tout en restant tragique et empêche, de ce fait, un nouveau processus d'idéalisation des personnages » (1973, p.339). Sans nécessairement porter sur la fin de l'Ouest historique, ces récits racontent néanmoins la fin de son mythe.

### ***1.1 Le western crépusculaire : un sous-genre violent ?***

Longtemps associé au cinéma de Peckinpah, le western crépusculaire serait communément considéré comme un sous-genre plus réaliste et, par conséquent, visuellement plus violent. Or comment traite-t-il la mort à l'écran ? Est-ce la mort du héros qui déclenche la nostalgie largement associée au « crépusculaire » ? Est-ce que la violence est, à elle seule, garante de ce discours sur la fin de l'Ouest ? Rappelons que nous sommes à la recherche de ce qui, entre le référent et le signifiant, déclencherait une impression de nostalgie chez le spectateur et évoquerait en lui les paysages des films déjà vus, des vedettes déjà disparues.

Comme Suzanne Liendrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat nous le rappellent dans *Splendeur du western*, le premier carton de *Tumbleweeds* indiquait déjà la fin de l'Ouest sauvage et la progression de l'âge industriel : « Man and beast – both blissfully unaware that their reign is over ». Le prologue ajouté à l'occasion de la ressortie du film en 1939 brouillait quant à lui la frontière entre la fin de l'Ouest véridique et celle de l'Ouest synthétique. Bill Hart y apparaissait ridé et abîmé « par les innombrables chutes et fractures, dit-il, qu'un acteur-cascadeur peut compter dans sa carrière » – en vérité, la plus grande blessure dans la carrière de l'interprète de Rio Jim aura été l'échec de sa tentative à s'adapter aux techniques

nouvelles du parlant. « L'adieu vient se superposer à celui de "ces vieux cavaliers" grisonnants [ceux du film] qui, pour la dernière fois, emmènent paître le bétail sur les terres encore libres, non encore couvertes de fermes et de barbelés – significativement, la vision finale (de rêve) rejoint celle du début (image de film ? de la réalité ?) : une longue colonne de bétail. Il y a totale confusion de la relation du fait présent et de la reconstitution. Mieux, dans ce discours, ce sont les images actuelles qui révèlent ce qu'était le passé » (2007, p.63).

D'emblée, le western semble entretenir une relation particulière avec le thème de la disparition, décliné en autant de façons qu'il y a de manières de partir. Il y a certes le motif extrêmement présent de l'enterrement, mais il constituait déjà dans le sur-western la matière froide et rugueuse d'un tableau de l'Ouest « vraisemblable »<sup>25</sup> que Wellman, par exemple, avait préalablement dressé (*The Ox-Bow Incident* mais aussi les superbes scènes de désert de *Yellow Sky* qui doivent beaucoup à la photographie de Joseph MacDonald). Chez De Toth, malgré les conditions difficiles de la traversée, la plupart des morts de *Day of the Outlaw* (1959) seront recouverts de neige à défaut d'être correctement enterrés. C'est que l'enterrement, et plus précisément la sépulture, est une donnée importante du western puisqu'elle atteste du passage du temps et de la trace qu'y laissent les hommes. Quant au héros, il disparaît plutôt qu'il ne meure, échappant sans cesse au trépas, partant toujours au loin pour survivre.

Bien qu'il nous faille aussi reconnaître l'importance du contexte politique des années 1960, puis 1970, en grande partie responsable de l'éclosion de la violence sanglante dans le

<sup>25</sup> Nous utilisons « vraisemblable » par opposition à « réaliste » : « Le réalisme n'est qu'une méthode et non une fin » écrivait Tavernier pour défendre « l'engagement » et non le « parti-pris » de Wellman. (1971, p.4)

cinéma américain et de la désensibilisation de ce dernier, il serait fort présomptueux d'associer exclusivement le western crépusculaire à cette métamorphose de l'esthétique et des mœurs. Il s'avérerait d'ailleurs peu pertinent d'approfondir cette corrélation ici tant les études sur le sujet abondent, notamment celles de Jean-Baptiste Thoret sur le cinéma américain des années 1970 et les images de la mort de John F. Kennedy captées par Abraham Zapruder. Nous pourrions résumer ainsi la thèse de Thoret : d'une part, la violence des conflits qui opposent les États-Unis à la Corée, puis au Vietnam ont contaminé le quotidien des Américains ; d'autre part, la diffusion des images documentaires de Zapruder a fait basculer la violence dans l'horreur, dans l'obscène et l'irreprésentable. Une partie de la modernité du cinéma américain s'explique de cette manière, soit cet instant où une image tirée du réel a soudainement rattrapé les images de la fiction. C'est à partir de ce matériau que Peckinpah, par exemple, va travailler. Avec lui, en même temps qu'éclate la forme classique du cinéma hollywoodien, éclate l'illusion de sécurité du *American way of life*<sup>26</sup>.

Une précision s'impose donc : le western crépusculaire n'est pas foncièrement synonyme d'une violence insensée, et ne fait donc pas toujours le procès de celle-ci. Que les films de Peckinpah fassent de la violence l'essentiel de leur sujet a en outre octroyé à son cinéma une appellation toute particulière : les *dirty westerns* (*The Wild Bunch*, *Major Dundee*). La brutalité des images demeure de l'ordre d'une stylistique cinématographique ; le western crépusculaire, comme le sur-western, fait plutôt de l'Histoire son sujet. Les westerns des années 1960 (et après) qui affichent une violence accrue, plus affirmée, ne sont pas

<sup>26</sup> Au sujet de la mort de Kennedy, André Kaspi cite le New Yorker : « Par sa mort, il semble incarner la force de la Raison elle-même, abattue par les forces sauvages et incontrôlables du Chaos. » (2008, p.442)

*nécessairement* « crépusculaires » tout comme les westerns crépusculaires ne laissent pas foncièrement libre cours à la violence.

Il n'est donc pas faux d'envisager le cinéma de Peckinpah comme un cinéma crépusculaire, car chez lui, la violence va de pair avec la protestation et le refus d'appartenir à une collectivité formatée. Apologie de la rébellion, cette violence éclate la chaire comme la forme. Elle est le sujet comme le moyen du film, ce par quoi elle distingue ces films de leurs prédécesseurs de l'âge d'or. Comme Thoret l'explique :

Peckinpah privilégie le motif du cercle et ses lieux fermés (le camp retranché du général Mapache dans *La Horde sauvage*, la maison Summer dans *Les Chiens de paille*, les tranchées de *Croix de fer*) au centre desquelles la violence, lorsqu'elle naît, ne peut que tourner, s'emballer, acquérir de la vitesse et de la densité. Savoir qui tire, qui tombe, qui a raison ou qui a tort, n'a plus d'importance, puisque le film se place au centre de la violence envisagée comme une pure puissance de perturbation, indépendante des personnages et de leurs actions respectives. (2007, p. 101)

La violence est réduite à l'état d'essence, de force centrifuge vers laquelle sont attirés des personnages qui sont finalement dédouanés de toute obligation morale ou éthique. C'est la chute du cowboy dans un monde « sans foi ni loi », un monde où les personnages se sont volontairement isolés, où ils « sont battus d'avance [...] ». Ils ont pris depuis longtemps des accommodements avec la mort et la défaite, alors ils ne leur restent plus une illusion, aussi représentent-ils l'aventure désintéressée, celle dont on ne tire aucun profit sinon la pure satisfaction de vivre encore. » (1965, p. 43) Ils sont les hérauts d'une génération sans destin, sans but et qui replie sur elle l'ensemble des tensions du monde moderne en les emmagasinant,

en s'éloignant pour mieux retentir de leur explosion. En devenant des êtres de violence cherchant à l'attiser, à la provoquer comme pour se prouver vivants (on parlerait donc de personnages frôlant la mort pour mieux sentir la vie), les héros de Peckinpah, voire d'Arthur Penn (son Billy the Kid provocateur dans *The Left Handed Gun* et son inépuisable *frontierman* dans *Little Big Man*), concentrent le sort du monde dans une tragédie inversée. Autrefois, l'environnement accablait les protagonistes jusque dans un fatum inévitable quand aujourd'hui, c'est la dépression, l'aliénation, la détresse humaine qui accablent le monde de personnages si (auto)destructeurs qu'ils semblent vouloir l'emporter avec eux dans la tombe.

Aline et Robin Wood écrivaient d'ailleurs dans un article sur *Little Big Man* :

Pour les personnages des films de Penn, la vie se caractérise soit par une lutte désespérée pour prendre le contrôle de situations qu'ils leur échappent en dernier recours, soit par une soumission plus ou moins désespérée au courant d'événements dont ils savent implicitement qu'ils ne peuvent pas les contrôler. (1971, p. 2)

Alors que nombreux ont fait état de la nature transgressive de Peckinpah, il nous paraît maintenant clair que cette inversion des codes du genre – vue à plusieurs reprises entre le *dime-novel* et le roman de la frontière, le western et le sur-western, etc. – n'est en fait, comme l'avancé Bourget, qu'une part du cycle évolutif du genre. Envisagé comme *point de rupture* à l'époque où il est baptisé par la critique qui y voit un nouveau (sous-)genre, nous proposerons plutôt le western crépusculaire comme *point de conscience* où la lecture crépusculaire naît d'une exacerbation, qu'elle soit d'ordre morale, esthétique ou historiographique.

Cette conscience, relative à celle du spectateur symbolique à qui s'adresse le film, est précisée et développée à travers le genre qui, au tournant des années 1960, jouit d'une popularité, d'une histoire et d'une diffusion<sup>27</sup> qui rendent accessibles ses référents esthétiques, narratifs et discursifs au plus grand nombre possible. Plusieurs éléments intrinsèques au récit favoriseront aussi cette prise de conscience, à commencer par un retour progressif à l'individualisme.

### ***1.2 Un retour à l'individualisme***

Faisant suite à des personnages sur-westerniens qui ont graduellement découvert l'envers de la communauté westernienne (*Far Country*, *Tin Star* et surtout *High Noon* où le shérif incarné par Gary Cooper voit bien que la solidarité de son village est tout artificielle et qu'il n'est guère en mesure d'assembler son propre *posse*<sup>28</sup> lorsqu'il en vient le temps), le western crépusculaire met en scène un héros dépité qui décide de s'exclure du monde qu'il a contribué à définir. À force de déceptions, il est amené à se contraindre dans un individualisme d'ermite, voire de hors-la-loi.

C'est en ce sens que le « crépusculaire » a généralement été considéré comme une suite exacerbée de motifs sur-westerniens en prenant par exemple *Lonely are the Brave* pour discourir sur un retour à l'individualisme du cowboy (seul parce qu'il sait la société

<sup>27</sup> cf. p. 66-67.

<sup>28</sup> Du latin *posse comitatus* voulant dire le droit à l'escorte armée. Héritée des lois de la Couronne britannique, cette pratique permettait à un officier de la loi de s'entourer de citoyens armés. Durant la conquête de l'Ouest, il n'était pas rare que l'on se regroupe sans l'initiative directe des forces de l'ordre pour « faire justice soi-même », en quel cas les membres du groupe couraient le risque d'être arrêtés et jugés.

sévèrement homogène). Ultiment, ce discours renvoie à une critique des nouvelles mœurs américaines où les individus se veulent identiques, porteurs d'une pensée préfabriquée parrainée par le capitalisme et les consensus libéraux. À l'image de son titre français, *Seuls sont les indomptés*, le western crépusculaire est systématiquement le récit d'indomptés prisonniers d'une société de domptés<sup>29</sup>.

Ces indomptés se transforment alors en propriétaires terriens méfiants, en hommes qui hésitent à se départir de cette contrée sauvage. Ils la laisseraient aux mains de l'industrialisation, du rachat du territoire par le gouvernement qui y entamera bientôt une nouvelle odyssee, pétrolière cette fois. Vient alors un temps pour le cowboy où il doit accepter que le monde pour lequel il s'est battu lui sera tôt ou tard réquisitionné. Dans *Day of the Outlaw*, par exemple, le cowboy, un explorateur des premières épopées, se fâche parce qu'un fermier voisin décide d'entourer de barbelés son terrain, ce à quoi le barman lui répond : « Things are changin' and we have to change with'em ». La propriété privée avait toujours été la véritable trace légitime des *ranchers* en cette cosmogonie américaine<sup>30</sup>. Eux aussi, de

<sup>29</sup> « Les États-Unis ont été bâtis sur l'individualisme, voire sur la loi du plus fort, du plus résistant, et le darwinisme y a connu son heure de gloire. Voilà que les Américains ont pris l'habitude de vivre dans de "petites boîtes", toutes identiques, de faire les uns comme les autres, de se conformer à un modèle général dont il est interdit, sous la pression sociale, de s'écarter. » (Kaspi 2008, p.460)

<sup>30</sup> « La propriété, distincte de la richesse et de l'appropriation, désigne la possession privée d'une parcelle d'un monde commun et est par conséquent la condition politique élémentaire de l'appartenance-au-monde. De même l'expropriation et l'aliénation par rapport au monde coïncide, et l'époque moderne, en dépit de tous les acteurs du drame, a commencé par aliéner du monde certaines couches de la population. » (Arendt 2010, p. 321) Il y aurait aussi beaucoup à dire sur la question de la propriété privée dans le western classique jusqu'à celui de la fin des années 1960... Après un discours qui vient justifier la naissance du capitalisme et répondre à un besoin de collectivité, il devient, dans les années 1960, la critique qui en dénonce les dangers dans des films où la désacralisation des objets du western accompagne la restitution de l'Ouest à ses narrateurs américains. Comme si le cheval avait été prêté à l'Ouest, il est réquisitionné dans *The Misfits*, vendu à son « juste poids de chair et de sang » (1973, p.361) et non plus pour sa valeur et sa symbolique d'antan. Après avoir créé du mythe, on le pille pour le revendre au plus offrant.

leur vivant, avaient eu le droit de s'inscrire dans un territoire qu'ils avaient durement acquis.

Les structures dépérissent, les idéaux pâlisent et, comme l'expliquent Astre et Hoarau, « débarrassé de sa gangue de faux semblants et de bons sentiments par le courant novateur des années cinquante, le Western va se révéler, comme jamais auparavant, le reflet des contradictions d'un monde qui a grandi trop vite. » (1973, p.333) Ce monde qui a grandi trop vite est aussi un monde qui a avancé sans l'aval de ses héros, un monde qui grandit de *lui-même*. Cette maturité et cette autosuffisance marquent la fin de l'ère héroïque, cette époque où nous avons besoin de figures salvatrices pour nous protéger et veiller au bien de communautés rurales qui allaient se fortifier et s'édifier en métropoles américaines. « Les vieilles certitudes disparaissent peu à peu pour faire place à de nouvelles et brûlantes interrogations. De nation en marche, les U.S.A. deviennent un peuple qui se cherche » (1973, p.333), poursuivent Astre et Hoarau dans une perspective qui met l'emphase sur un certain déphasage historique.

L'inventaire du western crépusculaire, fait et défait au fil des études, nous permettra de nous questionner de manière plus générale sur la façon d'aborder le genre. D'abord construit à partir d'un ensemble d'unités sémantiques et d'éléments discursifs organisés syntaxiquement, le film de genre présente aussi son sens de lecture par le biais de structures narratives et pragmatiques telles que le drame (*The Searchers*), le thriller (*Day of the Outlaw*), ou encore la biographie (*Young Mr. Lincoln*). Il nous faut alors nous poser la question suivante : le western crépusculaire est-il réellement un sous-genre ? N'est-il qu'un ensemble de sujets tirés de l'ouest crépusculaire et qui se donneraient à lire comme le discours commun

de ces films ? Y répondre, c'est d'abord se questionner sur les relations dialogiques que les thématiques crépusculaires entretiennent avec la structure narrative westernienne.

### ***1.3 Catalogues et cognitivisme : la difficulté de traiter du genre***

*Cataloguer* s'apparente à la démarche scientifique la plus instinctive dans l'étude du cinéma de genre. Cataloguer sert à classer les films en genres et en sous-genres selon le repérage d'invariants plus ou moins répétés dans un ensemble défini de productions. Ce n'est donc pas un hasard si Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues ouvrent *Les cartes de l'Ouest* sur un chapitre intitulé « Catalogues ». Il débute ainsi :

Un catalogue, aussi général soit-il, ou une juxtaposition de catalogues partiels ne rendront jamais un compte exact de ce qu'est un genre. Ils en donnent plutôt une vision un peu caricaturale en le réduisant à quelques items dévalisés. [...] L'histoire du genre consiste à décrire soit la nature des items à une époque et dans des œuvres particulières (entretenant une relation tout aussi particulière avec un public), soit le mouvement par lequel un catalogue se défait pour qu'un autre se constitue. (1990, p.11)

La notion de catalogue, même si elle ne rend jamais compte de l'identité profonde d'un genre, est tout de même nécessaire à la première approche de celui-ci. Ce titre – *Les Cartes de l'Ouest* – se réfère d'ailleurs à la fois aux cartes du territoire et aux cartes à jouer qui font écho aux codes du genre. Ces cartes ou ces codes, on les brasse et on les pioche ; la sélection de celles-ci par la main d'un cinéaste aboutira en un film composé de cartes connues, déjà vues auparavant dans d'autres films, peut-être sous de meilleures conditions comme il arrive

que certains joueurs aient de meilleurs jeux que d'autres. Comme au tarot, il arrive même qu'un auteur parvienne à sortir un atout de son jeu au moment le plus inattendu et qu'il attire, soudainement, toute l'attention sur ses coups suivants.

Nous le disions en amont, il existe plusieurs types de classification. D'abord, en motifs : cowboy, Indien, shérif, tous les personnages archétypaux ; ranchs, forts, déserts, les lieux de mises en scène ; winchester, stetson, *tumbleweeds*, tous les accessoires de l'environnement. Ces éléments sont facilement reconnaissables, car ils sont ceux qui composent l'essentiel de l'espace filmique. Et bien que les personnages se définissent évidemment de manière plus complexe que ne pourraient être définis un stetson ou une winchester (à cause du développement psychologique, de leur passé que l'on ne voit pas toujours mais que l'on sait présent, de leurs actions, etc.), on peut néanmoins les distinguer selon leurs archétypes et les classer au même titre que n'importe quel accessoire ou lieu de mise en scène. Nous ne parlons même pas encore du schéma actanciel qui organise les protagonistes dans un rapport de force, mais bien de leur fonction archétypale : un classement de personnages qui se réfère à leur rang, à leur fonction dans la société, à leur physique, bref, strictement à des traits caractéristiques.

En plus de ses objets, il faudrait encore énumérer – dans le cas d'un genre aussi défini par son cadre spatio-temporel – ses lieux de mise en scène et sa période historique (1840-1890), période qui reste néanmoins extrêmement souple (si l'on considère *Drums Along the Mohawk* comme un western, il faudrait commencer la période en 1760 !). Cet espace diégétique fixe donc les *modalités de manifestation* des intrigues du western en mettant à leur disposition une pioche d'éléments discursifs catalogués. Leutrat et Liandrat-Guigues

rapportent à propos de l'une des références en matière de mise en catalogue des motifs du genre :

Ce qui frappe à la lecture de ces catalogues [...] c'est la diversité des approches (à l'intérieur d'une même période) et l'absence de critères communs (parfois à l'intérieur d'une même liste). Mody C. Boatright, le plus cohérent, a choisi de ne parler que de situations narratives [donc des diégèses] en partant toujours du héros et de la position qu'il occupe. (1990, p.65)

Ils poursuivent en expliquant comment ce catalogage aboutit nécessairement en la création de sous-genres (western de cavalerie, western pro-indien, western de hors-la-loi, western crépusculaire, etc.) parrainés par un archi-genre (le western) :

Nombre des situations évoquées par Mody C. Boatright pour les années 1920-1950 pourraient passer d'une intrigue à l'autre. [...] Il envisage ses sept intrigues comme autant de sous-genres subsumés par un *archi-genre* ; *archi* parce qu'il "est censé surplomber et contenir, hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques, lesquels sont de toute évidence, et quelle que soit leur amplitude, longévité ou capacité de récurrence, des faits de culture et d'histoire ; mais encore (ou déjà) – *genres*, parce que leurs critères de définition comportent toujours [...] un élément thématique qui échappe à une description purement formelle ou linguistique" [Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, p.69]. L'insuffisance de la description de Boatright devient exemplaire. Un catalogue est dressé, et dans ce catalogue quelque chose n'est pas réductible à l'effort structuraliste. L'élément thématique à cause de la naturalité qui lui est liée devient pur item énuméré comme un accessoire dans un catalogue de pièces détachées : de là la mobilité de ces éléments thématiques, le fait qu'on puisse envisager leur permutation, qu'ils passent si aisément d'une intrigue dans une autre, etc. ; de là que leur énumération soit interminable. Le catalogue est le dénombrement d'une multiplicité. Il procède par accumulation et engendre une certaine monotonie, le

vertige de la litanie. L'énumération de séries, de situations, de personnages, de gestes, etc., annihile le sens. » (1990, p.65-66)

Auparavant, lorsqu'on se référait aux westerns crépusculaires, on se référait plus précisément à un catalogue d'éléments crépusculaires. Ces « vieux cowboys grisonnants », ce « tourbillon de violence » et toutes ces vieilles montures qui cèdent leur place à l'automobile ; la « disparition », la « mort » ; ces éléments, motifs et thématiques, ont été agglomérés sous cette étiquette et ce catalogage a donné lieu à la délimitation d'un corpus de films que Leutrat et Liandrat-Guigues rassemblaient sous l'expression « films de l'Ouest crépusculaire ». Ceux-ci sont parfois des westerns crépusculaires se déroulant dans un Ouest crépusculaire (comme *Man of the West*, Anthony Mann, 1958 ; *The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962 ; *The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969) ou des westerns tout court se déroulant dans un Ouest crépusculaire (*Cimarron*, Anthony Mann, 1960 ; *The Professionals*, Richard Brooks, 1966 ; *Custer of the West*, Robert Siodmak, 1967). Le catalogue serait-il à court de classements ?

En tentant de définir le western crépusculaire, la plupart des premiers analystes se sont contentés de dresser « une typologie hiérarchisée d'unités relevant d'un même champ sémantique » (Odin 2000, p. 30), comme l'on relèverait dans un texte les éléments relatifs à un même champ lexical. Cette concentration autour des éléments catalogués ont mené les études cinématographiques à étudier la manière dont on cataloguait et dont on se servait du catalogue. Aujourd'hui, les études sur le genre s'intéressent principalement à la manière dont ces films et, avec eux les « nouveaux auteurs », dialoguent avec leur public.

Cette démarche est elle-même intellectualisée dans le cinéma d'horreur (dans une série comme *Scream* ou l'hyper-référentiel *Cabin in the Woods*), mais aussi dans d'autres genres comme le film d'action (la nouvelle série *The Expendables*), le film de super-héros (avec *The Avengers*) et, bien sûr, le western (le remake de *3:10 to Yuma*, ou les séries télévisées *Deadwood* et *Hell on Wheels*). Face à ces œuvres, qui intègrent dans leur discours même le concept de catalogue, les études cognitivistes se sont appliquées à établir le réseau complexe de connexions entre l'auteur et le spectateur comme un aller-retour ludique. Cet échange toujours plus prégnant nous ferait dire qu'à la base du cinéma de genre contemporain se trouve un communautarisme spectral qui fonctionnerait à deux vitesses : ce que le spectateur retient du film et ce qu'il redonne aux auteurs qui prendront toujours plus en compte les attentes du spectateur. Nous y voyons un cycle autosuffisant qui finit par perdre de vue ce qui en était à l'origine autant que nous y voyons une suite causale de films réagissant aux espérances cinéphiles. L'objet filmique n'y est plus qu'un objet. Le genre en devient un laboratoire cognitiviste et, par extension, la démonstration analysable d'une certaine cinéphilie du vase clos.

Force est d'admettre que le genre aujourd'hui ne trouve que trop souvent sa raison d'exister dans cette relation, car sa *conscience* des codes est garante de sa soi-disant maturité. Cette quête de la mise en boîte exhaustive et minutieuse de ces codes semble avoir conduit le genre à un cul-de-sac et l'avoir condamné à offrir à tout prix des reproductions hyperréalistes de ses motifs.

Pour contourner ce problème-ci, alors que nous nous apprêtons à définir le « crépusculaire » comme un style plutôt qu'un genre, il faudra s'intéresser au vocabulaire

développé par Roger Odin dans sa sémio-pragmatique de l'image. Elle nous permettra de définir la nature de ce qui se loge entre le référent et le signifiant, cette littéarité du cinéma qui fait discourir tout ce qui se dissimule en-deçà du plan. En ayant en tête les a priori stylistiques, narratifs et historiographiques étudiés en première partie, nous nous pencherons sur ce « spectateur symbolique » défini par Altman, cet individu qui, « chaque fois qu'il accepte de mettre en rapport (tacitement) deux événements [du récit], fait appel à ses propres expériences (par rapport à d'autres textes aussi bien que par rapport au monde) et participe ainsi directement à notre positionnement en tant que sujet, positionnement conditionné par les types d'expériences que la culture – notre plus grande communauté interprétative – nous laisse identifier comme représentatifs ou narratifs ». (1992, p. 358)

Dès lors qu'on ne s'intéresse plus qu'aux modalités d'expression des éléments qui constituent les catalogues d'objets diégétiques, à leur façon de se construire et de se déconstruire syntaxiquement, l'analyse de la production de sens « coince » au niveau de la diégétisation du récit filmique. Or pour Odin, il ne peut y avoir une fictionnalisation complète sans une prise en compte des éléments catalogables (diégétisation), mais *aussi* de la détermination de leurs places au sein de micro-récits et de macro-récits *par le spectateur* (narrativisation) qui, enfin, y lira un discours (discursivisation)<sup>31</sup>. La sémio-pragmatique nous permet de mettre en rapport les attentes du spectateur symbolique et l'histoire du genre. Nous isolerons ainsi les composantes du crépusculaire afin de l'éloigner de ses éléments diégétiques les plus exclusifs et, par le fait même, nous l'envisagerons en dehors du western.

<sup>31</sup> Ce qui voudrait dire qu'actuellement, notre relation avec le cinéma de genre nous procurerait une fictionnalisation *incomplète*, hypothèse à laquelle nous ne pouvons qu'adhérer.

Dans les pages suivantes, le temps de nommer les objets qui composent le discours, nous nous intéresserons à ramener ces catalogues à leur rôle premier : la « construction d'un monde » (2000, p.18), c'est-à-dire de la diégèse telle que l'entend Odin (et avant lui Souriau) pour être en mesure de comprendre le basculement des *objets* vers les *idées*. Ainsi, notre utilisation de la sémio-pragmatique ne consistera pas à entremêler la philosophie deleuzienne à une sémiologie de l'image (celle de l'image-action du western classique ou encore celle de l'image-cristal du western crépusculaire). Au contraire, elle restreindra notre étude aux structures narratives du genre et à ce qui le compose (selon Altman : ses structures prévisibles, sa symbolique, ses répétitions qui entraînent la nostalgie, etc.) dans le but de détailler la « construction d'un monde » nostalgique et historicisé.

## **2. Approche sémio-pragmatique : vers la narrativisation crépusculaire**

Comme le rappelle Roger Odin, « lire un texte, voir un film comme une fiction, suppose d'abord de construire un monde : de diégétiser. Le terme de *diégèse*, on le sait, a été introduit, dans le vocabulaire de la filmologie, par Étienne Souriau (en 1951) pour dénommer “tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité, [...] à l'histoire racontée, au monde supposé ou présumé par la fiction du film” » (2000, p.18). En d'autres mots, la diégèse regroupe tous les éléments compris dans le cadre spatio-temporel du film, qu'ils soient dans le champ ou dans un hors-champ suggéré, tel que la prison de Yuma que nous ne verrons jamais dans *3:10 to Yuma*.

Dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, par exemple, la diégèse se construit autour de la petite ville fictive de Shinbone, située quelque part dans l'Ouest, et se réfère à deux temps de récits distincts : le premier présente l'arrivée du sénateur Stoddard (James Stewart), de retour à Shinbone pour l'enterrement de Tom Doniphon (un vieil ami, interprété par John Wayne) ; le second est le temps du flashback (Shinbone plusieurs années auparavant) dans lequel se développera l'intrigue.

Quel que soit le temps du récit, l'environnement – Shinbone avant et après – ne représente que le contexte filmique, « monde supposé ou présupposé par la fiction du film ». Mais *diégèse* et *histoire* sont néanmoins deux notions distinctes. Odin cite *Figures III* de Gérard Genette pour nous le rappeler : « La diégèse [...] n'est pas l'histoire mais l'univers où elle advient » (2000, p.21), c'est l'espace où l'histoire est *racontée*. Il poursuit :

Il est donc bien vrai que la diégèse ne saurait se confondre avec l'histoire, puisque l'histoire reste reconnaissable lorsqu'on la transpose d'un espace-temps à un autre, mais il faut aussitôt ajouter que la diégèse fixe les *modalités de manifestation* de cette histoire : elle fournit les éléments *descriptifs* dont l'histoire a besoin pour se manifester [...]; elle offre un ensemble de structures *relationnelles* sans lesquelles une histoire ne pourrait même pas exister : relations interpersonnelles, relations familiales, sociales, économiques, religieuses, etc. (2000, p.22)

Nous l'avons vu, ces « éléments descriptifs » ont été catalogués au fil des ans par la critique et les études cinématographiques. S'il va sans dire que les films de l'Ouest crépusculaire occupent bel et bien un espace attiré de ces catalogues, ce que nous qualifierons de « film

crépusculaire » ne se déterminera pas par la simple collecte de détails, de moyens et d'espace-temps particuliers.

Notre étude, disions-nous, s'intéresse au *texte*, à la textualité du western<sup>32</sup>, à ce qu'il *raconte* et à sa *manière de le raconter*. C'est pourquoi, après nous être consacrés à sa structuration littéraire et filmique dans le western classique et le sur-western, nous nous pencherons sur le propre de la « construction d'un monde » crépusculaire. Or cette construction n'est pas tant de l'ordre des objets diégétiques que de leur organisation narrative ; qu'importe l'âge du cowboy ou qu'une automobile l'écrase, qu'un film soit violemment réaliste ou guindé d'une artificialité vétuste, car c'est dans la manière de raconter ces objets diégétiques que la discursivité crépusculaire révèle le propre de son discours.

Avant d'en venir à nos conclusions, observons d'abord comment opère la fictionnalisation de *The Man Who Shot Liberty Valance*, comment le film incite le spectateur à se narrer *crépusculairement* le récit *dans* un Ouest crépusculaire. Comme l'explique Odin, « la production de l'effet fiction [fictionnalisation] présuppose que le film soit structurable par le spectateur sous la forme d'un monde [diégèse] mais aussi sous la forme d'un récit [narration] ; il faut, pour me faire "vibrer", un récit qui stimule mon désir » (2000, p.26). Il poursuivra en expliquant pourquoi cette narrativisation fonctionne dans de nombreuses et diverses productions du discours (littérature, bande dessinée, théâtre, opéra, récit de voyage, etc.) en rejoignant ainsi les filiations que nous avons relevées entre le texte des *dime novels*

<sup>32</sup> Car comme l'expliquait Altman au sujet du spectateur symbolique : « La représentation n'est jamais garantie par le texte lui-même mais par notre désir de faire correspondre l'image générée par le texte avec notre perception du monde (*ou le souvenir d'autres textes*). (nous soulignons; 1992, p. 358)

et celui des westerns classiques, puis entre celui des romans de la frontière et des sur-westerns. Ces corrélations textuelles sont avérées et leurs contextes communs (diégèses) comme leurs manières communes de les raconter (narrations) en témoignent.

À propos de la narrativité des images, André Gaudreault écrivait quant à lui dans *Du littéraire au filmique* :

Il existe, sur le plan de la seule narrativité intrinsèque, deux niveaux de récit au cinéma. Le premier de ces niveaux narratifs correspond au micro-récit que chaque plan, en tant qu'énoncé photogrammatique, communique et constitue la base sur laquelle est engendré un second niveau narratif, supérieur, qui naît de la juxtaposition des micro-récits communiqués par chaque plan. Ainsi, un film pluriponctuel est-il un énoncé narratif de second niveau composé de plusieurs (il y en a autant qu'il y a de plans) énoncés narratifs de premier niveau. (1998, p.51)

Micro-récit et macro-récit n'ont pas, comme le résume Odin, le même fonctionnement sémio-narratif (2000, p.26). Les micro-récits sont le fruit du travail du *monstrateur*<sup>33</sup> qui offre des plans au présent, des descriptions, les monstrations les plus simples possibles. Le macro-récit assemble des micro-récits. « La séquence n'additionne pas les "plans", elle les supprime », expliquait quant à lui Christian Metz (Metz 1968, p. 53 cité in Gaudreault 1999, p. 53).

Il y a donc *monstration* quand on évoque les micro-récits, par exemple ce plan où Stoddard fait feu sur Liberty Valance à partir d'un certain angle. Quand on évoque la

<sup>33</sup> « Le monstrateur serait une instance, fondamentale elle aussi, responsable de la modulation des différentes manifestations du "langage scénique" : mise en scène, scénographie, éclairage, jeu des comédiens, etc. Il s'agirait cependant d'une instance plurielle, tellement démultipliée qu'on ne pourrait se permettre, au contraire de la situation qui prévaut dans le cas du récit scriptural, de le considérer comme une véritable "conscience focale". » (Gaudreault 1999, p.91)

*narration*, on se réfère plutôt à un macro-récit qui se résume à la révélation de l'identité du véritable assassin de Liberty Valance : Tom Doniphon. Lorsqu'on montre au spectateur à nouveau l'instant diégétique où Stoddard fait feu, mais cette fois-ci à partir d'un nouvel angle, il assiste à la formation d'un macro-récit par agencement des plans : le macro-récit révélant l'identité du tueur.

Semblablement, le premier plan du film montre le train de Stoddard arriver à Shinbone. Avant que l'on puisse le restituer à l'intérieur d'un macro-récit, le plan ne signifie que l'arrivée d'un train en gare. Le dernier plan du film (le train quitte la gare tandis que le trépied vibre) est un second micro-récit qui montre un train quitter une gare. Et ce n'est en fait que parce qu'il renvoie directement au premier, parce qu'il en est l'opposé symétrique (légèrement *différent*), qu'il est *narrativisé* crépusculairement par le spectateur symbolique.

Le trépied instable, rare dans le cinéma hollywoodien classique (plus encore chez Ford), renvoie allégoriquement à la fragilité morale des institutions américaines. Pour saisir la fonction et la signification du plan à plusieurs niveaux, le spectateur doit idéalement être familier des codes du western, de son histoire et de la mise en scène fordienne. Lorsque ces connaissances se combinent, l'effet dramatique prend sa pleine valeur, jouant à la fois sur les niveaux du discours et de l'esthétique. Entre le référent « un train quitte une gare » et le signifiant du trépied chambranlant, une articulation logique s'impose et permet au spectateur de faire se rejoindre diégèse et discours. Or la nature de cette articulation ne fait ni partie des éléments scéniques du plan, ni de sa diégèse non-mimétique qui se réfère presque exclusivement à la psychologie des protagonistes. Ici, l'articulation dépasse des bordures du

cadre et oppose non seulement la réaction mélancolique de Stoddard à la succession causale des actions du récit, mais aussi à une histoire culturelle qui s'écrit de film en film.

Sans cette narrativisation, le spectateur en resterait à un niveau de « pré-compréhension » (2000, p. 29) où il observerait des images toutes indépendantes les unes des autres, ne sachant hypothétiquement que faire de ce premier et de ce dernier plan. Ces micro-récits, pris individuellement, n'obéissent pas à un rapport de causalité, mais s'associent plutôt en tant que « couches superposées de narrativité [qui] correspondraient à chacune des deux "articulations" de la double mobilité caractéristique du cinéma : la *mobilité des sujets représentés*, que permet la *succession des photogrammes*, et la *mobilité des segments spatio-temporels*, rendue possible par la *succession des plans* » (Gaudreault 1999, p.51). Disons que la succession des photogrammes permet d'abord la diégétisation, ensuite la construction sémantique d'un espace dans lequel se produit l'action qui nous est *montrée*. La succession des plans (ou encore la dilatation temporelle qu'un seul plan subi) incite pour sa part à la narrativisation, donc à la construction d'une narration à partir des macro-récits en vue d'une discoursivisation ; « tout finit de la sorte en *discours* » (2000, p.36).

Ce qui permet d'en venir à une délimitation des macro-récits à partir des micro-récits dans le cadre d'une diégèse, c'est le processus de narrativité, mais plus précisément, le travail de narrativisation du spectateur « visant à obtenir ce résultat : un récit fini » (2000, p. 29). Toujours selon Odin, la narrativisation consiste en trois opérations : une opération sémantique de structuration de contenu **(a)**, une opération de structuration de forces **(b)** et une opération syntagmatique temporelle **(c)**.

Ces opérations peuvent renvoyer au crépusculaire comme elles peuvent renvoyer au drame, au thriller, à la tragédie, au western classique et au sur-western. Pour paraphraser Odin, la narrativisation est en quelque sorte un *arrière-plan* (2000, p.29), un canevas qui nous sert de guide pour rétablir micros et macros récits dans un « récit fini ». L'opération sémantique de structuration de contenu **(a)** se résumerait ainsi :

En termes greimasien, on peut décrire cette opération comme la construction d'une *isotopie* sémantique. Rappelons que par isotopie A.J. Greimas entend un ensemble redondant d'éléments assurant la cohérence d'une construction. Cette redondance peut s'appliquer à des constructions de dimensions extrêmement diverses (un syntagme, une phrase, un niveau textuel, un texte, un ensemble de textes, etc.). [...] Par isotopie sémantique, on entend la redondance de sèmes ou de sémènes [soit les plus petits éléments signifiants] rendant possible, au niveau sémantique, la lecture cohérente d'une phrase, d'un texte et, dans notre cas, d'un ensemble d'actions. La construction d'une *isotopie* permet au spectateur de déterminer ce qui est pertinent pour l'avancée du récit par rapport aux indices de vraisemblance ou aux digressions. (p. 30)

Les « indices de vraisemblance » et les « digressions » modulent ce que le spectateur retiendra pour construire son isotopie sémantique dont l'édification correspond au processus de narrativisation. Mais pourtant, cette isotopie sémantique ne suffirait pas à produire un récit selon Odin, car de nombreux ensembles sémantiques ne relèvent pas de celui-ci, par exemple « un *thème* (un ensemble d'unités sémantiques organisé autour d'un noyau sémantique), un *catalogue* (une typologie hiérarchisée d'unités relevant d'un même champ sémantique), une *liste* (l'énumération d'une suite d'unités correspondant à une entrée), etc. » (2000, p. 30) Cette typologie de signes hiérarchisés (dans le western : winchester, stetson, etc.) forme le

*catalogue* tout comme « la disparition » est un *thème* et la succession de ces éléments devient une *liste*.

Pour parvenir à narrativiser le film, le spectateur doit en venir à une structuration de forces qui demeurerait intacte en dépit du genre, « à regrouper les personnages en paradigmes, en fonction des actions qu'ils accomplissent ; l'ensemble forme le modèle des forces à l'œuvre dans un récit » (p.31) **(b)**. En appliquant le schéma actanciel de Greimas à la structuration du contenu, nous pouvons par exemple établir la structure sémantique de *The Man Who Shot Liberty Valance*. Sans savoir que Stoddard est le héros, que Doniphon est son adjutant et que Liberty Valance est l'antagoniste, qui pourrait définir le fond du discours de la scène de duel<sup>34</sup>? L'image pourrait être soit le récit d'un héros faisant face à deux antagonistes, dont l'un est lâchement caché dans l'ombre, soit une fusillade à trois organisée dans un obscur dessein, soit le récit tel que Ford l'a envisagé : Stoddard se prépare à faire feu sur Liberty Valance, mais c'est Doniphon qui lui sauve la vie en tirant depuis la ruelle adjacente.

Si le western crépusculaire a tendance à nous mettre face à des situations où les antihéros dirigent (chez Peckinpah par exemple), ces personnages s'apparentent plutôt à des archétypes encore une fois catalogables. Ce ne sont pas leurs traits qui influencent leurs positions dans le schéma actanciel, mais bien le schéma actanciel qui influence la manière dont le spectateur interprétera leurs traits. L'antihéros occupe la même place que le héros. Il n'est pas l'antagoniste et sa qualité d'*anti* n'est en fait qu'un préfixe permettant de le classer

<sup>34</sup> La question rhétorique se pose tant que l'on ignore, pour les besoins de l'exercice narratologique, la théorie des stars d'Edgar Morin (*Les stars*, 1972) ou encore celle de Stanley Cavell étudiant la relation entre le public, l'acteur et la vedette (*The World Views, Reflections on the Ontology of Film*, 1979).

dans une autre catégorie, en parallèle de la sempiternelle image de noble chevalier. Tout comme dans la structuration de contenu **(a)**, la structuration de forces **(b)** ne semble pas influencée outre mesure par les éléments diégétiques communs aux westerns crépusculaires.

Il reste enfin à organiser les actions « en une succession syntagmatique temporelle correspondant aux phases attendues pour un récit » (2000, p.31) **(c)**. Ce qu'Odin résume en sept phases :

- (1) la présentation d'une situation initiale (lieu, temps, personnages, état des choses) ;
- (2) l'intervention d'un événement déclencheur qui modifie la situation initiale, instaure un déséquilibre, suscite un manque, un désir, etc.
- (3) la reconnaissance de ce changement et la décision d'y répondre : cela se manifeste le plus souvent par l'assignation d'un objectif, d'un but à atteindre, pris en charge par un ou des personnages ; dans le modèle greimasien, on parle de *contrat* ;
- (4) la quête des moyens pour atteindre cet objectif ; dans le modèle greimasien, cette phase est isolée sous le nom de « séquence qualifiante »
- (5) en général, des complications qui cherchent à empêcher que l'objectif visé soit atteint ; ces complications conduisent à un (ou à des multiples) affrontement/s entre les forces contraires : le récit, dit E. Branigan, atteint alors un *climax*
- (6) enfin, l'affrontement aboutit à un résultat, à une résolution dans un sens ou dans l'autre, du moins à des conséquences qui peuvent être mesurées ;
- (7) tout s'achève par la description de l'état final. (2000, p.31)

En ce qui concerne *The Man Who Shot Liberty Valance*, lorsque la construction de l'isotopie sémantique est accomplie, lorsque les forces sont structurées selon un schéma actanciel, nous en venons à cette succession syntagmatique temporelle :

(1) À Shinbone, vers la fin de la conquête de l'Ouest, Stoddard vient rendre hommage à Doniphon et raconte leur histoire commune aux journalistes ;

(2) dans le flashback, Stoddard arrive à Shinbone et se voit confronté à une loi archaïque, celle que défend Liberty Valance et ses brigands ;

(3) Stoddard, en bon avocat, fait la promesse d'amener une nouvelle législation à Shinbone en dépit des menaces de Liberty Valance ;

(4) puisque Stoddard n'est pas un bon tireur et que Liberty Valance veut sa peau, Doniphon lui enseignera à manier le colt et à se défendre ;

(5) Stoddard, homme de l'Est, ne fait pas le poids. Malgré tout, sa présence dans le village a montré à la population qu'une autre organisation leur permettrait de vivre dans le respect mutuel des biens et des droits d'autrui. Stoddard et Liberty Valance s'affrontent lorsque ce dernier n'en peut plus des réformes proposées par l'avocat ;

(6) Liberty Valance meurt, nous revenons au présent où Stoddard explique que c'est Doniphon qui a tué Valance, avouant du même coup qu'il n'est pas le politicien « as de la gâchette » que la légende colporte. Les journalistes mesurent cette révélation et décident de l'enterrer, préférant imprimer la légende ;

(7) Stoddard repart vers l'Est, au sénat où il siège à présent. Sa perception de l'Ouest est altérée, il comprend que sa fondation est mythifiante, qu'elle n'est qu'un tissu de « mensonges nécessaires » pour assurer la cohérence idéale et patriotique de la nation.

Cette structure syntagmatique temporelle nous permet de comprendre de quelle manière se succèdent les macro-récits, de quelle façon certains se suivent et d'autres se présentent comme de longues parenthèses dont le contenu est le film (nous repensons à cette première et à cette dernière image de train quittant la ville). Ces trois opérations s'effectuent en simultané et cette synchronie stimule la narrativisation chez le spectateur. Par exemple, nous comprenons, sans écriteaux, que l'époque du présent est celle de la fin de l'Ouest parce qu'un train relie Shinbone à l'Est alors que, lors du flashback, Stoddard s'y rend en diligence. En tenant compte des sèmes « train » et « diligence », en comprenant qu'il y a là la répétition de la même action *narrative* (l'arrivée à Shinbone d'un jeune homme de l'Est et son retour plus vieux), nous tirons de cette compréhension sémantique la certitude qu'un temps du film se déroule autour des années 1840 et que l'autre se situe plutôt entre les années 1860 et 1870.

La narrativisation organise les macro-récits perçus dans la diégèse et en tire du sens en fonction des valeurs qu'ils véhiculent (2000, p.35). Pour Odin, cela veut dire que tout récit peut se lire comme une construction sémantique paradigmatique, mais aussi comme une suite de « déploiement des unités de contenus du modèle sur une isotopie, temporalisation et vectorisation des relations logiques (transformation des relations d'implication en relations de succession), institution des sub-contraintes en opérateurs de transformation de telle sorte que le passage d'un pôle à l'autre du carré logique rende compte de la grande transformation effectuée par l'ensemble du récit. » (2000, p.35) D'une part fondée sur des structures profondes et un « carré sémiotique » (p.35) balisé par les éléments diégétiques, la discursivisation s'effectue au fil d'une modulation logique des structures narratives du récit. Ces dernières s'agencent progressivement à partir des éléments diégétiques mis à notre

disposition par le carré sémiotique ; on départage les éléments essentiels à la constitution du discours à partir de l'isotopie d'éléments pertinents du récit.

De « relations d'implication », nous en arrivons aux « relations de succession » où les éléments ne s'impliquent plus les uns les autres dans une suite narrative de macro-récits, mais bien dans une suite successive d'événements narrativisés se déroulant par nécessité discursive. Le spectateur symbolique choisit les éléments pertinents en fonction de sa « perception du monde et du souvenir d'autres textes » (1992, p. 358), tirant profit de sa connaissance du western ou, plus largement (et moins efficacement), de sa familiarité avec la structure classique du récit hollywoodien. Cependant, cette vectorisation des éléments *logiques*, tout comme la délimitation d'un carré sémiotique constitué d'éléments *pertinents*, nous pose encore un problème.

Nous l'avons vu, les éléments diégétiques – les objets comme les thèmes – catalogués au fil des diverses recherches ne nous sont plus d'une grande utilité. Nous les avons délaissés spontanément, conscients qu'ils ne pouvaient répondre de l'origine de cette incitation à *crépusculariser* la narration des événements. Coincés à cette narrativisation crépusculaire, nous ne pourrions pas plus avancer que la crépuscularisation s'effectue au niveau de la discursivisation, car cela impliquerait que le crépusculaire est un discours en soi, le sens propre à tirer d'un récit ; simple épithète, le crépusculaire agirait comme tel et viendrait plutôt bonifier son genre d'attache d'une quelconque saveur qui reste encore à définir clairement.

Le crépusculaire se situe *aussi* à mi-chemin entre les éléments diégétiques et le discours lui-même, car il fait bifurquer les éléments diégétiques, les manipule

*crépusculairement* pour en arriver à un discours mélancolique sur la fin d'une ère et le début d'une autre. Alors qu'on pourrait croire qu'il ne s'agit que d'un rassemblement de thèmes crépusculaires ou d'un discours sur la fin, il nous semble qu'il y aurait, dans la manière dont le spectateur symbolique se narrativise les récits, un agencement typiquement crépusculaire qui ferait la particularité de ces films au-delà de leurs genres d'attache (le western) ou de leurs objets diégétiques (l'ouest crépusculaire).

Or quels facteurs pourraient nous inciter à agencer les éléments de la diégèse selon une *narrativité crépusculaire* ? Si un film portant sur l'Ouest crépusculaire n'est un film crépusculaire qu'en fonction de son discours et de la manière dont il est narré, qu'est-ce qui *permettrait* cette narrativisation ? Qu'est-ce qui *initierait* ? En d'autres mots, en quoi le crépusculaire pourrait-il être considéré comme une esthétique ?

### **3. Déphasages**

Il nous faudra, pour comprendre cela, nous éloigner momentanément du corpus des films de l'Ouest crépusculaire dont nous parlions plus en amont, car ceux-ci sont davantage motivés par l'enregistrement réaliste d'une réalité passée, cherchant à justifier l'actualité et la modernité d'un genre de moins en moins populaire au cinéma. Ces films de l'Ouest crépusculaire sont les premiers d'une lignée aujourd'hui parvenue à la télévision (*Deadwood* ; *Hell on Wheels* ; *Justified*) et dans des productions grand-public (*3:10 to Yuma*, James Mangold, 2007; *Appaloosa*, Ed Harris, 2008) qui manient les structures modernes les plus communes (le film ou la télésérie criminelle par exemple) en habillant ses éléments

diégétiques d'allures westerniennes. Ils incarnent, à leur façon, l'Histoire traditionaliste nietzschéenne :

« Elle ne sait en effet que *conserver* l'histoire, non pas l'engendrer ; c'est pourquoi elle sous-estime toujours ce qui est en gestation, car elle ne possède pour cela aucun instinct divinatoire – au contraire, par exemple, de l'histoire monumentale. » (1992, p.112)

Le crépusculaire, tel que nous le définissons, s'intéresse précisément à l'histoire « en gestation » par l'entremise d'un « instinct divinatoire » capable d'en révéler les lentes transitions, les fins et la remise en question. Le crépusculaire s'intéresse à montrer « l'édification mythologique »<sup>35</sup> pour ensuite la déconstruire. Le propre de sa narrativité cinématographique, c'est l'alternance pragmatique, axiologique et parfois épistémologique entre l'écriture monumentale et l'écriture critique de l'Histoire ou, pourrait-on dire, de l'historiographie de terrain.

Dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, le crépusculaire désigne le passage d'un siècle satisfait de ses mythes à un siècle moderne dans lequel l'imposture est un fardeau. La tentative d'évolution, sinon d'élévation de Stoddard (par sa confession aux journalistes) est enrayée par la stagnation de Shinbone, cette ville mirage dépositaire des valeurs du vieil Ouest.

<sup>35</sup> Dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, elle survient par la structure du scénario ; dans *Le Guépard*, par la surenchère ; dans *Hara-kiri*, par le monologue du rônin.

Mais le crépusculaire, nous disions, est une manière de raconter l'histoire plutôt qu'un type d'histoire. C'est en ce sens, *et en ce sens seulement*, que l'on peut concevoir le crépusculaire en dehors du western car il *raconte* la fin l'Ouest comme il pourrait narrer celle de la bourgeoisie italienne (*Le Guépard*, Luchino Visconti, 1962) ou, plus loin encore des déserts de l'Amérique, la fin de l'ère médiévale japonaise (*Hara-Kiri*, Masaki Kobayashi, 1962).<sup>36</sup>

Comme dans le film de Ford, la conscience historiographique naît d'un décalage entre la marche de l'Histoire (son temps chronologique), et le temps messianique d'un individu au sens où l'entend le philosophe Giorgio Agamben :

*C'est le temps que le temps met pour finir – ou plus exactement le temps que nous prenons pour faire finir, pour achever notre représentation du temps. Ce n'est donc ni la ligne du temps chronologique – représentable, mais impensable –, ni l'instant de sa fin – tout aussi impensable ; mais ce n'est pas non plus un simple segment prélevé sur le temps chronologique [...] ; c'est le temps dont nous avons besoin pour faire finir le temps – en ce sens : le temps qui nous reste. (2004, p.119-120)*

Le western crépusculaire est l'aboutissement d'un genre a priori historique où le héros mesure maintenant son propre décalage avec le temps chronologique, soit parce qu'il croit être à l'avant de celui-ci, soit parce qu'il est en retard. Qu'il soit révisionniste ou nostalgique, il cultive ce rapport à l'Histoire d'où il tire sa force dramatique. Les regards perdus du crépusculaire, ces plans frontaux<sup>37</sup>, ces images qui nous choquent soit parce qu'on y dénote

<sup>36</sup> Il nous resterait à définir les rapports qu'entretiennent les genres avec les cinémas nationaux et comment, hypothétiquement à l'image du crépusculaire, la qualité « nationale » d'un film entrerait en relation avec ses objets diégétiques ainsi qu'avec ses éléments narratifs et discursifs.

<sup>37</sup> Ou, pour reprendre les termes de Jean-Louis Comolli : « C'est quand le destin des personnages filmés

une différence, soit parce qu'on y narrativise la fin d'une chose, mettent en rapport les histoires et les textes (du film, du genre, du siècle) et leur temps opératif : « le temps que l'esprit emploie pour réaliser une image-temps », explique Agamben en citant le linguiste Gustave Guillaume (p. 116-117).

Cette fonction n'est évidemment pas sans nous rappeler l'image-temps deleuzienne dont les concepts viennent poursuivre en toute logique ce que nous évoquions par rapport aux grandes et petites formes de l'image-action dans le western classique et le sur-western. Le rapport à l'Histoire qu'entretient le western crépusculaire est celui d'un temps « chronogénétique » (p. 117) capable de saisir à la fois l'image-temps (selon Guillaume : une ligne chronologique de temps verbal englobant à la fois le passé, le présent et le futur) à son état potentiel, à son état de formation et à son état constitué. Dans le bref instant où le protagoniste prend conscience de son décalage et de sa présence en un temps qui n'est plus le sien (une constatation qu'il n'est en mesure de faire qu'en se situant dans l'image-temps telle que la définit Guillaume), le crépusculaire s'installe et se déploie à travers l'Histoire comme le moment de conscience aiguë d'un homme qui, une fraction de seconde durant, voit l'Histoire, le temps chronologique, cette matière « représentable, mais impensable ».

Pour illustrer cette « illumination », voire cette « mystique » du crépusculaire, le commentaire d'Agamben sur *l'Épître aux Romains* n'est pas sans outils. En effet, le

rencontre le mien, alors que je me projette imaginativement parmi eux, c'est quand l'horizon indéfini d'une improbable relation soudain se contracte pour devenir ce qui se passe ici et maintenant, dans la salle de projection et dans la durée de la séance, entre des absences tout entières tendues par un pareil désir fou de présence, que le cinéma accède à sa plus grande puissance : renvoyer les hommes les uns aux autres. Les renvoyer face à face. (1997, p. 22)

philosophe place le temps messianique après le temps de la création et avant celui de l'*eschaton* (« le moment où le temps passe dans l'éternité », p. 113). La raison pour laquelle il en vient aux travaux de Guillaume se trouve dans le problème que pose le temps messianique en rapport à nos représentations du temps en lignes chronologiques et la confusion entre le temps messianique et l'*eschaton* :

Si l'on représente le temps comme une ligne droite et sa fin comme un instant ponctuel, on obtient quelque chose de parfaitement représentable, mais d'absolument impensable ; au contraire, si l'on réfléchit sur une expérience réelle du temps, on a quelque chose de pensable, mais d'absolument irréprésentable. De la même manière, l'image du temps messianique comme segment situé entre deux éons est claire, mais elle ne dit rien de l'expérience du temps qui reste, d'un temps qui commence à finir. D'où vient cet écart entre la représentation et la pensée, entre l'image et l'expérience ? (2004, p. 114-115)

Sur le modèle d'Agamben et de Deleuze, nous aimerions introduire ici l'idée d'une *image-fin* qui représenterait le haut point de conscience entre l'image et l'expérience et qui tirerait d'une axiologie et d'une épistémologie du genre un hors-champ symbolique. Ce « hors-scène », Comolli le définissait ainsi en décrivant ses impressions face aux documentaires les plus engagés :

Nous ne sommes plus dans le spéculaire du champ et du hors-champ, nous sommes menacés par l'irruption incontrôlable d'un être ou d'un élément ne faisant pas partie de la scène jouée et filmée, et qui peut, par conséquent, y mettre fin. Tel est le hors-scène : ce qui permet la fabrication de la scène (l'équipe, la machine) et son fonctionnement (le spectateur) est aussi ce qui peut la détruire, le point focal de tous les dangers. (1997, p. 20)

Ce hors-scène ne se limiterait cependant pas à la forme documentaire. Dans le cas du crépusculaire, le hors-scène suggérerait un rapprochement qui, à partir de notre temps messianique, nous permettrait d'entrevoir l'existence de ce cycle historique – ou « hors-scène » – et sa fin déjà amorcée. Croisement entre l'expérience spectatorielle du temps et l'image d'un temps chronologique, l'image-fin se démarque par sa fonction chronogénétique qui, en évoquant le hors-scène, implique qu'il parviendra un jour ou l'autre à engloutir la scène.

Dans l'appellation « western crépusculaire », l'épithète « crépusculaire » rappelle aussi que cette fin est un concept humain réfléchi pour l'aider à représenter l'ordre des choses. De plus, si la critique de la finalité révèle que « hors du tout, il n'y a rien », que la finalité est synonyme d'une positivité de l'Histoire, au contraire, l'absence de finalité renverse notre perception historique qui s'inscrit dorénavant dans une conscience de la présence d'un temps messianique où le temps chronologique est omniprésent, mais néanmoins évanescent. En acceptant le fait nietzschéen que chaque individu est un « fragment de fatalité » (*Crépuscule des idoles* 1988, p. 45) autour duquel *tout* prend sens, en dehors duquel *rien* n'a de sens, nous en arrivons au récit crépusculaire type où le protagoniste se sait minuscule face au dessein historique dont il vient de deviner l'existence : la narrativité crépusculaire provient d'un individu voyant, conscient qu'un arrière-plan historique et transcendant le surplombe. Cette révélation de notre conscience falsificatrice englobe les considérations historiques, mythifiantes ou narratives alors que nous nous destituons de notre position centrale, que nous nous restituons dans une subjectivité minuscule toute à l'inverse des élans romantiques sur-westerniens; que, pour reprendre Nietzsche, « personne ne soit plus tenu pour responsable,

que le monde d'être ne puisse plus être ramené à une *prima causa*, que le monde, ni en tant que *sensorium*, ni en tant qu'"esprit", ne soit une unité : c'est cela et *cela seulement qui est la grande libération* – c'est par là, et par là seulement, qu'est restaurée l'*innocence* du devenir... L'idée de Dieu était jusqu'à présent la principale *objection* contre l'existence... Nous nions Dieu, nous nions en Dieu la responsabilité : c'est *en cela*, et en cela seulement que nous sauvons le monde. » (1988, p. 45-46)

Or le western crépusculaire correspond exactement à cette restauration de « l'innocence du devenir » alors que, le regard incertain, ses protagonistes observent l'abîme de l'avenir, synonyme d'une fin qu'ils savent désormais moins mythique, moins mystique, moins religieuse, moins héroïque. Terminé les héros martyrs à la Custer et les preux chevaliers de l'Ouest de *Shane*, car « sauver le monde » selon Nietzsche, c'est le séparer définitivement de notre vision théocentrique, le restituer à son plan le plus cruellement matériel, ne plus envisager la genèse ou la finalité des choses, mais seulement leur existence ou leur inexistence.

C'est pourquoi nous disons que le western crépusculaire porte sur le passage du temps ou sa stagnation, sur cette constatation terrifiante de ce qui sépare notre temps messianique du temps chronologique ; deux temps qui ne partagent pas le même tempo, deux temps dont l'inéluctabilité de l'un n'existe que par l'épuisement de l'autre.

Il y a, à titre d'exemple, les fantômes et les revenants. Leutrat et Liandrat-Guigues rappellent de quelle manière le western est un genre mort-né, car dès son origine, il semble

déjà pris dans un anachronisme (les premiers westerns datent du début du siècle, époque où le véritable Ouest entame sa modernisation) :

Le western [...] peut être considéré comme le récit d'une disparition, si bien que le thème est présent de diverses manières : par la fréquence des enterrements (combien de tombes creusées !), par la ville si bien nommée de Tombstone, par le ton funèbre chez Ford, par la chanson sur le cimetière (boothill) de *Gunfight at the O.K. Corral*, par le thème du revenant chez Clint Eastwood (*Pale Rider*), etc. (2010)

Ces indices de sa mort annoncée, concrétisée sous la forme de fantômes, apparaissent comme la matérialisation et la trace les plus tangibles d'un décalage entre temps messianique et temps chronologique. Preuve que le temps passe, le fantôme vient hanter le présent westernien en lui rappelant sa fin en devenir : si les fantômes se manifestent, c'est bien parce que nous pouvons, nous aussi, périr. Le fantôme au sens propre (*High Plains Drifter*, Clint Eastwood, 1973) comme figuré (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1991) n'est en fait qu'un rappel pour le spectateur obnubilé par l'Ouest synthétique. Il vient rappeler que les choses ont une fin, qu'elles vieillissent, dépérissent et changent comme le vieux Eastwood d'*Unforgiven* qui refuse maintenant l'alcool.

Mais les fantômes apparaissent aussi de manière plus subtile. Dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, nous voyons Doniphon surgir de la noirceur dans un flashback pour abattre Liberty Valance. Sa présence est fantomatique, d'abord parce qu'on le sait mort au présent, ensuite parce qu'il apparaît dans une scène où nous le croyions absent. Son intervention dans le duel revient hanter Stoddard. Il est un spectre venu le sauver *in extremis*

d'une mort certaine en plus d'être celui qui le propulsa sur le chemin d'une carrière politique prestigieuse. Son souvenir, présenté dans une scène à l'éclairage expressionniste qui scinde abruptement le cadre en deux, entre lumière et obscurité, met d'ailleurs l'emphase sur cette impression d'apparition soudaine. La présence fantomatique d'un personnage ou d'une époque est une composante intrinsèque au western crépusculaire, car c'est sa présence qui nous aide à révéler l'aspect crépusculaire de l'œuvre, cette sensation d'appartenir à un passé et un futur qui dépassent notre perception déclinée strictement au présent.

Le fantôme, sans être le seul symbole du temps chronologique, est ce qui peut permettre d'entrevoir, lors de ces quelques secondes où il apparaît, notre place dans le temps. C'est à travers lui et le brouillard d'outre-tombe qu'il promène que nous prenons conscience d'un nouvel ensemble de significations présentes dans l'image, des significations qui ne sont plus de l'ordre de l'image-action ou de l'image-mouvement, mais qui se rapprocheraient de l'image-temps deleuzienne et plus précisément de ce que nous proposons d'appeler l'image-fin : l'indice, pour le spectateur symbolique du genre, qu'une narrativisation crépusculaire lui permettrait par exemple de donner sens aux fantômes du western.

#### **4. Un cinéma crépusculaire**

Sorti du contexte westernien, le crépusculaire, genre au-delà des genres, transhistorique et récurrent, se remarque essentiellement par la relation qu'entretiennent les personnages avec leur hors-cadre socio-historique. Présent dans le décalage entre le temps chronologique et le temps messianique, le crépusculaire apparaît soit en fonction de la grande

Histoire d'un pays, d'une ville, d'un peuple (alors qu'un personnage voit l'Histoire progresser sans lui), soit en fonction de la petite histoire d'un individu, d'une famille, d'une société (alors que cet ensemble stagne tandis que le protagoniste évolue). Le crépusculaire montre précisément le crépuscule d'une chose pendant qu'une autre se lève, le hors-cadre et son protagoniste cousus l'un dans l'autre.

Dans *Le Guépard* (Luchino Visconti, 1963), le prince Don Fabrizio Salina (Burt Lancaster) incarne la bourgeoisie sicilienne qui observe l'Italie se constituer en État-nation moderne. Fier bourgeois, Salina refuse les compromis que lui offre Sedara, ce paysan enrichi. Mais loin d'être le récit d'un affrontement de classes, *Le Guépard* aborde plutôt le refus du changement. Trop enraciné dans la tradition, le personnage permet de discourir sur le passage de l'ancien au moderne, thématique ponctuelle du crépusculaire. Tel est le rôle de la scène finale du bal, étirée sur près de quarante minutes. L'accent mis sur l'opulence des lieux provoque un important contraste avec les tableaux de révolution qui peignent les rues de Palerme. Entre le bruit des violons et celui des canons, Salina *s'entrevoit* révolu. Les dernières heures de la fête, comme celles de la bourgeoisie, ne sont que les premières d'une aube qui n'aura de cesse de briser les habitudes.

Pour mesurer la stagnation de son personnage, Visconti l'oppose à un neveu progressiste (Falconeri, interprété par Alain Delon) qui acceptera de nombreux compromis. C'est par la comparaison constante entre les deux nobles que Visconti nous amène à interpréter le personnage de Lancaster comme la métaphore d'une bourgeoisie sur le déclin : sans la présence du neveu, *Le Guépard* aurait été un mélodrame sur la défaite de la bourgeoisie aux mains des classes paysannes. C'est parce qu'on sait l'alternative possible,

c'est parce qu'on sait que Salina pourrait survivre au changement en acceptant les compromis, que son refus de ceux-ci souligne l'omniscience du personnage, cimenté dans une époque révolue, terrassé par ce temps chronologique qui a pris les devants et qui initie, chez le spectateur, la narrativisation crépusculaire.

Si avec *Le Guépard*, tout le cinéma de téléphones blancs<sup>38</sup> semble passer au crible, avec *Hara-kiri* (Masaki Kobayashi, 1962) c'est le *chanbara* japonais (film de sabre axé sur l'apologie du code guerrier bushido) qui est démantelé. *Hara-kiri* se situe à une époque de pacification à travers l'archipel où les samouraïs n'ont guère plus d'utilité et deviennent des rôlins. Hanshiro Tsugumo (interprété par Tatsuya Nakadai) entre dans la maison du clan Iyi et demande la permission de s'y faire *seppuku*, soit le suicide rituel par éventrement. Avant d'accepter sa requête, le clan prévient Tsugumo que ses intentions doivent être franches et qu'ils n'accepteront pas qu'il se désiste au dernier moment. Sûr de lui, le protagoniste se soumet au rituel, mais prend néanmoins le temps de raconter une histoire qui concerne le domaine Iyi. S'amorce alors une série de longs flashbacks qui formera l'essentiel du récit et qui aboutira par une révélation : le fils de Tsugumo s'était auparavant présenté à la maison Iyi pour plaider le droit au suicide en espérant qu'on le retournerait chez lui avec quelques pièces pour le consoler – pièces sur lesquelles il comptait pour guérir son fils. Découvrant le subterfuge, le clan le force à accomplir le rituel avec le sabre de bambou qu'il portait en remplacement de celui qu'il avait vendu.

<sup>38</sup> cf. Gili, Jean A.. 1990. *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux, 1922-1945*. Perpignan : Institut Jean Vigo.

À une époque où certains impérialistes plaidaient encore la cause de l'Empereur Hiro Hito, Kobayashi décrit le système féodal japonais en faisant de son héros Tsugumo le dernier représentant d'un esprit samouraï disparu. Pour le cinéaste, la perception du bushido et du pouvoir divin de l'empereur a depuis longtemps été instrumentalisée. *Hara-kiri* est le récit d'un héros humaniste dans un monde de plus en plus corrompu où la stagnation a fait moisir le sens moral du guerrier. Exemple d'un système révolu qui demeure par ancienneté en dépit d'un homme moderne qui tente en vain de le combattre, *Hara-kiri* est aussi crépusculaire que peut l'être *Le Guépard* ou *The Man Who Shot Liberty Valance*. Que peut bien être la tragédie du prince Salina sinon la prise de conscience du « temps qu'il nous reste » ? Qu'est-ce que la critique de la pensée spartiate du clan Iyi sinon la preuve de sa « non-coïncidence » avec un personnage résolument moderne ? Le temps messianique du protagoniste et du spectateur symbolique qui s'y identifie entre en décalage avec le temps chronologique qui habite le hors-scène ; les indices de nostalgie, les souvenirs du cinéphile, de l'historien, du lecteur meublent ce décalage où ils transitent librement.

## **5. Approches de l'image-fin**

Peut-on traduire le crépusculaire en images ? Quel type d'images provoque-t-il ? Y a-t-il une image crépusculaire ? Nous devons à présent nous poser toutes ces questions pour évacuer définitivement de la notion de crépusculaire les isotopies sémantiques qui lui étaient jusqu'alors rapprochées et tenter de définir l'image qui lui est essentiellement associée.

Nous appellerons « image-fin », le type d'image qui *crystallise* les éléments discursifs assemblés par une narrativisation crépusculaire. Comme toutes les images deleuziennes, l'image-fin est bipartite : elle se compose d'une image actuelle, la situation purement optique et sonore (1985, p.66), et d'une image virtuelle qui existe hors de la conscience, dans le temps<sup>39</sup>. Comme l'écrit Deleuze, « nous ne devrions pas avoir plus de peine à admettre l'insistance virtuelle de souvenirs purs dans le temps que l'existence actuelle d'objets non-perçus dans l'espace » (p.107). Mais l'image virtuelle n'est pas seulement un souvenir venu hanter le présent (image actuelle), elle est l'amplification d'une réalité englobante, d'un arrière-plan sur lequel l'image actuelle se manifeste en objets et vers lequel celle-ci renvoie continuellement.

Parce que l'image-fin n'existe que dans un rapport de force entre l'image actuelle et son image virtuelle, il serait alors facile de la confondre avec l'image-souvenir. Or, elle s'en distingue car elle n'évoque pas « des images mentales en fonction des exigences du nouveau présent qui se définit comme postérieur à l'ancien, et qui définit l'ancien comme antérieur d'après une loi de succession chronologique » (p. 106). De même, elle n'est pas exclusivement composée d'une image virtuelle ; l'image virtuelle qui, sous sa forme la plus pure, s'apparente plutôt à des images-souvenir et des images-rêve qui « hantent une

<sup>39</sup>« Si Bergson appelle l'image virtuelle "souvenir pur", c'est pour mieux la distinguer des images mentales, des images-souvenir, rêve ou rêverie, avec lesquelles on risque de la confondre. [...] L'image virtuelle à l'état pur se définit, non pas en fonction d'un nouveau présent par rapport auquel elle serait (relativement) passée, mais en fonction de l'actuel présent *dont* elle est le passé, absolument et simultanément : particulière, elle est pourtant du "passé en général", en ce sens qu'elle n'a pas encore reçu de date. Pure virtualité, elle n'a pas à s'actualiser, puisqu'elle est strictement corrélatrice de l'image actuelle avec laquelle elle forme le plus petit circuit qui sert de base ou de pointe à tous les autres. » (p.106-107)

conscience qui leur donnent nécessairement une allure capricieuse ou intermittente, puisqu'elles s'actualisent après les besoins momentanés de cette conscience » (p. 107).

Nous définirons donc l'image-fin comme une terminaison particulière de l'image-cristal en ce qu'elles sont toutes deux constituées, de « l'opération la plus fondamentale du temps » (1985, p.108) : la révélation, à travers le cristal, du dédoublement du temps « en deux directions hétérogènes dont l'une s'élançe vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé ». Deleuze explique :

L'image-cristal [n'est] pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique, Cronos et non pas Chronos. C'est la puissante Vie non-organique qui enserme le monde. Le visionnaire, le voyant, c'est celui qui voit dans le cristal, et, ce qu'il voit, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission. (p.109)<sup>40</sup>

L'image-cristal révèle les circuits qui relient le passé au présent dans « un dédoublement que le cristal lui-même ne cesse de faire tourner sur soi, qu'il empêche d'aboutir », puisque le présent est un passé en puissance et le passé, un présent déjà passé ; « le cristal vit toujours à la limite, il est lui-même "limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore (...)" » (Jean Ricardou cité par Deleuze). En cela, « l'image-cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle » (p.109-110), la confusion à travers laquelle le temps n'est plus sujet au mouvement ; où le temps se manifeste à l'état pur.

<sup>40</sup> Nous l'avons vu, Agamben parle quant à lui de « temps chronologique ». Dans un souci de clarté, c'est l'expression que nous retiendrons.

À la différence de l'image-cristal, l'image-fin est non-exclusive au cinéma moderne, car son rapport au temps est moins issu de la mise en scène qu'il n'est le fruit du rapport qu'entretient le spectateur avec le film. Qu'il soit question du spectateur symbolique face au cinéma de genre ou qu'il soit question d'un spectateur dont la connaissance générale lui permet de lire les différents textes du film (historiques, littéraires, culturels, cinématographiques), l'image-fin est fondamentale au développement du discours. Elle permet au spectateur de saisir, à même des éléments diégétiques que pourrait ne pas lire outre mesure un néophyte, les pistes discursives laissées, au hasard ou pas, par le metteur en scène. Contrairement à l'image-cristal, l'image-fin s'envisage donc sur un axe socio-historique ; si l'étude de l'image deleuzienne est d'abord une étude esthétique, l'étude de l'image-fin dresserait les rapports axiologiques et épistémologiques entre l'image et le spectateur.

L'image-fin, pourrait-on dire, est très proche d'une image-cristal en décomposition en ce qu'elles partagent « un processus de décomposition qui les mine du dedans, les assombrit, les opacifie ». En effet, Deleuze évoque lui aussi *Le Guépard* et le lent dépérissement de l'aristocratie italienne. Il écrit : « Ce n'est pas seulement que ces aristocrates sont en passe d'être ruinés, cette ruine qui approche n'est qu'une conséquence. C'est qu'un passé disparu, mais qui se survit dans le cristal artificiel, les attend, les aspire, les happe, leur retirant toute force en même temps qu'ils s'y enfoncent » (p.125). Plus précisément, ce qui recoupe les deux images est « l'idée ou plutôt la révélation que *quelque chose* vient trop tard » (p.126). À la fin de *The Man Who Shot Liberty Valance*, le sénateur Stoddard comprend que son récit de l'assassinat de Liberty Valance ne suffira pas à détacher la légende de la réalité depuis longtemps dépassée par celle-ci, il laissera donc le journaliste venu l'interroger propager le

mensonge. Dans *Hara-Kiri*, c'est l'image de l'armure emplie de fumée blanche, symbole de la remise en question du *bushido*, qui clôt le film. Ce que nous dit l'image de Kobayashi sonnerait comme un « trop tard, le mal est fait » ; elle révèle l'absurdité de l'application fanatique d'un code moral en retard sur son temps.

On retrouve certes dans l'image-fin l'idée que « le temps se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé » (p. 109). Néanmoins, les qualités historicisantes de l'image-fin font d'elle une image chronogénétique, une image qui discours sur la *mécanique du temps* et dans laquelle le temps chronologique hérite son mouvement du temps messianique. Par ce glissement, le temps chronologique nous apparaît intelligible le temps d'un plan ou d'un assemblage de plans. À l'inverse, l'image-cristal en décomposition montre le temps messianique du voyant engloutir, par sa finitude, le temps chronologique.

Alors que l'image-cristal est existentialiste, l'image-fin est divinatoire et invite le spectateur à percevoir dans le présent un inévitable crépuscule *autant* qu'une aube qui se lève<sup>41</sup>. L'image-fin est donc l'image emblématique d'un discours sur la relation qu'entretient l'Homme avec son propre temps. À travers elle se révèle le déphasage du voyant qui, par le seul fait de cette *révélation*, de ce « trop tard » ou « trop tôt » qui lui fait prendre conscience du point de scission sur lequel se porte son regard, découvre du même ordre sa qualité de contemporain. L'image-cristal en décomposition porte sur le dépérissement naturel des

<sup>41</sup> Quant à savoir, dans l'avant-dernière séquence du *Guépard*, s'il s'agit d'une image-fin ou d'une image-cristal, réitérons qu'elles ne sont en aucun cas exclusives. La même image – prenons celle du prince en larmes – émeut par les composantes esthétiques du cadre, mais aussi par l'« érudition » qu'elle exige.

choses alors que *l'image-fin est initiée par un point de vue contemporain sur le temps, par une image virtuelle du temps chronologique qui envahie soudainement l'image actuelle du temps messianique*. La différence, principalement heuristique, sert à développer une étude de l'image et de ses potentialités poétiques en fonction de leur contemporanéité.

Dans *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2008), Agamben s'appuie sur le poème de l'essayiste russe Ossip Mandelstam intitulé « Le siècle » (*vek*, qui en russe signifie aussi « époque », cf., p.13) pour développer sa pensée. Il cite :

Mon siècle, mon fauve, qui pourra  
Te regarder droit dans les yeux  
Et souder de son sang  
*Les vertèbres de deux siècles ?* (p.12-13)

Comme l'explique le philosophe, « les deux siècles, les deux époques ne sont pas seulement, comme le suggère Alain Badiou dans sa belle analyse du poème<sup>42</sup>, les XIXe et XXe siècles, mais aussi et surtout le temps d'une vie singulière (souvenez-vous que le latin *saeculum* désigne, à l'origine, le temps de la vie) et le temps de l'histoire collective, qu'on peut appeler dans ce cas le XXe siècle » (p.14). Image en relation avec son temps, l'image-fin concerne donc plus précisément l'histoire « collective » du temps diégétique et extra-diégétique ; dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, elle renvoie autant à la fin de la conquête de l'Ouest qu'à

<sup>42</sup> cf. Badiou, Alain. 2005. *Le siècle*. Paris : Seuil.

l'épuisement du western. Elle est historicisante en ce sens qu'elle souligne, par un temps subjectif, celui du voyant, les mouvements d'une époque.

Aussi pouvons-nous envisager qu'en tant que contemporain, le voyant, comme le poète d'Agamben, *est* la fracture du temps, « celui qui empêche le temps de se rassembler et, en même temps, le sang qui doit souder la brisure » (p.15). En effet, ce temps messianique est aussi celui par lequel tout le temps chronologique s'envisage, ce par quoi il est intelligible. Il incombe au voyant comme au poète (au protagoniste comme au cinéaste) de comprendre son rôle dans la représentativité du temps chronologique, car c'est de sa conscience historicisée dont dépend l'éloquence de l'image-fin.

Ainsi, le voyant comme le poète perçoivent l'inhérent déphasage du temps messianique et du temps chronologique. En saisissant l'importance et la gravité de ce déphasage, ils acceptent *de facto* son inéluctabilité. Au sujet du déphasage, Agamben ajoute :

« Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. » (p.10)

Clint Eastwood, dans *Gran Torino* (2008), en est le parfait exemple. À la fois voyant et poète, protagoniste et auteur, il incarne et représente la fracture scindant deux siècles et deux cinémas. Saisissant le monde en marche sans pouvoir en suivre la cadence, Kowalski (interprété par Eastwood) évoque aussi la présence fantomatique des rôles antérieurs de l'acteur (l'homme sans nom, Harry Callahan etc.) qui rattache irrévocablement le personnage

à son époque, cette époque à laquelle il essaie vainement d'échapper et pour laquelle il se sacrifie finalement, soudant d'un même geste « l'échine brisée du temps » (p.14).

L'image-fin est donc une image initiée par le voyant, le poète, le contemporain : « celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité » (p.19). Or :

« Percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité : cela suppose une activité et une capacité particulières, qui reviennent dans ce cas à neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté ». (p.21)

Le dernier plan de *The Social Network* (David Fincher, 2010), l'un des films les plus « conscients » de ces dernières années, présente Mark Zuckerberg, personnage *inconscient* ou non-conscient, dirigé par un auteur « qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité » (p.21). Fincher, éminemment plus conscient que son personnage qu'il prend en grippe, utilise Zuckerberg comme figure tragique de l'ère des réseaux sociaux, créateur prométhéen d'un dispositif qui marque le passage d'une ère technologique à une autre, signe d'une contemporanéité qui échappe totalement à la diégèse et qui s'inscrit, pour le coup, dans la formation du discours.

## Conclusion

La narrativisation de l'image crépusculaire et plus encore l'image-fin sont des concepts qui sont encore à éprouver en dépit de la définition que nous en avons proposée ici. Bien qu'en ayant éclairci la nature du crépusculaire, nous voilà plus près d'une compréhension narratologique de celui-ci, il nous resterait encore à considérer ses écueils pragmatiques. Touchant à la fois à l'Histoire, mais aussi à l'histoire du cinéma, cette image-fin reste à définir sur un axe épistémologique.

En effet, les rapports qu'entretiennent les images-fin avec leurs contextes socio-historiques mériteraient d'être vus comme une incitation à une archéologie de l'image, empruntant à Marc Ferro l'idée que le film est aussi, en plus d'un objet artistique, un « agent de l'histoire »<sup>43</sup>. Or le film, pour reprendre Comolli, « s'évertue à nous faire croire qu'il reflète ce qui est, alors qu'il fait bien mieux (ou bien pire) : il fabrique ce qui sera » (1997, p. 12). En observant ce double sens qu'a l'image par le biais d'une épistémologie de celle-ci, elle nous renseignerait aussi sur la contemporanéité des artistes à une époque donnée et, par un croisement avec la recherche des différents textes d'une époque (littéraires, sociologiques, anthropologiques, historiques), permettrait d'observer la capacité du cinéma à « fabriquer ce qui sera ». L'image-fin est un modèle heuristique qui vise à dénouer la recherche scientifique par le biais d'une étude épistémologique de la mise en scène, des savoirs cinématographique et culturel des cinéastes comme de leurs spectateurs.

<sup>43</sup> cf. Ferro, Marc. 1993. *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard.

Ainsi, l'image-fin du *stagecoach*<sup>44</sup> de *The Man Who Shot Liberty Valance* initie-t-elle seulement une narrativisation crépusculaire chez les spectateurs qui ont conscience de sa symbolique extra-diégétique ? Non pas que cette image-fin soit translucide en face des spectateurs les plus néophytes, mais force est d'admettre que son image virtuelle ne peut être aussi prégnante et que l'image-fin ne se donne pas à la lecture de tout un chacun. L'étude approfondie de ce rapport à l'image permettrait de définir une axiologie spectatorielle qui se pencherait sur les réflexions morales entamées par le spectateur.

Qu'en serait-il, par exemple, du spectateur peu curieux de culture japonaise ou étranger aux concepts du bushido ? Comprendrait-il la signification du dernier plan de *Hara-kiri*, celui de l'armure vide du guerrier ? Son degré de précompréhension serait élevé – une armure vide, qu'elle soit européenne ou japonaise, renvoie à une figure fantomatique –, mais il est fort peu probable qu'il soit en mesure de tirer de cette image autant d'indications narrativisantes qu'un spectateur plus historiquement et culturellement aguerri. Et ce dernier, que lui dirait cette image d'abord vue en 1962, époque des révolutions politiques au Japon ? Que dirait-elle au spectateur occidental, amateur de *jidai-geki*, sur le genre que Kobayashi déconstruit ? Envisager le genre lui aussi comme « agent de l'histoire », c'est tenter de comprendre comment la cinéphilie emprunte tous les chemins possibles et comment, en proposant une étude de cette relation entre le spectateur et l'écran, la contemporanéité du cinéma se révèle au-delà des étiquettes classiques, modernes et postmodernes.

<sup>44</sup> À son arrivée en ville, Stoddard voit le *stagecoach*, remisé et poussiéreux, qui l'avait 20 ans auparavant conduit vers la ville. Le spectateur averti, lui, reconnaît l'exact et même *stagecoach* du film homonyme qui, il y a 20 ans, avait relancé la popularité du genre.

Puisque nous avons associé la narrativisation crépusculaire à une historiographie du genre, cela voudrait donc dire que pour qu'elle opère, le spectateur doit d'abord connaître et comprendre l'Histoire dont on remet en question les a priori épistémologiques. Sans non plus vouloir circonscrire le cinéma crépusculaire à un « cinéma de connaisseurs » ou à un cinéma ne s'adressant qu'à son spectateur symbolique, il serait intéressant de tirer de cette approche de l'image-fin un schéma sur l'historicité des images et leur réception par des spectateurs plus ou moins historiens, plus ou moins cinéphiles.

En ce qui concerne nos premières interrogations (pourquoi un film est-il crépusculaire ? le crépusculaire peut-il qualifier d'autres genres que le western ?), nous pouvons dire à présent que plus le spectateur est amené à narrativiser crépusculairement, plus le film, quel qu'il soit, est crépusculaire. Ainsi, il existe du western crépusculaire (*The Man Who Shot Liberty Valance*), du *biopic* crépusculaire (*The Social Network*), du *jidai-geki* crépusculaire (*Hara-kiri*), du drame bourgeois crépusculaire (*Le Guépard*), de la comédie musicale crépusculaire (*A Star is Born*), etc.

Dans *A Star is Born* par exemple, la construction de l'isotopie sémantique relève de l'alternance entre les scènes parlées et les scènes chantées. Le spectateur comprend qu'il est question d'une comédie musicale et configure sa satisfaction d'en venir à un « récit plein » en fonction de cette nomenclature. Lorsqu'il voit le Pygmalion incarné par James Mason se jeter dans la mer au dernier plan – image-fin par excellence du cinéma de l'âge d'or hollywoodien –, il remet en cause l'agencement classique des éléments diégétiques et les crépuscularise, raccordant ainsi le fond du discours avec la forme du récit.

Ce raisonnement sur la narrativisation des genres ne s'arrête évidemment pas ici. D'autres épithètes existent pour qualifier les films de manière narratologique. Il existe, en fait, autant de manières de narrer qu'il y a de types d'images, autant de manières d'assembler les éléments diégétiques qu'il y a de discours possibles.

En ce sens, Paul Schrader avait eu raison d'avancer que le film noir n'est pas un genre, mais bien un style : « Film noir is not a genre [...]. It is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict, but rather by the more subtle qualities of tone and mood. It is a film “noir”, as opposed to the possible variants of film grey or film off-white. » (Schrader 1971) Comme il existe des westerns noir (*The Furies*, Anthony Mann, 1950), l'épithète crépusculaire désigne un style plutôt qu'un genre, une manière de narrer les éléments de la diégèse. À cette observation, nous ajouterions même que les narrations en question ne sont pas exclusives et peuvent même se superposer. Nous pourrions ainsi dire que *The Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), de par son style noir et crépusculaire racontant à la fois la fuite du héros (Charlton Heston) et le déclin de l'antagoniste (Welles), est un film noir crépusculaire.

Au-delà de la fabrication de nouvelles étiquettes narratologiques, la plus grande part de travail reste à abattre pour définir les divers degrés d'opacité pragmatique de l'image-fin ainsi que leurs répercussions aux sources de la narrativisation crépusculaire. Rappelons néanmoins que notre étude visait primordialement à détacher le crépusculaire du western crépusculaire ; que le phénomène soit maintenant relatif à la lecture des spectateurs n'empêche pas pour autant sa présence dans les films analysés.

Bien que pour en arriver là, certains détours parurent plus longs que ne le veulent habituellement les études cinématographiques, il nous a toujours semblé important d'aborder le western d'abord par ses textes plutôt que par son esthétique, car c'est par eux et par eux seulement que s'envisagerait une étude épistémologique du cinéma de genre. Celle-ci observerait, en allant et venant entre le film et son hors-scène, ce qui initie la narrativisation chez le spectateur symbolique, témoin d'une histoire culturelle en constante écriture. « La séance cinématographique établit une scène qui n'est jamais en dehors de l'histoire dans la mesure où l'histoire de ce siècle est en grande partie faite de représentations cinématographiques et s'est du coup fabriquée en rapport et sous la forme de spectacles cinématographiques ; s'est en tout cas transmise et diffusée ainsi », soulignait Comolli (1997, p. 13). Croyant que l'analyse scientifique du genre a trop aisément entrepris de le classer pour mieux le déconstruire, comme si elle avait été influencée par le mode de production tayloriste des studios, prenant en compte la manufacture des éléments diégétiques codifiés plutôt que leurs agencements artisanaux, nous avons souhaité proposer le vocabulaire sémiopragmatique pour déchiffrer le crépusculaire.

En nous attardant d'abord aux origines pré-cinématographiques du western crépusculaire (le *dime-novel*, le récit de voyage, le roman de la frontière), puis à ses précédentes incarnations au cinéma (western classique, sur-western), nous avons été en mesure d'entreprendre la lecture du genre par le biais des textes qu'il avait produit et des relations que ceux-ci entretenaient avec l'Histoire, le mythe et les autres textes culturels de leur époque. Archéologie textuelle du genre plutôt qu'analyse filmique, elle nous a fait voir comment les éléments extra-cinématographiques ont directement influencé l'image-action du

western et comment, à sa manière, « plus que les autres arts – et parce qu'il s'entretient avec les réalités sensibles dans le langage du réalisme – le cinéma nourrit le secret espoir de réaliser l'utopie d'un devenir esthétique du monde. » (1997, p. 31)

Transposée dans le western crépusculaire, cette relation a eu tôt fait de révéler la nature profonde du phénomène : incitation à la narrativisation plutôt que catalogue, le crépusculaire est apparu comme l'élément narratif aux qualités axiologiques, historiographiques et épistémologiques qui allait, une fois confronté à Deleuze, nous amener naturellement vers l'image-cristal. Au fond de celle-ci, nous inspirant du temps chronogénétique de Guillaume et du temps messianique d'Agamben qui permettent de saisir l'ampleur d'un temps chronologique et englobant, nous sommes venus à la conclusion qu'une image de la fin d'un temps existait. L'image-fin, image chronogénétique relevant de la contemporanéité d'un voyant (protagoniste, auteur du film ou les deux à la fois), nous a semblé alors suffisamment présente à travers différentes époques et industries cinématographiques pour que l'on daigne la conceptualiser et imaginer d'autres images de son acabit, non pas de nature profondément esthétique, mais bien d'ordre socio-historique.

Comme nous l'évoquions plus haut, il ne resterait alors qu'à prolonger les considérations lancées intuitivement par Schrader à propos du film noir, à voir dans l'indice de narrativité de l'image-fin une invitation à envisager de nouveau les genres du cinéma, non plus sur la base d'un assemblage savant d'éléments matériellement reconnaissables, mais bien comme des réservoirs d'un certain temps, d'une certaine époque; qu'en chaque film, au-delà de son genre et de son discours, sommeille potentiellement la posture de la contemporanéité du cinéma et, infiniment plus, de sa société poétique.

## Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. 2004. *Le temps qui reste : Un commentaire de l'Épître aux Romains*. Paris : Rivages.
- . 2008. *Qu'est-ce que le contemporain*. Paris : Rivages.
- ALTMAN, Rick. 1992. *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- ARISTOTE. 1990. *Poétique*. Paris : Le livre de poche.
- ASTRE, Georges-Albert et Albert-Patrick Hoarau. 1973. *Univers du Western*. Paris : Seghers.
- AUERBACH, Erich. 2007. *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.
- BADIOU, Alain. 2005. *Le siècle*. Paris : Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 2008. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BAREL-MOISAN, Claire. 2005. « Les Indiens de Fenimore Cooper : Lecture du Dernier des Mohicans ». *Romantisme*, n° 130 (hiver), p. 55 à 65.
- BAZIN, André. 2005. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : 7<sup>e</sup> art.
- BENAYOUN, Robert. 1965. « Un barbecue chez les perdus ». *Positif*, n° 69 (mai), p. 43-51.
- BONNEFOY, Yves (dir.). 1999. *Dictionnaire des mythologies*. Paris : Flammarion.
- BOURGET, Jean-Loup. 1990. *John Ford*. Paris : Rivages.
- CERTEAU, Michel de. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- COMOLLI, Jean-Louis. « Le miroir à deux faces » in Comolli, Jean-Louis et Jacques Rancière. *Arrêt sur histoire*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- COOPER, James Fenimore. 1992. *The Last of the Mohicans*. Hertfordshire : Wordsworth Editions Limited.

- DE LA BRETÈQUE, François. 1998. « Le paysage dans le western » in CAMY, Gérard (dir.). *Western : que reste-t-il de nos amours ?* (Cinémaction n° 86). Paris : Corlet.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- . 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- FERRO, Marc. 1993. *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 2008. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- GAUDREAU, André. 1999. *Du littéraire au filmique*. Paris: Nathan/Armand Colin.
- GILI, Jean A.. 1990. *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux, 1922-1945*. Perpignan : Institut Jean Vigo.
- GLUCKSMANN, André. 1993. « Les aventures de la tragédie » in BELLOUR, Raymond (dir.). *Le western*. Paris : Gallimard, p. 71-88.
- GRIMAL, Pierre. 2010. *La mythologie grecque*. Paris : Presses Universitaires de France.
- HARTE, Bret. 1947. *The Best Short Stories of Bret Harte*. New York: The Modern Library.
- IRVING, Washington. 1840. *Tales of Alhambra*. Paris : Baudry's European Library.
- KASPI, André. 2008. *Les Américains : Les États-Unis de 1945 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil.
- LEUTRAT, Jean-Louis. 1985. *L'alliance brisée*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- LEUTRAT, Jean-Louis et Suzanne Liandrat-Guigues. 1990. *Les Cartes de l'Ouest*. Paris : Armand Colin.
- . 2007. *Splendeur du western*. Pertuis : Rouge Profond.
- . 2010. « Le "crépusculaire" ». En ligne. *Hors Champ* (printemps). <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article388>>
- NIETZSCHE, Friedrich. 1988. *Crépuscule des idoles*. Paris : Gallimard.
- . 1990. *Considérations inactuelles I et II*. Paris : Gallimard.
- ODIN, Roger. 1990. *Cinéma et production de sens*. Paris : Armand Colin.
- . 2000. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université.

- RIEUPEYROUT, Jean-Louis. 1987. *La grande aventure du western*. Paris : Éditions Ramsey.
- SCHRADER, Paul (dir.). 1971. *The Film Noir*. Catalogue de rétrospective (Los Angeles International Film Exposition). Los Angeles : Filmex.
- TAVERNIER, Bertrand. 1971. « Les contradictions de William Wellman ; Entretien avec William Wellman ». *Positif*, n° 124 (février), p. 1-29.
- . 2008. *Amis Américains : Entretiens avec les grands Auteurs d'Hollywood*. Lyon : Actes Sud.
- THORET, Jean-Baptiste. 2007. « La violence, tarte à la crème ou catastrophe naturelle ? ». *Positif*, no. 551 (janvier), p. 101.
- WOOD, Aline et Robin. 1971. « Avec la même sérénité : Little Big Man ». *Positif*, n° 126 (avril), p. 1-8.

## Filmographie

BAGGOT, King (réal.). 1925. *Tumbleweeds*. États-Unis. William S. Hart Productions.

BROOKS, Richard (réal.). 1966. *The Professionals*. États-Unis. Columbia Pictures.

CUKOR, George (réal.). 1954. *A Star Is Born*. États-Unis. Warner Bros.

DAVES, Delmer (réal.). 1950. *Broken Arrow*. États-Unis. Twentieth Century Fox.

———. 1957. *3:10 to Yuma*. États-Unis. Columbia Pictures.

DEMILLE, Cecil B. (réal.). 1936. *The Plainsman*. États-Unis. Paramount Pictures.

DE TOTH, André (réal.). 1959. *Day of the Outlaw*. États-Unis. Security Pictures.

EASTWOOD, Clint (réal.). 1973. *High Plains Drifter*. États-Unis. Universal Pictures.

———. 1992. *Unforgiven*. États-Unis. Warner Bros.

———. 2008. *Gran Torino*. États-Unis. Warner Bros.

FINCHER, David (réal.). 2010. *The Social Network*. États-Unis. Columbia Pictures.

FORD, John (réal.). 1917. *Bucking Broadway*. États-Unis. Butterfly Photoplays.

———. 1924. *The Iron Horse*. États-Unis. Fox Film Corporation.

———. 1939. *Drums Along the Mohawk*. États-Unis Twentieth Century Fox.

———. 1939. *Stagecoach*. États-Unis. Walter Wanger Productions.

———. 1939. *Young Mr. Lincoln*. États-Unis. Twentieth Century Fox.

———. 1946. *My Darling Clementine*. États-Unis. Twentieth Century Fox.

———. 1948. *Fort Apache*. États-Unis. Argosy Pictures.

———. 1956. *The Searchers*. États-Unis. Warner Bros.

———. 1958. *The Last Hurrah*. États-Unis. Columbia Pictures.

———. 1960. *Sergeant Rutledge*. États-Unis. Warner Bros.

———. 1962. *The Man Who Shot Liberty Valance*. États-Unis. Paramount Pictures.

- . 1964. *Cheyenne Autumn*. États-Unis. Warner Bros.
- FORD, John, Henry Hathaway et George Marshall (réal.). 1962. *How the West Was Won*. États-Unis. MGM.
- GODDARD, Drew (réal.). 2011. *The Cabin in the Woods*. États-Unis. Lionsgate.
- GRIFFITH, David Wark (réal.). 1913. *The Battle at Elderbush Gulch*. États-Unis. Biograph Company.
- . 1915. *The Birth of a Nation*. État-Unis. David W. Griffith Corp..
- HARRIS, Ed (réal.). 2008. *Appaloosa*. États-Unis. New Line Cinema.
- HAWKS, Howard (réal.). 1948. *Red River*. États-Unis. Monterey Productions.
- . 1952. *The Big Sky*. États-Unis. RKO.
- . 1959. *Rio Bravo*. États-Unis. Warner Bros.
- HUSTON, John (réal.). 1961. *The Misfits*. États-Unis. Seven Arts Productions.
- KOBAYASHI, Masaki (réal.). 1962. *Hara-kiri [Seppuku]*. Japon. Shochiku.
- MANGOLD, James (réal.). 2007. *3:10 to Yuma*. États-Unis. Lionsgate.
- MANN, Anthony (réal.). 1950. *The Furies*. États-Unis. Hal Wallis Productions.
- . 1952. *Bend of the River*. États-Unis. Universal International Pictures.
- . 1954. *The Far Country*. États-Unis. Universal International Pictures.
- . 1957. *The Tin Star*. États-Unis. Perlsea Company.
- . 1958. *Man of the West*. États-Unis. Walter Mirisch Productions.
- . 1960. *Cimarron*. États-Unis. MGM.
- MCCAREY, Leo (réal.). 1934. *Belle of the Nineties*. États-Unis. Paramount Pictures.
- MILLER, David (réal.). 1962. *Lonely Are the Brave*. États-Unis. Joel Productions.
- PECKINPAH, Sam (réal.). 1962. *Ride the High Country*. États-Unis. MGM.
- . 1965. *Major Dundee*. États-Unis. Columbia Pictures.

- . 1969. *The Wild Bunch*. États-Unis. Warner Bros.
- . 1970. *The Ballad of Cable Hogue*. États-Unis. Warner Bros.
- PENN, Arthur (réal.). 1958. *The Left Handed Gun*. États-Unis. Warners Bros.
- . 1970. *Little Big Man*. États-Unis. Cinema Center Films.
- SIODMAK, Robert (réal.). 1967. *Custer of the West*. États-Unis. Security Pictures.
- STALLONE, Sylvester (réal.). 2010. *The Expendables*. États-Unis. Rogue Marble.
- STEVENS, George (réal.). 1953. *Shane*. États-Unis. Paramount Pictures.
- VISCONTI, Luchino (réal.). 1963. *Le Guépard [Il gattopardo]*. Italie. Titanus.
- WALSH, Raoul (réal.). 1930. *The Big Trail*. États-Unis. Fox Film Corporation.
- . 1941. *They Died with Their Boots On*. États-Unis. Warner Bros.  
Twentieth Century Fox.
- WELLES, Orson (réal.). 1958. *Touch of Evil*. États-Unis. Universal International Pictures.
- WELLMAN, William A. (réal.). 1943. *The Ox-Bow Incident*. États-Unis.
- . 1948. *Yellow Sky*. États-Unis. Twentieth Century Fox.
- WHEDON, Joss (réal.). 2012. *The Avengers*. Paramount Pictures.
- WYLER, William (réal.). 1940. *The Westerner*. États-Unis. The Samuel Goldwyn  
Company.
- . 1944. *Buffalo Bill*. États-Unis. Twentieth Century Fox.
- ZINNEMANN, Fred (réal.). 1952. *High Noon*. États-Unis. Stanley Kramer Productions.