

Université de Montréal

Entrelacement de la tradition imaginaire du western et du réalisme contemporain

par
Julie Laplante

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en Études cinématographiques

Mai 2010

© Julie Laplante, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Entrelacement de la tradition imaginaire du western et du réalisme contemporain

présenté par :
Julie Laplante

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Raynauld
président-rapporteur

Olivier Asselin
directeur de recherche

Germain Lacasse
membre du jury

Résumé

Ce mémoire en recherche-crédation comporte deux parties : une création — un court métrage de fiction d'une quinzaine de minutes — et une réflexion écrite — un texte d'une cinquantaine de pages — autour d'une problématique générique. La plupart des historiens parlent d'un certain « épuisement » du western autour des années soixante-dix et quatre-vingt. Pourtant, le genre fait un retour dans le cinéma contemporain, mais sous une forme déplacée et renouvelée. Nous nous demanderons comment et pourquoi le genre du western revient aujourd'hui, sous quelle forme, et quel est le sens de cette reprise. La réflexion écrite reviendra d'abord sur le fonctionnement du système générique, pour se concentrer ensuite sur le genre du western et notamment sur le paysage de l'Ouest et le personnage du cowboy. Finalement, à l'occasion d'une étude de trois films exemplaires — *The Three Burial of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), et *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007) et *Don't Come Knocking* (Wim Wenders, 2005) — nous nous intéresserons plus particulièrement à la tension qui est construite dans les westerns contemporains entre l'imaginaire traditionnel du genre et le réalisme actuel. Réalisé en parallèle, le court métrage de fiction a pour ambition d'incarner ces problématiques examinées dans la partie écrite.

Mots-clés

Cinéma ; genre ; western ; contemporanéité ; imaginaire ; réalisme

Abstract

This research is in two parts: a fifteen minutes short fiction film, and a fifty page reflection on a genre-related set of issues. Most historians agree that there was a certain "exhaustion" of the western genre in the seventies and eighties. Yet, this genre is reappearing in modern cinema, in a renewed and repositioned form. We will try to understand how and why the western genre is making a come-back, by examining the form and meaning of this resumption. This dissertation will start by reviewing the workings of the generic system, before focusing on the western genre, specifically western scenery and cowboy iconography. Finally, we will study three films that are exponents of the genre: *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), *No Country for Old Men* (Joel and Ethan Coen, 2007), and *Don't Come Knocking* (Wim Wenders, 2005). We will concentrate particularly on the tension created in modern films between the traditional conception of the western genre and contemporary realism. Produced at the same time, the short fiction film aspires to embody the issues explored in the text.

Keywords

Cinema ; genre ; western ; contemporary ; imaginary ; realism

Remerciements	IV
Introduction	1
Chapitre 1. Il était une fois un genre...	4
1.1 La naissance du genre	4
1.2 Le fonctionnement du genre	7
1.3 Cycles et alliances	10
1.4 Communication, jeu et réception	11
1.5 Le western, mort aujourd'hui?	13
Chapitre 2. L'Ouest et le cowboy : de la construction imaginaire au réalisme	15
2.1 Comment définir le western?	15
2.2 L'Ouest	19
2.3 Le cowboy	22
2.4 Aujourd'hui	26
Chapitre 3. <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (Tommy Lee Jones 2005)	
Retour vers les sources du mythe	29
3.1 Une œuvre néoclassique?	29
3.2 Paysage frontalier bi-culturel	31
3.3 Pour une typologie dérivée des personnages	33
3.4 Ouverture vers un monde meilleur	35
Chapitre 4. <i>No Country for Old Men</i> (Joel et Ethan Coen 2007) Collage et destruction de l'Ouest imaginaire	36
4.1 La méthode coennienne	36
4.2 Territoire et destruction du mythe	37
4.3 Décomposition des symboles	39
4.4 Réveil brutal et fin du passé imaginaire	41
Chapitre 5. <i>Don't Come Knocking</i> (Wim Wenders 2005) Illusion américaine	42
5.1 La méthode wendersienne	42
5.2 L'Ouest et le cowboy des pères cinéastes	44
5.3 Désillusion et critique	45
5.4 La nostalgie du conte de fées...	47
Conclusion	49
Bibliographie	53
Filmographie	57
Annexe	60

Remerciements

Le présent mémoire n'aurait pu être accompli sans l'aide des personnes suivantes.

Merci à :

Olivier Asselin pour son soutien, ses bons conseils, sa patience et son incroyable rigueur surtout.

Julie Pelletier, Bruno Philip et Serge Fortin pour leur aide constante, leur disponibilité, leur gentillesse, pour avoir rendus réalisables mes si nombreuses demandes.

Mes parents Sylvie et Pierre Laplante pour leurs éternels encouragements, pour leur façon de me simplifier la vie en compliquant la leur, pour avoir subi les conséquences d'un tournage avec sagesse.

Bruno Maltais, pour ses lectures et ses commentaires, pour m'avoir encouragée à son insu en traversant lui-même l'étape, souvent ardue, de l'écriture d'un mémoire.

Matthieu Paradis et Pierre Lavoie, pour avoir donné une âme si riche au court métrage, par leur application au travail, mais surtout grâce à leur immense talent.

Sacha Lebel, surtout, pour sa présence tout au long de ces années, pour son implication, ses relectures et ses commentaires, pour avoir accepté (sous la contrainte!) de faire une conception sonore, pour son écoute et son sourire.

Un merci particulier pour tous les gens s'étant impliqués de près ou de loin dans le processus du tournage du film, qui ont travaillé bénévolement avec moi des heures durant, simplement parce qu'ils croyaient en mon projet.

Introduction

La question se pose : pourquoi un travail de recherche sur le genre du western, encore? Le cinéma américain de genre est peut-être un sujet qui peut paraître pour certains trop commun jusqu'à en devenir usé. Une panoplie d'ouvrages sur le thème est disponible, cependant la majorité se présente comme des catalogues ou dictionnaires, décrivent l'histoire du western et, souvent, ne vont pas au delà du certain « épuisement » situé autour des années soixante-dix et quatre-vingt. Il est somme toute assez surprenant, dans ce cas, de constater qu'il existe, malgré l'idée si répandue de la « mort » du western, une résurgence du genre dans une certaine cinématographie récente, c'est-à-dire depuis les années 2000. Et la question se pose : pourquoi un tel retour, de telles références? Y a-t-il (encore) une place pour le western à travers des films de toutes sortes? Comment est amenée cette tradition cinématographique et qu'apporte-t-elle à la vision du monde contemporain?

Dans plusieurs œuvres qui font partie de notre corpus, il est assez aisé de constater que certains éléments appartenant au genre du western sont actualisés pour laisser entrevoir une vision du monde actuel. Soit l'Ouest mythique est modernisé, soit, le héros westernien (pas toujours si héroïque) est plongé dans un milieu actuel qu'il ne comprend pas. De là découle une première hypothèse : plus on avance dans le temps, dans l'évolution, dans la transformation et la réutilisation du genre, plus grande est la place attribuée au réalisme au détriment des aspects mythiques du western qui s'effritent. Ainsi, il est possible de penser que deux représentations parallèles — l'une imaginaire, l'autre réaliste — du paysage et du personnage existent. Entraînant de ce fait une deuxième hypothèse, nous pensons qu'un entrelacement entre passé imaginaire, illusion que nous croyons fortement véhiculée par le cinéma et le genre du western, et réalisme contemporain peuvent servir à critiquer l'époque actuelle et proposer des éléments de solutions intéressantes. Selon nous, les images réelles et actuelles de l'espace contemporain et les images des représentations fictives encouragées notamment par le western amènent à créer un choc, un monde mixte où l'imaginaire et le réel se côtoient. Nous tâcherons donc de répondre à la problématique suivante : comment, dans une certaine cinématographie contemporaine, l'emploi de la tradition imaginaire du genre du western contribue-t-il à dépeindre la réalité actuelle?

Ce mémoire est composé de deux parties, une création et une réflexion écrite. Il a l'ambition, avec ses deux volets, de former un ensemble cohérent et intéressant pour le lecteur/spectateur; les deux parties se veulent à la fois complémentaires, mais aussi indépendantes l'une de l'autre. L'idée générale étant d'offrir une expérience pertinente au lecteur n'ayant pas accès au film, au spectateur n'ayant pas lu le mémoire, comme au lecteur/spectateur profitant des deux. Le volet créatif est composé d'un court métrage de fiction d'une quinzaine de minutes, tourné en super 16mm. Ce projet reflète les problématiques décrites dans la partie écrite; il est un exercice sur le genre du western, sa résurgence dans un cinéma différent et actuel et ce de manière déplacée. Mais au lecteur/spectateur, nous vous proposons d'abord de parcourir le volet écrit, qui vous permettra d'avoir toutes les clés nécessaires en main pour ensuite mieux savourer (!) le volet créatif.

La partie écrite se chargera, dans un premier temps, de mettre en place certaines bases théorique et historique quant au fonctionnement du système générique; sa naissance; ses différents cycles et alliances; la relation entre l'objet film, l'émetteur et le récepteur; le tout afin de répondre à la question suivante : le western est-il mort aujourd'hui? Dans un deuxième temps, nous établirons une définition du western, qui nous permettra d'étudier plus en détail deux thèmes clés, soit le paysage de l'Ouest et le personnage du cowboy. Pour ces deux figures symboliques, nous examinerons la tension qui existe entre leur représentation imaginaire et leur représentation réaliste. Puis sera exposé le résultat de nos recherches, le tout permettant de décrire plus aisément le western contemporain. Dans un troisième temps, trois œuvres filmiques récentes seront analysées en trois brefs chapitres, afin de voir l'influence contemporaine du genre et le choc créé par delà la confrontation de cette tradition imaginaire avec la vision du monde actuel. Il s'agit d'abord de deux films américains — le premier est plus précisément une œuvre mexico-américaine — soit *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005) et *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007). Puis viendra une vision extérieure — bien que situant le récit aux États-Unis et co-scénarisé par l'Américain Sam Shepard — dans le film *Don't Come Knocking* (Wim Wenders, 2005). Corpus diversifié, mêlant classicisme, modernité et contemplation, ces trois films utilisent des approches divergentes. Il sera de mise de présenter la méthode utilisée chez les auteurs, puis de voir comment la tradition imaginaire du western, en rapport au paysage et aux personnages, est entrelacée à la réalité

contemporaine. Une petite réflexion critique sur la vision des artistes viendra clore chacun des chapitres. Attention, l'ambition ici n'est surtout pas de travailler sur des œuvres « typiquement » westerns ou de simples remakes, mais plutôt de voir en quoi l'imagerie du western est reprise dans des œuvres différentes et originales. Elle n'est pas non plus de faire l'inventaire de toutes les œuvres contemporaines qui revisitent le western, mais plutôt d'analyser trois films emblématiques qui permettent de mesurer l'influence du genre aujourd'hui et son déplacement.

Nous glisserons quelques mots à propos du projet créatif dans la conclusion seulement, l'idée étant, en premier lieu, de ne pas paraître redoubler la réflexion théorique, mais plutôt d'offrir au lecteur/spectateur, amateur de westerns, la possibilité de faire sa propre lecture (tout de même guidée) des propos tenus dans la partie écrite. Le projet cherche à instaurer un dialogue ouvert entre théorie, histoire, analyse et création.

Chapitre 1

Il était une fois un genre...

« A genre is not a mere collection of Dead images waiting for a director to animate it, but a tradition with a life of its own. »

- Edward Buscombe

La légende de l'Ouest est ancrée dans notre réalité comme si elle avait toujours existé. Cependant, bien que présente avant l'arrivée du cinématographe Lumière, elle a surtout été, dans la mémoire collective, exaltée sur grand écran. Il est primordial, afin de bien cerner le western, ses thèmes et son évolution, de tout d'abord comprendre son apparition et le noyau de son fonctionnement, c'est-à-dire le genre. Un retour sur la naissance du genre du western ainsi qu'un portrait du fonctionnement du système générique est proposé en premier lieu. Nous insisterons particulièrement sur la relation entre le genre en-soi et le spectateur pour bien comprendre ce qui permet la reconnaissance d'un genre et de ses éléments : cycles, répétitions et variations, alliances, intertextualité, ainsi que la relation ludique entre le réalisateur et le spectateur, sont tous des éléments qui permettent de jouer avec l'horizon d'attente du public. Conséquemment, plusieurs pièces du casse-tête seront en place pour bien cerner, dans le chapitre suivant, le western, ses thèmes et sa présence dans des œuvres contemporaines.

La naissance du genre

Il est tout d'abord important de savoir que la naissance d'un genre n'est pas tributaire d'un seul film. En effet, combien de fois avons-nous entendu dire que *The Great Train Robbery* (Edwin Stanton Porter, 1903) était le « premier » western? Le mot « premier » est en soi problématique parce qu'il insiste sur l'aspect inaugural; le genre western, selon ce concept, ne relèverait ainsi que d'un seul facteur: l'éclair de génie de Edwin S. Porter dans son court métrage pour avoir enfin « inventé » un genre en entier. Il est sans conteste évident qu'une affirmation de la sorte ne fonctionne pas, car elle ne replace aucunement le film dans son contexte, mais le place plutôt sur un piédestal, comme la base à partir de

laquelle découle tout ce qui va suivre. Il faudrait rejeter une telle approche qui centralise les notions d'évolution et de progrès. Comme le suggère Hans Robert Jauss :

Si l'on s'en tient au principe fondamental de l'historisation du concept de forme et que l'on considère l'histoire des genres littéraires comme le processus temporel de l'établissement et de la modification continue d'horizon d'attente, il faut remplacer toutes les images d'évolution, de maturité et de décadence par des concepts non téléologiques permettant l'expérimentation d'un nombre limité de possibilités. Dans cette conception, un chef-d'œuvre se définit par une modification aussi inattendue qu'enrichissante de l'horizon d'un genre, sa préhistoire se définit par une marge encore largement ouverte de possibilités, l'évolution d'un genre vers son terme historique par l'épuisement des dernières possibilités violant déjà la latitude qui lui était impartie (Jauss cité dans Leutrat 1973, p.47-48).

De cette manière, il y aurait une succession de divers systèmes qui se côtoient pour former le genre, ceux-ci se trouvant en constante transformation vis-à-vis du système précédent. André Gaudreault et Tom Gunning, historiens émérites du cinéma, suggèrent cette méthode de travail qui préconise la remise en contexte du film en mettant l'accent sur les ruptures, aspect fondamental dans l'analyse de l'histoire du genre. Pour plus de précision, il est tout à fait judicieux de tirer profit de notre position historique et de considérer l'œuvre filmique non pas comme un élément dans une suite logique vers un inévitable progrès, mais plutôt dans son contexte de réception, pour « déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience » cinématographique (Jauss cité dans Gaudreault et Gunning, 1989, p.56). De plus, le genre prend naissance dans la durée. Comme le souligne Raphaëlle Moine : « Un nombre important (mais non quantifiable) de films présentant des caractéristiques analogues est donc le préalable nécessaire à la constitution, à la reconnaissance et à la conscience d'un genre » (2002, p.11). Il est problématique de supposer un point de départ au genre ou un point d'arrivée — comme la fameuse mort du western avec l'arrivée du western spaghetti qui, par sa prolifération de films, indique seulement un changement de système. La question se pose: où situer le point de départ? En réponse à cette question, plusieurs ont considéré que c'était le film de Porter. Cependant, dans les faits, l'acte de naissance du genre est impossible à déterminer, puisqu'il émerge d'influences diverses non seulement à travers le réseau cinématographique, mais aussi à l'extérieur du cinéma. Par exemple, les sujets à caractère westerns sont déjà présents déjà dans les bandes Edison. Dès 1894 en effet, Buffalo Bill rend visite à Edison dans la Black Maria et par la suite, plusieurs vues, que l'on pourrait

dire « à caractère western », prennent naissance pour le kinéscope : des Indiens et leurs danses traditionnelles, des séances de tirs, des séquences de rodéos, et plus encore. George N. Fenin va d'ailleurs devancer la date de naissance du genre avec la vue animée *Cripple Creek Barroom* (1898), réalisée par Dickson pour la compagnie d'Edison (1973, p.47). Mais une telle démarche ne résout en rien le problème, puisque, si elle change le point de départ (elle identifie la première source trouvée sur pellicule d'un thème relevant de près ou de loin à un sujet western), elle maintient l'idée d'une origine ponctuelle du genre. Toutefois, cette parenté thématique ne suffit à faire de ce bref « tableau attractionnel »¹ un western à part entière. En outre, les sujets et l'iconographie du western sont bien loin d'être nés avec l'avènement du cinématographe. Ils étaient déjà présents dans la peinture, le théâtre, la photographie, le cirque ambulante de Buffalo Bill, les Dime Novels et les Westerns Stories, etc. Ainsi, en lui attribuant un acte de naissance, on met de côté toutes les influences qui sont déterminantes dans la création d'un genre. C'est au contraire la prolifération de textes et d'images qui permet, progressivement, la venue d'un genre nommé western au cinéma. En fait, l'un des premiers emplois du mot western apparaît vers 1910, lorsque l'on parle d'« Indian and Western Subjects » (1910) et de « Western and Indian Pictures » (1911) (1990, p.106). Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guiges proposent une solution au problème de la naissance du genre : ils attribuent une importance capitale au mot substantivé dans le vocabulaire collectif. Ce sera seulement au cours des années vingt que l'usage du mot va devenir courant, marquant de ce fait la naissance d'un genre. En d'autres termes, c'est lorsqu'une pratique discursive relative au genre se crée dans la communauté et au moment où le mot western cesse d'être adjectif pour devenir un nom que l'on peut commencer à prendre en considération l'existence d'un genre.

Ainsi, l'utilisation du mot « premier », lorsqu'il est question de genre, pose deux problèmes d'ordre majeur qui viennent simplifier indûment l'histoire. Parler de *The Great Train Robbery* comme du premier western, c'est oublier volontairement le contexte, les

¹ L'idée provient de la théorie du cinéma des attractions avancée notamment par André Gaudreault, Tom Gunning et Noel Burch. Prédominance de l'espace sur le temps, de la monstration sur la narration, un peu à la manière de tableau de pièce de théâtre. Pour plus de détails voir Gaudreault, André et Tom Gunning. 1989. « Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? ». Dans Jacques Aumont, André Gaudreau et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris : Publications de la Sorbonne. Voir aussi Gunning, Tom [1986] 2006. « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde ». Dans *1895*, no. 50 (décembre), p.54-65.

modes de représentations de l'époque et leur extranéité : c'est aussi négliger les multiples influences qui déterminent le genre.

Le fonctionnement du genre

L'approche la plus récente pour aborder la question du genre est celle proposée par Rick Altman qui propose un modèle sémantico-syntaxique. Ici, une combinaison de deux théories est établie pour mieux cerner le genre dans son ensemble, avec ses dualités :

Un ensemble se fonde sur une liste de traits, d'attitudes, de personnages, de cadrages, de décors communs et d'autres éléments semblables, mettant ainsi l'accent sur les éléments sémantiques qui constituent le genre. D'autres définitions mettent en avant certaines relations constitutives entre les divers aspects variables du texte, relation que l'on pourrait appeler la syntaxe fondamentale du genre. S'il s'agissait d'un jeu de construction, on pourrait dire que les sémanticiens se chargent des cubes tandis que les syntacticiens privilégient les structures dans lesquelles les pièces vont s'emboîter (1992, p.111).

Altman préconise donc cette définition, qui ne disqualifie en aucun cas l'une ou l'autre des deux approches. Il est avantageux de tirer profit des deux concepts, l'un permettant un champ d'application assez large et l'autre l'expliquant. Pour reprendre l'expression de Raphaëlle Moine, cette double perspective permet de la sorte de rendre compte de différents « niveaux de genericité » (2002, p.55). En effet, les films ne se rattachent pas tous au genre de la même façon et avec la même mesure. Les genres les plus durables sont ceux qui offrent une syntaxe fortement cohérente et ne reposent pas simplement sur des éléments de sémantique, sur le vocabulaire donc. Dans l'histoire du genre, qui est composé d'une suite de systèmes changeants, nous avons une perpétuelle négociation entre les aspects sémantiques et syntaxiques. De cette approche, il ne faut surtout pas laisser de côté le rôle primordial des spectateurs. C'est pourquoi une révision par Altman sera faite en 1999 dans son ouvrage *Film/Genre* où il ajoutera un troisième élément : la pragmatique. En fait, une telle définition est ouverte sur le contexte et sur le public qui est à même d'identifier un genre lorsqu'il est capable de reconnaître les éléments sémantiques récurrents dans une syntaxe stable, que l'on pourrait appeler plus communément « conventions ». Par ailleurs, l'élément de base de toute syntaxe d'un film de genre est la

narration², mode de représentation lentement imposé avec l'institution. Comme le précise Noel Burch, le MRI (Mode de Représentation Institutionnel) commence à se mettre en place vers 1908 pour progressivement demeurer, vers 1915, ce que l'on reconnaît aujourd'hui comme le montage de base. C'est, en particulier, le début de la linéarité spatio-temporelle établie par le montage, très répandue par Hollywood et le film de genre (1980, p.39).

Une deuxième notion importante dans le film de genre est celui de la participation et de l'identification du spectateur à ce qu'il voit sur grand écran. Ce phénomène de projection de soi vers le film n'est pas inconnu, il est présent d'ailleurs dans la plupart des arts de la représentation. Dans le film de genre, le spectateur se projette dans les événements et les personnages du film et s'identifie personnellement au héros. En fait, ce type de film, qui cherche à satisfaire un grand ensemble de la population, utilise un procédé que Rick Altman propose d'appeler « lowest common denominator » (1987, p.328). Ce procédé, est, selon lui, une des clés du grand succès d'Hollywood; en utilisant des valeurs et des histoires générales, le tout rejoint un très large public et celui-ci s'identifie facilement à de tels films. Cette technique contribue d'ailleurs à créer une « communauté interprétative » stable et cohérente (Altman, 1992, p.14). Quand un spectateur regarde un film, sa participation est assurée selon deux procédés : il vit à la fois les problèmes propres au personnage, au héros, et les transpose dans un cadre général et culturel. Pour qu'il y ait participation, il faut que se produise une identification au héros. Cette identification n'est possible qu'à partir du moment où il y a individualisation (les vues animées du cinéma des attractions montrent souvent des masses, sans mettre en valeur un personnage en particulier). En fait, il est possible de parler d'individualisation au moins à partir des années dix, où le personnage récurrent de Broncho Billy Anderson participe à de nombreuses aventures de l'Ouest. Anderson, qui a fondé la Essanay Company avec son ami Spoor, va déménager en Californie pour tourner des films. Le premier connu avec le personnage de Broncho Billy (*Broncho Billy's Redemption*, 1910) donnera naissance à toute une série de courts métrages mettant en vedette le même personnage. Comme le propose Leutrat dans *L'Alliance brisée. Le western des années 1920* (1985, p. 78-79), ainsi que son ouvrage,

² Par « narration », nous entendons le mode de représentation institutionnel par opposition au cinéma des attractions. Nous parlons notamment de la prédominance du temps sur l'espace, de la linéarité du montage, des valeurs de plans et de la règle des 180 degrés.

écrit en collaboration avec Liandrat-Guiges, *Les cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western* (1990, p. 123), l'identification au héros westernien se forge plus amplement dans les années vingt, avec l'arrivée notamment de William S.Hart, Tom Mix, Gary Cooper et compagnie. Ces acteurs incarnent des cowboys, chacun d'eux ayant un créneau précis. Rappelons d'ailleurs que le genre western prend vie précisément à cette époque, le mot substantivé western apparaissant dans les discours, entraînant la disparition de l'adjectif. Les gens ont leur acteur préféré et leur genre préféré ce qui, pour nous, est la trace irréfutable qu'une telle identification a lieu.

Il est plus que temps d'aborder une autre question importante primordiale dans le film de genre : le rapport entre l'industrie et le public. Une communication, voire une négociation est établie entre les deux. Voyons tout d'abord comment ce système s'articule. Selon Rick Altman (1992, p.351), cette négociation est faite autour de quatre facteurs considérables qui concernent à la fois le milieu de l'industrie et celui de la communauté interprétative. La rentabilité et le profit sont un premier facteur : l'industrie se doit de produire beaucoup de films afin de profiter au maximum de ses investissements. Le deuxième facteur veut que l'industrie tienne compte des réactions du public qui, lui, imposera ses goûts. Le troisième facteur est celui du plus petit dénominateur commun, qui attire des gens de tous les milieux, toutes les classes et toutes les nationalités. Un choix judicieux des composantes sémantiques et syntaxiques est fait afin de toucher un large public. Le quatrième facteur concerne l'industrie qui doit mettre de l'avant, dans ses films, un fond historique commun à tous. Il oblige de ce fait le spectateur à voir certains problèmes de l'histoire américaine comme les siens. Une communication est ainsi établie, allant dans les deux sens : la communauté interprétative a une influence sur l'industrie et vice versa. D'ailleurs, Andrew Tudor affirme qu'un film de genre ne peut être reconnu comme appartenant à tel ou tel genre que par un groupe de gens dans le cadre d'une culture spécifique. Le film dépend conséquemment de certaines caractéristiques conventionnelles, mais aussi de la culture particulière dans laquelle il opère. Ce sont donc des conventions culturelles: « genre is what we collectively believe it to be » ([1973] 1997, p.19). Cependant, nous croyons qu'il n'est pas erroné de penser qu'Hollywood a répandu ses conventions culturelles plus loin qu'en Amérique même, par son ubiquité. Efficaces depuis le début du règne d'Hollywood et des Studios, ces éléments (la narration, l'identification et la communication) ont perduré et ont posé les bases du système générique.

Cycles et alliances

Pour mieux cerner l'ensemble générique, Raphaëlle Moine le compare non pas à un simple arbre, mais plutôt à une jungle, où les branches et les lianes vont dans toutes les directions, où pousse une quantité innombrable de plantes différentes (2002, chapitre 1). En effet, malgré notre volonté de classer et de répertorier, cette mission demeure tout à fait impossible. Cependant, il est dans notre pouvoir de comprendre le fonctionnement en général de la fluctuation du système générique. Dans *Film/Genre* (1999), Rick Altman définit clairement l'idée d'un ensemble générique, par exemple le western, qui évoluerait par cycles. Pour qu'il y ait changement de cycle, il doit y avoir variation dans la sémantico-syntaxe. Pour que ce cycle reste, pour qu'il y ait donc reconnaissance du public, il doit indubitablement y avoir des répétitions. Le jeu de répétitions et variations, comme le dit si bien Moine, « est une partie qui se joue et s'actualise dans le temps » (2002, p.113). Il est donc question d'une relation perpétuellement changeante avec les conventions. Pour donner un exemple, le western crépusculaire³, très largement, utilise des éléments symboliques stables, comme le paysage de l'Ouest et le personnage du cowboy, dans une histoire traditionnelle de justice ou de vengeance. Cependant, des variations évidentes — par exemple la fin de la frontière et le héros violent, mais vulnérable — témoignent d'un changement de cycle, sans toutefois le dissocier du western. Comme le souligne Lévy: « Il faut se garder de voir le genre comme une catégorie étanche, une classe fermée. Il faut plutôt y voir une polarité autour d'un axe constitué par l'ensemble imaginaire (et ouvert) des situations, des types et des tonalités possibles dans le genre » (2004, p.17). Des alliances entre différents genres peuvent aussi naître, donnant un résultat parfois intéressant, comme les westerns mettant en vedette des « singing cowboys » des années trente, et quelquefois assez insolite. C'est le cas notamment des films hybrides comme *Westworld* (Michael Crichton, 1973) fusionnant western et science-fiction ou *The Valley of Gwangi* (Jim O'Connolly, 1969) dont la rencontre entre dinosaures et cowboys est plus

³ Le western crépusculaire est un mouvement du genre du western apparaissant à partir des années soixante-dix et qui suppose l'impasse du genre sur sa propre mort. Les personnages ambivalents sont vieillissés et fatigués. Ils errent au gré des événements dans un monde où la violence est encore plus exaltée que dans le western spaghetti. La frontière n'existe plus, on assiste à la fin du vieil Ouest. Le mouvement a, selon nous, deux réalisateurs fétiches : Clint Eastwood et Sam Peckinpah.

cocasse. « Cinéma américain par excellence »⁴, né de l'histoire des États-Unis, de ses légendes, de son territoire où la frontière est mouvante, le western est paradoxalement universel : il attire l'attention ailleurs, dans d'autres pays, dans d'autres cultures, et en est influencé en retour. Par exemple, l'Italie et le Japon, et notamment les œuvres de Sergio Leone (*Once Upon a Time in the West*, 1969) et d'Akira Kurosawa (*Yojimbo*, 1961) insufflent au genre un renouveau en Amérique vers la fin des années soixante. Il en résulte des films comme *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960) et *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969).

Les influences proviennent de partout et le mythe de l'Ouest vit non seulement en Amérique, mais aussi ailleurs. En effet, Leutrat nous indique que des films westerns furent produits dans plusieurs pays, notamment en Allemagne, en Australie, en Grande-Bretagne, au Brésil, en Italie et (ce qui est tout de même plus surprenant) dans les pays de l'Est (1995, p.96). Plus récemment, un film japonais comme *Sukiyaki Western Django* (Takashi Miike, 2007) semble être le résultat d'une certaine mixité entre les films de samouraï et les westerns (et plus spécifiquement les westerns spaghetti) avec sa violence, son maniérisme et sa référence au célèbre personnage Django⁵. En définitive, il faut garder en tête que le genre évolue et se renouvelle constamment pour donner naissance à des cycles nouveaux et à des œuvres hybrides.

Communication, jeu et réception

Il faut sans conteste remettre en perspective un actant primordial dont nous n'avons pas encore abordé son rôle (évident), ni même sa présence : le réalisateur. Celui-ci emploie un matériel (le genre) qui est régi sous des conventions précises qu'il peut utiliser à son profit, le tout l'entraînant à communiquer avec le public. Edward Buscombe parle d'un échange: « The artist brings to the genre his own concerns, techniques and capacities, his style – but receives from the genre a formal pattern which directs and disciplines his work » ([1970] 1997, p.34). Un choc peut ainsi naître de cette complicité en amenant une imagerie

⁴ Reprise de la célèbre expression de Bazin et Rieuepyrou dans l'ouvrage de 1953 « Le western ou le cinéma américain par excellence », coll « 7^e Art » Paris : Cerf, dont Rieuepyrou est l'auteur et dont Bazin a assuré la préface.

⁵ Django est un personnage récurrent des westerns spaghetti. Il apparaît dans beaucoup de films, notamment dans *Django* (Sergio Corbucci 1966), *Django, preparati la bara!* (Ferdinando Baldi 1968) et *Django 2 : il grande ritorno* (Nello Rossati 1987).

familière à communiquer avec des images et des idées nouvelles. Si Sam Peckinpah joue avec les conventions en les remaniant pour que son œuvre soit crépusculaire, ce jeu ne peut se faire que si lui et le spectateur ont une tradition en commun. Par ailleurs, cette idée du genre comme fonction ludique est développée chez Bernard Perron :

L'espace fondamentalement ludique du genre (et de tout cinéma narratif) est généralement toujours le théâtre d'un affrontement entre le réalisateur et le spectateur. Celui-là essaie d'être malin en déjouant les attentes génériques ou dramatisées du public et celui-ci tente de flairer l'astuce et de se montrer plus futé (tout en aimant bien se faire attraper). Ce duel doit se jouer dans les limites des conventions (1995, p.81).

Le genre étant un magnifique terrain de jeu, il fournit un lot d'intertextes qui peuvent être utilisés afin de déjouer l'horizon d'attente du spectateur, fondé sur sa mémoire et ses connaissances. Ce jeu de « déjouement » est nécessaire, selon nous, afin qu'il y ait un réel plaisir de la part du spectateur. S'appuyant sur « une mémoire générique » (Perron, 1995, p.77), le genre permet d'établir un cadre dans lequel lire un film, mais l'idée est de dépasser les attentes, de dévier un tant soit peu des rails pour qu'un réel plaisir se crée. La notion de genre mène inévitablement à l'intertextualité : un film de genre n'est jamais seul, il arrive avec un ensemble complexe d'intertextes. Comme l'affirme Sébastien Babeux, l'objet film nous met en présence de relations textuelles concrètes en pointant un nombre fixe et déterminé de textes dont le réseau est centré (comme la citation, l'allusion, la parodie), et de relations textuelles non concrètes qui contiennent un nombre variable et indéterminé de textes dans une espèce de flottement intertextuel (pastiche, lieu commun, cliché). Ici, la source n'est pas identifiable, mais un réseau complet de références agit à titre de pivot (2007, p.79-80). L'interférence, qui, selon Babeux, relève du deuxième type de relation (et qu'il définit à partir des écrits de Michel Serres), suppose une réconciliation de cet ensemble de relations en une nouvelle forme croisée formant un réseau complexe selon la capacité du spectateur.

L'interférence est redevable à la position de l'observateur par rapport au réseau et de certaines conditions favorables à sa perception. Principalement, cet observateur, le décodeur, perçoit l'interférence dans la mesure où il a les outils pour le faire (qui peuvent varier : les connaissances pour établir une ou plusieurs liaisons, l'habileté herméneutique pour les interpréter, une approche ludique du réseau, un certain détachement diégétique, etc.) (2004, p.112).

Le réalisateur perd donc le contrôle sur le signal émis (qui est brouillé par la présence d'un système interférent) dans le film et le spectateur, avec le signal reçu, peut à son tour reformuler le système signifiant et jouer en (sur)interprétant. Ainsi, malgré un certain cadre de lecture établi par le genre, les spectateurs peuvent avoir des lectures différentes de l'œuvre, selon leur expérience et leurs compétences.

Ce bref aperçu du réseau intertextuel, l'interférence et la relation ludique créée entre réalisateur et spectateur nous mène à entrevoir les innombrables possibilités d'utilisation des codes d'un genre. Les classifications sont nombreuses et fantaisistes : western, néowestern, western postmoderne, crépusculaire, mexicain, féminin, urbain, en chambre, épique, révisionniste, domestique, etc. L'idée principale étant de rendre compte de la complexité des relations entre un film (derrière lequel se cache le réalisateur), ses références (infinies) et le rôle du spectateur en tant qu'actant dans le procédé de (re)composition de l'œuvre et du genre. Le genre western devient corollairement une substance insaisissable.

Le western mort aujourd'hui?

Non. Il survit.

Dans un western, toute image, toute scène est liée à un réseau complexe de souvenirs. Un siècle plus tard, le travail de ressassement (et de dévoration intime) dure encore : les images des westerns ne cessent de disparaître dans des images d'images au point que la spirale aujourd'hui peut donner le vertige. Cette mise à mort permanente, cette autobiographie a assuré une survie surprenante au western (Leutrat et Liandrat-Guiges, 2007b, p.8).

Seulement, sa forme change : il peut être ramené à sa source légendaire comme le font plusieurs « remakes » comme *The Last of the Mohicans* (Michael Mann, 1992); il peut aussi paraître décalé, vieilli, comme dans *Mc Cabe & Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971) ou dans les œuvres de Clint Eastwood. Il y a transfusion, car souvent les films, sans appartenir incontestablement au genre western, lui font référence, le critiquent, l'utilisent. Comme l'affirme Leutrat et Liandrat-Guiges, « le genre s'est déplacé, illustré par des œuvres aussi différentes et remarquables » (2007a, p.26). Subséquemment, par l'analyse de la naissance et du fonctionnement codé du western, avec l'instauration du système narratif, l'identification au héros, la relation entre l'industrie et le public, et toutes les conventions

sémantico-syntaxiques qui constamment se répètent et varient, nous pouvons mieux comprendre le fonctionnement du système générique. Les innovations dans différents cycles et dans des œuvres singulières permettent au spectateur d'apprécier les nouveautés. Ayant un horizon d'attente tributaire de sa propre expérience spectatorielle, le spectateur participe à un jeu avec le réalisateur où certaines alliances, références, allusions peuvent être devinées ou bien venir le surprendre. Depuis quelques décennies, depuis un certain épuisement donc, une diversité est de mise, à la fois au niveau des thématiques, au niveau de la forme empruntée, mais aussi du côté idéologique. Rareté et originalité sont les mots d'ordre.

Chapitre 2

L'Ouest et le cowboy : de la construction imaginaire au réalisme

« Les westerns, je ne vais jamais les voir, mais
comme j'aime les réaliser! »

- John Ford

Dans le présent chapitre, nous tâcherons dans un premier temps de définir le genre du western et ses thématiques, de suivre son histoire et son évolution. En un deuxième temps, nous porterons une attention particulière à deux thématiques centrales — l'Ouest américain et le personnage du cowboy — pour manifester toutes les possibilités du genre, notamment dans son articulation de l'imaginaire et du réalisme. Nous verrons comment le genre du western a codifié la représentation du paysage de l'Ouest américain pour en produire une image fictive et idéalisée. Sur ce plan, le western sera brièvement comparé au road movie, pour comprendre l'influence réciproque entre les deux genres. Nous verrons aussi que le personnage du cowboy est intimement lié à l'Amérique et à son territoire et que cette figure fait partie d'un ensemble de stéréotypes qui construisent une Amérique mythique et illusoire. Cela nous permettra de mieux mesurer l'incongruité de la présence du cowboy dans un espace réaliste et actuel, comme ce sera le cas dans les films analysés dans les chapitres ultérieurs. À titre d'exemple, deux icônes centrales dans le genre — John Wayne la légende et Clint Eastwood le passeur — nous aideront à comprendre les différentes fonctions de cette figure. Nous concluons le chapitre en définissant plus avant le western contemporain, mis en perspective avec les hypothèses de départ.

Comment définir le genre du western?

Comme le genre est une matrice mouvante, évoluant par cycle et par alliance, utilisant d'innombrables possibilités intertextuelles et donc impossible à capturer entièrement, il est difficile à circonscrire et ses définitions sont inépuisables. Diverses recherches ont été faites, tant par les amateurs que par les universitaires, pour mieux capter l'essence du genre du western, à l'aide de descriptions et d'analyses selon différentes approches comme le structuralisme, la psychanalyse, la sociologie ou l'anthropologie. « L'idée de “ frontière ” est si consubstantielle à l'Ouest américain que, par un glissement

analogique, on a frénétiquement voulu trouver des limites au western alors que les frontières westerniennes sont souvent des lignes de fuite » (Leutrat et Liandra-Guiges, 2007a, p.15). De ce fait, nous exposerons, ici, quelques définitions de base, d'une envergure très générale, qui serviront ensuite notre propos. L'idée est de poser les assises pour permettre de faciliter le passage (le décalage) entre la représentation traditionnelle du genre du western et celle proposée par plusieurs films contemporains.

Deux définitions populaires du western méritent une attention particulière. La première consiste à situer le genre du western dans une dualité entre la civilisation et la contrée sauvage, plus précisément entre l'Est et l'Ouest, la culture et la nature, la communauté et l'individu (Leutrat, 1973, p.148-149). Comme le précise Martin Lefebvre, plusieurs théoriciens du genre comme Cawelti, Schatz, Wright, Kitses ont travaillé à l'intérieur de ces paradigmes sémantico-syntaxiques afin d'y inscrire toutes les conventions. Bien qu'elle soit très répandue, nous croyons qu'il faut orienter la recherche au-delà d'une telle description pour la simple et unique raison qu'elle a été surdéveloppée. La deuxième définition populaire tend à limiter le genre du western à une époque bien précise : « On définit souvent un western comme un film racontant une action située dans l'Ouest des États-Unis entre 1850 et 1890, ou retraçant un épisode de l'histoire de cet Ouest. Et de proposer une liste de situations, de gestes, de personnages, de lieux, de thèmes historiques, d'épisodes narratifs, etc. » (Leutrat et Liandrat-Guiges, 2007a, p.18). Bien qu'elle soit intéressante, nous devons mentionner que cette définition pose problème : contextualiser le genre à une époque précise ou selon un lieu géographique défini, c'est oublier beaucoup de westerns, notamment ceux des années vingt, qui ne cadrent pas dans ce modèle; c'est aussi restreindre les possibilités ô combien illimitées (est-ce nécessaire d'insister?) du genre.

Par ailleurs, trois recherches, concernant à la fois la structure du film hollywoodien et celle du genre du western, valent le détour et permettent d'abord de définir le genre du western, ensuite de bien comprendre sa dimension mythique. En premier lieu, Yves Picard, dans sa thèse de maîtrise *Le film hollywoodien : vers une analyse stratégique*, prouve au moyen de la narratologie que les films hollywoodiens sont tous fabriqués plus ou moins avec la même macro-structure :

Son principe est simple tout en étant incontournable : conjuguer le mode de lisibilité le plus universellement partagé pour le temps idéal-ogique présent. Le film hollywoodien n'est donc pas un mythe qu'au sens métaphorique. Il possède un fonctionnement authentiquement mythique. Il représente un des moyens de narrativisation que la société capitaliste (américaine) s'est donné pour s'instituer dans l'imaginaire (1986, p.266).

En éclaircissant le travail du film hollywoodien, il arrive à démontrer que c'est la structure narrative qui a fait la fortune d'Hollywood et que cette industrie devient, de ce fait, mythique. Pour lui, le film hollywoodien — qui englobe les films de genre américains dont le western — est tributaire d'une stratégie qui oriente la narration en général selon une idéologie particulière. En l'occurrence, l'idéologie de l'American Dream est propagée par les films jusqu'au début des années quatre-vingt, et nourrit, selon Picard, le Capitalism Dream. Cette première recherche permet de rendre compte de la structure essentiellement stratégique qu'emploient les films hollywoodiens pour mieux s'inscrire dans l'imaginaire.

En faisant une analyse structurale du récit filmique des westerns, dans *Sixguns & Society. A Structural Study of the Western*, Will Wright distingue quatre types de western en fonction de l'opposition fonctionnelle entre la société, le héros et le vilain. Dans cette analyse, il se donne pour mandat d'expliquer la popularité et l'universalité du western comme mythe américain, en s'appuyant sur les travaux de Claude Lévi-Strauss. « A myth is a communication from a society to its members : the social concepts and attitudes determined by the history and institutions of a society are communicated to its members through its myths » (1975, p.16). Cette approche théorique et méthodologique lui permet de décortiquer les oppositions de base qui fondent le genre du western, l'opposition entretenue entre les personnages génère une image typée de la société. Voici, selon lui, les différents traits qui décrivent la structure narrative du western : le contraste entre l'intérieur et l'extérieur de la société, la distinction claire entre ce qui est fort et ce qui est faible, l'opposition typique entre civilisation et sauvagerie, puis finalement l'opposition entre le bien et le mal. Selon la relation établie entre chacun des traits, Wright arrive à diviser quatre types de structures diégétiques entre 1930 et 1972 : « classical plot », « vengeance variation », « transition theme », « professional plot » (1975, p.30-32). Bien que son corpus soit plutôt limité aux films à succès à une époque précise, cette étude démontre extrêmement bien que la structure narrative privilégie chaque fois une ligne syntaxique principale. Elle illustre l'influence sur cette même structure de ses trois actants sémantiques

principaux — le héros, le vilain et la société — en considérant les différents rapports qu'ils entretiennent entre eux. Cette analyse de Wright démontre bien qu'il existe une tendance sémantico-syntaxique à chaque cycle, ainsi qu'une relation perpétuellement changeante. Robert B. Ray, tout comme Wright, crée un modèle logique avec le genre western, ayant pour but de refléter des problèmes sociaux et de les résoudre. Son ouvrage *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980* met en perspective les tendances que suivent les films américains dans leur cheminement diégétique. Dans chacune des trois parties — la période classique 1930-1945, la période d'après-guerre 1946-1966, la période contemporaine 1967-1980 — Ray présente la situation historique, économique et sociale pour mettre en perspective l'évolution du cinéma et du genre du western. Aussi, cette recherche, tout comme celles de Wright et de Picard, démontre la possibilité de comprendre les problèmes d'une société et d'une époque en suivant l'évolution et les changements que subissent les genres hollywoodiens et notamment le western. Le film western devient un outil stratégique et mythique en exposant, par le biais de l'imaginaire, des situations bien réelles. Ces définitions du genre permettent donc de mieux comprendre comment, par la tradition imaginaire du genre du western, il est possible de dépeindre la réalité.

Quant à nous, il est primordial de donner du western une définition claire et précise, mais assez ouverte : retournons à la case départ et simplifions. Pour qualifier une œuvre de western, il faut au moins qu'elle ait des éléments sémantiques et/ou syntaxiques reconnaissables par le spectateur. Un film western consiste d'abord à mettre en relation, dans un contexte narratif, un sujet en mouvement dans un espace donné. Ensuite, le western pour nous, c'est avant tout un paysage/territoire particulier, ainsi qu'un personnage singulier. Ainsi, l'Ouest et le cowboy sont les deux éléments sémantiques essentiels au genre. Selon nous, lorsqu'un de ces éléments subit une transformation, il en résulte un déplacement, un changement de cycle ou un décalage du genre. Nous proposons donc une exploration de ces deux éléments symboliques de façon à démontrer qu'ils peuvent être le lieu d'une tension entre l'imaginaire et la réalité contemporaine. Ces représentations parallèles permettront, conséquemment, de mieux comprendre les analyses de la deuxième partie, où nous verrons notamment que les films choisis s'approprient certains éléments imaginaires du genre du western dans un cadre plus réaliste, créant de la sorte un anachronisme.

L'Ouest

Partout à travers le monde des images se sont créées autour du territoire américain et de ses contrées sauvages où l'homme doit utiliser sa force physique pour vaincre l'environnement hostile. Un paysage où l'homme doit aller de l'avant pour domestiquer les terres arides. Il est indéniable que le genre western, sans être le seul actant (n'oublions pas les romans, les peintures, les dessins, etc.), joue un rôle important dans la diffusion de l'imagerie mythique du territoire américain. Comme le signale Yves Lacoste, géopoliticien: « le succès des westerns est, à mon avis, ce qui a le plus déclenché et diffusé dans les années trente ce que l'on pourrait appeler le sentiment du paysage qui est peut-être un des aspects de la modernité » (1999, p.155). Il est donc extrêmement important de comprendre que le genre western en est venu à codifier l'emploi du paysage et du territoire américain. Le lieu géographique, le type de paysage aride à la terre rouge, même lorsqu'il est tourné en Espagne⁶, rappelle manifestement l'Ouest américain et impose des règles, des « codes » que les cinéastes d'hier ont inculqués depuis longtemps aux spectateurs d'aujourd'hui. Comme le rappelle Antonio Costa : « Le paysage n'a pas toujours existé ; il résulte d'une activité à la fois cognitive et productive, il est le produit d'une attitude par rapport à la nature et d'une intervention sur celle-ci » (2001, p.7). De cette manière, le genre, qui rappelons-le joue sur les répétitions et les variations, intègre petit à petit un type de paysage particulier et le transmet dans la vision (imaginaire) des spectateurs.

« Le western a donc magnifié l'espace. Il en a fait un de ses personnages essentiels » (Leutrat, 1973, p.99). La présence du mythe de l'Ouest est incontournable, mise de l'avant, nécessairement, par la thématique de la frontière telle que d'abord soutenue par Frederick Jackson Turner. La frontière exalte pour lui une idée de chances égales pour tous, de justice, de labeur, de liberté pour chaque personne de créer son propre destin, bref, elle est le lieu où tous les rêves sont possibles. Dans *West of Everything : The Inner Life of Western*, Jane Tompkins, moins politique, évoque « un Ouest sauvage de la psyché » (1992, p.6). Ces deux visions de l'espace vaste du paysage, déployé dans les westerns,

⁶ Beaucoup de westerns spaghetti furent tournés dans le sud de l'Espagne, parce que le paysage y est apparenté à l'Ouest américain.

mènent à celle d'un territoire ouvert invitant à la fuite, à l'évasion. Cette conception correspond remarquablement bien à ce qu'Alain Mons définit comme plongée paysagère :

Immersion phénoménologique du corps physique et imaginaire dans le paysage filmé [...] En ce sens, le paysage est le contraire du territoire; il n'enferme pas, même s'il est « cadré », il surdimensionne toutes choses et il permet à toutes les fonctions de s'élargir à l'infini, il autorise les lignes de fuite. Il donne la possibilité d'un mouvement incessant du proche et du lointain. (1999, p.236)

Par ailleurs, il faut s'attendre à ce que cette fuite vers des territoires inconnus prenne fin; l'espace, par des limites physiques, deviendra propriété privée. *The Man Without a Star* (King Vidor, 1955) présente un décor où les fils de barbelés, délimitant les terrains, vont être sujets de controverse. Le héros, incarné par Kirk Douglas, sera manifestement contre cette division des terrains, annonçant de ce fait la fin de l'Ouest et de la liberté. Les fils de barbelés qui tiennent prisonniers un cheval qui s'y est empêtré ne laissent présager rien de bon. L'espace ouvert est désormais disparu; c'est la nostalgie d'un monde révolu qui est présentée, marquant le pas à l'exaltation épique de jadis.

Le territoire américain, ainsi que cette idée d'un paysage invitant à l'évasion, se perpétue à travers un second genre : le road movie. Ce serait une erreur de négliger cet enfant du western, par son importance dans le changement de représentation de ce même territoire : non seulement les déserts se changent en routes et on y troque le cheval pour une voiture — ou les motos de Wyatt et Billy dans *Easy Rider* (Peter Fonda et Dennis Hopper, 1969) — mais il apporte une vision plus actuelle et réaliste du paysage américain. Il existe bien des similitudes entre les deux genres, mais deux se doivent d'être mentionnées ici : ces genres entretiennent un rapport étroit avec le paysage américain et tous deux présentent des personnages, sans chez soi, se mouvant dans un espace ouvert. Pourtant, la liberté, dans le road movie, est en soi modelée par une infrastructure de la modernité : les routes. « The road movie transforms the frontier into a metaphorical road, the horse into a car, and the cowboy into an illusory and elusive metaphor. Therefore, while the horse connotes freedom, the car indicates limitations and the end of the wild West, which has been paved » (Roberts, 1997, p.61). Il s'avère indispensable d'aborder le road movie et sa vision du paysage, car les deux genres s'influencent. En effet, dans la thèse de doctorat *Formes archétypales du nomadisme postmoderne*, le chercheur Hungyi Chen démontre les liens « familiaux » entre le western et le road movie autour de la figure du nomade. Tressant le

tout à partir de la figure de Baudelaire et de la définition du flâneur par Benjamin, pour ensuite explorer le western et la thématique de la mouvance, il en arrive à une définition du road movie comme archétype du nomadisme postmoderne. Bien que la rumeur populaire voulant que le road movie soit la réponse réaliste au western mythique, la vision de Hungyi Chen pose les briques nécessaires pour construire le pont entre la fiction (légendaire du western) et le réel (cru du road movie). Par la découverte, par la marche, l'homme tend à confronter l'imaginaire à la réalité tangible et actuelle :

L'exploitation du monde rend le rétrécissement de l'espace, la découverte géographique donne l'impression d'un élargissement de l'espace qui est de facto immuable. Cependant, le fait de la découverte supprime subitement l'espace mythique et imaginaire qui suscite ainsi le rétrécissement de l'espace psychologique de tout un chacun. Le monde élabore ce processus de fermeture d'espace imaginaire du fait de la découverte et l'exploitation géographique (1998, p.130).

De cette manière, le road movie peut (en partie) avoir influencé le changement de paysage qui advient dans plusieurs westerns vers la fin des années soixante et le début des années soixante-dix. En effet, dans plusieurs films western, l'action se déroule dans un décor plus actuel et dans un espace où la modernité laisse sa marque. On passe donc d'un paysage mythifié par le genre, à un autre marqué par la modernité, par la contemporanéité, par la volonté de montrer la réalité et non plus le rêve. Il faut toutefois faire attention, car la contemporanéité dans les westerns n'est pas nouvelle : elle connaît une résurgence dans les westerns des années soixante-dix et perdure jusqu'à aujourd'hui. Dans certains films, c'est la modernité qui est introduite dans l'Ouest. Un film comme *The Ballad of Cable Hogue* (Sam Peckinpah, 1970) montre très bien ce déplacement. À la toute fin, une voiture est conduite dans le désert par une femme (et son valet), digne représentante de l'Est, et vient frapper et tuer le héros. Dans d'autres films, c'est le cowboy qui arrive en ville. *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) relate l'histoire d'un jeune cowboy solitaire, Joe Buck, qui retourne à New York pour se voir confronté au mythe désormais disparu.

En définitive, François de La Bretèque explique bien la prédominance de l'idée (abstraite) de l'Ouest sur la dimension territoriale (concrète) :

Il faut croire que le cinéma a réussi à fixer ces paysages dans l'inconscient collectif, où ils sont devenus une nouvelle référence culturelle, bien plus active que les paysages réels : car ce n'est pas à l'Ouest géographique réel des États-Unis auquel on pense, mais bien à celui recomposé des films (1998, p.67).

Selon le point de vue présenté, il est primordial de comprendre que deux représentations anachroniques du paysage coexistent : celle du mythe instauré par la tradition du genre du western et celle du paysage actuel. Comme le disent si bien Leutrat et Liandrat-Guiges : « L'Ouest n'est plus rapporté à une période de l'histoire américaine; il est une idée dans la tête d'un ou plusieurs personnages (le spectateur est prié d'entrer dans cette confiance) » (2007a, p.72).

Le cowboy

Portant un chapeau, des bottes de cowboy et un revolver, le héros westernien a bien souvent l'allure d'un cowboy, bien qu'il n'en remplisse pas toujours les fonctions. En effet, parmi les personnages de l'Ouest, c'est la figure du cowboy qui a persisté (sur celle du trappeur, du « rancher », du fermier, etc.) et qui est maintenant représentative de l'Ouest. Étant à la fois cowboy, shérif, truand, homme moderne, il est reconnaissable à son allure, son chapeau et ses bottes. Souvent solitaire, cet homme n'a pas de chez soi et pousse sa quête personnelle toujours en avant, en territoire inconnu. Il est aisé pour le spectateur d'aujourd'hui de reconnaître ce type de personnage d'un seul coup d'œil, car l'iconographie est depuis longtemps instaurée dans les films. Comme le précise Holzinger,

Ce type de personnage évoque toujours, en arrière plan du récit, un second récit, c'est-à-dire qu'il constitue, lui-même, un récit à part entière. Sa présence, dans un film, produit donc toujours l'effet d'une mise en scène en abyme. Par ce surplus narratif intrinsèque, les personnages mythiques apportent au récit filmique une cohérence narrative maximale. Le spectateur reconnaît alors les figures légendaires, aux détails des costumes, du maquillage, des coiffures ou dans la gestuelle des acteurs. Grâce à leur renommée, construite en grande partie par la littérature, les personnages mythiques constituent un objet d'attention, de la part des cinéastes, et une réserve inépuisable de scénarios. Ils peuvent être représentés par le biais d'éléments formels, qui sont plus ou moins stéréotypés, et qui les caractérisent. Ces clichés composent l'image mythique (2002, p.66-67).

D'ailleurs, Leutrat rappelle qu'au cours des années vingt, la production est progressivement standardisée. Le Central Casting Bureau mis en place suppose une typologie des rôles (1995, p.50-51). Les personnages deviennent conséquemment leur propre fonction dans le récit, l'homme à dos de cheval, portant chapeau et bottes de cowboy incarne automatiquement le mythe dans son ensemble. Pour Sobchack, l'iconographie est un des trois éléments primordiaux dans le film de genre permettant, par ailleurs, de satisfaire la

règle de l'économie: « Iconography, like familiar plot situations and stereotypical characters, provides a shorthand of mutually recognizable communications that neither filmmaker nor audience need ponder » (1997 [1975], p.44).

Le héros westernien habite un monde utopique où il peut régler tous les problèmes dans l'action, selon son propre code.

The western centers on the violent act and ascertains when, if ever, it becomes morally right [...] The western decrees that the violent act can become morally right when it occurs within the confines of a code which allows for executions, revenge killings, and killings in defense of one's life and property (Hess, 1997 [1974], p.55).

De ce fait, une identification au personnage héroïque se produit chez le spectateur. Le cowboy, comme tout autre héros type — femme fatale, gangster, etc. — est fonction dans l'histoire. Que ses valeurs soient bonnes — la morale, la justice — ou mauvaises — l'argent, la vengeance — qu'il soit seul ou en groupe, il incarne une solution concrète, il est, comme le propose Edgar Morin, un représentant du bonheur :

La culture de masse dessine une figure particulière et complexe du bonheur à la fois projective et identificative. Le bonheur y est mythe, c'est-à-dire projection imaginaire d'archétypes de félicité, mais il est en même temps idée-force, recherche vécue par des millions d'adeptes (1962, p.145).

Ainsi, le cowboy devient une figure symbolique en laquelle chaque époque projette son imaginaire. L'intrusion dans le western d'un certain type d'antihéros, agissant de manière violente à des fins individualistes, ne change en rien cette proposition. Par exemple, Billy the Kid, dans *The Left Handed Gun* (Arthur Penn, 1958), incarne une figure rebelle très en vogue dans les années cinquante, un peu au même titre que Marlon Brando (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1953) et James Dean (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) et il devient ainsi synonyme de liberté. Un glissement peut toutefois se produire, où le personnage n'est plus vu comme un héros, ni même comme un représentant du bonheur. Souvent même, l'attirail et l'accoutrement du cowboy n'apparaissent plus que comme un déguisement, lorsque le personnage tente d'usurper l'identité d'un autre, d'un héros plus grand que nature comme en a propagé le cinéma. C'est l'usage de cette image stéréotypée qui crée un décalage, où le personnage n'est pas un héros, dans un univers qu'il ne reconnaît pas. Ainsi défait de son pouvoir héroïque, le personnage semble explicitement tiré

d'une fiction. Son mythe le précède, le mythe du cowboy, mais il n'arrive pas à remplir son rôle (souvent il ne lui vient même pas à l'idée d'essayer). L'exemple de *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) est emblématique et brise la représentation habituelle. Le jeune texan a l'ambition de devenir un homme entretenu et de vendre l'image du cowboy. Y sont présentées la ville, la misère chronique, la sexualité. L'image a un rôle prédominant, l'habit du cowboy devenant un déguisement. Buck ne symbolise plus l'héroïsme brut, mais devient décalé, costumé pour remplir une fonction autre, celle d'objet de désir et de plaisir sexuel. Ce décalage autour de la figure du cowboy vient surprendre le spectateur et son attente.

« Le côté le plus sympathique du western, je pense, est que tout le monde peut s'identifier aux cowboys [...] Le héros du western est peut-être trop grand, surhumain, mais pas plus que d'autres héros de l'Histoire » (propos de John Ford rapporté par Madsen, 1990 [1966], p.35). Mais la figure du héros est indissociable des acteurs qui l'ont incarnée. Comme le souligne Bourget, « la mythologie propre de la star est mise au service du mythe de l'Ouest » (1998, p.48). Parmi toutes les stars du western, John Wayne et Clint Eastwood sont incontournables et donnent deux représentations différentes du cowboy. John Wayne, figure type du cowboy classique, est ancré à jamais dans l'image de l'homme en totale harmonie avec l'Ouest, valeureux, solitaire, puissant et courageux, n'ayant pas peur des grands moyens pour faire régner l'ordre et la justice. À titre d'exemple, dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), John Wayne incarne Tom Doniphon, un cowboy légendaire de l'Ouest qui s'oppose à Ransom Stoddard (James Stewart), l'homme politique venant de l'Est. Doniphon, plus grand que nature, use d'actes concrets (mais violents) pour sauver la vie de Stoddard. Véritable héros, il reste pourtant dans l'ombre de Stoddard, dont les lois et les paroles n'ont finalement servi que de façade. John Wayne, qui était déjà un mythe à l'époque, a participé activement à la création de la tradition imaginaire du genre. Légende à l'extérieur même du cinéma, « The Duke » est vu par le spectateur comme l'archétype même du cowboy, et est devenu de ce fait une source inépuisable de références. Plus tard, vient Clint Eastwood qui représente à la fois le cinéma d'hier et celui d'aujourd'hui : il est le pont le plus solide (et toujours vivant) entre la fin de l'âge d'or hollywoodien et le cinéma actuel. « C'est un passeur qui, en tant qu'acteur, s'est forgé une image de dur à cuir égoïste et ténébreux, devenu icône de magnifiques anti-héros, et en tant que réalisateur, réconcilie le cinéma commercial et cinéma d'auteur (indépendant) »

(Astruc, 2001, p.208). Dans un récent dossier sur Eastwood, Pierre Barette décrit lui aussi l'homme comme un passeur :

Il n'aura de cesse durant sa carrière de réalisateur de reprendre la piste originelle, de revenir sur la figure du héros et de relancer le mythe qu'il a en même temps contribué à forger pour mieux remettre en question les fondements ainsi que le sens même de sa démarche (2010, p.12).

Hanté par les fantômes d'hier — *Honkytonk Man* (1982), *Unforgiven* (1992), *Gran Torino* (2008) — Eastwood rappelle constamment le mythe, pour le relire. Ses héros sont souvent des hommes au passé glorieux et, contrairement à ceux de John Wayne, ils sont maintenant vieillissés, avec des handicaps physiques, dans un espace changé qu'ils n'arrivent plus à comprendre. Ce type de personnage plus vulnérable, ainsi que le paysage modernisé et actualisé, vient confirmer l'hypothèse de départ voulant que plus on avance dans le temps, plus grande est la place attribuée au réalisme, au détriment des aspects mythiques qui s'effritent. En dédiant *Unforgiven* à Sergio Leone, Eastwood « sait que la dissolution de son personnage en entraîne une toute autre tout aussi déchirante : jamais plus quelqu'un n'osera dire “ Il était une fois... ” » (Ortoli, 1998, p.160).

Par la profusion de récits et d'images, par le cinéma et le genre du western, le cowboy est devenu une figure légendaire. Dans ce contexte, la réalisation québécoise *Alias Will James* (1988), de Jacques Godbout, est très intéressante. Elle raconte l'histoire d'Ernest Dufault, de Saint-Nazaire-d'Acton, devenu « le cowboy le plus authentique d'Hollywood⁷ » en inventant le personnage de Will James. Grand romancier, il s'est volontairement imprégné de la vie de l'Ouest, et son alter ego, qui a duré plus d'une trentaine d'années, est encore aujourd'hui une figure phare de l'Ouest mythique. Dans ce documentaire, on expose la vie de « vrais » cowboys, des Québécois d'origine, qui poursuivent une tradition toute américaine. Influencés par les histoires du célèbre Will James, ils adoptent un mode de vie particulier : rodéos, concours et voyages à travers l'Amérique. Ernest Dufault alias Will James s'est créé un personnage, fabriqué à partir de l'imaginaire, puisé dans une mythologie transgressant les frontières et la faisant sienne, puis qui s'est développé dans l'imaginaire – livres et dessins. Pourtant, aujourd'hui encore, une tradition réelle perdure dans le mode de vie des cowboys présentés. Comment détacher le fictif du réel? Se sert-on des légendes (de surcroît américaines) pour s'évader du présent?

⁷ J. Godbout. 1988. Boîtier VHS

Ils semblent s'entrelacer, jusqu'à les confondre. À la mort d'Ernest Dufault, Will James vit encore. On rejoint ici l'inoubliable idée de Ford : « When the legend becomes fact, print the legend » (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Force est de constater qu'autour de l'image du cowboy, deux représentations parallèles peuvent prendre naissance : la première renvoie systématiquement au mythe et la deuxième, contemporaine, se réclame du réel.

Aujourd'hui

Des périodisations de toutes sortes ont été faites sur le genre du western. Bien que les possibilités du genre s'avèrent infinies, il est possible d'identifier certaines tendances qui travaillent le western depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui. Yves Picard propose une vision éclairante de l'histoire du genre en quatre périodes : classique, critique, baroque et crépusculaire (1986, p.42). Mais qu'y a-t-il après? Jean-Jacques Sadoux, quant à lui, ne voit pas grand avenir pour le western :

La part du rêve dans le western a toujours été prépondérante. Si le rêve disparaît, si les légendes meurent, le genre n'a plus de raison d'exister. On peut se demander si le western survivra longtemps à la volonté autodestructrice dont il témoigne depuis plusieurs décennies (1998, p.109).

Le western a donc été contraint de se renouveler. Depuis le déclin dans la production du genre, vers la fin des années cinquante et au début des années soixante, des changements sont palpables, où des éléments originaux sont introduits : « violence, héros tourmentés, homosexualité, rapport à l'image du père, problème des minorités, critique virulente du mythe de l'Ouest » (Ballerini, 1998, p.117). Les exemples ne manquent pas : *The Shooting* (Monte Hellman, 1966) refusant la légende construite par le genre; *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) qui revisite le genre du point de vue autochtone; *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1982) où ce ne sont plus des banques qui sont volées, mais des pharmacies pour leurs drogues; *The Ballad of Little Jo* (Maggie Greenwald, 1993) dont l'héroïne se travestit en cowboy; *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) qui se présente comme un western « périphérique⁸»; *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) où les archétypes sont déconstruits par l'homosexualité; *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert*

⁸ Expression utilisée par le réalisateur lui-même en décrivant son film et ses intentions. Voir Leutrat et Liandrat-Guigès. 2007. *Western(s)*. Paris : Klincksieck, p.146.

Ford (Andrew Dominik, 2007) qui revisite une histoire légendaire de manière plus terre-à-terre.

Les quelques définitions que nous avons exposées en début de chapitre nous ont permis de donner notre propre définition du western : ce genre met en relation deux figures essentielles, soit le paysage de l'Ouest et le personnage du cowboy. Ensuite, nous avons exploré ces deux figures selon l'angle d'un déplacement entre la représentation imaginaire d'abord établie dans les westerns classiques hollywoodiens et une reprise plus réaliste. L'hypothèse de départ voulant que le genre du western, dans son évolution, délaisse les aspects mythiques pour donner une place plus grande au réalisme, s'en est trouvée confirmée. En effet, nous avons vu que dans la transformation du genre, l'Ouest mythique est modernisé ou le cowboy, plus vulnérable, est plongé dans un milieu actuel qu'il ne comprend pas bien. À titre d'exemple, nous avons abordé la question du changement de représentation du paysage de l'Ouest dans les road movie, ainsi que l'évolution du personnage du cowboy de John Wayne (légendaire) à Clint Eastwood (vieilli). Ainsi, nous avons posé les bases pour répondre plus précisément, dans les chapitres suivants consacrés aux analyses de films, à la deuxième hypothèse voulant que l'entrelacement entre la tradition imaginaire véhiculée dans le genre du western et le réalisme contemporain peuvent servir à donner un portrait de l'époque actuelle et proposer des éléments de solutions intéressantes.

Selon Leutrat et Liandrat-Guiges, le « western contemporain » — ce que Steve Neale appelle « modern-day western » (2002, p.31) —, peut se définir comme un film dont le récit se déroule « à une époque contemporaine de leur tournage, ou peu de temps avant » (2007a, p.72). Pourtant, le lien entre l'Ouest mythique représenté et la période contemporaine du tournage est établi dans les westerns depuis les tous débuts. La plupart des films des années vingt racontent en effet des histoires qui se déroulent dans l'Ouest contemporain, où avions, automobiles et motocyclettes sont présents. Néanmoins, à la fin des années vingt, une évolution s'amorce dans le genre avec l'introduction de sujets appartenant au passé (Leutrat, 1995, p.46). Mais une résurgence du contemporain est notable dans les années soixante, avec des œuvres comme *Lonely are the Brave* (David Miller, 1962) et *The Misfits* (John Huston, 1960). Ces deux œuvres présentent un personnage stéréotypé qui semble sorti de l'Ouest mythique, mais qui est plongé au cœur

d'une société moderne, d'un environnement qu'il ne parvient pas à maîtriser. Le héros, décalé, est un survivant anachronique. Tandis que, dans le premier, l'Ouest est modernisé par des autoroutes, dans le deuxième, les personnages se servent d'un avion et d'un camion pour chasser les chevaux sauvages. L'Ouest, dans ces deux films, devient dénaturé. Depuis une dizaine d'années, une nouvelle vague de « westerns contemporains » est apparue. Nous nous intéresserons à ces films hybrides, où la représentation de l'Ouest est déplacée parce qu'elle est actuelle. Les personnages sont irréels, tirés de l'imaginaire, mais ils sont propulsés dans un univers dont ils ne connaissent pas les règles. Intrus dans le monde contemporain, ils semblent vieillissés et fatigués. Les trois films qui seront analysés dans les prochains chapitres — *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007) et *Don't Come Knocking* (Wim Wenders, 2005) — serviront à répondre activement à la problématique proposée au départ, voulant que certains films se servent de la tradition imaginaire du western pour mieux dépeindre le monde actuel. L'appropriation du genre dans de tels films crée un déplacement qui vient confronter deux visions. Par le recours à ces éléments du genre du western et à leur déplacement par rapport à leur représentation traditionnelle, nous croyons que l'impact des constats des réalisateurs en est d'autant plus grand. Le monde mixte ainsi créé peut servir de choc chez le spectateur, dérouté par ce décalage.

Chapitre 3

The Three Burials of Melquiades Estrada (Tommy Lee Jones, 2005)

Retour vers les sources du mythe

Oeuvre collective, dont l'idée est née à la suite d'une partie de chasse entre amis (Tommy Lee Jones, Guillermo Arriaga et Michael Fitzgerald, dans l'ordre réalisateur, scénariste et producteur), *The Three Burials of Melquiades Estrada* se veut biculturelle, campant ses personnages en plein cœur d'un territoire frontalier, celui qui sépare le Mexique du Texas. Elle présente également un portrait des décalages sociaux entre le nord et le sud du Rio Grande, montrant à la fois l'altérité, mais aussi la similitude entre les habitants situés de part et d'autre de la rivière. Ce plus récent opus de Jones, en hommage au western, adopte une structure, revisite des thèmes, un environnement et des personnages qui, pour le spectateur, rappellent le souvenir du genre. Nous proposerons d'abord une analyse du film qui l'examine dans le cadre du néoclassicisme, ensuite nous verrons les emprunts de Jones au western avec son choix de paysages et de personnages. Cette actualisation de certaines figures du genre du western nous mènera à comprendre que le réalisateur critique l'époque actuelle.

Divisé en trois chapitres — un pour chaque enterrement —, le récit de *The Three Burials of Melquiades Estrada* suit l'équipée de trois personnages : Pete Perkins (Tommy Lee Jones), Mike Norton (Barry Pepper) et Melquiades Estrada (Julio Cedillo). Le film raconte l'histoire de Melquiades, tué par balle par un garde frontalier, Mike Norton. Le corps est d'abord enterré rapidement, puis trouvé et enterré une deuxième fois dans le cimetière de la ville de Van Horn. Pete Perkins, un cowboy travaillant à un ranch, enlève Norton et le force à déterrer le corps de son ami. À dos de cheval, Perkins et son prisonnier attachent le corps à une mule et partent à la recherche du village mexicain où Melquiades voulait reposer en paix.

Une œuvre néoclassique?

Denis Lévy propose d'analyser ce film comme une œuvre néoclassique. Voyons la définition, assez exhaustive, que nous offre Lévy, de cette esthétique :

le néoclassique reprend les grandes formes classiques, en particulier les genres, pour les retravailler à la lumière de la modernité. Le néoclassique tourne donc le dos à l'académisme (qui parfois lui ressemble de loin), par son choix de recourir à la réinvention (et non à la répétition) des genres, aux croisements de leurs possibles, alors même que « la crise » pouvait aussi être dite celle de l'épuisement des genres. Or, cet héritage déclaré et assumé, qui est aussi une fidélité, se donne, film par film, dans une singulière modernité des idées-cinéma (2009a, p.5-6).

En bon élève, le cinéaste néoclassique poursuit indubitablement les enseignements des maîtres hollywoodiens en intégrant dans son œuvre certaines figures symboliques, certaines formes, certaines structures classiques, créant ainsi un repère chez le spectateur. Toutefois, il peut arriver qu'il les actualise d'une manière originale, établissant une distance ostentatoire face à l'objet film original, dans le but de mieux critiquer l'époque classique elle-même ou l'époque contemporaine du tournage. Toujours selon Lévy, la réactivation néoclassique se fait surtout par un travail sur la tonalité :

alternance, mixage, superposition de tonalités différentes, voire contradictoires; dérive abrupte ou imperceptible de la tonalité dominante d'un genre vers une autre plus inattendue; invention de tonalités inédites; tout cela, qui demande au spectateur dérouté une intense mobilisation de l'attention et des émotions, avère l'extrême élasticité des genres (2009a, p.8-9).

Cette capacité du genre à se renouveler sans cesse, le poussant ainsi à créer des alliances imprévues, oblige à considérer le système générique comme un ensemble ouvert sur les possibles. Confronté à la fois à la tradition du genre du western et au nouveau, le spectateur est poussé à s'interroger sur le cinéma lui-même.

The Three Burials of Melquiades Estrada réactive ainsi le genre du western, d'abord par le réemploi d'un paysage connu, mais également par un jeu sur la typologie des personnages, sur les thèmes fétiches du genre, ainsi que sur la structure narrative. En effet, le récit comprend deux parties distinctes. La première, à l'instar des scénarios précédents d'Arriaga (*Amores Perros*, 2000 et *21 Grams*, 2003), est construite de manière décousue, entremêlant passé, présent et futur. Dans la seconde partie du film, qui est celle du voyage et de la traversée au-delà de la frontière mexicaine, le récit retrouve une structure linéaire, ainsi que le montage en continuité propre à Hollywood et au western. Lévy décrit cet entremêlement de la forme narrative « comme si les temps se rejoignaient : du film contemporain, on passe à l'intemporalité épique du western, passé réactualisé par une

perspective d'avenir, en l'occurrence la terre promise à Melquiades » (2009b, p.11-12). Le récit commence selon une esthétique de montage très contemporaine qui entremêle les temporalités, puis change pour adopter progressivement une esthétique narrative plus classique, forçant ainsi un retour aux sources du cinéma et du genre du western.

Paysage frontalier biculturel

Dans la première partie de *The Three Burials of Melquiades Estrada*, Jones établit un contraste entre deux types de paysages : celui de la nature et celui de la ville texane. Aux espaces naturels grandioses habités par Perkins et Melquiades, est opposé un environnement urbain froid et banal. Les espaces clos isolent les gens, qui essaient malgré tout de s'unir, de se rapprocher les uns des autres par de plates relations sexuelles. Norton et sa femme habitent une roulotte dans ce décor urbain. Bouvier considère que le décor s'apparente ici à ceux de la photographie contemporaine d'Eggleston et Stephen Shore : « Bords de routes, commerces, intérieurs des motels, les horizons plats sont ponctués de figures solitaires qui semblent perdues dans un monde qui revêt, dans son insignifiance, une indéfinissable étrangeté. Esthétique de la solitude de l'homme moderne » (2006, p.66). Cette confrontation entre deux types de paysages en amène une deuxième qui concerne les valeurs : l'amitié, l'honneur, le respect et le courage sont ici opposés à la lâcheté, l'inconscience et la violence.

Situant son histoire en plein cœur de la région frontalière, *The Three Burials of Melquiades Estrada* dépeint un milieu biculturel où règnent paradoxalement discorde et harmonie, exposant à la caméra une zone d'entre-deux tout à fait singulière. La délimitation réelle, créée par le Rio Grande, est pourtant chimérique, car le paysage est identique d'un côté comme de l'autre et unifie ainsi les deux pays. Comme l'explique le producteur Michael Fitzgerald : « Lorsqu'on traverse la frontière pour se rendre au Mexique, le paysage ne change pas. On se rend compte qu'au fond, c'est vraiment le même pays » (Europacorp 2005, p.3). Pourtant, il est impossible d'oublier le fait que cette zone frontalière a été et est toujours le théâtre de violences et de conflits. Selon le cinéaste, nous devons surpasser les malentendus entre États-Unis et Mexique : « Si vous considérez toutes les réalités ici, l'existence d'une frontière internationale est loin d'être la plus importante [...] L'homme qui se trouve sur l'autre rive, c'est nous-mêmes » (Europacorp 2005, p.5). Cette

appropriation de la thématique de la frontière sert une vision contraire à celle des westerns classiques. Jones n'utilise pas la frontière pour montrer la différence, mais plutôt pour unifier.

La seconde partie est celle de l'enlèvement de Norton et de l'excursion funèbre vers le village mexicain où le corps de Melquiades doit reposer pour l'éternité. Paysage typique du genre du western, le décor désertique est un personnage en soi, par son ampleur et son effet sur l'acte de contrition de Norton. L'âpreté des rocs, des déserts et des montagnes affecte le prisonnier :

Mike Norton apprend non seulement à s'identifier avec les hommes, mais aussi à s'identifier avec la terre, à la comprendre. Les paysages permettent à Mike de prendre conscience de ce qu'il est. [...] La nature surplombe les personnages, ils ont tous l'air minuscules, au milieu de ces paysages impitoyables et magnifiques (Europacorp 2005, p.5)

Le même paysage aride des westerns (ironiquement mexicain) devient ici un lieu de prise de conscience, de purification de l'âme. Comme dans les westerns, le voyage est le noyau du film et le déplacement physique, non dépourvu de brutalité, déclenche un cheminement intérieur chez Mike Norton. Le pèlerinage forcé, mais nécessaire, de Perkins est celui « d'un retour allégorique aux sources fondatrices de l'Amérique [...] Au vide désespérant de la société moderne s'oppose le vide fécond du désert primitif propice à l'accomplissement du salut » (Bouvier 2006, p.66). Ce sont des paysages actuels, authentiques, dont la tangible réalité s'oppose à l'Ouest imaginaire d'un cinéaste comme Wenders (dont la vision sera analysée plus avant dans le chapitre 5). La chevauchée vers la terre promise se transforme en un voyage dans la mémoire, le paysage renvoyant aux sources mythiques.

La confrontation des paysages, entre l'urbanisme contemporain et l'Ouest des westerns, permet à Norton de passer du péché à la rédemption. C'est par l'entremise d'un habitant de la nature (Perkins) que le citoyen Norton peut faire ce voyage et traverser d'un environnement à l'autre pour demander pardon. À la toute fin du récit, Norton est changé. Le réalisateur utilise les paysages westerns comme le moyen d'un retour aux sources, aux véritables valeurs, pour répondre à la léthargie et à l'enlèvement de l'époque actuelle. Par

l'accomplissement du cheminement intérieur de Norton, Jones évoque l'espoir d'une prise de conscience collective et d'un avenir meilleur.

Pour une typologie dérivée des personnages

À l'exemple de *Stagecoach* (John Ford, 1939) et de tout cinéma classique, l'œuvre de Tommy Lee Jones s'évertue à lier des individus provenant de milieux disparates à l'intérieur d'une communauté. Par ailleurs, le cinéaste renoue avec une certaine typologie propre au genre, mais il l'actualise en la détournant quelque peu, suivant ainsi la trace du néoclassicisme. Comme pour les paysages, le film oppose les personnages en deux clans, ceux qui habitent la ville et ceux qui habitent dans la nature. Et les personnages présentés dans le film rappellent ceux des westerns. Pourtant, comme le suggère Lévy, ils sont en torsion avec la représentation habituelle (2009b, p.12-13).

Deux personnages appartenant au milieu urbain méritent une attention particulière. D'abord Mike Norton, l'assassin de Melquiades, ne s'apparente au tueur des westerns classiques que par son meurtre. En effet, son inconscience et sa lâcheté face à l'épreuve à surmonter ne sont pas typiques de la brute du genre. Lévy apparente le personnage au jeune crétin violent développé dans les années cinquante et que le western a introduit peu à peu : « [...] le type classique de l'adolescent en révolte contre l'autorité est retourné pour devenir un représentant de la loi abusif – encore que ce soit le même fond de *peur* qui les habite l'un et l'autre : peur du monde extérieur, des autres, et en définitive de soi-même » (2009b, p.13-14). Ensuite, le deuxième personnage intéressant est celui du shérif. Belmont est un shérif véreux qui préfère fermer les yeux devant le mal qui ronge la société. Il n'est plus le shérif redoutable incarné par John Wayne dans *Rio Bravo* (Howard Hawks 1959), forgé par l'Ouest. Mais la nature, plus grande que l'homme aura raison de Belmont et le poussera à abandonner les poursuites de Perkins et de son prisonnier. « Il est impuissant, impuissance physique trahissant la mollesse mentale d'une Amérique affaiblie » (Bouvier, 2006, p.65).

Le personnage de Melquiades appartient quant à lui au milieu naturel. Par sa nationalité mexicaine, c'est l'autochtone, l'inconnu, l'autre. Pourtant, il se présente d'abord comme un cowboy et il s'intègre ainsi aux Américains — sans toutefois l'être jamais complètement, la barrière du racisme oblige. Sa mort, injuste et ridicule — Norton, surpris

pendant une séance de masturbation et se pensant attaqué, fait feu sur Melquiades — devra être vengée par son ami Pete Perkins. Le corps mort devient un fardeau que doit porter le tueur pour accéder à la rédemption. En effet, Jones fonctionne un peu à la manière de John Ford (*The Searchers*, 1956 et *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), c'est-à-dire que « par le cinéma, Ford pouvait ainsi revoir l'histoire de son pays, réinventer ses mythes et [...] questionner sans cesse l'avenir de la nation américaine » (Bouvier, 2006, p.67). Avec le corps mort de Melquiades, Perkins traîne non seulement le fardeau de la tradition westernienne avec lui, mais aussi le passé sanglant de son pays. Ce passé, glorieux dans certaines des images que nous offre le cinéma, mais aussi meurtrier dans d'autres, est évoqué dans la banalité physique : le corps d'un mexicain en décomposition. En cherchant à retarder la décomposition — par le sel, le feu, l'antigel — Perkins veut permettre au corps de son ami d'agir pour secouer les consciences — celle de Norton, mais aussi la nôtre. Bouvier précise : « en oubliant sa condition mortelle, sa nature « d'être pour la mort » selon la formule de Heidegger, l'homme ne sait plus qu'il est vivant. Le savoir de la mort définit la réalité de l'existence » (2006, p.67).

Pete Perkins, le héros du film, s'apparente au cowboy des westerns. Jean-Louis Leutrat décrit le héros westernien de la façon suivante:

Les histoires de l'Ouest ont souvent pour personnage central le westerner qui se caractérise par son calme, la précision de son tir ou de son lancer de lasso, et un certain sens de l'humour. Plus que pour la cause, il lutte pour sauver l'intégrité de l'image qu'il veut donner de lui-même (1995, p.30).

Perkins est la représentation contemporaine du héros. En effet, il agit à titre de vengeur et ce n'est pas tant son honneur qu'il veut sauver que la mémoire de son fidèle ami, ses derniers souhaits. L'héroïsme chez lui est bien concret. Pourtant, comme le souligne Lévy, il ne faut que du courage pour être héroïque, il ne s'agit plus d'être inégalable (2009b, p.15). Malgré cette déviation, la figure du cowboy classique apparaît quasiment telle quelle chez le protagoniste : homme éminemment bon, obstiné, agissant sous un code moral bien à lui, faisant régner sa propre justice. Homme d'action, pour qui la parole ne vient qu'en second plan, Perkins, c'est John Wayne, vieilli. Jones précise la nature de son personnage : « Son comportement est conditionné par cette terre sur laquelle il a grandi. Il a mille ans de désert au fond de lui. Il est impossible de grandir à la lisière du désert et de ne pas porter son empreinte. Le comportement de Pete reflète la nature du désert » (Europacorp, 2005,

p.5). Véritable habitant de la frontière, il est le vecteur de la transition entre les deux pays, notamment par son bilinguisme.

The Three Burials of Melquiades Estrada est le théâtre d'un affrontement : « Le vieux cowboy à cheval et grand chapeau tranche avec le jeune Américain que le physique émacié et les cheveux ras apparentent davantage à un GI envoyé en Irak » (Bouvier, 2006 p.63). La reprise de plusieurs personnages types du genre du western servent à Jones à poser un regard critique sur l'apathie des milieux urbains. En effet, Norton et sa femme ont grandi dans un univers monotone, où la vie est ponctuée d'événements anodins : les plates copulations, les séries télévisées, les revues pornographiques, ainsi que les visites au casse-croûte du coin et au centre d'achat. Le cinéaste critique bien son époque et montre une société désenchantée, dont l'inactivité chronique — du corps physique et du corps policier — devient hypnotisante et étouffante. Avec l'aide de Perkins, le cowboy mythique, Norton, qui représente le présent de l'Amérique, entrevoit la rédemption et suscite l'espoir d'un possible changement.

Ouverture vers un monde meilleur

Dans son film, Tommy Lee Jones emprunte la voie du néoclassicisme et utilise plusieurs éléments de la tradition imaginaire du genre du western pour mieux critiquer l'époque actuelle. Le travail sur la narration, le paysage et les personnages mettent en place une opposition entre l'imaginaire du western et la réalité contemporaine. Jones utilise non pas le passé (réel et fictif) de manière nostalgique, mais plutôt sciemment, pour rappeler les mythes et les rêves, dans l'espoir de voir naître un monde nouveau, meilleur. De ce point de vue, le rappel des attentes passées crée un choc, car le décalage établi avec l'Amérique d'aujourd'hui est frappant. Mais le passage d'un monde à l'autre est possible par le voyage. Ayant pour guide un cowboy vieilli, Norton est tiré de la réalité morose de la ville pour se retrouver dans un univers appartenant au western. Malgré le constat impitoyable qu'il fait sur la société, Jones nous propose une fin singulière — le personnage de Norton demandant pardon, faisant acte de contrition et se transformant — qui annonce une ouverture positive, vers la rédemption, vers la prise de conscience, comme un premier pas vers la possibilité d'un monde meilleur.

Chapitre 4

No Country for Old Men (Joel et Ethan Coen, 2007)

Collage et destruction de l'Ouest imaginaire

Cinéphiles notoires, les frères Coen manifestent leur amour du 7^e art dans l'ensemble de leur œuvre. À la fois cinéastes indépendants et « mainstream », ils alternent entre les deux systèmes, plongeant dans l'un ou dans l'autre selon les besoins de la production. L'omniprésence du cinéma lui-même est dans leurs films tout à fait palpable : les Coen (ré)utilisent les genres — leurs codes et leur symbolisme — comme un outil afin de créer un collage propre à eux. Ceci donne à leur œuvre une certaine hybridité : leur influence cinématographique provenant autant de la période de l'âge d'or des genres à Hollywood que de la série B, autant du fantastique que du cinéma gore (d'où leur penchant pour le sang, les sécrétions et les entrailles). Dans leur film *No Country for Old Men*, les emprunts au genre du western servent à dépeindre la société actuelle. Nous proposons d'abord d'exposer leur méthode qui fonctionne par collage. Ensuite, nous verrons que c'est par ces emprunts qu'ils détruisent à la fois le territoire mythique et les personnages symboliques du genre. Cette analyse servira, en dernier lieu, à manifester leur vision chaotique de l'avenir de la société américaine.

Situé au Texas, à la frontière du Mexique, le film nous présente trois protagonistes dont le mode de vie est la violence la plus crue. Un pistolero impitoyable du nom d'Anton Chigurh (Javier Bardem) traque Llewelyn Moss (Josh Brolin), jeune cowboy ayant « trouvé » une mallette pleine d'argent, tous deux poursuivis par le shérif Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones). Moss se fera tuer par des dealers mexicains qui lui prendront sa mallette, Chigurh retrouvera trop tard le cadavre de Moss sans trace de l'argent, et Bell n'aura de cesse d'arriver en retard sur les événements.

La méthode coennienne

No Country for Old Men, bien qu'une adaptation du roman de Cormac McCarthy, est dans la même lignée que les créations précédentes des frères Coen : la sphère référentielle est primordiale, pour ne pas dire le point central de leur vision. Comme le précise Xavière Holzinger, les frères Coen, désireux d'aller contre les conventions, « créent des mises en

scène caractéristiques permettant de construire et d'innover d'une façon des plus stimulantes. Ils remettent ainsi en cause des formes et des codes dans des cadres référentiels qu'ils dynamitent pour chercher un nouveau discours » (2002, p.4). L'objet intertextuel est donc pris comme un matériau pour créer un collage original présentant des idées personnelles. Ceci rejoint l'idée de Pierre Léon qui parle de *No Country for Old Men* comme d'un « film carbone », pareil à ces œuvres qui

procèdent par emprunts, clins d'œil et hommages ou bien par réminiscences, en reprenant, pas toujours volontairement, des situations pour le temps que dure le genre [...] C'est dans ces cas-là qu'on voit apparaître, dans la trame du film, des traces exogènes, comme si on avait recopié des fragments entiers, tout en relâchant la pression du stylo sur les parties inutiles : ce sont des films carbonés, pas exactement des remakes (ou alors des remakes par hasard, des plagiats innocents), ni des transpositions, ni même des preuves d'amour ou de solidarité (2008, p.72).

Il y a donc reconnaissance par le public de références, plus particulièrement de lieux communs, appartenant à des films en particulier ou à un genre en général, où viennent se croiser intertexte et interférence (selon l'idée exposée précédemment, développée par Michel Serres et étudiée par Sébastien Babeux). Chez Léon, par contre, le film carbone dénote un manque d'originalité de l'écriture, réflexe prisonnier du carcan de la répétition, la finalité du film en soi n'étant due qu'au hasard d'un montage aléatoire. Cette idée est à notre avis bien péjorative. En effet, cette méthode de réappropriation des codes est, chez les Coen, systématique et originale : ils s'en servent afin de créer un collage qui rend compte du décalage entre l'image utopique d'une Amérique fondée sur des valeurs de liberté et d'égalité et l'Amérique actuelle violente. Par leurs « vols », ils nous rappellent la tradition cinématographique en utilisant un langage bien codé qui est celui du genre — le western — pour mieux nous parler d'aujourd'hui.

Territoire et destruction du mythe

L'espace et le paysage américain, soulignons-le encore une fois, ont été magnifiés au cinéma par le genre du western. C'est ainsi que prit naissance le mythe de l'espace ouvert, de la frontière toujours mouvante et de la possibilité de créer un nouveau monde. Mais *No Country for Old Men*, dans ce même territoire, remplace la liberté et l'indépendance par un univers clos, dans lequel les personnages sont prisonniers et qu'ils ne sont pas en mesure de contrôler. D'ailleurs, le territoire au delà de la frontière qui sépare les

États-Unis du Mexique suscite des rêves de liberté, toutefois chimériques, dans la mesure où, pour reprendre l'expression de Dahan « l'ailleurs ne proposant que le même » (2008, p.86).

Le film commence avec des images de l'Ouest qui, pour les spectateurs programmés depuis leur plus tendre enfance par le cinéma américain et ses genres, sont indissociables du western et du road movie. Pourtant, certaines différences apparaissent, comme le note Binétruy: « L'appartenance au lieu, jadis constitutive de l'identité, est menacée non pas par un ennemi extérieur, mais par un ennemi intérieur, plus insidieux [...] L'identification du mal qui ronge la société, est une question centrale qui touche à l'identité américaine et à ses valeurs » (2008, p.95). En effet, en situant le récit dans les années quatre-vingt, le film dépeint des fléaux toujours actuels, comme le trafic de drogues et la corruption. L'Ouest n'évoque plus les valeurs de liberté et de justice, mais témoigne du pouvoir de l'argent, de la violence auxquels la société est soumise. Les longs plans désertiques de champs sablonneux et arides ne sont plus ceux des westerns; ils deviennent des « paysages ouverts et dépeuplés où les routes qui s'enfoncent dans la ligne d'horizon convergent vers le néant au lieu d'annoncer une promesse d'évasion » (Binétruy, 2008, p.94-95). La frontière n'existe plus, le jeune cowboy ne rencontre jamais son poursuivant, le shérif n'attrape jamais le pistolero, et ce dernier ne retrouve jamais la mallette.

Comme dans les westerns, le voyage est ici au cœur du récit : les personnages se déplacent constamment, le déplacement étant crucial pour la survie. En outre, comme le note Binétruy, le film accorde un rôle important aux bottes, il insiste sur les personnages qui se chaussent et se déchaussent. Les bottes servent de lien généalogique — et symbolique — avec le genre du western: « Comme les armes, les munitions et les véhicules (en particulier les tout-terrains qui remplacent les chevaux), elles constituent un trait de civilisation qui jette un pont entre l'Ouest légendaire et celui d'aujourd'hui » (2008, p.94). Ces images de l'Amérique actuelle, par opposition à celles du western, manifestent l'enfermement des personnages et la fragilité des mythes : la mouvance, au bout du compte, est inutile. En effet, les personnages, cloisonnés, ne font que tourner en rond, à l'image de l'ouoboros mangeant sa propre queue. Le film est ainsi une œuvre crépusculaire et désenchantée où règnent la violence et la loi du plus fort, où les personnages n'arrivent pas à s'adapter à la nouvelle ère.

Décomposition des symboles

La structure linéaire classique de *No Country for Old Men*, tout en participant des films d'action et des meilleurs thrillers, revisite aussi le western. Voyons ici en quoi l'utilisation de la répétition fragmentaire et codée du paysage et des personnages symboliques tirés des westerns rend une vision plutôt pessimiste du monde actuel : les héros (s'ils en sont) s'enlisent jusqu'à devenir impuissants, dans un paysage et dans une société chaotique qui témoignent de la fin de l'Amérique mythique.

Discutons d'abord de Chigurh et de Moss. Ces deux personnages ne semblent n'être que de simples figures symboliques. En effet, ils sont sans passé, sans histoire, sans personnalité émotive. D'un côté, Chigurh colle à l'image du pistolero/cowboy incarné par Yul Bryner dans *Westworld* (Michael Crichton, 1973) et paraît invincible : lorsqu'il se blesse, il s'opère lui-même de façon froide avec la dextérité d'un professionnel. De l'autre côté, Moss est un jeune cowboy, n'ayant d'autre but que de se sauver avec son butin. Souvenons-nous de l'importance des signes, des archétypes et de l'iconographie dans le travail d'association chez le spectateur. Comme le rappelle Binétruy

Ces signaux fonctionnent comme des repères qui disent l'appartenance au lieu et à la communauté. Mais ils ont aussi une fonction iconique et visent l'imaginaire du spectateur en empruntant des codes à des genres bien balisés (du western au fantastique) que les deux cinéastes explorent pour en renouveler l'approche (2008, p.94).

Les costumes, les accessoires, les tempéraments, les actions des personnages rappellent certains des rôles prédéfinis dans les typologies génériques : Moss s'accorde à l'image de l'homme sans nom incarné par Clint Eastwood et créé par Leone, un solitaire, moralement assez juste, cherchant le bonheur par l'argent. Chigurh, lui, colle à l'image du pistolero froid et sans pitié. Ce cadre stéréotypé peut certes être trompeur. En effet, les deux personnages ne remplissent pas le rôle pour lequel ils semblent déterminés : le premier ne réussit pas à s'enfuir avec l'argent, le deuxième échoue à tuer le cowboy.

Le shérif Bell, quant à lui, est le grand manitou du récit toujours un peu en périphérie de l'action. Il est le seul personnage agissant de manière humaniste et devient donc, de ce fait, le personnage auquel nous nous identifions en tant que spectateur. Habituellement

héroïque, faisant respecter la loi et l'ordre dans la société, la figure centrale du shérif n'est pas ici digne de sa fonction. Au cours du récit, Bell perd progressivement ses repères, son système de valeurs, car il est constamment confronté à des éléments nouveaux, qu'il ne connaît pas. Il est toujours en retard sur le récit, où « empreintes, traces, signes et restes » l'accueillent dans chaque lieu du crime (Malausa, 2008, p.20). La voix hors champ du shérif, au tout début du film, annonce bien la suite des événements :

The crime you see now, it's hard to even take its measure. It's not that I'm afraid of it. I always knew you had to be willing to die to even do this job. But I don't want to push my chips forward and go out and meet something I don't understand (Shérif Ed Tom Bell, dans *No Country for Old Men*).

Cependant, dès les premières minutes, il fait justement face à une situation, à un crime, qu'il ne comprend pas. Son incompréhension à l'égard de la nouvelle Amérique va grandissant et finit par avoir raison de lui : à la toute fin du film, Bell prend sa retraite. Pour Judith Stora-Sandor, cette inadéquation s'explique par le fait que « le héros ignore les règles dont les fonctionnements lui échappent » (Holzinger citant Stora-Sandor, 2002, p.111). Comme nous, ce personnage-spectateur reste passif devant tant de cruauté et de violence, son seul pouvoir étant de le commenter.

Ainsi, bien qu'ils soient symboliquement tirés du western, les trois protagonistes restent assez près des héros typiques des Coen. En effet, ce sont des personnages qui se trouvent confinés dans un endroit assez représentatif d'un microcosme américain (ici le Texas), ballottés par des circonstances qui surgissent en dehors de leur propre volonté — à l'exception peut-être du « vol » de mallette qui allait à coup sûr être un déclencheur d'événements. Holzinger souligne d'ailleurs que ce trait est récurrent chez les artistes : « Les frères Coen montrent une image peu reluisante de l'Amérique. Le thème général de leur œuvre est une situation, créée volontairement par des personnages qui n'arrivent pas à la contrôler et se font dépasser, en définitive, par les circonstances » (2002, p.118). Tout comme Barton Fink est prisonnier de sa chambre et du syndrome de la page blanche, incapable de contrôler et d'endiguer les événements (comment d'ailleurs aurait-il pu prévoir que son voisin de chambre était un tueur?)(*Barton Fink*, Coen, 1991), Bell, Llewelyn et même Chigurh ne maîtrisent pas leur destin. Malgré leur volonté, ils sont contraints de s'engager dans une course-poursuite perpétuelle, Chigurh n'ayant pas même le pouvoir d'arrêter la roue en se faisant devancer par les dealers mexicains. Plutôt qu'une

communauté unie et harmonieuse comme dans les westerns classiques, c'est la solitude et le cloisonnement des individus que nous montrent les réalisateurs. Littéralement prisonniers et isolés dans le cadre, ils ne se rencontrent jamais, ils avancent en aveugles, dans l'attente, l'observation et l'écoute pour tâcher de reconstituer l'action. La solitude prévaut, la communication n'existe plus.

Réveil et fin du passé imaginaire

No Country for Old Men ne fait pas exception dans l'ensemble des films des Coen qui, tous, d'une manière ou d'une autre, jettent un regard critique sur le leurre de l'American Dream. Leur appropriation du genre du western sert ici aussi à analyser les symboles et à déconstruire le mythe dans son ensemble. En effet, le personnage du shérif Bell notamment, s'accroche à une idée de l'Ouest et de l'Amérique qui ne sont plus, qui n'ont d'ailleurs jamais existé que dans les westerns. Nostalgique, il nous raconte le territoire de ses ancêtres, leur passé glorieux et une Amérique imaginaire tournée vers le passé. La conclusion du film manifeste ce regard critique qui montre que cette idée de l'Amérique n'a jamais été qu'une invention, un rêve propagé notamment par le cinéma. Bell raconte à sa femme un rêve qu'il a fait la nuit précédente. Le songe se déroule dans le passé, à la grande époque. Bell et son père sont à dos de cheval dans la nuit sombre et froide et bientôt, le père prend de l'avance. Mais Bell dit qu'il sait qu'il le retrouvera plus loin, devant un feu qui leur donnera de la chaleur et de la lumière...« and then I woke up ». Quand Bell ouvre les yeux, le rêve ne laisse qu'impressions floues et cendres, et le retour dans la froide réalité donne des frissons dans le dos. Les Coen ne placent aucun espoir dans l'avenir de l'Amérique.

Chapitre 5

Don't Come Knocking (Wim Wenders 2005)

Illusion américaine

Il était une fois un cinéaste allemand nommé Wim Wenders. Ce cinéaste, depuis sa plus tendre enfance, avait un rêve : celui de visiter un pays lointain qui s'appelait l'Amérique. Ses premiers souvenirs de l'Amérique étaient « ceux d'un pays mythique où tout était beaucoup mieux. C'était le chocolat et le chewing gum » (Boujut 1986, p.8). Puis, il grandit et fut frappé par un fort vent d'Ouest : la musique rock'n'roll et le mythe de James Dean. Un idéal d'évasion commença ainsi à se forger dans son esprit et tout ce qui provenait du pays tant désiré était synonyme pour lui « d'une tentative de libération collective et de recherche individuelle de l'identité perdue, loin dans l'enfance » (Boujut 1986, p.9). C'est ainsi qu'un jour, il partit, sac de voyage et caméra à la main, pour l'Amérique. Toutefois, ce qu'il y trouva fut très loin de ce qu'il s'était imaginé et ne suscita en lui que désillusion et désenchantement.

L'Amérique dont Wenders dresse le portrait dans *Don't Come Knocking* entremêle l'illusion et le réalisme. En effet, *Don't Come Knocking* raconte l'histoire de Howard Spence (Sam Shepard), un acteur de western sur son déclin, qui se complait dans l'alcool et les femmes. Se sauvant de sa vie de « star » à cheval en plein milieu d'une prise, il retourne dans son village d'enfance où il apprendra qu'il est père. Dans sa quête à la recherche de son fils Earl, il fera aussi la connaissance de sa fille Sky. Avant d'examiner le décalage que Wenders établit dans ce film entre la tradition imaginaire développée dans les westerns et la représentation du monde actuel, nous ferons une présentation de sa méthode et de ses influences.

La méthode wendersienne

Wenders capte des images du monde en prenant une position d'observateur, comme le précise Jean Mottet :

La croyance de Wenders que la réalité peut se suffire à elle-même n'est pas seulement une reprise de la célèbre formule cézanienne: « Il faut se précipiter si l'on veut encore voir les choses. Tout est en train de

disparaître », mais plutôt la volonté de s'effacer devant le monde pour lui permettre d'exister. Il faut alors penser à l'*indescriptible* émotion qui continue de s'emparer de nous quand, à travers les restes de l'ancien paysage démembré, défiguré, le monde s'entête à nous faire signe (1999, p.7).

La méthode du cinéaste montre l'état des choses plutôt que l'action, qui, dans ses films, semble toujours suspendue. Il donne prédominance à l'espace, l'espace-temps s'inscrivant non pas dans le montage comme nous a habitué le cinéma narratif américain, mais dans chacun des plans. Aussi, cette manière de filmer va à l'encontre de l'échelle de plans employée par Hollywood dans son âge d'or : plan d'ensemble, plan moyen, gros plan, champ, contre champ. Par conséquent, la structure narrative adoptée par Wenders, ainsi que chacun des plans ne sont pas ceux d'un western classique, mais témoignent d'une vision émotive et personnelle.

Avant de plonger au cœur du film *Don't Come Knocking*, il est intéressant de s'attarder à la relation tout à fait singulière que le cinéaste lui-même entretient avec le lieu. Comme ses comparses du Nouveau Cinéma Allemand⁹, Wenders développe une forme artistique qui rompt avec le passé. Il renie féroce le cinéma allemand traditionnel, notamment le cinéma industriel développé sous le III^e Reich et les « heimatfilme », ce mouvement qui, dans les années cinquante et soixante surtout, faisait l'éloge de la campagne et de la vie rurale. On comprend pourquoi Wenders, en réaction à ce modèle, préfère nettement les villes et les déserts, où la nature et la verdure ne sont pas présentes. Aussi, ces « heimatfilme » étaient destinés à une distribution strictement nationale, d'où l'obsession de Wenders pour les images venues d'ailleurs; l'Amérique représentait ainsi la liberté et son imagerie, à la fois cinématographique et musicale, et aida à créer chez Wenders le mythe d'un lieu où tout était possible. Comme le mentionne Claude Winkler-Bessone :

Confronté à l'éclatement général de la vie moderne, à l'éparpillement de la famille et à la présence obsessionnelle des frontières dans un pays marqué par son passé, Wim se tourne vers des cinéastes qui ont montré la suprématie d'une unité profonde sur les déchirements intérieurs et l'errance de leurs personnages. (1992, p.162)

⁹ Mouvement de jeunes cinéastes dont fait partie entre autre Wenders, Herzog, Fassbinder, né en réaction au cinéma allemand d'après-guerre. Traduit par Wenders de la façon suivante : « des films romantiques se déroulant dans les Alpes » (Wenders, Wim. 1988 « Le souffle de l'ange ». Dans *Cahiers du cinéma*, no. Spécial 400, p.8).

Amateur de ce qu'il appelle les « westerns tranquilles ¹⁰» (Kolker et Beicken 1993, p.18), de la musique rock'n'roll et du cinéma américain en général, Wenders se tourne vers l'Amérique. John Ford, Howard Hawks et Nicholas Ray sont pour lui des inspirations, ses véritables pères cinéastes. Il faut noter toutefois l'attachement à son berceau, l'Allemagne, à laquelle il rend malgré tout hommage dans son chef-d'œuvre *Les ailes du désir* (1987). Pourtant, seuls Lang et Murnau (tous deux ayant tout de même réalisé plusieurs films aux États-Unis) semblent avoir eu une influence sur lui. Winkler-Bessone parle d'une dualité présente dans la cinématographie de Wenders : mère allemande, père américain (1992).

L'Ouest et le cowboy des pères cinéastes

Lors d'une entrevue donnée à la sortie de *Don't Come Knocking*, Wenders déclare :

J'aime l'Ouest. Sans que je puisse l'expliquer, je sais où placer ma caméra là-bas, comment cadrer chaque image. Je m'identifie plus à ce paysage qu'à n'importe quel autre. Mais à quoi correspond l'Ouest aujourd'hui? Où est-il exactement? Est-ce qu'il existe toujours? Ou a-t-il disparu dans une sorte de décor Marlboro, d'immense parc thématique d'aventures? Nous avons découvert qu'il est encore possible de trouver l'Ouest, mais qu'il faut regarder plus fort. Beaucoup s'est évaporé. L'Ouest véritable est une espèce en voie d'extinction (Wenders, lors d'une entrevue réalisée avec Carignan 2006, p. A26).

Situant le récit dans une Amérique profonde, *Don't Come Knocking* montre le chemin parcouru par le protagoniste à la recherche de lui-même, à travers des villes et des déserts de l'Ouest. Il est aisé de constater que ce protagoniste, comme plusieurs autres personnages des œuvres précédentes de Wenders, est en mouvement constant, le récit se structurant autour de cette marche en avant. Repoussant toujours un peu plus loin les limites réelles ou psychologiques qui le contraignent, Spence surmonte ses échecs et ses peurs pour aller plus loin. Une importance capitale est donnée ici aux souliers et aux voitures, qui permettent le mouvement, la fuite, et qui sont synonymes, enfin, de liberté. Dans *Errance et points de repère chez Wim Wenders*, Denise Cayla parle de l'univers de Wenders comme un monde partagé entre des espaces fixes (maison familiale, des motels, stations-service, dîners, bars, gares) et des espaces mobiles (autos, des camions, des

¹⁰ Par cette expression, Wenders désigne les films où l'action et la dramatisation sont réduites au minimum, avec des temps de contemplation.

roulottes) (1994). Howard Spence n'a pas de « home » et il erre, tout comme les héros westerniens, et s'affirme ainsi par la négation du chez-soi — comme l'indique le titre *Don't Come Knocking*.

Wenders est conscient de la codification du paysage américain qu'a entraînée le genre western, car il l'utilise pour jouer avec le spectateur. En effet, le début de *Don't Come Knocking* peut plonger un spectateur non averti dans la confusion. D'un paysage sec et désert émerge un cowboy à cheval qui traverse le cadre de la caméra jusqu'à en sortir. Le spectateur, berné, découvre le leurre à la scène suivante où on lui montre une équipe de tournage avec des roulottes et des « Segways » en plein désert. Plus tard, un plan magnifique vient imager ce passage d'un monde à un autre : un panoramique accompagne le cowboy à cheval de ce paysage westernien typique à une autre partie du désert où se trouve une série de coupôles de satellites. Le tournage du film western à l'intérieur de *Don't Come Knocking* est un cliché et un pastiche du genre. Mais Wenders réutilise également le genre dans son univers filmique. Des références directes sont facilement repérables : le désert Moab, lieu de prédilection de John Ford pour plusieurs de ses films; la reprise du célèbre plan d'entrée et de finale de *The Searchers* (John Ford 1956); des titres de films comme *Red River* (Howard Hawks 1948) et *Rio Grande* (John Ford 1950). Le cinéaste allemand emprunte donc une conception visuelle, une méthode de travail, des figures symboliques à ses pères américains. Kolker et Beicken renvoient même directement le cinéma de Wenders à deux réalisateurs américains : John Ford amènerait chez Wenders la sécurité, le calme et l'affirmation, tandis que Nicholas Ray représenterait plutôt la liberté, la fuite et l'absence de l'héroïsme (1993, p.38). Chez Wenders, comme dans les classiques, la mutation finale du personnage n'est qu'ébauchée, sans pour autant que le sens de la quête ne soit remis en question. Howard Spence, à l'image de ses modèles westerniens, va apparaître, au début du récit, dans le paysage puis y disparaître à la toute fin. Cependant, il n'est pas le héros glorieux des westerns traditionnels, mais plutôt un personnage décalé, solitaire, fragile.

Désillusion et critique

Dans l'Allemagne d'après-guerre, Wenders a longtemps idéalisé l'Amérique jusqu'à se créer un conte de fées et à croire à cet « Il était une fois dans l'Ouest... » Toutefois, cette idéalisation d'un lieu inconnu de lui, ou plutôt connu que par la médiation des films westerns, crée un problème :

Lorsqu'une entité est imaginaire, nous ne pouvons l'apercevoir que dans l'imaginaire. Aucune possibilité ne nous permet de la voir et nous ne devons pas non plus la voir. Sinon, c'est l'anéantissement de l'entité imaginaire, car le fait de perception tangible transforme son entité (Anne Sauvageot citée par Chen 1998, p.340).

Le premier voyage en Amérique de Wenders apparaît comme une désillusion, comme le montre son film *Alice dans les villes* (1974). En effet, cette rencontre va « déconstruire ses racines imaginaires » (Chen 1998, p.327). De même, dans *Don't Come Knocking*, un choc est ainsi produit entre ce qui relève de la tradition imaginaire westernienne et la réalité actuelle, qui se manifeste par le biais du personnage principal. Homme sans mémoire, comme l'amnésique Travis de *Paris, Texas* (Wim Wenders 1984), Howard Spence n'a aucun souvenir consistant de son passé, de son moi profond. Il va conséquemment partir, à l'instar de Travis, à la recherche de son identité, en commençant par revenir vers la mère. La recherche de cette identité perdue évoque évidemment l'identité perdue de l'Amérique, puisqu'elle implique la recherche d'un territoire illusoire et idéalisé qui n'est pas là. En effet, c'est un paysage banal et ennuyeux, loin du paysage légendaire, que nous présente Wenders. Une grande partie de l'histoire se déroule à Butte, Montana. C'est une ville maintenant affligée par l'abandon progressif des travailleurs partis vers d'autres horizons depuis la fin des années cinquante. Cette ville rurale respire l'ennui. Le personnage de la mère d'Howard, quant à elle, manifeste l'absurde quotidien des personnes âgées : elle est envahie par la solitude et ne semble attendre rien d'autre que la mort, tout en évoluant tranquillement, sans histoire. Stanislas Bouvier décrit bien ce sentiment qui frappe l'Amérique :

Sentiment d'errance et d'absurdité d'une vie sans attaches ni buts, sans d'autres perspectives que travailler jusqu'au bout comme une fourmi et mourir dans l'indifférence. Ce sentiment touche davantage l'Amérique profonde que les côtes, où l'ouverture à d'autres mondes contribue à la rendre plus diffuse. (2006, p.65)

C'est paradoxalement dans les lieux publics où le brouhaha de la foule est présent, comme le bar de Butte et le casino d'Elko, que les personnages semblent les plus démunis, les plus seuls. L'atmosphère est imprégnée de banalité : immeubles déserts, coins de rue, bars, stations-service, rues vides, chambres de motel, personnages isolés, le tout saturé de couleurs beaucoup trop généreuses pour le plat du spectacle et mettant en scène, sous les projecteurs, une réalité beaucoup trop crue.

Don't Come Knocking est ainsi le lieu d'un chevauchement : l'espace fictif, relevant de la tradition du western, va être transposé dans le milieu contemporain, dont la réalité nous laisse froids. Cette hybridité, ce transfert entre la fiction et le réel crée un choc. Ce choc permet de comprendre le triste constat de Wenders sur l'Amérique d'aujourd'hui. Le territoire mythique est modernisé par des caravanes et des hélicoptères. Et un homme, rasoir électrique et journal à la main, réalise soudainement qu'il tranche avec le paysage qui l'entoure. Le contraste, comme le passage entre ces deux mondes, est révélé par le personnage lui-même. Howard Spence, qui, à cheval, traverse le désert pour arriver dans un lieu où de vieilles voitures et des récepteurs satellites ruinent la vue. Ici, on assiste à une démythification des paysages. Le personnage de Spence, ancienne vedette de films westerns, semble sortir tout droit d'une fiction. Chapeau et bottes de cowboy, il incarne l'image stéréotypée du traditionnel cowboy, l'héroïsme mis à part, et il se complaît dans l'alcool et l'argent. Il a bien du mal à entretenir des relations, il doit maintenant renouer des liens, cassés depuis une vingtaine d'années. Les relations avec les proches sont difficiles, l'homme étant un solitaire et un mésadapté qui doit rattraper le temps perdu pour s'adapter à la réalité et à ses responsabilités. Une maturité va se développer chez lui tout au long du récit, qui lui permettra de mieux s'acclimater à cet univers contemporain qui, au tout début, lui semblait étranger. En définitive, le mythe glisse vers la réalité : aux stéréotypes entretenus par les westerns succèdent les visions de l'Amérique de notre époque.

La nostalgie du conte de fées...

« Il existe en allemand deux mots pour exprimer la nostalgie : le terme *Heimweh* désigne la nostalgie du pays natal, du passé; l'autre *Sehnsucht* représente la nostalgie de ce que l'on ne connaît pas » (Cayla 1994, p.5). En perpétuelle tension entre ces deux forces, Wenders nous donne à voir un personnage qui devra apprendre à s'adapter, le *Sehnsucht* le

poussant vers l'avant, à marcher toujours plus loin, vers la ligne de l'horizon. Dans *Don't Come Knocking*, le protagoniste est sans cesse tiré par des lieux et des espaces opposés — le paysage de l'Ouest imaginaire et la ville réaliste et banale — et doit parvenir à trouver son propre équilibre. Par l'acclimatation graduelle du personnage à son nouveau milieu, Wenders propose une vision où il faut savoir oublier les imaginaires pour mieux pouvoir s'adapter à la réalité. De cette façon, Howard lutte pour sa propre survie et contre ses propres peurs, et ne connaîtra pas l'épilogue légendaire du héros sauveur, ni l'incontournable « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » du conte.

Conclusion

Nous sommes partis du constat que des éléments appartenant au genre du western ressurgissent dans plusieurs films contemporains et nous nous sommes interrogés sur les formes et les fonctions de ce retour. Nous avons formulé l'hypothèse que ce réemploi de la tradition imaginaire du western cherchait, par contraste, à mieux dépeindre la réalité actuelle. Pour nourrir cette hypothèse, nous avons proposé quelques réflexions historiques et théoriques dans les deux premiers chapitres, puis des analyses de cas dans les trois suivants.

Dans le premier chapitre, nous avons fait un retour sur le fonctionnement du système générique en général. Le but étant d'analyser le genre pour mieux comprendre comment survit le western à l'époque actuelle. Il fut donc nécessaire de revisiter la naissance du genre du western. En examinant la prolifération de textes et d'images du genre (internes ou externes au cinéma) et l'emploi substantivé du mot western pour désigner un type particulier de films, nous avons démystifié un fait établi : *The Great Train Robbery* n'est pas le « premier » western et ne peut constituer à lui seul la naissance du genre en entier. Par la suite, nous avons défini les bases du genre hollywoodien, qui passe par la narration (un mode de représentation institutionnel), l'identification du spectateur à l'image héroïque, ainsi que la communication et la négociation entre l'industrie et le public qui s'influencent mutuellement. La relation entre le film et les spectateurs fut aussi expliquée d'après le modèle sémantico-syntaxique de Rick Altman, selon lequel un public donné est à même de reconnaître un genre lorsque des éléments sémantiques récurrents sont utilisés dans une syntaxe stable. Mais les influences proviennent de partout et peuvent donner naissance à des films hybrides, à des alliances de toutes sortes, à des cycles nouveaux. En dernier lieu, nous avons relevé qu'il existe une relation ludique entre le réalisateur et le spectateur qui se servent du cadre générique pour déjouer les attentes (l'un tentant de surprendre, l'autre de démasquer les pièges). L'emploi par le réalisateur du réseau intertextuel lié au genre, ainsi que le rôle interférentiel du spectateur, ouvrent un nombre infini de possibilités génériques. Nous constatons ainsi que le genre est complexe et insaisissable, car le réalisateur (ré)utilise un réseau de références à ses propres fins et le spectateur se sert de son expérience spectatorielle pour devenir un agent important dans la

(re)lecture de l'œuvre. En définitive, cette analyse du système générique nous a permis de comprendre que le genre western n'est jamais mort : il continue de survivre dans des films différents, de manière nouvelle et originale.

Dans le deuxième chapitre, nous avons d'abord voulu définir le genre western. En nous basant sur quelques définitions populaires, ainsi que sur des recherches spécialisées montrant la dimension fondamentalement mythique du western, nous avons proposé notre propre définition du genre : le western est principalement représenté par deux figures symboliques, soit le paysage de l'Ouest et le personnage du cowboy, qui sont toujours en relation étroite l'un avec l'autre. Nous avons ensuite exploré ces deux éléments selon l'hypothèse d'une double représentation dans le western contemporain, la première relevant de l'imaginaire traditionnel du western et la seconde du réalisme le plus actuel. Il fut donc a priori nécessaire d'en venir à comprendre que le genre western — nourri par des influences variées, par d'autres arts et d'autres médiums — a codifié l'emploi du paysage et du personnage. Puis, contre cette imagerie mythique propagée notamment par le genre du western, une imagerie plus réaliste a fait son apparition au cinéma. Influencé en partie par les road movies, en partie par l'air du temps, l'image de l'Ouest s'est modernisée, elle est devenue plus actuelle, plus tangible. Celle des cowboys, aussi, qui ont perdu peu à peu leur pouvoir légendaire pour n'être plus que des hommes décalés, qui ont de la difficulté à s'adapter au nouvel univers. À titre d'exemple, deux icônes du genre nous ont permis de mieux saisir ces deux visions opposées du cowboy. John Wayne en tant que figure phare ayant aidé à forger la légende est en parfaite harmonie avec l'Ouest sauvage et Clint Eastwood en tant que passeur incarnant un type de héros vieilli, diminué physiquement, fatigué, a de la difficulté à communier avec l'univers qui l'entoure. L'hypothèse de départ voulant que le genre western, à travers le temps, les transformations, les réutilisations, laisse une place plus grande au réalisme au détriment des aspects mythiques du western qui s'effritent s'en trouve donc renforcée. En effet, dans une certaine cinématographie récente, la mise en parallèle d'éléments appartenant au western et d'images de la réalité actuelle, entre imaginaire et réalisme, crée un décalage frappant.

Les chapitres ultérieurs ont permis de soutenir l'hypothèse selon laquelle cet entrelacement entre l'imaginaire du western et le réalisme le plus contemporain sert à critiquer l'époque actuelle ainsi que les idéologies du passé. Ces trois chapitres rendent

compte de visions et de réutilisations différentes du genre du western, mais qui vont dans un même sens : les réalisateurs transcendent le genre et son imaginaire pour dépeindre, de manière personnelle, le monde actuel. *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007) et *Don't Come Knocking* (Wim Wenders, 2005) utilisent le territoire de l'Ouest et le personnage du cowboy de façon à critiquer le monde actuel, selon leur propre « modus operandi ». Jones s'approprie le genre de manière néoclassique, nous plongeant dans un voyage à travers les méandres des origines. Les Coen utilisent le système générique dans la forme du collage pour mieux dynamiser le western, son mythe et ses symboles. Wim Wenders, quant à lui, exprime un certain désespoir : l'impossibilité de trouver l'Ouest construit par le cinéma manifeste le caractère illusoire de cette Amérique mythique. Le constat des trois réalisateurs est différent, mais il est dans tous les trois cas impitoyable. Jones voit l'Amérique comme une société en perdition, marquée par la surconsommation, l'ennui et l'inconscience. Pourtant, la rédemption finale propose une ouverture vers un monde meilleur, l'acte de contrition ouvrant les yeux des plus aveugles. Les outils du changement sont entre les mains des Américains et la reconstruction ne tient qu'à eux. Les Coen ne sont pas aussi optimistes face à leurs pairs : le réveil final est brutal et entraîne bel et bien la fin du passé imaginaire. Le cauchemar de la violente réalité subsiste et l'on se retrouve contraint d'observer le monde se complaire dans le chaos. Wim Wenders, à la fin de son film, ébauche une reprise de conscience, le mythe s'ouvrant vers la réalité. La fin ouverte du film montre un personnage plus mature, qui veut s'acclimater à cet univers familial nouveau. Il abandonne les rêves qui l'ont mené à sa perte et reprend contact avec la réalité contemporaine. Contrairement aux protagonistes des Coen qui tournent en rond à l'infini, les personnages de Wenders, tout comme ceux de Jones, évoluent au cours du récit, ce qui, malgré la triste vision de l'époque actuelle que donnent à voir les réalisateurs, suppose une prise de conscience et donne une vision plus optimiste de l'avenir.

En offrant une palette aussi large d'éléments de réponses, nous avons l'ambition non pas de développer en profondeur tous les concepts énoncés, mais de donner un point de vue global, tout en proposant des pistes de recherches différentes, afin de laisser entrevoir les possibilités infinies de la réutilisation du genre. Le projet du court métrage de fiction, qui accompagne cette recherche écrite, a pour ambition d'incarner cette problématique, d'interroger en acte les idées formulées antérieurement. Ce court métrage est un exercice

sur le genre western et son déplacement dans un cinéma actuel. *Désarçonné* met en scène un cowboy, sortant de sa cabane, pour visiter le monde et suivre sa propre destinée. Sa balade le mènera de rencontre en rencontre, où il devra apprendre à s'ajuster dans un univers qu'il ne reconnaît plus. Là où la force brute n'existe plus, où la loi du plus fort demeure inutile. Ce film sans prétention, présente un monde mixte où le rêve et la réalité s'entrelacent. Il examine diverses thématiques, ici intimement liées : la figure masculine blanche, l'autochtone, la femme, l'enfant, l'homosexualité, la nouvelle justice du capital, l'inutilité de la force face à la misère. Nous n'expliquerons pas d'un bout à l'autre le court métrage : nous considérons que le volet écrit, ainsi que votre propre expérience spectatorielle vous a bien suffisamment outillé. Amateurs de westerns, de cinéma de genres et de cinéma actuel, nous avons décidé de combler un désir (le nôtre) et de transcender le genre en jonglant avec l'imagerie symbolique pour l'actualiser ici, aujourd'hui.

Bibliographie

- Altman, Rick. 1987. *The American Film Musical*. Bloomington : Indiana University Press.
- Altman, Rick. 1992. *La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*. « Coll. Cinéma et audiovisuel », Traduction française révisée par Jacques Lévy. Paris : Armand Colin.
- Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. Londres : British Film Institute.
- Astruc, Frédéric. 2001. *Le cinéma des frères Coen*. Coll. «Septième Art», dirigée par Guy Hennebelle. Paris : Cerf.
- Babeux, Sébastien. 2004. « De la citation à l'interférence : croisement dans le film contemporain ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Babeux, Sébastien. 2007. « Le spectateur hors jeu : investigation ludique du réseau interférentiel ». Dans *Intermédialités*, no. 9 (printemps), p. 79-98.
- Ballerini, Étienne. 1998. « La grande contestation des années 60... et après ». Dans *CinémAction*, no. 86 (janvier), p.116-121.
- Barette, Pierre. 2009-2010. « Le héros et son mythe, le genre et la différence ». Dans *24 images*, no.145 (décembre-janvier), p.12-15.
- Binétruy, Pascal. 2008. « Le génie du lieu. Paysage et ruralité chez les frères Coen ». *Positif*, no. 563 (janvier), p. 93-95.
- Boujut, Michel. 1986. *Wim Wenders*. Coll. « Cinégraphiques ». Paris : Edilig.
- Bourget, Jean-Loup. 1998. *Hollywood, la norme et la marge*. Coll. « FAC cinéma ». Paris : Nathan.
- Bouvier, Stanislas. 2006. « Deux voyages pour une mort annoncée. Sur Trois Enterrements et Don't Come Knocking ». *Positif*, no. 542 (avril), p.62-67.
- Burch, Noel. 1980. « Porter ou l'ambivalence ». *Le cinéma américain : analyse de films*, sous la direction de Raymond Bellour, p. 31-48. Paris : Flammarion.
- Buscombe, Edward. 1997[1970]. « The Idea of Genre in the American Cinema ». Dans Barry K. Grant, (dir), *Film Genre: Theory and Criticism*, p.24-38. Londres: Barry K. Grant.
- Carignan, Gilles. 2006. « Wenders et ses fantômes d'Amérique ». *Le Soleil*, lors d'une entrevue réalisée avec Wim Wenders pour la sortie de Don't Come Knocking, 17 juin, p. A26-27.

- Cayla, Denise. 1994, *Errance et points de repère chez Wim Wenders*. Coll. « Contacts, Séries III, Études et documents », vol. 25. Berne, New York : Peter Lang.
- Chen, Hungyi. 1998. *Formes archétypales du nomadisme postmoderne. Le cas Baudelaire et le road movie de Ulysse à Blade Runner*. Thèse de doctorat. France : Université de Paris V.
- Costa, Antonio. S.d. « Présentation. Invention et réinvention du paysage ». En Ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/024864ar>>. D'abord paru dans *Cinémas*, vol.12, no.1, 2001, p.7-14.
- Dahan, Yannick. 2008. « No Country for Old Men : Le crépuscule des mythes ». *Positif*, no. 563 (janvier), p. 84-87.
- Europacorp. 2005. *Trois enterrements : un film réalisé par Tommy Lee Jones*. Cahier de documentation pour la presse au festival de Cannes. Cannes : Europacorp
- Fenin, George N. 1973. *The Western from Silents to the Seventies*, New-York : Grossman.
- Gaudreault, André et Tom Gunning. 1989. « Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? ». Dans Jacques Aumont, André Gaudreau et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Gunning, Tom [1986] 2006. « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde ». Dans *1895*, no. 50 (décembre), p.54-65.
- Hess, Judith. 1997 [1974]. « Genre Films and the Statu Quo ». Dans Barry K. Grant, (dir), *Film Genre: Theory and Criticism*, p.53-61. Londres: Barry K. Grant.
- Holzinger, Xavière. 2002. *La parodisation dans les films noirs des frères Coen*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Kolker, Robert P., Peter Beicken. 1993. *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*. Coll. « Cambridge Film Classics ». New York : Cambridge University Press.
- Kristeva, Julia. 1969. *Séméiotiké. Recherches pour une sémioanalyse*. Paris : Seuil.
- La Bretèque, François de. 1998. « Le paysage dans le western ». Dans *CinémAction*, no. 86 (janvier), p.58-67.
- Lacoste, Yves. 1999. « Westerns et géopolitique ». Dans Jean Mottet (dir.) *Les paysages du cinéma*, Coll. « Pays/Paysages », p. 154-163. Seyssel : Champ Vallon.
- Lefebvre, Martin. 1990. « Figuration du personnage : l'Indien du cinéma américain ». Dans *Cinémas*, vol.1, nos.1-2, p.45-59.
- Léon, Pierre. 2008. « À contre-jour ». *Trafic*, No. 67 (automne), p. 69-78.
- Leutrat, Jean-Louis. 1973. *Le western*. Paris : Armand Colin.

- Leutrat, Jean-Louis. 1985. *L'alliance brisée. Le Western des années 1920*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, Institut Lumière.
- Leutrat, Jean-Louis et Suzanne Liandrat-Guiges. 1990. *Les cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western*, Coll. « Cinéma et audiovisuel ». Paris : Armand Colin.
- Leutrat, Jean-Louis. 1995. *Le western: quand la légende devient réalité*, Coll. «Découvertes Gallimard Cinéma». Gallimard : Paris.
- Leutrat, Jean-Louis, Suzanne Liandrat-Guiges. 2007a. *Splendeur du western*. Coll. «Raccords». Pertuis : Rouge profond.
- Leutrat, Jean-Louis, Suzanne Liandrat-Guiges. 2007b. *Western(s)*. Paris : Klincksieck.
- Lévy, Denis. 2004. « L'art et le genre ». Dans *L'Art du cinéma*, no.42-45 « Noblesse des genres », printemps, p.9-20.
- Lévy, Denis (dir.). 2009a. « Modernité des genres? ». Dans *L'Art du cinéma*, nos 61-62 (été), p.5-10.
- Lévy, Denis (dir.). 2009b. « Los très entierros de Melquiades Estrada ». *L'Art du cinéma*, nos 61-62 (été), p.11-18.
- Madsen, Axel. 1990 [1966]. « Cavalier seul. Entretien avec John Ford ». Dans Patrice Rollet et Nicolas Saada (dir.) *John Ford*, p. 23-35. Paris : L'Étoile/Cahiers du cinéma.
- Malausa, Vincent. 2008. « Le grand retour ». *Cahiers du cinéma*, no. 630 (janvier), p.20-22.
- Moine, Raphaëlle. 2002. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan.
- Mons, Alain. 1999. « Le bruit silence ou la plongée paysagère ». Dans Jean Mottet (dir.) *Les paysages du cinéma*, Coll. « Pays/Paysages », p.235-249. Seyssel : Champ Vallon.
- Morin, Edgar. 1962. *L'esprit du temps : essai sur la culture de masse*. Coll. « La Galerie en images ». Paris : Grasset.
- Mottet, Jean (dir.) 1999. *Les paysages du cinéma*. Coll. « Pays/Paysages ». Seyssel : Champ Vallon.
- Neale, Steve (dir). 2002. « Westerns & Gangster Films Since the 1970s ». Dans *Genre and Contemporary Hollywood*, p.27-47. Londres, Royaume-Unis : British Film Institute.
- Ortoli, Philippe. 1998. « Clint Eastwood et Sergio Leone à la recherche du mythe perdu ». Dans *CinémAction*, no. 86 (janvier), p.158-161.
- Perron, Bernard. 1995. « Une machine à faire penser ». *Iris, La notion de genre au cinéma*, vol.20, p.76-83.

- Picard, Yves. 1986. *Le film hollywoodien : vers une analyse stratégique (analyse narratologique du texte filmique hollywoodien 1970-1986)*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Ray, Robert B. 1985. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*. New Jersey : Princetown University Press.
- Rieupeyrou, Jean-Louis. 1953. *Le western ou Le cinéma américain par excellence*. Préface d'André Bazin. Coll. « 7^e Art ». Paris : Cerf.
- Roberts, Shari. 1997. « Western Meets Eastwood. Genre and Gender on the Road ». Dans Steven Cohan et Ina Rae Hark *The Road Movie Book*, p. 45-69. Londres, New York : Routledge.
- Sadoux, Jean-Jacques. 1998. « La fin de la frontière ». Dans *CinémAction*, no. 86 (janvier), p. 104-109.
- Sennequier, Pascal. 2005. « Trois enterrements. Une Amérique en mal de cowboys ». *Positif*, no. 538 (décembre), p. 4-8.
- Sobchack, Thomas. 1997 [1975]. « Genre Film : A Classical Experience ». Dans Barry K. Grant, (dir), *Film Genre: Theory and Criticism*, p.39-52. Londres : Barry K. Grant.
- Tompkins, Jane. 1992. *West of Everything : The Inner Life of Westerns*. New York, Oxford : Oxford University Press.
- Tudor, Andrew. 1997 [1973]. « Genre ». Dans Barry K. Grant, (dir), *Film Genre: Theory and Criticism*, p.16-23. Londres : Barry K. Grant.
- Turner, Frederick, J. 1963 [1861-1932]. *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*. Traduit par Annie Rambert. Préface René Rémond. Paris : Presses Universitaires de France.
- Wenders, Wim. 1988. « Le souffle de l'ange ». Dans *Cahiers du cinéma*, no. Spécial 400.
- Winkler-Bessone, Claude. 1992. *Les films de Wim Wenders. La nouvelle naissance des images*. Coll. «Contacts, Séries III, Études et documents», vol. 17. Berne, Francfort-s. Main, New York, Paris, Vienne : Peter Lang.
- Wright, Will. 1975. *SixGuns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley-Los-Angeles-Londres : University of California Press.

Filmographie principale

Don't Come Knocking. 2005. Réalisation de Wim Wenders. Scénario de Sam Shepard. France, Allemagne, Etats-Unis. Reverse Angle Picture (II).

No Country for Old Men. 2007. Réalisation de Joel et Ethan Coen. Etats-Unis. Paramount Vantage.

Three Burials of Melquiades Estrada (The). 2005. Réalisation de Tommy Lee Jones. Scénario de Guillermo Arriaga. Etats-Unis, France. Europa Corp.

Filmographie secondaire

21 Grams. 2003. Une réalisation de Alejandro Gonzalez Inarritu. États-Unis. This Is That Productions.

Alias Will James. 1988. Une réalisation de Jacques Godbout. Canada. Office national du film du Canada.

Alice dans les villes [Alice in den Städten]. 1974. Une réalisation de Wim Wenders. Allemagne de l'ouest. Filmverlag der Autoren.

Amores Perros. 2000. Une réalisation de Alejandro Gonzalez Inarritu. Mexique. Altavista Films.

Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford. 2007. Une réalisation de Andrew Dominik. États-Unis, Canada. Warner Bros Pictures.

Ballad of Cable Hogue (The). 1970. Une réalisation de Sam Peckinpah. États-Unis. Warner Bros Pictures.

Ballad of Little Jo (The). 1993. Une réalisation de Maggie Greenwald. États-Unis. Joco.

Barton Fink. 1991. Une réalisation de Joel et Ethan Coen. États-Unis. Circle Films.

Brokeback Mountain. 2005. Une réalisation de Ang Lee. Canada, États-Unis. Alberta Film Entertainment.

Broncho Billy's Redemption. 1910. Une réalisation de Gilbert M. Anderson. États-Unis. Essanay Film Manufacturing Company.

Cripple Creek Barroom. 1898. Une réalisation de W.K.L. Dickson. États-Unis. Edison Manufacturing Company.

Dead Man. 1995. Une réalisation de Jim Jarmuch. États-Unis, Allemagne, Japon. Pandora Filmproduktion.

- Drugstore Cowboy*. 1989. Une réalisation de Gus Van Sant. États-Unis. Avenue Pictures Productions.
- Easy Rider*. 1969. Une réalisation de Peter Fonda et Dennis Hopper. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.
- Gran Torino*. 2008. Une réalisation de Clint Eastwood. États-Unis, Allemagne, Australie. Matten Productions.
- Great Train Robbery (The)*. 1903. Une réalisation de Edwin Stanton Porter. États-Unis. Edison Manufacturing Company.
- Honkytonk Man*. 1982. Une réalisation de Clint Eastwood. États-Unis. The Malpaso Company.
- Left Handed Gun (The)*. 1958. Une réalisation d'Arthur Penn. États-Unis. Haroll Productions.
- Little Big Man*. 1970. Une réalisation d'Arthur Penn. États-Unis. Cinema Center Films.
- Lonely are the Brave*. 1962. Une réalisation de David Miller. États-Unis. Joel Productions.
- Magnificent Seven (The)*. 1960. Une réalisation de John Sturges. États-Unis. The Mirisch Corporation.
- Man Who Shot Liberty Valance (The)*. 1962. Une réalisation de John Ford. États-Unis. Paramount Pictures.
- Man Without a Star*. 1955. Une réalisation de King Vidor. États-Unis. Universal International Pictures.
- McCabe & Mrs. Miller*. 1971. Une réalisation de Robert Altman. États-Unis. David Foster Productions.
- Midnight Cowboy*. 1969. Une réalisation de John Schlesinger. États-Unis. Florin Productions.
- Misfits (The)*. 1960. Une réalisation de John Huston. États-Unis. Seven Arts Productions.
- Once Upon a Time in the West [C'era una volta il West]*. 1969. Une réalisation de Sergio Leone. Italie, États-Unis. Finanzia San Marco.
- Paris, Texas*. 1984. Une réalisation de Wim Wenders. Allemagne de l'ouest, France, UK. Road Movies Filmproduktion.
- Rebel Without a Cause*. 1955. Une réalisation de Nicholas Ray. États-Unis. Warner Bros Pictures.
- Red River*. 1948. Une réalisation de Howard Hawks. États-Unis. Charles K. Feldman Group.

Rio Bravo. 1959. Une réalisation de Howard Hawks. États-Unis. Armada Productions.

Rio Grande. 1950. Une réalisation de John Ford. États-Unis. Argosy Pictures.

Searchers (The). 1956. Une réalisation de John Ford. États-Unis. C.V. Whitney Pictures.

Shooting (The). 1967. Une réalisation de Monte Hellman. États-Unis. Proteus Films.

Stagecoach. 1939. Réalisation de John Ford. États-Unis. Walter Wanger Productions.

Sukiyaki Western Django. 2007. Une réalisation de Takashi Miike. Japon. Dentsu Productions Ltd.

Unforgiven. 1992. Une réalisation de Clint Eastwood. États-Unis. Malpaso Productions.

Valley of Gwangi (The). 1969. Une réalisation de Jim O'Connolly. États-Unis. Morningside Productions.

Westworld. 1973. Une réalisation de Michael Crichton. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer.

Wild Bunch (The). 1969. Une réalisation de Sam Peckinpah. États-Unis. Warner Brother/Seven Arts.

Wild One (The). 1953. Une réalisation de Laslo Benedek. États-Unis. Stanley Kramer Productions.

Yojimbo. 1961. Une réalisation d' Akira Kurosawa. Japon. Kurosawa Production Co.

Annexe

Désarçonné. 2010. Une réalisation de Julie Laplante. Canada. Université de Montréal