

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La répétition dans *Unforgiven* : le destin cristallin de William Munny.
Temps, éthique et cinéma.

par
Steve Parent

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

Août 2007

© Steve Parent, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
La répétition dans *Unforgiven* : le destin cristallin de William Munny.
Temps, éthique et cinéma.

présenté par :
Steve Parent

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello
président-rapporteur

Serge Cardinal
directeur de recherche

Marion Froger
membre du jury

RÉSUMÉ

Dans le long-métrage *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992), un lien s'établit entre temps et éthique : le personnage de William Munny y vit une épreuve du destin, il est forcé de prendre conscience du dédoublement du temps en vue d'établir un régime de répétition kierkegaardien. La présente étude philosophique du film explique d'abord la dynamique temporelle de déjà-vu qui s'y crée, ce qui amène William Munny à voir le présent se dédoubler en passé et en avenir, lui faisant vivre une rupture sensori-motrice. Cette recherche montre ensuite comment William Munny vit une fêlure du moi et s'érige en acteur/spectateur de son existence, tout en tissant un lien entre une telle fêlure et la carrière même de Clint Eastwood. Enfin, un parallèle établi entre le « cristal fêlé » que Gilles Deleuze théorise autour de l'œuvre de Jean Renoir et le parcours de William Munny montre comment ce parcours éthico-temporel s'articule suivant trois répétitions.

MOTS-CLÉS

Cinéma ; *Unforgiven* ; éthique ; répétition ; Gilles Deleuze.

ABSTRACT

In *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992), time and ethics are linked together : the character of William Munny is forced by fate to acknowledge the double nature of time, in order to perform a kierkegaardian repetition. This philosophical study of the film begins with the explanation of time dynamics behind *déjà vu*, an illusion which enables William Munny to see his present being split in past and future, thus breaking up his sensory-motor schema. Then, this research shows how William Munny lives a fracture of the self and becomes an actor/spectator in his own existence, while linking this fracture with Clint Eastwood's own acting career. Finally, a certain parallel is made between the « cracked crystal » that Gilles Deleuze theorizes around Jean Renoir's work and William Munny's journey in the film, in order to explain how his « ethic journey through time » consists of three repetitions.

KEYWORDS

Cinema ; *Unforgiven* ; ethics ; repetition ; Gilles Deleuze.

REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I. Sur la cause de la répétition dans <i>Unforgiven</i> : le phénomène de déjà-vu et la rupture du schème sensori-moteur chez William Munny ...	6
A) Le déjà-vu et sa dynamique temporelle	6
1) Henri Bergson sur le déjà-vu	9
2) Gilles Deleuze sur la conception bergsonienne du temps	15
3) Paolo Virno sur le déjà-vu, le temps et la répétition	21
a) Dédoubléement du temps et parcours de William Munny ...	21
b) Puissance et acte chez William Munny	29
B) La rupture sensori-motrice et la voyance	39
CHAPITRE II. Sur le personnage de l'acteur et sur le « cristal fêlé » : le parcours éthique et temporel de William Munny à travers trois répétitions .	45
A) Le temps dans le personnage de l'acteur : la fêlure du moi	45
B) L'ontologie cavellienne de l'acteur et Clint Eastwood	53
1) L'ontologie cavellienne de l'acteur de cinéma	53
2) Clint Eastwood et l'ontologie cavellienne de l'acteur de cinéma ...	55
C) L'image-cristal dans <i>Unforgiven</i>	61
D) Le parcours éthique et temporel de William Munny comme un « cristal fêlé » jalonné de trois répétitions	65
CONCLUSION : Éthique stoïcienne et Mystique du destin	98
BIBLIOGRAPHIE	113
FILMOGRAPHIE	117

REMERCIEMENTS

Le présent mémoire n'aurait pu voir le jour sans les personnes suivantes.

Mille mercis à :

Serge Cardinal, pour sa générosité, sa passion pour le sujet, son respect face à ma vitesse d'écriture, ses nombreux commentaires très précis, toujours pertinents et, surtout, très encourageants (comment décrire l'effet d'un commentaire comme « passage absolument foudroyant » ?).

Manon Parent, pour sa présence en tant que sœur, conseillère (à travers ses trucs pour vaincre mes incertitudes lors de l'écriture) et « co-auteure » (par les idées et développements suggérés lors de nos visionnements des films de Clint Eastwood).

Claire et Gilbert Parent, pour leur écoute, leur soutien moral et l'incessant rappel de leur croyance en mes capacités : vous êtes les meilleurs parents du monde !

Sylvain Lavallée, pour son amitié, sa curiosité à propos du sujet et son support « subtil » lors de nos discussions sur l'acte d'écrire et ses incertitudes.

Dominic Bouchard, pour son amitié et pour le suivi parallèle de nos parcours de recherches (qui m'a permis de me comprendre mieux dans ma manière et ma volonté d'écrire). Nos riches discussions sur ce que c'est qu'être étudiant de maîtrise n'ont cessé de renouveler mon inspiration et ma détermination de mener à terme ma recherche. Merci!

Maxime Arsenault, pour son amitié, sa compréhension lors de nos fréquentes discussions, son support face à mes « J'ai hâte que ce soit fini ! » et sa capacité à apaiser de nombreuses craintes grâce à des réflexions stimulantes.

Jocelyn Roy, David B. Ricard et Maxime Pelletier-Huot, pour leurs indirects encouragements à me dépasser : « Pis, ta maîtrise, ça avance ? ».

Philippe Tremblay, pour ses réflexions deleuziennes et l'opportunité d'expérimenter une manière différente d'écrire lors de notre travail sur André Forcier (dans le séminaire de Germain Lacasse).

Myriam Germain et Marie-Christine Breault, pour les (trop rares) rencontres-maîtrise qui brisaient nos isolements respectifs lors de l'écriture du mémoire.

Merci aussi à :

Clint Eastwood, de tout simplement exister.

John Coltrane, dont la musique a si bien guidé l'écriture du présent mémoire.

Enfin :

Une pensée toute spéciale pour Fannie Tremblay-Racine, qui fut, à son insu, source d'inspiration et de dépassement pour moi.

INTRODUCTION

Il faut imaginer Clint Eastwood à cheval entre deux tendances cinématographiques. Comme la plupart de ses réalisations en témoignent, il est passé maître dans l'art de créer des œuvres complexes, à mi-chemin entre un cinéma hollywoodien de facture plutôt classique et un cinéma d'auteur empreint de modernité. Son œuvre, fréquemment analysée, fait sans cesse l'objet de nouveaux articles et ouvrages. Deux tendances semblent émerger de ces analyses de l'œuvre eastwoodienne. D'une part, il y a la sacralisation de Clint Eastwood en tant qu'auteur, et ce, par une étude chronologique de ses films, où sont repérées certaines thématiques et figures récurrentes : le revenant, la structure en doubles, les contre-jours, la dynamique représentation/réalité, l'errance, la création, la disparition, etc. Tel est le cas dans les ouvrages de Noël Simsolo et de François Guérif, notamment. D'autre part, il y a l'interprétation culturelle de l'œuvre eastwoodienne, avec ses perspectives politique, sociale, économique, psychanalytique et/ou idéologique : Clint Eastwood et le fascisme, le racisme, la violence, le capitalisme, le machisme, l'individualisme, etc. Tel est le cas d'un ouvrage comme *Clint Eastwood – A Cultural Production*, de Paul Smith.

Dans le présent mémoire, nous nous proposons d'employer une perspective différente pour analyser une œuvre eastwoodienne que nous considérons particulièrement riche et complexe, à savoir *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992). Par cela, nous souhaitons prendre de contre-pied les perspectives évoquées précédemment. D'une part, nous voudrions approfondir le sens des figures souvent repérées dans l'œuvre eastwoodienne en vue de comprendre leur fonction, les insérer dans une analyse au ton modestement philosophique. D'autre part, notre étude du long-métrage de Clint Eastwood s'opposera, d'une certaine manière, à l'analyse (précipitée¹) que Paul Smith a rédigée sur *Unforgiven* : Clint Eastwood y rejouerait le même, n'y approfondissant aucune réflexion sur la moralité du passé de meurtrier de William Munny, le personnage qu'il incarne. (Smith, p.263-268) En fait, à nos yeux, une telle analyse ne rend pas compte de la complexité d'*Unforgiven*, puisque P. Smith y instrumentalise les actions et la progression narrative du film, les

¹ Paul Smith ajoute cette brève analyse d'*Unforgiven* à la sortie du film, alors qu'il se prépare à faire publier son ouvrage.

transforme en grandes lignes déterministes et stéréotypées, sans voir la manière dont la pensée/réflexion surgit au sein même de l'action (au point de problématiser celle-ci).

Avant de détailler notre projet de recherche, proposons ici un synopsis minutieux, scène après scène, du long-métrage de Clint Eastwood.

Le film s'ouvre sur William Munny, un homme ayant une réputation de voleur et de meurtrier impitoyable, qui enterre son épouse, décédée d'une variole.

Puis, nous voyons se produire un crime à Big Whiskey, en 1880 : Delilah, une prostituée rit de la taille du pénis d'un homme et se fait défigurer par celui-ci et son acolyte. Le shérif, Little Bill, propose que les deux hommes dédommagent le tenancier du saloon en lui donnant des chevaux. Les prostituées sont outrées par une telle sanction. Le lendemain, elles décident d'émettre un contrat pour faire abattre les deux criminels.

Nous retournons à William Munny, qui vaque à ses occupations sur la ferme. Et, alors qu'il trie des porcs malades avec son fils et sa fille, un cavalier menaçant se présente à lui, en le traitant de meurtrier impitoyable. William Munny l'invite à discuter dans sa maison. Là, le cavalier lui dit qu'il est le « fameux » Schofield Kid, tout en lui proposant d'entreprendre une chasse à l'homme avec lui pour abattre deux cow-boys qui ont défiguré une prostituée. William Munny décline son offre, puis retourne à ses occupations sur la ferme.

À Big Whiskey, les deux cow-boys payent leur dédommagement. L'un d'eux essaie d'offrir un cheval à Delilah pour se faire pardonner, mais les autres prostituées le chassent.

Sur sa ferme, William Munny s'exerce au tir. Il se rase, fait ses adieux à la tombe de sa femme puis à ses enfants, avant de partir pour une nouvelle chasse à l'homme.

À Big Whiskey, le tenancier du saloon se met en colère contre les prostituées, à cause du contrat qu'elles ont émis. Il va voir Little Bill chez lui pour lui apprendre l'existence de ce contrat.

William Munny se rend sur la terre de son ami Ned Logan. Il lui propose de l'accompagner dans la chasse à l'homme qu'il entreprend. Après quelques hésitations, Ned Logan accepte. Les deux amis partent devant le regard hostile de Sally Two-Trees, l'épouse de Ned Logan. Après avoir chevauché dans le jour déclinant, William Munny et Ned Logan se préparent pour dormir. Autour d'un feu de camp, ils discutent de leur passé, avant de se coucher.

Nous voyons ensuite un train qui amène English Bob, un mercenaire, et W.W. Beauchamp, son biographe, à Big Whiskey. English Bob est désarmé puis battu par Little Bill en pleine rue.

Arrivés dans une clairière bordée de dunes sablonneuses, William Munny et Ned Logan se trouvent menacés par des coups de feu épars et imprécis. William Munny reconnaît le Kid. Après un quiproquo, les trois hommes s'entendent pour une division de la prime en trois parts égales. Au terme d'une autre chevauchée, ils parviennent à une nouvelle clairière. William Munny et Ned Logan découvrent alors que le Kid a une vue limitée.

Dans la prison de Big Whiskey, English Bob et W. W. Beauchamp passent la nuit sous la surveillance de Little Bill. Celui-ci lit la biographie que W. W. Beauchamp a écrite sur English Bob et remet en question la véracité de certains faits racontés.

Autour d'un feu de camp, William Munny, Ned Logan et le Kid discutent de leurs réputations.

À la prison de Big Whiskey, W.W. Beauchamp, maintenant libéré, apprend de Little Bill des nouveaux faits sur English Bob. Little Bill prend plaisir à simuler une tentative de libération d'English Bob.

Un orage force William Munny, Ned Logan et le Kid à lever camp.

Little Bill renvoie English Bob hors de Big Whiskey, en le menaçant. W.W. Beauchamp choisit de rester auprès de Little Bill. Les prostituées, voyant partir le mercenaire, montrent une certaine déception.

Encore sous un orage, William Munny, Ned Logan et le Kid arrivent à Big Whiskey. Ils s'arrêtent au saloon.

Dans sa maison, Little Bill raconte ses exploits à W. W. Beauchamp.

Au saloon, alors que Ned Logan et le Kid sont avec les prostituées, William Munny est battu par Little Bill, parce qu'il refuse de rendre son arme. Ned Logan et le Kid le récupèrent, puis prennent la fuite.

Dans une grange près de Big Whiskey, William Munny frôle la mort. Soigné par Ned Logan, le Kid et les prostituées, il se rétablit. Entre-temps, Ned Logan et le Kid ont fait du repérage pour effectuer le contrat sur les deux criminels.

Devant les incapacités à tuer de Ned Logan et du Kid, William Munny prend le relais et abat le premier cow-boy. Après cet événement, Ned Logan décide de rentrer chez lui, laissant William Munny et le Kid continuer leur chasse à l'homme.

À Big Whiskey, ayant appris le meurtre du cow-boy, Little Bill se prépare à en pourchasser les assassins.

Effectuant une surveillance de nuit, William Munny et le Kid se trouvent devant la maison du second cow-boy.

À Big Whiskey, Little Bill et ses adjoints ont capturé Ned Logan.

Le lendemain, William Munny et le Kid surveillent toujours la maison du second cow-boy.

À la prison de Big Whiskey, Little Bill interroge sous la torture Ned Logan.

Le second cow-boy sort finalement de sa maison. Il est abattu par le Kid. William Munny et le Kid prennent la fuite devant les acolytes du cow-boy.

Sur une colline légèrement éloignée de Big Whiskey, William Munny et le Kid attendent leur prime. Une prostituée leur apporte l'argent et leur apprend la mort de Ned Logan. William Munny décide de venger Ned Logan, le Kid renonce.

Sous une nuit orageuse, William Munny arrive à Big Whiskey. Il donne ses derniers conseils au Kid, puis celui-ci retourne chez lui avec l'argent. William Munny surgit dans le saloon Greely's. Il abat le tenancier, il blesse Little Bill, puis tue plusieurs de ses adjoints. Il donne la chance aux survivants de quitter les lieux, ce qu'ils font. Détournant les questions de W.W. Beauchamp, William Munny recharge son arme, puis abat Little Bill. Il sort du saloon, profère des menaces et fait la morale aux habitants de Big Whiskey, avant de disparaître dans la nuit orageuse.

Le film se clôt sur William Munny, qui se recueille sur la tombe de sa femme avant de disparaître.

Précisons maintenant ce que nous nous proposons de faire dans ce mémoire. Notre projet de recherche a pour but d'analyser le parcours éthique entrepris par le personnage principal du film *Unforgiven* et d'en préciser la dynamique temporelle, à savoir le régime de répétition particulier qui le scande. Ce régime de répétition, nous en déterminerons la cause, la dynamique et les figures, et ce, en convoquant les philosophies de Gilles Deleuze, Henri Bergson, Paolo Virno et Sören Kierkegaard. En première partie du mémoire, nous analyserons d'abord la cause de la répétition : William Munny est « victime » du phénomène de déjà-vu. Dépliant les dynamismes de cette illusion, nous expliquerons ensuite l'articulation temporelle du film : une coexistence du présent et du passé, traduite par des situations où le personnage voit le temps se dédoubler devant lui. Retardant sa

réaction, il vit alors une rupture du schème sensori-moteur, incertain de l'action à entreprendre (ou à répéter). En seconde partie, notre étude révélera comment *Unforgiven* rend compte d'une telle coexistence du présent et du passé : William Munny vit une fêlure du moi, il s'érige acteur/spectateur de sa vie. Nous approfondirons cette idée d'une fêlure du moi, en la liant à la carrière même de Clint Eastwood, à l'aide des travaux de Stanley Cavell et Stephen Mulhall. Recourant ensuite au concept deleuzien d'image-cristal afin de mieux saisir le parcours éthique et temporel de l'acteur William Munny, notre étude mettra en relief le «cristal fêlé» construit par *Unforgiven*. Puis, nous verrons comment ce cristal articule le parcours éthique et temporel du personnage de l'acteur suivant trois répétitions : les répétitions comique (expérimentation de rôles), tragique (métamorphose, par la mise en actes du bon rôle) et dramatique (disparition du Moi, pour un devenir autre). Au final, notre étude aura analysé le parcours éthique du personnage principal d'*Unforgiven*, elle aura expliqué en quoi la coexistence du présent et du passé qu'il perçoit et vit constitue une forme de mise à l'épreuve, le destin le forçant à entrer dans un rapport de libre choix quant à l'action qu'il devra entreprendre, à établir un régime de répétition kierkegaardien : choisir de répéter le même, suivant ce que la situation présente demande, mais le répéter autrement, ce qui produit une nouveauté (changer, en créant un nouveau réel).

CHAPITRE I.

Sur la cause de la répétition dans *Unforgiven* : le phénomène de déjà-vu et la rupture du schème sensori-moteur chez William Munny

Dans le présent chapitre, nous allons nous immerger dans l'univers filmique du long-métrage *Unforgiven* de Clint Eastwood, et ce, afin de dégager la cause des répétitions pratiquées par William Munny tout au long de son parcours. Dans la première partie de ce chapitre, nous nous attacherons à expliquer, à l'aide des philosophes Henri Bergson, Gilles Deleuze et Paolo Virno notamment, comment le film crée une dynamique temporelle propre à la répétition : le déjà-vu, qui rend visible le dédoublement du temps. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous étudierons comment cette dynamique temporelle éprouvée par William Munny produit chez lui un blocage, à savoir une rupture de ses schèmes sensori-moteurs.

A) Le déjà-vu et sa dynamique temporelle

De prime abord, il nous faut remarquer que, dans le long-métrage *Unforgiven*, la première et la dernière images instaurent des dynamiques temporelles particulières, évoquant le dédoublement du temps afférent au déjà-vu. Entre ces deux images, le périple de William Munny peut être conçu comme un parcours éthico-temporel plutôt erratique, un mouvement hoquetant de l'une à l'autre.

Dans le plan initial du film, nous voyons, à contre-jour, William Munny qui creuse une tombe, dans le terrain adjacent à sa maison, auprès d'un arbre. Et, en surimpression, un texte qui défile verticalement vers le haut, nous apprend le passé de William Munny (de sa réputation de meurtrier, en passant par son mariage, jusqu'au décès récent de son épouse). Plusieurs éléments, ici, méritent notre attention. Tout d'abord, en décortiquant ce plan, il est possible de voir que le passé du texte défilant vient rejoindre le présent de l'image, que le récit qu'il raconte se voit complété par le présent de l'image actuelle (où William Munny enterre, en fait, sa femme, décédée récemment des suites d'une maladie). De plus, il importe de souligner que le passé du texte défile verticalement et en surimpression sur le présent de l'image, c'est-à-dire qu'il sort, d'un bloc et de manière flottante (voire fantomatique), du paysage, de la terre de William Munny. Une telle constatation nous porte à croire que ce premier plan d'*Unforgiven* pourrait représenter la dynamique

temporelle éprouvée par William Munny au début de son parcours. Plus précisément, à l'arrivée du Kid, le passé surgira de la même manière du paysage, d'un bloc (dans son entièreté), et se mettra à coexister, de manière virtuelle, avec le présent de William Munny. Et, à l'instar de la première image où nous voyons William Munny enterrer respectueusement sa femme alors qu'on le dit impitoyable, celui-ci, dans le présent de son parcours, tentera de rendre visible une certaine différence, cherchant à se distinguer de ce qu'on raconte de lui, de l'identité (unique et immuable) qu'on lui attribue.

En ce qui concerne le plan final du film, il est possible de voir celui-ci comme une répétition de la dynamique temporelle que William Munny établit à la fin de son parcours. Dans cette image (similaire à la première image¹), nous voyons, à contre-jour, William Munny qui s'avance et se recueille sur une pierre tombale auprès d'un arbre, sur le terrain adjacent à sa maison. Et, en surimpression, un texte qui défile verticalement vers le haut, nous raconte l'avenir de William Munny : des années plus tard, la belle-mère de William Munny visite la tombe de sa fille, alors que celui-ci et ses deux enfants se sont établis ailleurs, incognito. Dans le plan final, nous pouvons donc voir que le futur du texte vient effacer le présent de l'image. Le futur du texte défile donc lentement dans l'image, alors que le présent de l'image tend vers lui : les adieux de William Munny peuvent être conçus comme la préparation de son départ vers un ailleurs où il redeviendra inconnu. Le présent de l'image rejoint le futur du texte défilant, s'effaçant en lui : la disparition de William Munny, annoncée par le texte, a littéralement lieu. Effectivement, celle-ci se produit dans un fondu enchaîné qui amène le générique en surimpression sur une image à contre-jour de la ferme, où tant William Munny que ses vêtements ont disparu. Et, comme nous l'avons mentionné plus tôt, il nous semble que, ce faisant, le dernier plan d'*Unforgiven* représente, d'une certaine manière, la dynamique temporelle établie par William Munny à la fin de son parcours. Plus précisément, nous assisterions, d'une manière différente, à une répétition de ce qui s'est produit à Big Whiskey. Lors de la tuerie finale au saloon Greely's, le futur sort également du paysage, d'un bloc et de manière fantomatique, sous la forme du revenant William Munny. Celui-ci, en effet, quitte la nature qu'il a parcourue (le passé qu'il a exploré), pour la ville de Big Whiskey, et ce, en vue d'actualiser la vengeance prophétisée par Ned Logan, d'établir celle-ci comme une réalité. Et, alors qu'il abat les hommes de

¹ Il est important de noter que l'image finale d'*Unforgiven* n'est pas la même que celle du début, même si elle la répète à certains égards : en effet, la différence de ces images similaires réside dans la posture de William Munny (maintenant debout devant la tombe), le texte en surimpression (parlant d'un après du film) et les vêtements sur la corde à linge (absents dans le plan initial).

Little Bill chez Greely's, William Munny transforme alors une virtualité annoncée comme future en un événement marquant, effaçant ainsi le présent : devant la terreur réelle créée chez les habitants de Big Whiskey, William Munny disparaît dans la nuit orageuse.

Et, à nos yeux, entre ces deux plans, le parcours erratique de William Munny (ponctué de répétitions) nous montre comment il est possible de passer d'une dynamique temporelle à l'autre. Ce faisant, *Unforgiven* nous offre, à l'image, une contre-preuve au jugement moral évoqué par les textes défilants de ces deux plans, où l'on prétend que l'on reste toujours le même (les deux textes assimilent William Munny à sa réputation de « known thief and murderer, [...] man of notoriously vicious and intemperate disposition »).²

Dans les pages qui suivent, nous examinerons plus avant certains moments du parcours de William Munny (entre les deux plans que nous venons de décrire), pour mieux mettre en lumière le lien de causalité qui semble y exister entre la dynamique temporelle du déjà-vu et la répétition.

Dans *Unforgiven*, tout re-commence par cette scène (8-14 mins.) où le Kid surgit et, par sa parole, ramène, d'un coup, le passé³ dans le présent des occupations quotidiennes d'un William Munny vieilli, veuf, fermier et père de deux enfants. Cette scène reprend, en fait, les composantes du plan initial du film, instaurant alors une dynamique temporelle de déjà-vu. En effet, au moment où William Munny vaque à ses occupations quotidiennes, la parole du Kid (« You don't look like no rootin'-tootin' son of a bitch and cold-blooded assassin... ») interrompt les actions de William Munny et ramène d'un coup dans le présent une image du passé de William Munny. Cette image du passé (« look like [...] assassin ») vient alors recouvrir celle du présent (un vieux fermier veuf et maladroit, père de deux enfants). Par un tel surgissement du passé dans le présent (qui paralyse l'action habituelle du personnage) se développe ce que Henri Bergson nomme le déjà-vu, phénomène dont la

² Dans son ouvrage *Clint Eastwood*, Patrick Brion cite Clint Eastwood, qui souligne justement son intérêt pour une telle dynamique de contradiction, alors qu'il dit que, dans *Unforgiven*, « [il] y a étrangement deux histoires qui coexistent parallèlement, celle du journaliste qui veut imprimer le mythe de l'Ouest, et celle [de William Munny] qui traverse le film et la contredit complètement. La rencontre de ces deux histoires, c'est ce qui [lui] plaisait dans le scénario. Tout le monde change en cours d'histoire, chacun part quelque part et finit ailleurs, de même que dans la vie on apprend quelque chose tous les jours qui transforme notre vision des choses. » (cité par Brion, p.560)

³ Ce passé est général, au sens où il comprend toute ancienne actualité dans l'univers de la diégèse (crime des deux cow-boys à l'égard de la prostituée, actes anciens et réputation de William Munny, vie passée d'un Kid menteur, etc.), ainsi que tout le possible. Cette parole agit sur William Munny comme un véritable choc qui le force à penser en terme de durée. Pour comprendre ce qu'il est devenu, il doit re-parcourir le temps, du passé jusqu'à l'action présente qu'il accomplit. Bref, par une telle parole, une pensée pour le passé s'introduit dans son action présente.

dynamique temporelle est le propre de la reprise. Dans *Unforgiven*, William Munny peut, dès qu'il entend ces paroles, pressentir la possibilité d'une répétition de son passé, celui de meurtrier que le texte défilant du début évoquait, ainsi que la possibilité de produire des distinctions et différences, car il n'est plus tout à fait le même qu'avant, comme il le souligne lui-même : « You have *me* confused with *someone else*, mister... ».

Afin de mieux saisir, à partir d'une telle scène, la possibilité de reprises se développant dans *Unforgiven*, examinons en détails la dynamique temporelle du déjà-vu qui s'y crée.

1) Henri Bergson sur le déjà-vu

Pour bien comprendre comment Henri Bergson développe une conception particulière du temps autour du phénomène de déjà-vu (qu'il nomme parfois aussi illusion de fausse reconnaissance), il s'agit d'abord de remonter au chapitre « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » de son ouvrage *L'énergie spirituelle*. Dans celui-ci, H. Bergson définit, à grands traits, ce qu'est l'illusion de fausse reconnaissance. Pour lui, il s'agit d'une impression brusque et courte d'étrangeté (Bergson, 1919, p.130), où un souvenir se place sur la perception actuelle et produit un certain sentiment d'inévitabilité. Dans *Unforgiven*, l'arrivée du Kid et ce qu'il dit serait en soi un déjà-vu, un déjà entendu : William Munny y aurait, en quelque sorte, l'impression d'entendre une phrase de provocation déjà souvent entendue. C'est bien une réaction de méfiance face à ce cavalier arrogant et menaçant que nous pouvons deviner dans la posture tendue de son corps et les traits crispés de son visage, laissant croire que William Munny interprète la situation présente comme une situation de danger déjà vécue, dont il se souvient au point de croire la revivre une seconde fois. De même, à une telle provocation, William Munny ne répond-il pas « Say what ? », souhaitant ré-entendre les paroles du Kid, question de comparer son souvenir et sa perception ? Pour H. Bergson, une telle impression de déjà-vu ne constitue pas nécessairement un phénomène pathologique, comme le croient certains psychologues, puisqu'à peu près n'importe qui peut l'éprouver. (Bergson, 1919, p.113-115) Il l'attribue plutôt à un certain trouble de la volonté, un certain désintéressement de la vie (Bergson, 1919, p.151), comme lorsqu'un individu se trouve devant une situation de danger pressant (Bergson, 1919, p.139). William Munny fera d'ailleurs allusion à un tel danger pressant, lorsqu'il discutera avec le Kid dans sa maison : « Thought you were someone comin' to kill

me for somethin' I done in the old days... » En fait, l'impression d'étrangeté qui frappe le sujet repose sur une certaine confusion, au sens où celui-ci, pendant un moment, ne sait plus s'il a affaire à du passé, du présent ou de l'avenir. (Bergson, 1919, p.122) Comme le dit Henri Bergson, « [nous] croyons avoir affaire au recommencement intégral d'une ou plusieurs minutes de notre passé, avec la totalité de leur contenu représentatif, affectif, actif. » (Bergson, 1919, p.116) Le sujet éprouve alors une conviction de *déjà-vécu* : son présent semble être une répétition dans les moindres détails de sa vie passée, à un point tel que le sujet croit pouvoir reconnaître ce qui va arriver, qu'il sent qu'il va l'avoir su. (Bergson, 1919, p.110) Dans *Unforgiven*, lorsque le Kid prononce ses premiers mots, William Munny, s'entendant à nouveau associé à l'assassin qu'il a été, voit donc, l'espace d'un instant, la possibilité d'une répétition de son passé qui fond inévitablement sur lui, un peu comme une épreuve qu'il devrait, encore une fois, surmonter. H. Bergson insiste, par ailleurs, sur le fait que la fausse reconnaissance se trouve dans la sphère de l'action, plutôt que dans celle du sentiment ou de la représentation (Bergson, 1919, p.121), lorsqu'il écrit qu'elle fond sur le sujet instantanément, qu'elle est vécue par lui comme un ébranlement de sa personnalité entière, comme un dédoublement de son moi (Bergson, 1919, p.116-117). « You have *me* confused with *someone else*, mister... », la réplique de William Munny au Kid rend bien compte de cet ébranlement qu'il vit. Il parle de sa propre personne en deux entités séparées, l'une associée à son passé (*someone else*), et, l'autre (*me*), à son présent⁴, alors que son identité actuelle comprend toujours certains éléments de son passé : il ne serait pas ce qu'il est s'il n'avait pas eu un tel passé.

En ce qui a trait à ce dédoublement du moi vécu par le sujet (que nous verrons plus en détails dans le second chapitre), ce sentiment de demeurer à la fois soi-même tout en devenant étranger à soi-même, H. Bergson en explique la cause lorsqu'il aborde sa conception du temps, à travers ce qu'il nomme le souvenir du présent. Selon lui, à mesure qu'il jaillit et qu'on le vit, le présent se dédouble en deux jets symétriques : l'un retombe vers le passé (le souvenir, l'existence virtuelle peu ou prou attentive à la vie) et l'autre s'élance vers l'avenir (la perception, l'existence actuelle attentive à la vie). (Bergson, 1919, p.131-132) Pour ainsi dire, le souvenir se forme (inconsciemment) au présent, en

⁴ Cette réplique résonne d'ailleurs avec le premier plan du film, au sens où elle marque une différence entre *ce qu'on dit être le même* (le « *me* » agissant comme la surimpression du début, qui associe William Munny à son passé de meurtrier) et *ce que l'on peut y voir d'autre* (le « *someone else* » attirant le regard vers le présent d'un homme autre qu'impitoyable, comme dans l'image du début).

même temps qu'a lieu la perception, et c'est celui-ci qu'il nomme souvenir du présent. (Bergson, 1919, p.130) Dès lors, lorsque l'esprit du sujet vit et prend conscience de ce dédoublement, le reflet de sa perception et de son action lui revient à mesure qu'il perçoit et agit : il voit un souvenir, encore imprécis, qui se forme, qui apparaît avec la marque du passé, mais sans être daté, parce qu'il ne peut présentement être représenté comme un passé particulier⁵, d'où l'impression étrange de déjà-vu, voire de *déjà-vécu*. (Bergson, 1919, p.136-137) Ainsi, pour H. Bergson, l'impression d'étrangeté et de déjà-vu, propre à l'illusion de fausse reconnaissance, reposerait sur le fait que le souvenir qui se place sur la perception actuelle est un souvenir du présent : il ne représente pas ce qui a été, mais ce qui est, de manière déguisée, c'est-à-dire sous la marque du passé en général. (Bergson, 1919, p.137) Dans *Unforgiven*, la situation est un peu plus complexe, au sens où William Munny éprouve certes une confusion entre le passé et le présent, mais il ne cesse d'effectuer, dès le début du film, un mouvement conscient de distinction entre ces deux temporalités. En fait, nous pourrions dire que William Munny n'est pris par le déjà-vu ou berné par la fausse reconnaissance que pendant un bref moment, c'est-à-dire lors de l'arrivée du Kid. Après cela, comme nous le verrons sous peu, William Munny prend connaissance de la nouveauté contenue dans le présent, et ce, à travers certains essais de répétition du même : il cherche, de manière consciente, à exploiter les possibilités inhérentes au dédoublement du temps qu'il a aperçu à travers l'impression de déjà-vu. Et, le fait qu'il s'empresse toujours de distinguer, par des paroles, le passé du présent, montre la lutte qu'il entreprend, après le bref moment de confusion à cause du déjà-vu, contre les images du passé qui viennent parasiter sa perception actuelle. Une nuance s'impose cependant ici. Par un tel départage du passé et du présent, William Munny semble combattre la capacité qu'a le déjà-vu de faire remonter tout le passé, ce qui, en fait, est hors de son contrôle, d'une certaine manière. En effet, le déjà-vu et le passé lui arrivant de l'extérieur, indépendamment de ses facultés de perception et de remémoration, il doit faire avec eux. Dans *Unforgiven*, le déjà-vu semble alors s'éprouver comme un poids du passé sur le présent. Ce poids du passé laisse alors croire, pendant un bref instant, tant à William Munny qu'à nous spectateurs, que, puisqu'il se répète à partir du déjà-vu, ledit passé peut (voire même : il risque de) se répéter intégralement à partir du moment présent. Pour venir

⁵ Pour Henri Bergson, le souvenir *est* toujours, il *passé* en ce moment.

à bout d'une telle épreuve du destin⁶, William Munny doit, par conséquent, demeurer conscient du dédoublement du temps. Ce faisant, il pourra, d'une part, chasser l'impression de déjà-vu, et, d'autre part, accepter la réalité du passé (que, de toute façon, il ne peut éloigner ou changer). C'est seulement ainsi qu'il pourra effectuer l'unique chose qui est véritablement en son pouvoir, à savoir se comparer à ces images du passé, afin de s'en distinguer, et ce, en vue de se créer un présent nouveau, librement, répétant autrement certains éléments choisis de son passé (dégagés des souvenirs qui pèsent sur son présent).

En vue de mieux saisir encore la spécificité de la dynamique temporelle de déjà-vu mise en scène dans *Unforgiven*, examinons plus précisément comment, toujours chez H. Bergson, elle se déploie, et quels sont les effets de la fausse reconnaissance sur le sujet.

D'une part, la fausse reconnaissance est caractérisée par un état d'âme où l'on croit savoir ce qui va se passer, sans toutefois pouvoir réellement le prédire. (Bergson, 1919, p.114) En portant attention à la manière d'agir de William Munny au début d'*Unforgiven*, nous pouvons percevoir un état similaire : il semble toujours sur ses gardes, comme s'il s'attendait à ce qu'un certain événement se produise, comme s'il semblait toujours sur le point de déclarer : « Je n'aurais pu le prédire, mais je me doutais bien que... ». À titre d'exemple, lorsque le Kid surgit avec ses paroles du passé, le corps, le visage et la voix de William Munny traduisent un certain état de tension. Sa posture rigide, ses traits plissés, ses regards méfiants et sa voix à la fois hésitante et traînante nous laissent penser qu'il croyait savoir qu'un jour quelqu'un viendrait le relancer sur son passé, et ce, avec une phrase de provocation où résonnent, comme nous l'avons dit, d'autres menaces déjà entendues. Dès lors, à ce moment, nous pouvons lire dans les postures corporelles ou vocales de William Munny une certaine crainte de voir le passé reparaître. De même, lorsqu'il discute dans sa maison avec le Kid : nous avons l'impression que William Munny se dissimule quelque chose quant à ce qu'il veut faire. Son corps raide va et vient, à une certaine distance du Kid, et ses regards se portent souvent ailleurs (soit dans le vide, soit hors-champ vers l'extérieur et le paysage d'où le passé a surgi), comme s'il croyait savoir qu'il allait partir à nouveau en chasse pour abattre des hommes, comme s'il ne faisait que retarder un départ qu'il se savait inconsciemment prêt à effectuer. En fait, nous pourrions

⁶ D'ailleurs, dans un entretien avec Thierry Jousse et Camille Nevers lors de la sortie d'*Unforgiven*, Clint Eastwood réfère à deux reprises à la notion de destin : « Ayant connu les deux sortes d'expérience, il me semble finalement qu'on ne peut que s'en remettre au destin. » et « Mais, il [Little Bill] n'a aucun moyen d'arrêter la roue du destin. » (Jousse et Nevers, p.68 et p.71)

concevoir un tel effet de fausse reconnaissance comme une chance pour un individu tel William Munny : une chance de voir du possible dans le présent, une manière de faire émerger à sa conscience un choix libre quant à la construction de son avenir. Autrement dit, pour lui, croire savoir sans pouvoir prédire, ce serait un peu comme constater qu'il a le choix de faire ou non à la manière du passé, de répéter ou non, voire même d'essayer de répéter de manière identique ou de manière autre.

D'autre part, la fausse reconnaissance, telle que H. Bergson la conçoit, plaque sur la perception actuelle un souvenir sans appui dans le passé, un souvenir non localisé (non relié à une expérience antérieure), un souvenir du présent. (Bergson, 1919, p.141) Alors qu'il se forme, le souvenir, encore imprécis, apparaît avec la marque d'un passé indéterminé, d'un passé en général (Bergson, 1919, p.112), ce qui a pour effet de tromper l'esprit du sujet vivant le dédoublement du présent en perception et en souvenir. Le sujet se méprend alors sur la nature du souvenir du présent qui se place sur sa perception, il n'arrive pas à se représenter ce dédoublement, il croit plutôt reconnaître du passé dans le présent, il croit revivre en détail ce qui a été, alors qu'il ne fait que vivre ce qui est (c'est-à-dire la formation du souvenir et la perception). Il importe ici de nuancer la position bergsonienne pour bien saisir ce qui est mis en scène dans *Unforgiven*. William Munny éprouve d'abord une certaine confusion entre passé et présent. Cela est repérable, à nos yeux, dans ses hésitations et dans l'alternance entre des réflexes de tueur et des habitudes de père/fermier : William Munny invite le Kid à parler à l'intérieur, mais il laisse la porte ouverte⁷, ce qui semble bien traduire à la fois sa volonté de protéger sa famille et sa personne, tout en faisant montre d'hospitalité, voire de curiosité pour la proposition de chasse du Kid. Toutefois, il s'empresse toujours de distinguer activement les deux temporalités (au lieu de se laisser porter passivement par une trompeuse impression de déjà-vu). Pour mieux exemplifier cet effet nuancé dans *Unforgiven*, nous n'avons qu'à examiner cette scène de discussion à l'intérieur de la maison de William Munny, où celui-ci se méprend sur lui-même, où son identité vacille. Après avoir discuté avec le Kid sur qui ils « sont », c'est-à-dire deux tueurs de sang froid, William Munny, près de la porte, voit arriver ses enfants qui lui rappellent ses préoccupations habituelles de fermier (deux porcs malades ne bougent

⁷ Cette porte ouverte sur un paysage lumineux, légèrement aplati et flou (et qui fait pression vers l'intérieur), participerait, en quelque sorte de la poussée du passé sur le présent, comme un écho du plan initial d'*Unforgiven* (où le passé, dans un texte en surimpression, remontait du paysage vers William Munny) et de l'arrivée du Kid (dont la silhouette indistincte, à contre-jour, supportée par un paysage en arrière-plan, faisait pression sur William Munny et sa ferme, ramenant tout le passé dans son présent).

pas) ; il les repousse en vitesse (« Do the best you can... ») et reste avec le Kid. Puis, il se contredit en disant être un homme changé (désormais préoccupé de famille et de ferme), lorsqu'il répond à la proposition de chasse du Kid : « I ain't like that anymore, Kid. » Nous pourrions dire que s'il était vraiment ce qu'il prétend être ou ne pas être, il aurait renvoyé illico le Kid pour reprendre avec ses enfants le travail de la ferme. N'agissant pas ainsi, nous voyons que William Munny se méprend ici sur son identité, car il semble alors qu'il joue plusieurs rôles « morts » à la fois (« morts », car il n'est plus complètement ces rôles, ceux-ci étant du passé recouvrant son présent indéfini) : il oscille entre le père/fermier (directives aux enfants) et le tueur (intérêt à écouter la proposition du Kid). Dans un tel comportement transparaît alors la dynamique temporelle du déjà-vu : William Munny n'est déjà plus le père/fermier du début de la séquence, mais il n'est pas encore effectivement le tueur de son passé non plus. Il serait plutôt ici un nouveau tueur en devenir. Toutefois, craignant de répéter (ou de devoir répéter) le passé de la même manière, William Munny se méprend momentanément sur la proposition présente : il subit les effets de la fausse reconnaissance, en croyant qu'il lui faut être comme avant, identique, pour entreprendre une telle chasse, alors qu'il est libre et qu'il peut choisir de répéter autrement. Cette possibilité d'une reprise légèrement décalée, il la comprendra peu après, ayant besoin de temps, avant de s'engager dans une action où il pourra répéter le passé tout en produisant la différence voulue dans son présent. Plus précisément, il y parviendra par des distinctions entre présent et passé que la parole lui permettra peu à peu d'établir (par exemple, à la lumière de ce qu'il se dit être devenu, il jette un regard rétrospectif et critique sur ses agissements de tueur, il les qualifie de « drinking wickedness »), et, plus tard, par des actes qui lui permettront d'introduire du différent (par exemple, il emploie son fusil de calibre 12, plutôt que son revolver habituel).

Gilles Deleuze explique, dans *Différence et répétition*, que, chez Sigmund Freud, celui qui cherche à se souvenir (comme William Munny le fait ici et à plusieurs autres reprises) le fait pour éviter de répéter inconsciemment et spontanément, sans pouvoir marquer la différence déguisée par la répétition. (Deleuze, 1968, p.25) C'est ici ce qui exactement arrive à William Munny : il se souvient pour identifier l'homme qu'il devient, pour le distinguer de l'homme qu'il était, et donc se sortir de la confusion identitaire qu'il vient, momentanément, d'éprouver, alors qu'il craignait de voir du même, du passé identique, resurgir dans le présent. Plus encore, à travers le temps d'attente et de réflexion qu'il prend, William Munny porte l'événement présent, encore trop fort pour lui, dans

l'ordre du souvenir et du passé, et ce, pour être en mesure de décider. Et, concrètement, il s'agirait ici d'un passé qui s'en retourne dans le paysage, mais pas par où il est arrivé : comme le Kid, il s'en retournerait par une autre direction, il s'en retournerait plutôt vers l'avenir. De sorte que William Munny, lorsqu'il part à la suite du Kid, fait deux choses importantes : d'une part, plutôt que de subir le passé, il va le poursuivre, et, d'autre part, le poursuivant, il le rattrapera dans l'avenir. Ce serait là tout le sens, dans sa manifestation concrète au sein de son parcours, de sa volonté de répéter consciemment.

2) Gilles Deleuze sur la conception bergsonienne du temps

Avant d'examiner plus en détails la dynamique temporelle créée par le film, il importe ici d'approfondir la conception bergsonienne du temps, et ce, à l'aide de l'ouvrage *Le bergsonisme* de Gilles Deleuze. Ainsi, nous pourrions mieux comprendre la conception temporelle présumée par le déjà-vu, et ce, afin d'éventuellement bien saisir comment *Unforgiven* la met à sa façon en scène et comment elle peut être considérée cause de répétition.

Tout d'abord, pour Henri Bergson, nous dit Gilles Deleuze, le temps est conçu en strates de durée coexistantes, c'est-à-dire comme une coexistence virtuelle du présent et du passé. Pour bien saisir le mode d'existence de ces durées, suivons les commentaires de Gilles Deleuze, lorsqu'il aborde la mémoire comme coexistence virtuelle chez H. Bergson. Il écrit que, chez H. Bergson, « [la] durée est essentiellement mémoire, conscience et liberté ». (Deleuze, 1966, p.45) Elle est conçue comme une expérience psychologique, un « passage », un « changement », un devenir, mais un devenir qui dure, un changement qui est la substance même. (Deleuze, 1966, p.29) Il ajoute que, pour H. Bergson, il existe deux formes de durée (en écho à la division du présent, qui tombe dans le passé *et* s'élançait vers l'avenir), c'est-à-dire deux formes de mémoire : la mémoire-souvenir (où le présent se dilate vers le passé et conserve le souvenir, où la mémoire recouvre d'une nappe de souvenir un fond de perception immédiate) et la mémoire-contraction (où le présent se contracte vers l'avenir et rappelle le souvenir, où la mémoire contracte une multiplicité de moments pour effectuer une synthèse du présent et du passé, toujours répétée, afin d'évaluer les diverses possibilités en vue d'une action vers le futur). (Deleuze, 1966, p.45-46) Cela étant dit, G. Deleuze précise que, pour H. Bergson, le souvenir se conserve en soi,

dans la durée (la mémoire se voulant une coexistence virtuelle, et non une succession), plutôt que dans un cerveau-réservoir (qui est matière sans pouvoir de conservation). (Deleuze, 1966, p.48-49) Cette conception bergsonienne du temps comme coexistence virtuelle de durées, elle peut nous permettre de retrouver autrement la dynamique temporelle d'*Unforgiven*. Effectivement, pour William Munny, éprouver le déjà-vu, ce serait porter son attention sur une autre strate de durée (sur le jet de présent tombant dans le passé, composé notamment des meurtres qu'il a accomplis) que celle attentive à la vie (détachement face au jet de présent élané vers l'avenir, composé de ses occupations familiales et fermières), et ce, à cause d'un événement paralysant (proposition de chasse à l'homme du Kid) auquel il ne sait comment, il hésite à, ou il ne veut pas réagir. Cela aurait également tout à voir avec la répétition, car, en contemplant le passé, William Munny voit que l'action à entreprendre maintenant (une chasse à l'homme) a déjà été entreprise avant, qu'il lui faut donc réagir par une répétition, et que celle-ci risque donc de l'amener à reprendre un comportement aussi impitoyable qu'avant. D'où qu'émerge une série de questions éthiques, à savoir : existe-t-il une différence entre passé et présent ? Et, si oui, comment devons-nous répéter (pour qu'il y ait affirmation libre et consciente) : en tenant compte d'une telle différence ? Devons-nous répéter afin de produire des distinctions ou en s'efforçant de répéter de la même manière ? Dès lors, William Munny éprouve un blocage, il ne peut réagir et retarde alors sa réponse, le temps de se questionner sur cette impression de déjà-vu, puis, de proposer des distinctions entre présent et passé, d'affirmer une différence, grâce à sa conscience et sa liberté.

Poursuivons notre lecture du *Bergsonisme*, car nous y retrouvons quatre paradoxes qui nous aideront encore à comprendre cette dynamique temporelle, à savoir le paradoxe du saut, celui de l'être, celui de la contemporanéité et celui de la répétition psychique. Ici, nous définirons, tour à tour, chacun de ces paradoxes, en prenant soin de repérer et de détailler leur occurrence dans *Unforgiven*.

Premier paradoxe : le paradoxe du saut, qu'H. Bergson pose pour mieux expliquer comment le présent et le passé (l'actuel et le virtuel) sont liés. Il y a *d'abord* un saut dans l'ontologie (dans l'être en soi du passé⁸) ; puis, selon les besoins de la situation présente, il

⁸ Pour le dire brièvement, le passé pur (aussi appelé passé en général), chez H. Bergson, se conserve en soi, et demeure toujours contemporain du présent, dans son entièreté. Celui-ci est, en fait, échelonné en strates, qui répètent, chaque fois, tout le passé, d'une manière plus ou moins condensée ou dilatée. De même, il importe

y a psychologisation : le souvenir, pris dans l'être impassible, prend peu à peu une existence psychologique et un sens en s'incarnant, il passe du virtuel à l'actuel. (Deleuze, 1966, p.51-52) Dans *Unforgiven*, le passé et le présent sont effectivement liés par un saut. Néanmoins, une nuance s'impose, au sens où il ne s'agit pas d'un saut de l'homme dans le passé suivant les besoins d'une situation présente, mais bel et bien un saut du passé dans le présent : William Munny est forcé, par le destin (à travers la parole du Kid), à penser le passé. William Munny se voit donc contraint de penser un passé inutile à ses besoins présents (inutile pour son travail familial quotidien sur la ferme), d'où la paralysie qu'il éprouve. En quelque sorte, la parole du Kid viendrait créer une demande non nécessaire dans le présent de William Munny, un nouveau besoin, celui de réfléchir à une proposition afin d'y répondre par un choix libre et conscient, plutôt que par une réaction mécanique (car l'acte à accomplir pour réagir à sa proposition ne peut être exécuté ici et maintenant, il est séparé de William Munny par du temps et de l'espace). William Munny s'approprie alors le passé, il y a psychologisation : il ramène ses propres souvenirs sur son propre présent, il se voit possiblement répéter son passé et redevenir un meurtrier impitoyable. Face à une telle possibilité, il éprouve un blocage: sa conscience et sa liberté ne veulent pas la réaction appropriée suggérée par le souvenir ; il ne veut pas répéter la même chose, en regard de ce qu'il est devenu.

Deuxième paradoxe : le paradoxe de l'être, ou l'existence d'une différence de nature entre le présent et le passé. D'une part, le présent (l'actuel) n'est pas, mais il agit (il se veut actif et utile). Pur devenir, il ne cesse de passer : il s'agit donc de la forme où l'être se consomme et se met hors de soi (à chaque instant, il « était »). (Deleuze, 1966, p.49-51) D'autre part, le passé (le virtuel) est. Il s'agit de l'être en soi (inactif, inutile et impassible, au sens où il a cessé d'être actif et utile, de passer) : il ne cesse donc d'être, il est la condition même du « passage » de tout présent particulier ; il s'agit de la forme où l'être se conserve en soi éternellement et de tout temps (à chaque instant, il « est »). (Deleuze, 1966, p.49-51) Gilles Deleuze ajoute que le présent, chez H. Bergson, est alors conçu comme le niveau le plus contracté du passé (Deleuze, 1966, p.72). Il est « psychologique », il constitue une réalité hors du conscient saisie en nous, de manière efficace et active, sous

de préciser que ce passé n'est pas un ensemble de souvenirs, qu'il le devient par la psychologisation. Dès lors, en regard d'une telle conception du temps, nous pouvons observer, dans *Unforgiven*, que le poids du passé qui pèse sur le présent de William Munny est celui d'un passé non nécessaire. Par conséquent, nous pouvons en mesurer l'étrangeté par rapport à William Munny, et, dans un même élan, la nécessité de son parcours, à travers le paysage, pour rejoindre ce passé jamais vécu.

forme de souvenir personnel, de passé particulier. Le passé, pour sa part, est « ontologie pure », il se veut une réalité inconsciente et non psychologique : l'être tel qu'il est en soi, le souvenir pur, le passé en général saisi en lui-même là où il est. (Deleuze, 1966, p.49-51) *Unforgiven* crée une telle distinction, non seulement par des discussions (distinguant présent et passé), mais également par le fait que nous y suivons William Munny au présent uniquement, que le passé n'est jamais représenté dans le film : le passé demeure, par conséquent, virtualité, « ontologie pure », souvenir pur, réservoir de potentialités. Pour ainsi dire, s'il n'y a aucun flash-back dans ce film, c'est tout simplement parce que le passé dont il est véritablement et profondément question n'est pas un ensemble de souvenirs, mais un passé jamais vécu. En fait, nous ne pouvons connaître le passé que vaguement, par la version ultra-condensée et « psychologisée » du présent de William Munny : dans ce qu'il est actuellement, William Munny reprend des gestes de son passé, mais selon les motivations de son présent, ce qui donne une idée de ce qu'il a pu être lorsque nous les comparons avec ce qui est dit de son passé. De même, les remémorations du passé, par le Kid, Ned Logan, Little Bill ainsi que Delilah, contribuent également à donner une version « psychologisée » du passé de William Munny. En un sens, nous pourrions affirmer que tout le film vacille entre ce que vous pouvez devenir avec votre passé pur et ce qu'on attend de vous à partir des représentations psychologiques (et déjà médiatiques) de votre passé vécu.⁹ Pour mieux comprendre que passé et présent sont à la fois liés et différenciés dans *Unforgiven*, observons deux scènes-miroir où l'identité de William Munny vacille entre le père/fermier et le meurtrier d'avant. D'une part, comme nous l'avons vu, lors de la proposition du Kid, William Munny refuse à la fois d'aider ses enfants et de partir avec le Kid. Ne cessant de se dire autre qu'avant, et en demeurant sur la ferme lors du départ du Kid, William Munny semble avoir choisi l'identité de père/fermier plutôt que celle de meurtrier (même si un regard vers l'horizon, où disparaît le Kid, laisse planer cette autre possibilité). D'autre part, lorsque William Munny se rend chez Ned Logan pour le recruter, son identité vacille à nouveau entre le père/fermier (les paroles sceptiques de Ned Logan font du sens pour lui, ce dont le regard hésitant de William Munny rend compte) et le meurtrier (il est là pour proposer une nouvelle chasse à l'homme). Cette fois-ci, William

⁹ Noël Simsolo, dans son ouvrage *Clint Eastwood – Un passeur à Hollywood*, remarquait déjà dans l'œuvre eastwoodienne une certaine lucidité à l'égard de la distance entre la réalité et les représentations médiatiques, au sujet notamment de *Bronco Billy*, où Clint Eastwood mettait en scène la « fusion des légendes d'hier [le mythe héroïque du cow-boy] avec la dérision des représentations surannées [la réalité du clown qui incarne un tel mythe] ». (Simsolo, 2003, p.103)

Munny privilégie l'identité de meurtrier : comme le Kid, il fait semblant de ne s'intéresser qu'à la chasse à l'homme à entreprendre (et ce, avec ou sans partenaire). Dans ces scènes-miroir qui lient et différencient le passé et le présent, William Munny penche tantôt vers le père/fermier, tantôt vers le meurtrier : il n'est déjà plus le père/fermier qu'il était au tout début du film, mais, même s'il tend vers quelque chose de similaire, il n'est pas le tueur qu'il était avant.

Troisième paradoxe : le paradoxe de la contemporanéité (comme nous l'avons vu dans la mémoire-souvenir). Le passé coexiste avec le présent qu'il a été : il n'y a pas de passés particuliers (présents qui sont passés) sans un passé pur coexistant avec le présent pour le faire passer ; le souvenir naît en même temps que la perception (lors de la division du présent), ils sont « contemporains » plutôt que successifs. (Deleuze, 1966, p.53-55) Gilles Deleuze explique que, pour Henri Bergson, il est faux de croire que le passé est coincé entre deux présents (l'ancien présent qu'il a été et l'actuel présent par rapport auquel il est passé) : le passé ne se constitue pas comme tel après avoir été présent, par un nouveau présent dont il serait maintenant le passé ; il coexiste éternellement et de tout temps avec le présent qu'il a été. (Deleuze, 1966, p.53) *Unforgiven* met en scène la contemporanéité du passé et du présent, la division incessante du présent en deux jets simultanés, et ce, à travers la manière qu'a William Munny de décaler sa réaction par rapport à la proposition du Kid : son regard se fait plus attentif au passé qui perdure qu'au présent qui passe. Plus précisément, ce faisant, il révèle l'écart temporel se creusant toujours dans l'instant qui passe. En fait, cet écart apparaît sous la forme d'un dilemme, d'une hésitation quant à une action à entreprendre (partir en chasse) où William Munny voit simultanément deux directions temporelles. Pour le dire autrement, sa réaction est, en quelque sorte, décalée, retardée parce que William Munny voit que partir en chasse peut mener vers deux temporalités : d'une part, retomber dans le passé (répéter le même) et, d'autre part, s'élancer vers l'avenir (répéter autrement). Plus il y pense, plus la chasse devient, à la fois, du passé (craintes de voir resurgir les traits de personnalité plus cruels encore) et du futur (obligation de partir¹⁰, en regard de la possibilité de produire une différence tenant compte de ce qu'il est devenu). Donc, dans *Unforgiven*, nous sentons, à la fois, le passé et le

¹⁰ Comme nous le verrons plus avant dans notre conclusion, nous sentons ici que le destin oblige, en quelque sorte, William Munny à partir, qu'il s'agit, comme nous l'avons évoqué, d'une épreuve qu'il doit choisir d'affronter. En fait, même s'il choisit de marquer une différence, il est également obligé de choisir, au sens où, comme le mentionne G. Deleuze, seul celui qui n'a pas le choix de choisir le choix choisit bien. (Deleuze, 1983, p.161)

présent, comme deux temporalités contemporaines issues incessamment de la division de l'instant, ce qui fait en sorte que William Munny évolue dans une dynamique temporelle propre à la répétition. Et, dans une telle dynamique, il n'en tient qu'à lui d'exercer sa conscience et sa liberté lorsqu'il voit le passé qui semble se répéter, afin de parvenir à dégager la possibilité, au présent, afin de construire un avenir autre, une nouveauté plus proche de ce qu'il devient.

Quatrième et dernier paradoxe, celui de la répétition psychique : comme le passé se conserve en soi (alors que le présent passe), c'est le passé tout entier, tout notre passé qui coexiste virtuellement avec chaque présent (Deleuze, 1966, p.55). Donc, le passé possède divers niveaux de profondeur, des nappes virtuelles de passé, dont chacune contient non pas certains éléments du passé, mais tout le passé plus ou moins dilaté (plus de détails personnels) ou condensé (plus général).¹¹ (Deleuze, 1966, p.55-57) Ici, G. Deleuze explique que, chez H. Bergson, la durée est succession réelle parce qu'elle est coexistence virtuelle, coexistence avec soi de tous les niveaux et degrés de contraction et de détente. Il y a ainsi répétition psychique (et non pas physique), à savoir une répétition des plans (virtuelle), plutôt que des éléments des plans (actuelle).¹² (Deleuze, 1966, p.56) Dans *Unforgiven*, tout le passé coexiste virtuellement avec chaque présent à des niveaux de contraction et/ou de détente divers. Nous le sentons, en particulier, lorsqu'il y a mise en scène d'une action bloquée ou retardée, au sens où, sur le présent qui passe mais n'obtient pas de réaction, c'est tout le passé qui pèse, qui engendre un tel blocage, empêchant l'action présente d'être résolue. À titre d'exemple, au début d'*Unforgiven*, l'apparition du Kid, qui, avec sa parole, ramène tout le passé dans le présent de William Munny, de manière plutôt condensée : s'y trouvent à la fois le crime du début d'*Unforgiven*, les passés personnels anciens et récents du Kid et de William Munny, le possible, etc. À ce moment, tout le passé est figé ainsi (condensé d'une certaine manière) et fait l'objet d'une réflexion, à savoir ce qui doit être fait, ce qui mérite d'y être exploité, à travers un mouvement répétitif ou non. Et, comme le temps suit son cours et que des nouvelles paroles sont prononcées au sujet du passé, nous nous sentons, en quelque sorte, parcourir, à chaque instant qui passe, diverses strates de passé, plus ou moins condensées, suivant l'accent mis sur certains de ses

¹¹ Cette idée des nappes virtuelles de passé est approfondie par Henri Bergson dans *Matière et mémoire* lorsqu'il explique son cône (Bergson, 1939, p.169, p.180-181 et p.189-190), et lorsqu'il traite de leurs redéfinitions incessantes, de ce qui fait que les nappes de passé sont virtuelles. (Bergson, 1939, p.272)

¹² « Tout notre passé se joue, se reprend à la fois, se répète en même temps, sur tous les niveaux qu'il dessine. » (Deleuze, 1966, p.56) C'est donc dire qu'il y a des nappes de passé coexistantes virtuellement qui se répètent (totalement) les unes les autres (dans un état plus ou moins contracté ou dilaté).

éléments. Par exemple, lors de la proposition même du Kid, nous sentons émerger des éléments du passé criminel de William Munny, de manière distante, luttant avec ceux, mis de l'avant par William Munny lui-même : son passé familial récent. Un autre exemple qui pourrait éclairer ce que nous venons de signaler, pourrait être trouvé dans la description que le Kid fait du crime des deux cow-boys contre la prostituée. Ici, nous pourrions considérer cette évocation comme un condensé des pires atrocités du passé en général. Et, lorsque William Munny évoque l'appui de sa femme dans sa lutte contre son alcoolisme et son tempérament de meurtrier, c'est toute sa vie de couple et toute son existence précédente (où l'alcool éveillait une violence meurtrière en lui), voire même tous les bienfaits de la vie à deux et tous les dangers de l'alcool, contenus dans le passé pur, qui refont surface, d'une manière très condensée. Et, lors du départ du Kid, à l'horizon, nous sentons plutôt un certain retour en force du passé criminel de William Munny (son existence de solitaire, de tueur nomade), celui-ci prenant le pas sur son passé familial récent, et ce, par le regard qu'il porte vers les plaines où le Kid disparaît. Mais, le plus important, ici, c'est de noter que même si nous voyons poindre certains éléments à certains moments, nous sentons toujours le poids du passé en entier. À travers la passivité de William Munny, le fait qu'il hésite et retarde son action, tout se passe comme si *Unforgiven* ne cessait de nous dire : même si William Munny est ou pense être d'une telle manière en ce moment, rien n'est déterminé pour lui, il existe une infinité d'autres possibilités (plus ou moins définies en cet instant) qu'il peut librement choisir de mettre en acte.

3) Paolo Virno sur le déjà-vu, le temps et la répétition

a) Dédoubllement du temps et parcours de William Munny

La théorie bergsonienne du déjà-vu nous a permis de mieux comprendre en quoi et comment la scène de la proposition du Kid instaurerait une dynamique temporelle propre à la répétition. Procédons maintenant plus avant dans l'analyse d'*Unforgiven* et observons comment le déjà-vu laisse place au dédoublement du temps dans le reste du film, suivant les discussions et les gestes qui essaient le périple erratique de William Munny (périple où se crée un certain temps suspendu). Pour ce faire, reportons-nous aux nuances que Paolo Virno, dans son ouvrage *Le souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, apporte à la conception bergsonienne du temps.

Pour P. Virno, le déjà-vu permet de voir le dédoublement du temps : il est causé par le dédoublement du présent en perception (le réel, l'actuel) et en souvenir (le possible, le virtuel), ceux-ci étant, en fait, deux modes contemporains, coexistants de saisie du présent fuyant. (Virno, p.17) Dans *Unforgiven*, après le départ du Kid, une scène (16-20 mins.) marque une transition, chez William Munny, entre la confusion du déjà-vu et la conscience du dédoublement du temps. Nous y voyons William Munny prêt à entreprendre une reprise, alors qu'il délaisse le portrait de sa femme pour son pistolet, alors qu'il met de côté son passé récent pour reprendre un passé plus ancien. Dans cette scène, en fait, William Munny met à l'épreuve le déjà-vu, il l'affronte en tentant concrètement une reprise. Il vérifie si le même revient lorsqu'une répétition est mise en acte ; il se remet au tir. Après ses essais de tir infructueux avec son pistolet habituel, William Munny parvient à éloigner la confusion du déjà-vu, car, son habilité au pistolet disparue, c'est à la carabine qu'il devra désormais s'en remettre pour atteindre la cible, sachant par conséquent qu'il est possible de répéter autrement et de produire du nouveau. C'est donc dire que certains faits, gestes et paroles mettent en lumière une différence entre ce passé qui est ici répété et celui qui a déjà eu lieu : d'une part, le fait que William Munny doive employer un fusil de calibre 12 pour toucher son objectif, n'y parvenant plus avec le pistolet qu'il avait l'habitude d'utiliser pour ses tueries ; d'autre part, les paroles qu'il a pour ses deux enfants tout juste avant son départ (où il distingue le présent départ en chasse des tueries auxquelles il a déjà participé, qualifiant ces dernières de « sins of [his] youth »). Ici, en regard de l'analyse de cette scène et en songeant à celles qui suivent, il nous semble qu'*Unforgiven* présente, d'une certaine manière, le dédoublement du temps comme un cristal en croissance (ce cristal, nous le verrons plus précisément dans notre second chapitre), à savoir en faisant concrètement cohabiter, dans les scènes où William Munny est présent, des éléments de répétition et des éléments de différence, prenant soin de toujours faire sentir leur précarité réciproque, au sens où il est toujours possible de basculer de l'un à l'autre. En fait, nous pourrions dire que le film met en scène une pensée du temps proche de la pensée de Paolo Virno, au sens où la conscience qu'a William Munny d'un tel dédoublement du temps (rendue sensible à travers ses distinctions entre le passé et le présent, tant en paroles qu'en actes) fait en sorte qu'il évolue, consciemment, au sein d'une dynamique temporelle propre à une répétition libre et choisie.

Ainsi, nous pourrions concevoir le périple de William Munny (du moins, jusqu'à ce qu'il frôle la mort à Big Whiskey), comme une errance, une prolongation d'espaces-temps

qui retardent, qui décalent sa réaction à la proposition du Kid, par la prolongation du dédoublement du temps. En suivant le périple de William Munny, nous avons donc l'impression qu'*Unforgiven* étire le temps, en intercalant sans cesse des nouvelles scènes avant l'accomplissement de l'objectif du voyage (réagir à l'acte criminel des deux cow-boys). Ces espaces-temps insérés apparaissent alors comme autant de petits défis qui intègrent toujours davantage du nouveau dans une action répétitive (la chasse à l'homme), comme des épreuves qui sont autant de chances d'effectuer un apprentissage¹³ par essais/erreurs, par étapes, en vue d'« atteindre » le mieux possible l'objectif du périple. Ce faisant, *Unforgiven* crée un parcours erratique jalonné de répétitions, où William Munny peut prendre et reprendre le temps de marquer des différences, en ré-affrontant encore et encore le poids du passé dans le présent, dans une série de scènes-épreuves. Il y a d'abord la scène de la proposition du Kid, où William Munny doit se décider à re-partir en chasse, à ré-engager son corps dans un périple ayant pour but d'abattre des hommes, ou plutôt : il doit choisir de voir la possibilité de différence dans un départ similaire à ceux de son passé. Puis, il y a l'essai des armes à feu et le départ pour la chasse à l'homme, où William Munny doit essayer concrètement une répétition, pour constater, effectivement, qu'il est impossible que le même revienne (habiletés de tireur/cavalier perdues, distinction sur son départ expliquée aux enfants), qu'il n'en tient qu'à lui de choisir une manière différente de répéter. Ensuite, il y a le recrutement de Ned Logan et leurs discussions autour d'un feu de camp, où William Munny tente de re-transmettre cet apprentissage à son ami (qui semble être, ici, un miroir d'une position antérieure d'un William Munny maintenant différent). Il cherche à le convaincre de la possibilité de répéter du passé, mais autrement (motivations légèrement différentes), dans une tension vers un avenir nouveau. Devant ce feu de camp, William Munny essaie d'expliquer à Ned Logan qu'il a changé, en déclarant : « Just 'cause we're goin' on this killing that don't mean I'm gonna go back to bein' the way I was. » Puis encore, il y a les retrouvailles avec le Kid, leurs discussions sur la division des parts et les capacités de tir du Kid, où William Munny doit réaliser la possibilité de ne pas être ce qu'on dit être. À travers la mise en lumière du mensonge du Kid sur ses capacités de tir, William Munny constate que l'identité (celle du Kid, mais également la sienne ou celle de Ned Logan) est en devenir. Il prend conscience qu'elle se trouve, en fait, entre l'idée que

¹³ Patrick Brion, dans son ouvrage *Clint Eastwood*, soulignait justement la part importante d'apprentissage dans *Unforgiven*, en citant l'« Entretien avec Clint Eastwood » de Thierry Jousse et Camille Nevers : « Tous [les] personnages reçoivent un enseignement de façon tragique, au moins pour la plupart d'entre eux. Et dans la tragédie, chacun peut tirer une leçon. » (cité par Brion, p.560)

l'homme a de son passé et celle qu'il a de son présent. Plus précisément, ladite identité répéterait certaines conceptions que l'homme a de son passé et de son présent, mais elle ne cesserait, tout engagée qu'elle est dans un processus de différenciation, d'y proposer des variantes (en se positionnant, encore et encore, entre celles-ci). Et encore, il y a les scènes de discussions du trio, l'orage, leur arrivée à Big Whiskey, puis leur fuite devant Little Bill, où William Munny doit comprendre que les actes ont plus de force que les paroles¹⁴, ses paroles ne l'aidant pas à se sortir de son quiproquo avec Little Bill. Et, ceci, il l'apprend, plus précisément, en se jouant comme un autre homme (ce qu'il avait déjà fait avec Ned Logan, mais d'une manière différente), en incarnant un dénommé William Hendershot, mais sans cependant produire l'effet escompté chez Little Bill (qui réagit, ici, différemment de son ami Ned Logan, face à cet homme armé qui cherche à se différencier des assassins grâce à quelques paroles). Vient alors la séquence de la convalescence, où William Munny affronte la mort et en revient prêt à répéter par des actes concrets. À travers une telle séquence, d'une part, les paroles de Ned Logan et du Kid mettent en doute les capacités de William Munny : tous deux constatent effectivement que William Munny n'est plus le tueur d'antan, mais à un point tel que la présente entreprise se voit mise en péril par cet homme différent/changé, voire même, à leurs yeux, incapable de répéter. D'autre part, nous y voyons William Munny, à son réveil, approfondir son apprentissage précédent, au sens où il prend conscience qu'il existe une limite à ne pas dépasser afin de ne pas compromettre fondamentalement l'action répétitive en cours. Il apprend donc, en quelque sorte, à accepter, à affirmer (concrètement, par des actes) la part répétitive de l'entreprise actuelle, plutôt que de chercher à la nier complètement (par ses paroles, qui font principalement valoir la volonté de différent qui l'anime). En gros, nous pourrions dire qu'ayant frôlé la mort, il réalise, en quelque sorte, son désir de vivre, celui-ci devenant alors une justification suffisante pour répéter plus activement (les paroles risquant, en fait, de le mener à sa perte). Puis, il y a la scène du premier meurtre, où William Munny réapprend à tuer (mais, d'une manière différente : à la fois froide, distante et clémente), où il se rejoue en meurtrier autrement (en toute sobriété, en faisant usage du fusil de Ned Logan, en se montrant parfois imprécis, en agissant davantage en réaction à l'incapacité de tuer du Kid et de Ned Logan que par volonté de tuer, en accordant une dernière volonté au mourrant, et, en épargnant les acolytes de la victime). Enfin, il y a la scène du second

¹⁴ François Guérif, dans son ouvrage *Clint Eastwood*, note d'ailleurs que « juger les gens à leurs actes et non sur leurs paroles » (Guérif, p.132) constitue un thème important de l'œuvre eastwoodienne.

meurtre, où William Munny réapprend à réagir promptement à une situation de danger pressant : il y répète ses méthodes de chasse (surveillance d'une future victime, préparation d'une attaque-surprise) et ses techniques défensives (tirs pour protéger une fuite, chevauchée précipitée), mais différemment : il se fait « mentor », il transmet ce savoir concret, en supervisant le meurtre perpétré par le Kid. Chacune de ces scènes est conçue, en quelque sorte, comme ayant un avenir clos, étant détachée de tout, au sens où elle n'enchaîne pas directement avec la réaction attendue face à l'action initiale des deux cow-boys, et donc, au sens où elle n'élimine pas le dédoublement du temps qui persiste : le passé perdure dans le présent, distinct de celui-ci, il n'est pas agi, effectivement répété, assimilé au présent. Pour être encore plus précis, chacune de ces scènes-épreuves serait la répétition d'un choix entre deux passés (l'un, vécu, et, l'autre, possible). Il n'y aurait donc pas de déploiement d'une action à partir d'un choix de départ, mais plutôt une action de choisir qui serait explorée, reprise, répétée. En somme, toutes ces scènes font du sur-place : elles ne font, d'une certaine manière, qu'approfondir la même épreuve ; William Munny ne cessant, à travers elles, de réaffirmer son choix, sa volonté de re-devenir un meurtrier, mais d'une manière autre, par une expérimentation des possibilités du passé à partir de son identité actuelle. Pour ce faire, chacune d'elles met en scène l'hésitation de William Munny, et les distinctions qui sont établies entre passé et présent (d'abord, par des paroles, puis, par des gestes concrets), ce qui crée un parcours erratique étirant le temps, une répétition ponctuée de différences. Et, toutes les étapes de l'apprentissage de William Munny seront liées dans un nouveau Tout (une synthèse des rôles et apprentissages de William Munny), librement et par choix conscient, lorsqu'il se fera à nouveau meurtrier, dans la scène finale à Big Whiskey.

Rapportons-nous maintenant aux explications de Paolo Virno, et ce, afin de comprendre les implications du déjà-vu pour la personne qui l'éprouve. S'inspirant d'Henri Bergson, il remonte à la source du déjà-vu (le dédoublement du présent), afin de discerner les deux modes coexistants de saisie du présent.

Selon Bergson, un événement devient possible uniquement au moment où il se réalise. La virtualité est contemporaine de l'actualité, elle surgit avec elle, elle la duplique. Mais en dupliquant le réel, le possible se précipite vers le passé et s'y établit *retroactivement* : “ Au fur et à mesure que la réalité se crée [...] son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ;

mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été.”
(Virno, p.21)

C'est donc dire que le souvenir du présent est l'acte de l'esprit qui rejette l'image du possible dans le passé, qui fait du possible un mirage du présent dans le passé ; le souvenir du présent, suivant cette optique, est-il un passé quant à la forme, un présent quant à la matière. (Virno, p.22) Paolo Virno ajoute que, dans le déjà-vu, ce souvenir du présent est transformé en fausse reconnaissance, le virtuel prenant la forme de quelque chose qui a déjà été actuel, réel. (Virno, p.23-24)¹⁵ Plus précisément, P. Virno explique que la fausse reconnaissance, contrairement au souvenir du présent, participe à la déhistoricisation, au sens où l'Histoire apparaît achevée (fin de l'Histoire) : rien de nouveau ne s'y produit, chaque instant étant une répétition du passé. (Virno, p.36) Toutefois, P. Virno souligne le fait que l'on ne peut pas dire quel est ce « même » qui revient, que l'« expérience précédente déjà vécue » est fausse et n'a jamais eu lieu, que cette dernière n'est qu'apparence, puissance du présent déguisée en acte passé : la forme-passé appliquée au présent par le souvenir du présent est troquée pour un contenu-passé que le présent répéterait fidèlement, le présent-possible se voit remplacé par un « faux » passé-réel. (Virno, p.23-24 et p.37)

Ceci étant dit, Paolo Virno peut revenir à la dynamique temporelle du souvenir du présent et à ses implications dans sa compréhension du déjà-vu. P. Virno indique alors que la temporalité de puissance (contenue dans tout présent et rejetée rétroactivement par le souvenir du présent dans un passé indéfini, un passé en général) accompagne toute actualité comme une ombre, sans jamais avoir été actuelle : il s'agit d'une pure forme d'antériorité qui peut soumettre à soi toute expérience passée, présente et à venir. (Virno, p.24-25) Par conséquent, pour Paolo Virno, le souvenir du présent constitue une voyance accrue des possibilités de l'être, des manières d'être et d'agir possibles, distinctes mais liées aux actes réels. (Virno, p.33)¹⁶ Pour être plus précis, le souvenir du présent, en appliquant la forme-

¹⁵ Paolo Virno insiste pour distinguer le souvenir du présent de la fausse reconnaissance (ces termes que H. Bergson emploie indifféremment), car cela se révèle de la plus grande importance pour bien saisir la compréhension positive du déjà-vu qu'il propose : « On a déjà dit que, tandis que le premier [souvenir du présent] provoque l'expérience du possible, la seconde [fausse reconnaissance] la dissimule ou la détourne. Le présent dont on se souvient est virtuel : il est une puissance qui coexiste avec l'acte (perçu), sans s'annuler en lui. Dans la "fausse reconnaissance", au contraire, l'actualité simultanée des hétérogènes (puissance et acte) se travestit en répétition, ponctuée chronologiquement, de l'homogène (l'acte) ; le "maintenant"-possible est expulsé pour laisser place à un "jadis"-réel ; l'événement présent semble être la réplique servile et hallucinée d'un autre événement accompli antérieurement. » (Virno, p.31)

¹⁶ Le souvenir du présent et la voyance accrue des possibilités de l'être évoque, pour nous, la posture particulière du personnage vivant une rupture de schèmes sensori-moteurs chez Gilles Deleuze, à savoir une

passé à un contenu-présent interrompt l'automatisme de l'action en cours. (Virno, p.43) Pour certains (Friedrich Nietzsche et Henri Bergson), cette interruption de l'action est vue comme une paralysie découlant d'une mémoire hypertrophique, celle-ci n'aidant pas à entreprendre une nouvelle action, une nouvelle tâche vitale : elle retarderait la sélection du souvenir utile à l'action présente, par les nombreux souvenirs inutiles qu'elle produit en dupliquant la perception. (Virno, p.46) Considérant leur point de vue, Paolo Virno apporte néanmoins une nuance à cette idée, à savoir qu'aucun passé n'impose une totale dépendance au présent des hommes (Virno, p.47), qu'il existe une part libre de choix chez l'homme, une possibilité de répéter ou non, de comprendre le dédoublement du présent et son impact sur la liberté. P. Virno signale que l'homme peut donc comprendre que le déjà-vu qu'il éprouve est, en fait, un « maintenant » déguisé en un « jadis » illusoire, que, comme le disaient F. Nietzsche et Martin Heidegger, seul l'instant présent décide de ce qui « a déjà été », qu'il s'agit alors, pour lui, de créer l'événement qui revient : la vie étant vécue pour la première fois, chaque action crée ce qui reviendra dans le prochain instant, ce qui sera. (Virno, p.49) En somme, pour Paolo Virno (qui affirme ici sa compréhension positive du déjà-vu, en opposition à H. Bergson), « [le] souvenir du présent, dont la fonction particulière est de représenter le possible, se manifeste sans retenue parce que l'expérience du possible a pris une très grande importance dans l'accomplissement des tâches vitales. » (Virno, p.50) Le souvenir du présent, selon lui, garantit donc la plus intense vivacité d'esprit¹⁷ (dans le surplus de mémoire, de possibilités, de choix) (Virno, p.51) et permet, dès lors, d'atteindre une existence pleinement historique. (Virno, p.53) Et, pour P. Virno, une telle existence pleinement historique consiste en l'homme qui est à la fois acteur et spectateur de sa vie : il assiste à ses propres mouvements, pensées, actions ; il a conscience d'exister dans le temps et fait donc incessamment preuve de vivacité d'esprit et de corps, ce qui lui permet d'être libre de choisir, à chaque instant de sa vie, ce qui sera. (Virno, p.58)

Dans le long-métrage de Clint Eastwood, le déjà-vu mis en scène nous semble éminemment proche de cette compréhension positive, au sens où il vaut plus pour les

paralysie contemplative, un regard de voyant qui, par un geste de mémoire, dégage les puissances de sa perception du réel. Et, une telle voyance n'est pas sans rappeler le regard fasciné théorisé par Maurice Blanchot, ce regard autre sur les objets du monde, ce contact à distance qui les dégage de leurs usages par la production d'images. (Blanchot, p.50)

¹⁷ D'après la compréhension positive du déjà-vu par Paolo Virno, les facultés mentales et réflexives de l'homme se trouvent accrues, lui assurant une existence historique consciente et libre, contrairement au déjà-vu pathologique, à l'incapacité à supporter l'expérience du possible (la fausse reconnaissance transformant ledit possible en un passé-réel illusoire). (Virno, p.51)

possibilités à exploiter, dans le dédoublement du temps qui se trouve à sa source, que pour la confusion qu'il peut provoquer (et qu'il n'a provoquée, chez William Munny, qu'un bref instant). En effet, dans *Unforgiven*, nous pourrions dire que la manière dont le dédoublement du temps afférent au déjà-vu se manifeste tient moins à un déclin d'« attention à la vie » qu'à une voyance accrue de possibilités de l'être, une manière d'être et d'agir possibles, à la fois distincte des actes réels, mais néanmoins liée à ceux-ci.¹⁸ De même sentons-nous le lien causal indirect entre ce déjà-vu et la répétition, au sens où aucun présent d'homme n'est totalement dépendant de son passé, car l'homme possède toujours une part libre de choix, une possibilité de répéter ou non. Ainsi, il semble qu'au long du film, William Munny voit comme toujours liées la possibilité de répéter et celle de ne pas répéter. De même, sa volonté d'introduire une différence, dans la répétition qu'il choisit de pratiquer, traduit admirablement cette liberté inhérente au déjà-vu telle que l'a définie Paolo Virno. Celle-ci s'exerce lorsque l'automatisme de l'action en cours est interrompu (hésitations et distinctions verbales), lorsque William Munny soupèse les diverses possibilités d'action et les conséquences qui peuvent en découler (à travers des souvenirs du présent, qui sont du présent-possible dans une forme-passé). Bref, en de tels moments, *Unforgiven* nous rappelle que, pour William Munny, l'expérience du possible a pris une importance vitale, au sens où, en tant qu'homme ayant éprouvé le déjà-vu (ce qui l'a amené à voir le dédoublement du temps), il lui apparaît essentiel de se détacher de l'automatisme de l'action en cours, et ce, afin de s'assurer qu'il ne s'engagera pas inconsciemment dans une entreprise pouvant le mener à sa perte. Plutôt que d'agir de manière irréfléchie (et dangereuse pour sa propre vie, voire même pour ses enfants, s'il redevenait le tueur impitoyable qu'il était avant), il doit donc faire en sorte que sa volonté, sa conscience et sa liberté s'exercent ; il doit évaluer la possibilité d'une répétition du passé dans le présent et les conséquences découlant d'un tel choix.

¹⁸ Christian Authier, dans son ouvrage *Clint Eastwood*, remarquait avec justesse le rapport particulier tissé entre le passé et le possible dans les rôles eastwoodiens : « Malgré la mélancolie et le désenchantement qui nimbent ces créatures [les rôles de Clint Eastwood], chacune possède une capacité de renaissance. Voilà d'ailleurs l'un des secrets d'Eastwood : il démythifie et ré-enchante dans un même élan. Revenir aux sources pour mieux se réconcilier avec soi-même, avec les êtres chers ou l'être aimé. Le passé resurgit alors comme le souvenir de ce que nous avons été, de ce qui a été possible et qui le demeure. Comme un repère, pas comme un paradis perdu à reconstituer. » (Authier, p.53)

b) Puissance et acte chez William Munny

Dans son chapitre intitulé « Temporalité de la puissance, potentialité du temps », Paolo Virno complexifie cette compréhension du temps à l'aide du binôme puissance/acte. En gros, pour lui, puissance (le temps dans son ensemble) et acte (une manifestation de présence dans le temps) sont un avant et un après toujours simultanés. Pour le dire rapidement, nous verrons dans cette section comment la manière d'être dans le temps de William Munny fait en sorte qu'il saisit simultanément l'avant (puissance) et l'après (acte), et que cela a tout à voir avec la répétition. Puis, nous examinerons comment ce binôme s'articule autour de l'errance et d'une relation particulière à la mort chez William Munny, pour bien saisir comment elles le rendent apte à effectuer un choix libre quant à l'action à entreprendre parmi les possibilités répétables de la vie.

Lorsque, au début d'*Unforgiven*, la voix du Kid interrompt les tâches quotidiennes de William Munny sur sa ferme, nous voyons que ce dernier hésite, figé, incapable de poursuivre son travail, de répondre au Kid ou à ses enfants qui lui signalent de nouveaux porcs malades. À ce moment, pris d'assaut par le déjà-vu, William Munny retarde sa réaction. Comme le dirait Paolo Virno, il saisit alors simultanément, à travers le souvenir du présent, à la fois la puissance et l'acte. (Virno, p.61) Plus précisément, comme le souvenir du présent donne une forme-passé à un événement qui n'est pas encore passé, son esprit peut saisir, à la fois, l'action que son corps accomplit présentement et les puissances simultanées qui la rendent possible. (Virno, p.123) Toutefois, son esprit, ayant effectué un mouvement de perception vers le souvenir du présent, ne s'arrête pas là, et, poursuivant son avancée dans la mémoire, il se rend jusqu'au souvenir pur, où William Munny saisit une infinité de puissances qui ne sont même plus liées à l'action qu'il effectue. Ici, nous pouvons imaginer qu'il parcourt les trois niveaux, les trois strates de temps repérées par P. Virno, qui constituent l'événement présent, à savoir : 1) le présent, en actes réels, dans la perception ; 2) le présent, en actes potentiels, dans le souvenir du présent ; 3) le passé indéfini de la puissance, dans la mémoire, dans le souvenir pur. (Virno, p.123) Dès lors, William Munny hésiterait et, face aux innombrables possibilités d'existence plus ou moins rattachées à l'action présente, il éprouverait un blocage, ne sachant plus comment se comporter : que privilégier, présentement, entre ces puissances et cette action, vues simultanément ? William Munny, tiraillé entre son esprit qui parcourt les trois strates de

temps et son corps qui ne sait comment réagir, a donc perdu sa spontanéité de réaction au présent, parce qu'il voit les possibilités resurgir du passé. De même, plus tard, nous voyons mieux encore William Munny appréhender simultanément puissance et acte, sa conscience faisant la différence entre les deux, lorsqu'il discute avec le Kid dans sa maison. Il se voit, par un acte de parole (« Maybe I ain't... »), refuser la proposition du Kid (qui parle de lui comme d'un « meaner than hell cold-blooded damn killer »), mais il voit également les puissances qui rendent cette réponse possible : « Maybe... », car il voit bien que c'est à cause de son passé qu'il se retrouve dans une telle situation, et que ce passé peut être repris présentement. Dès lors, baignant dans le déjà-vu, William Munny constate que l'acte s'accompagne toujours simultanément d'autres possibilités, et qu'entre celles-ci il y a une différence et une relation fondamentales. D'une part, l'acte ne peut jamais réaliser la puissance. La puissance de tuer n'est pas épuisée, malgré les nombreuses tueries auxquelles il a pris part. Il lui est encore possible de reprendre une telle puissance pour agir, de commettre de nouveaux actes meurtriers qui n'épuiseront jamais entièrement celle-ci. Mais, d'autre part, la puissance n'a pas d'existence historique sans l'acte avec lequel elle coexiste. William Munny n'aurait pu manifester les puissances de son passé à ce moment s'il n'avait prononcé une telle parole, son « Maybe » donnant alors une existence historique aux puissances en question (car il en fait sentir la présence). Et, une telle constatation nous apparaît définitivement liée à la répétition, au sens où nous y décelons l'affirmation d'une liberté de choix. Pour le dire simplement, William Munny voit alors qu'il est impossible de répéter (par des actes) le passé (puissances déguisées par une forme-passé) identiquement et complètement. Bref, en voyant à la fois l'acte et la puissance, William Munny peut également voir ce qui se répète (puissance) *et* ce qui diffère (acte) dans le temps : il peut comprendre que répéter une puissance ne ramène jamais la même chose (acte) qu'avant. Le déjà-vu s'avère donc lié à la répétition, au sens où il garantit à William Munny une voyance accrue de possibilités de l'être, liées aux actes réels, mais distincts de ceux-ci, en ce qu'une puissance répétée ne peut que produire des actes nouveaux, marquant ainsi des différences entre ce qui a été et ce qui est. Et, dans notre second chapitre, lorsque nous aborderons le parcours de William Munny comme un « cristal fêlé » articulant trois répétitions, nous verrons de manière plus pointue un tel mécanisme à l'œuvre. Pour le dire brièvement ici, les rôles que William Munny dégagera (de ses propres actes ou de ceux d'autrui) pourront, en fait, être considérés comme des puissances répétables, qui, une fois rejouées ou répétées, produiront des actes nouveaux.

Il importe maintenant d'approfondir notre compréhension de la puissance, et ce, en examinant comment P. Virno la conçoit. Selon lui, la puissance est, en fait, un « pas-maintenant durable » (alors que l'acte est conçu comme un « maintenant fugace »), et il l'associe donc au temps dans son ensemble (où se profilent les différents actes ou événements historiques, les divers moments présents datables, fugaces). (Virno, p.70) Il importe de préciser ici que la puissance n'est pas un acte potentiel et l'acte, pas une puissance actualisée. (Virno, p.80-81)¹⁹ Effectivement, la puissance est irréalisable, au sens où les actes n'épuisent jamais la puissance. (Virno, p.86) Paolo Virno ajoute que si tel n'était pas le cas, il ne resterait aucune trace de la puissance (accomplie totalement, elle disparaîtrait) : l'acte repousse plutôt la puissance en arrière (dans le passé), où celle-ci perdure en tant que puissance irréalisable, inactualisable. (Virno, p.87) À ses yeux, la puissance diffère donc fondamentalement de la performance : elle n'est pas une capacité conservée à « performer » tel ou tel acte, et, par conséquent, elle n'est aucunement déterminée par des habitudes ou des expériences passées. (Virno, p.86)

Selon P. Virno, le lieu de la manifestation de la puissance serait le désenvironnement, où s'éprouve l'indécision, la perte d'habitudes sécurisantes²⁰ et l'« avant » instable (où règne la confusion entre puissance et actes passés, le déjà-vu). (Virno, p.88) En ce qui a trait à *Unforgiven*, nous pouvons voir que le périple erratique de William Munny s'apparente, en fait, à ce que P. Virno nomme désenvironnement, et qu'il est le lieu où se manifeste la puissance. À titre d'exemple, lorsqu'il discute avec Ned Logan pour la première fois autour d'un feu de camp, William Munny déclare, d'entrée de jeu : « Got used to my bed. This ain't gonna be like no home. » Ce faisant, il souligne que le désenvironnement ambiant et la chasse à venir nécessitent un autre régime d'habitudes (une certaine forme de nomadisme, tirée d'un passé lointain) que celui de son passé récent, de son mode de vie sédentaire (sur la ferme avec sa famille). Plus précisément, nous constatons, avec William Munny, qu'au long de son périple, il perd effectivement ses habitudes sécurisantes. Il ne peut plus agir aussi spontanément qu'il le faisait sur sa ferme,

¹⁹ Il existe, en fait, trois niveaux distincts entre puissance et acte, nous dit P. Virno (que nous exemplifierons ici avec *Unforgiven*) : a) la puissance (ex. pouvoir tuer) ; b) l'acte potentiel (ex. pouvoir tuer les deux cow-boys) ; c) l'acte réel (ex. le meurtre du premier ou du second cow-boy). (Virno, p.80-81)

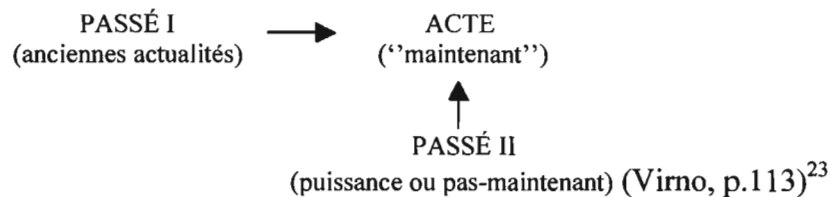
²⁰ La sécurité est, pour sa part, trouvée dans le milieu, où les habitudes produisent une présence ininterrompue, un « maintenant » voué à la répétition. (Virno, p.80) Gilles Deleuze parle également du milieu, justement lorsqu'il traite des habitudes sensori-motrices et de la sécurisante relation de cause à effet : « La situation sensori-motrice a pour espace un milieu bien qualifié, et suppose une action qui la dévoile, ou suscite une réaction qui s'y adapte ou la modifie. » (Deleuze, 1985, p.13)

avant l'arrivée du Kid : il se met, comme nous le verrons au second chapitre, à essayer de rejouer, de manière stérile dans de telles circonstances, divers rôles anciens de sa vie (ceux de ses habitudes sécurisantes : le père, le fermier, le mari/veuf, l'ami). Dès lors, il éprouve l'indécision (attribuable au dédoublement du temps qu'il voit), confus entre la puissance et ses actes passés. À propos d'une telle indécision, nous pourrions concevoir les nombreuses discussions que William Munny a avec ses partenaires de chasse (au sujet des différences entre ce que William Munny est présentement par rapport à ce qu'il était dans les chasses d'antan) comme autant de moyens d'établir des distinctions entre présent et passé, afin de parvenir à dégager les puissances répétables des actes non répétables. Par exemple, autour d'un feu de camp, William Munny déclare : « Ned, you remember that drover I shot through the mouth and his teeth came out the back of his head ? I think about him now and again. He didn't do anything to deserve to get shot. At least, nothin' I remembered when I sobered up. » À travers de telles paroles, nous voyons que William Munny réfléchit sur son passé, que sa description d'un de ses crimes, d'un acte non répétable qu'il a effectué, s'avère être un moyen, pour lui, de mettre en lumière deux différences du présent : il a désormais besoin d'un certain genre de justification pour tuer et il ne boit plus. De plus, nous constatons qu'une telle distinction entre passé et présent constitue, en fait, une manière de dégager les puissances répétables de l'acte de tuer. En un sens, dans une telle parole, William Munny positionne son être actuel (d'homme changé) dans un événement de son passé, il revisite son passé à la lumière de son présent. Ce faisant, il se trouve en mesure, précisément, d'en faire ressortir, par un commentaire fondé sur ses valeurs actuelles (« He didn't do anything to deserve to get shot. »), tout le possible afférent à une telle situation, toutes les possibilités du rôle de meurtrier qu'il reprend maintenant. Affecté par un désenvironnement qui l'amène à voir le temps qui se dédouble, William Munny se trouve à même de dégager la puissance déguisée par le souvenir du présent, et ce, en vue de parvenir à marquer, dans ses actes présents, une réelle différence entre son passé et son présent. Autrement dit, il parvient à tirer le meilleur du dédoublement du temps et du désenvironnement, il examine toutes les possibilités d'action (ce qu'il *a déjà fait* et ce qu'il *aurait pu faire*). Il effectue ensuite un tri parmi celles-ci et dégage celles qui sont possibles au présent, celles qui apparaissent comme quelque chose qui aurait pu être possible avant, mais qui sont rendues possibles uniquement à partir de l'instant présent, par un agencement de circonstances apparenté au passé. De là, William Munny pourra choisir la meilleure et tenter d'effectuer une action similaire à cet acte potentiel. Et, l'acte qu'il posera

effectivement rejettera toutes ses nuances possibles dans le passé, comme quelque chose qu'il aurait pu faire, comme quelque chose d'irréalisable désormais.

Ensuite, P. Virno cherche à mieux comprendre la relation qui unit puissance (« pas-maintenant ») et acte (« maintenant »), relation qu'il souhaite distinguer de celle unissant cause (« maintenant ») et effet (« maintenant »), et, pour ce faire, il a recours à une double articulation du temps. Il parvient à la formule suivante : selon l'ordre du temps, la puissance est antérieure à l'acte, alors que selon le déroulement du temps, la puissance et l'acte sont simultanés. (Virno, p.103)²¹ Plus précisément, la puissance n'est située *dans* le temps (comme quelque chose de persistant, déjà là avant et encore là après l'acte) qu'en étant contemporaine de l'acte (dont elle est, en fait, une image reflétée, légèrement décalée, marquée comme « passée »). (Virno, p.105)²² Puis, Paolo Virno se penche plus avant sur l'acte en tant que tel, en vue de mieux cerner sa relation avec la puissance. Il note, tout d'abord, que

[chaque] acte a *un double passé*. D'une part, l'agrégat d'actualités anciennes qui l'ont précédé *dans* le temps et qui en ont été, dans une certaine mesure, la cause. D'autre part, la puissance durable, qui ne trouve pas sa place dans la progression chronologique, étant toujours antérieure à ce qui s'y inscrit tour à tour. L'acte est le *carrefour* où confluent et se croisent ces deux "avant" si dissemblables :



²¹ « [Puissance] et acte sont un "avant" et un "après" toujours simultanés ». (Virno, p.133)

²² « La seule manière de se situer *dans* le temps, pour la puissance (pas-maintenant qui dure), est d'être contemporaine de ce qui, seulement, l'entraîne indirectement dans le temps : l'acte ("maintenant" qui se disperse). » (Virno, p.105) C'est donc dire qu' « [à] cause de sa radicale inactualité, le permanent [...] a besoin d'une présence caduque [...] pour s'incruster dans le temps. » (Virno, p.106) Pour être plus précis, « [la] puissance existe *dans le temps* seulement quand il y a acte [...]. Il va de soi que la puissance subsiste aussi en l'absence d'un acte : mais dans ce cas, elle est sans date, c'est-à-dire qu'elle est étrangère à la progression chronologique ». (Virno, p.106-107) Cette idée de la nécessité d'une présence caduque pour incruster une puissance dans le temps trouve écho chez Gilles Deleuze. En effet, nous pouvons ici songer à l'acteur qui représente un rôle dans une situation le demandant, lors de la métamorphose dans la *répétition tragique* : une puissance (rôle à jouer, qui existait avant et qui existera encore après l'acte comme potentiel irréalisable) se manifeste dans un événement spatio-temporel datable grâce à l'acte réel posée par l'acteur (qui agit, à travers le rôle qu'il essaie de jouer pour répondre à la demande de la situation présente). Comme nous n'assimilerons William Munny à la figure de l'acteur que dans notre second chapitre, disons simplement ici que ce n'est qu'au moment où William Munny pose un acte qu'apparaît la puissance. « Il peut faire cela... », nous le voyons bien, parce qu'il le fait, et, de même, nous songeons qu'il aurait peut-être pu le faire de telle et telle manière aussi, d'où l'émergence d'actes potentiels.

²³ Nous pourrions voir dans ce double passé une place pour le choix libre dans la répétition, au sens où celui qui réfléchit à ses actes et qui distingue deux passés (des anciennes actualités et des possibilités non

Ici, P. Virno effectue un retour sur le déjà-vu grâce à cette notion de double passé propre à chaque présent. Il explique que le déjà-vu est le résultat d'une confusion entre PASSÉ I et PASSÉ II, que la fausse reconnaissance a lieu lorsque l'on réduit le PASSÉ II au PASSÉ I, lorsque l'on prend le PASSÉ II pour un faux PASSÉ I. (Virno, p.113) Pour Paolo Virno, l'acte est ici conçu comme un remède au déjà-vu, au sens où il nie (par un rejet dans un passé indéterminé) la désorientation et l'indécision de l'« avant » (confusion entre PASSÉS I et II, lorsque la puissance se manifeste dans le désenvironnement). (Virno, p.116-117) La voyance de ce double passé, n'est-ce pas ce qui revient à William Munny ? Au cours de son périple vers Big Whiskey, William Munny, en plein désenvironnement (où ses tâches habituelles se trouvent suspendues, parce qu'inefficaces), ne voit-il pas, côte à côte, les deux passés, n'aperçoit-il pas, d'un même regard, à la fois, le PASSÉ I (anciennes actualités : ce qui a déjà été et qui demeure figé à jamais dans un enchaînement causal défini) et le PASSÉ II (puissance : ce qui perdure, toujours redéfini, comme possible) ? Il prend alors du temps, hésitant, afin de les distinguer, en vue de répéter autrement, c'est-à-dire en ré-essayant des puissances, des rôles, dans les circonstances actuelles. Et, comme nous le verrons lorsque nous aborderons le « cristal fêlé » au second chapitre, tous ces essais de rôles pratiqués par William Munny (où, chaque fois, il rejoue le passé), seraient, en quelque sorte, une série de filtres qui lui permettraient, peu à peu, d'isoler la puissance indéfinie, contemporaine de l'ensemble de ses anciens actes.

Paolo Virno poursuit son explication, en précisant que, face à l'instant creux, non saturé (car il comprend en soi la puissance irréalisable) (Virno, p.150),

[celui] qui accomplit un acte, se soustrait au risque de la présence qui fait défaut. Il établit encore une fois sa propre position *dans* le temps, en évitant d'être aspiré dans la potentialité informe du temps total. Celui qui accomplit un acte, déjoue la perspective menaçante d'un "pas-maintenant" sans "maintenant" ; et en la déjouant, il la dévisage et en acquiert la pratique. Mais le pas-maintenant détaché du "maintenant" est l'effigie de la mort. Ainsi, celui qui accomplit un acte, est un *survivant*. Le survivant conserve un *souvenir* indélébile de la ruine à laquelle il a échappé. À son égard, l'antique adage *memento mori* doit être pris à la lettre : *de la mort, on se souvient*. (Virno, p.151)

actualisées repoussées par celles-ci) sera en mesure de choisir de répéter ce qu'il peut répéter et ce qui vaut la peine de l'être (puissances et non actes anciens, impossibles à répéter).

Donc, pour P. Virno, agir, c'est marquer sa présence historique, c'est survivre et se souvenir.²⁴ En regardant *Unforgiven* avec le schéma de P. Virno à l'esprit, nous pouvons comprendre que, pendant son périple erratique, William Munny doit revenir aux sources de la puissance de tuer, s'il veut effectivement accomplir la tâche dans laquelle il s'est *maintenant* engagé. Il doit, en effet, parcourir le passé, et établir des distinctions, pour remonter à la puissance de tuer (PASSÉ II), pour se la réapproprier d'une manière nouvelle (respectant ses nouvelles manières d'être), et pour trouver le pouvoir d'agir. Comme nous l'avons vu lorsque nous avons découpé le parcours de William Munny à travers une série de scènes-épreuves, il doit réapprendre à tuer, en mettant de côté pour de bon (dans le passé) les tueries auxquelles il a effectivement pris part, et les choses qu'il aurait pu faire à ces moments (PASSÉ I), mais qui sont inappropriées désormais. Il doit miser, de plus en plus, sur la différence dans la répétition qu'il pratique maintenant, mettant de l'avant un agencement nouveau entre son identité actuelle et les circonstances présentes : il doit extraire, puis répéter la puissance de tuer, en accord avec les particularités et singularités de la situation présente, en y affirmant son identité d'homme changé. Il doit délaisser sa vie dans le passé, qui est presque une mort, au sens où, dans celle-ci, la présence de l'homme est obnubilée par le temps, cette force menant l'existence humaine vers sa fin et vers son oubli. Pour exemplifier comment William Munny rejoint le présent et marque sa présence par un acte, examinons la scène-épreuve où William Munny essaie des armes à feu, avant son départ pour la chasse à l'homme. William Munny y pratique d'abord une reprise d'actes passés, ses tirs avec son pistolet habituel se voulant une certaine recherche de ses habiletés et exploits passés. Constatant l'inefficacité d'une telle répétition du même, il se rapproche du présent (de ses habiletés actuelles), alors qu'il dégage la puissance répétable d'une telle action (tirer avec une arme à feu), et qu'il revient, armé d'un fusil de calibre 12, pour essayer de répéter celle-ci autrement. Ses tirs atteignent alors la cible, prouvant à

²⁴ Nous pourrions aisément étendre une telle réflexion à l'acteur, qui cherche à faire survivre un rôle, qui le rend présent lorsqu'il est en actes, au sens où, pour P. Virno : être en acte = être présent (Virno, p.66). L'acteur comblerait le creux de l'instant par un acte qui donne vie au rôle. Il manifesterait la présence historique du rôle, sans en épuiser la puissance, car celui-ci est conçu comme une somme d'*actes potentiels* par l'acteur, qui entend le jouer de *telle* manière dans *telle* situation précise. L'acteur éviterait donc au rôle de retomber dans les potentialités informes du temps total. En fait, puisque pour Paolo Virno chaque être potentiel porte en soi l'image de la totalité du temps (Virno, p.71), nous pourrions comprendre le rôle comme un être potentiel, chargé de passé et d'attentes dans l'instant présent. Et, lorsque l'acteur effectue un acte qui donne vie au rôle, lorsqu'il manifeste ledit rôle comme une présence historique (et non plus comme une possibilité informe, même si le rôle comme puissance inépuisable existe toujours), il veillerait à l'historicisation en comblant le creux du présent par une représentation de la totalité du temps, il fixerait le passage du temps en créant un événement historique.

William Munny la nécessité d'effectuer de nouveaux actes à partir des puissances répétables (dégagées de ses actes passés), et ce, s'il veut marquer sa présence dans l'Histoire, s'il veut survivre (avec les spécificités de son identité actuelle) et se souvenir, qu'à un tel moment, il est effectivement en vie (d'une manière différente de son passé). De même, lors de la scène-épreuve du premier meurtre, William Munny souligne à nouveau sa présence historique par un acte, au sens où, répétant la puissance de tuer à l'aide de l'arme de Ned Logan, il répond aux circonstances présentes d'une manière qui tient compte de son identité actuelle. Il prend le relais du Kid et de Ned Logan, incapables d'abattre le premier cow-boy, et s'affirme comme un meurtrier de manière différente (hésitations, problèmes de tirs, dernière volonté accordée au mourant), prenant, dans un geste à la fois de survie et de mémoire, sa place dans le temps : il a produit un événement spatio-temporel irréversible en tuant le premier cow-boy.

Comme nous venons brièvement de l'évoquer, pour Paolo Virno (qui déplie ici certaines thèses de Martin Heidegger), la puissance semble liée à la mort. Effectivement,

Heidegger *identifie la mort avec la puissance*. La cessation de la vie n'est jamais en actes pour le vivant. L'anéantissement menace à chaque instant, prenant toutefois les traits de la pure possibilité : une possibilité qui reste constamment comme telle, puisque l'Être-là n'arrive pas à en expérimenter la réalisation. [...] La mort, puissance absolue, permet de reconnaître les potentialités relatives, c'est-à-dire concrètes et particulières, qui innervent l'existence : "L'anticipation de la possibilité indépassable ouvre en même temps à la compréhension des possibilité placées en deçà d'elle." La fin du futur, inéluctable, mais seulement éventuelle, nous reporte à ce que nous sommes depuis toujours, un pouvoir-être. À la lumière de notre pouvoir-être, nous comprenons l'héritage du passé comme un ensemble de possibilités *qui peuvent se répéter*, et doivent être passées au crible : "L'être-là choisit ses héros." Mais celui qui saisit dans le legs de la tradition "la force silencieuse du possible", plutôt qu'une contrainte indiscutable, est également en mesure de prendre de libres *décisions* (ou au moins d'adopter des comportements non-préétablis) dans la situation présente. En répétant et en décidant, l'Être-là manifeste sa propre et authentique historicité. (Virno, p.146-147)

« Pour [Martin] Heidegger, nous existons historiquement parce que nous sommes mortels. Ou mieux : parce qu'une extinction inconsciente ne nous attend pas, mais nous devons nous débrouiller avec la possibilité permanente de la fin. [Paolo Virno voudrait] ici suggérer que les choses vont plutôt dans l'autre sens. Nous devons nous débrouiller avec la permanente possibilité de la fin parce que nous existons historiquement. » (Virno, p.147) C'est donc

dire que, pour P. Virno, parce que nous existons historiquement, le creux de l'instant risque incessamment de nous aspirer dans les potentialités informes du temps, la mort est une possibilité permanente. (Virno, p.152) Et cette possibilité permanente serait, par conséquent, une forme d'encouragement à l'action, à la réaffirmation de notre présence historique. Celles-ci nie et rejette, dans un passé indéterminé, la puissance, la mort (« J'aurais pu mourir... »), et ce, par la mise en actes d'un choix libre parmi les possibilités répétables de la vie, du pouvoir-être (l'en deçà de la mort).

Dans *Unforgiven*, nous pourrions voir qu'à l'occasion de son périple, William Munny fait face à la mort, de moult manières, ce qui lui ouvre une certaine compréhension des possibilités placées en deçà d'elle. En fait, nous pourrions concevoir son parcours comme un certain approfondissement de la mort, au sens où celui-ci serait jalonné d'étapes où William Munny établit avec elle un rapport de plus en plus créatif, tourné vers l'avenir. Au tout début du film (dans les scènes sur la ferme), plusieurs éléments tissent un rapport particulier entre William Munny et la mort, un rapport tendu entre une certaine lucidité et un certain déni de celle-ci. D'une part, il reconnaît l'existence de la mort : il enterre son épouse, il se recueille sur sa tombe, il en parle comme d'une morte (« She's passed on. »), il rejette le portrait de sa défunte épouse au moment des essais de tir. Mais, d'autre part, tout se passe comme si la mort ne le concernait pas vraiment, voire même comme si elle ne pouvait réellement se produire : il produit des ambiguïtés lorsqu'il parle de sa défunte épouse, la faisant presque apparaître comme vivante (après qu'il ait parlé en bien de sa femme, le Kid lui déclare : « You could buy her... »), voire comme une présence spirituelle qui demeurerait (« You remember how the spirit of your dearly departed Ma watches over you. », dit-il à ses enfants). En fait, une telle relation ambiguë à la mort se trouve reprise, lorsque Ned Logan lui déclare : « If Claudia was alive, you wouldn't be doing this... ». À ce moment, William Munny affiche une expression étrange sur son visage (tout juste avant de se lever précipitamment pour partir), un peu comme s'il était frustré d'*apprendre* la mort de sa femme, comme s'il refusait en partie de l'accepter. En outre, au début de ses interactions avec le Kid, William Munny établit un rapport plus personnel avec la mort, celle-ci prenant la forme d'une impression. L'arrivée du Kid laisse planer sur William Munny la possibilité de sa mort, mais une possibilité associée au passé (« *Thought* you were someone comin' to kill me *for somethin' I done in the old days...* »). Il demeurera donc méfiant face à ce jeune homme impétueux qui pourrait être venu pour l'abattre, et ce, jusqu'au meurtre du second cow-boy (là seulement il fera confiance au Kid, percevant son

manque d'expérience et supervisant son crime). Puis, à son arrivée à Big Whiskey, William Munny approfondit sa relation à la mort, il raconte à Ned Logan comment celle-ci est venue à lui, sous la forme d'un rêve. Dans le rêve qu'il a fait, William Munny dit avoir aperçu Eagle Hendershot (d'après ce qu'il raconte, celui-ci serait un ancien partenaire de chasse, désormais mort), la tête fendue, avec des vers qui en sortent. Il s'agirait donc, ici, d'un rêve qui le lie à la mort dans un certain rapport d'anticipation, mais à travers son passé (la mort atroce d'un ancien partenaire, symbolisant, à ses yeux, la possibilité d'un sort similaire pour lui). Tout de suite après, William Munny pousse plus loin cette relation à la mort, en interprétant lui-même le rôle d'un mort, en incarnant un homme nommé William Hendershot devant Little Bill. Ici, en amalgamant son propre prénom avec le nom de famille du mort qu'il vient de voir en rêve, William Munny cherche, de manière quasi-mystique, à s'approprier la mort. Ce faisant, il sera en mesure de parvenir à la vivre, pour, éventuellement, se rendre au-delà de cette mort. Ensuite, lors de sa convalescence, William Munny se rapprochera encore plus près de la mort, alors qu'il en aura une vision et qu'il en fera l'expérience. D'une part, lors de son délire maladif, William Munny a une vision, qui l'amène à proximité de la mort (« I've seen the Angel of Death...it's got snake eyes... »), de sa mort. Il s'imagine sur le point de rejoindre Claudia (sa femme, morte, dont il vient de voir le visage couvert de vers). Puis, d'autre part, se vivant comme mourant (« I'm scared. I'm dyin' [...] Don't tell my kids none of the things I've done here... »), William Munny tisse un lien au présent avec la mort, il parvient, en quelque sorte, à la vivre en pleine actualité²⁵, à en faire l'expérience. Et, peu après, lorsqu'il discutera avec Delilah, nous réaliserons que William Munny a dépassé la mort (« Thought I was gone, dyin' for sure... »), qu'il l'accepte pleinement et en toute conscience. Effectivement, c'est ainsi qu'il faut comprendre son rictus lorsqu'il parle de sa femme à Delilah, lorsqu'il dit : « She's watching over my young ones... » Contrairement au début du film, William Munny, ayant d'une certaine manière vécu la mort, est en mesure de se détacher ironiquement de l'ambiguïté de ses paroles sur sa femme. Ayant appris ce qu'est la mort, il peut désormais rire de son déni initial du décès de son épouse : certes, il réutilise des paroles ambiguës qui la présentent comme vivante ou comme une présence spirituelle, mais il le fait en toute conscience, s'amusant d'une ancienne version de lui-même, voire de la mort elle-même. Enfin, à la

²⁵ Dans *Unforgiven*, après avoir été battu à Big Whiskey, William Munny frôle la mort, puis revient, convalescent, pour vivre en parfaite actualité, au sens où, pour P. Virno, « [mourir] signifie [...] parvenir à une parfaite actualité. » (Virno, p.119-120)

suite de ces événements, en paix avec la mort qu'il a anticipée et vaincue (et qu'il est donc prêt à revivre, sans crainte), William Munny peut établir un dernier rapport avec celle-ci, un rapport créatif, tourné vers l'avenir. William Munny va donc plus loin qu'anticiper sa propre fin, puisqu'il voit maintenant les possibilités placées en deçà d'elle. Alors qu'avant, il errait et luttait contre le désenvironnement, ne sachant trop comment réagir, comment se positionner par rapport à ses habitudes récentes et aux possibilités de son passé, ce n'est qu'à partir de ce moment qu'il se trouve enclin à l'action. Il se révèle désormais prêt à l'affirmation effective de sa présence historique, et ce, à travers le choix libre de répéter activement des possibilités de sa vie présente, de son propre pouvoir-être. Plus précisément, il peut désormais choisir de répéter autrement son rôle de meurtrier, pour créer lui-même la mort, par des actes. Il passera alors aux meurtres des deux cow-boys, avant l'affirmation finale à Big Whiskey de son nouveau rapport d'indépendance et d'anticipation qu'il a su tisser avec la mort. La tuerie de Big Whiskey peut alors être conçue comme l'œuvre d'un William Munny au sommet de son art : il agit sans craindre de perdre la vie, avec un certain détachement à la suite de l'annonce de la mort de Ned Logan, tuant de nombreux hommes chez Greely's.

Maintenant que nous saisissons mieux la dynamique temporelle qui anime *Unforgiven*, nous allons examiner plus en détail ce que nous n'avons qu'effleuré précédemment, à savoir son effet principal sur le personnage de William Munny, la rupture sensori-motrice, ainsi que le lien que nous pouvons alors établir avec la répétition.

B) La rupture sensori-motrice et la voyance

Dans la section qui suit, nous tenterons de mieux comprendre de quelle manière William Munny ressent les effets du déjà-vu et du dédoublement du temps qu'il révèle. En fait, pour être plus précis, à l'aide des travaux de Gilles Deleuze, nous montrerons comment il vit une rupture sensori-motrice qui fait de lui un voyant.

Comme nous l'avons expliqué un peu plus tôt, le déjà-vu génère une certaine confusion chez celui qui l'éprouve, au sens où, momentanément, ce dernier n'arrive plus à savoir s'il se trouve au milieu du présent ou au coeur du passé, car il a l'impression d'assister présentement à une répétition intégrale de son passé. Par conséquent, l'homme

ainsi affecté par le déjà-vu a-t-il besoin de prendre un certain recul par rapport à son comportement habituel, par rapport aux actions qu'il entreprendrait normalement dans un tel contexte. En fait, pour être précis, il se trouve en quelque sorte forcé d'adopter une position autre que celle où il effectuerait une action pour répondre à la situation dans laquelle il est placé, et ce, parce qu'étant confus quant à la nature de celle-ci (passé ou présent ?), il lui apparaît impossible de dégager spontanément une réaction appropriée. Dès lors, il appert que l'homme, incapable de réagir, opte pour une position plutôt contemplative sur ladite situation. Dans *Unforgiven*, la situation nous apparaît quelque peu similaire à ce que nous venons d'évoquer, mais certaines nuances s'imposent. Certes, à la suite d'une impression de déjà-vu, William Munny devient, en quelque sorte, un voyant qui contemple, plutôt passivement, la situation dans laquelle il se trouve. Néanmoins, il importe de préciser ici la part du destin dans son aventure. En effet, William Munny est embarqué de force, contre son gré, dans une telle expédition ; il n'a pas le choix de suivre le Kid. Cependant, comme il s'engage à la poursuite du passé dans l'avenir en s'enfonçant dans le paysage, nous pourrions dire que son périple constitue une forme d'exploration du temps. Et, entreprendre un tel parcours temporel, ce n'est pas comme s'engager dans l'exploration de l'espace ou dans l'accomplissement d'un acte. Plusieurs questions cruciales y émergent, et font en sorte que William Munny a besoin de se distancer de la sphère de l'action. En fait, il doit parvenir à se dégager de la confusion initiale qu'il éprouve entre présent et passé, et comprendre les possibilités inhérentes au dédoublement du temps : il doit répondre à des questions comme quoi faire ? faut-il faire ? comment ne pas faire ? ou refaire ? Tout se passe comme s'il y avait une sorte d'appel impératif auquel William Munny ne sait pas encore répondre, bien qu'il sente qu'il doit répondre. D'après les raisons qu'il donne de participer à une telle expédition, cet impératif prendrait les allures pratiques d'un besoin d'argent. Toutefois, un impératif plus profond se dessine en filigrane : la confusion entre présent et passé étant momentanée, ce qui pèse plus lourd, c'est le passé à rejouer pour en tirer autre chose que du repentir moral (qui est l'attitude actuelle de William Munny). Pour William Munny, prendre conscience du possible simultané : à tout acte (à chaque instant) s'avère problématique. Le fait de savoir que c'était possible (même s'il ne s'en rend compte que maintenant) se révèle ardu à assumer, au sens où William Munny éprouve des regrets de ne pas avoir agi ainsi avant, dans son passé, où cela était également possible. Pour se libérer du poids de ce repentir moral qui pèse sur sa conscience, il lui faut savoir inverser la direction du possible vers le futur. Il lui

faut apprendre à laisser ce qui fut d'une certaine manière dans le passé, puisque, de toute façon, cela est impossible à changer, et, qu'à ce moment-là, il ne pouvait concevoir ce qu'il conçoit désormais comme une autre possibilité. En contemplant le possible simultanément au présent, William Munny doit donc parvenir à demeurer conscient des choix qui s'offrent à lui, dans les situations similaires que le destin lui impose.

Par ailleurs, il importe ici d'apporter une autre nuance, pour bien rendre compte de la passivité qui affecte William Munny. Pour ce faire, nous considérerons le fait de délaissier l'action pour la contemplation comme une forme de rejet du temps, au sens où il s'agit pour l'homme, effectivement, de se placer dans une position dans laquelle il n'est plus en mesure d'inscrire sa présence dans le temps (ce qu'il ne peut faire que par l'action, comme nous l'avons vu), une position à partir de laquelle il voit défiler le temps, presque sans y participer. De telles considérations évoquent pour nous *Le désir d'éternité*, un ouvrage de Ferdinand Alquié, duquel nous pouvons dégager, pour mieux comprendre William Munny, une précieuse distinction entre la passivité découlant du refus affectif du temps et celle issue du refus intellectuel du temps. En fait, il nous semble que la passivité de William Munny n'est que partielle, au sens où son corps actif est engagé dans une action (le périple de la chasse à l'homme) de laquelle son esprit contemplatif est détaché, retardant toujours la réaction attendue, cherchant à bien distinguer présent et passé, à marquer des différences, à produire du nouveau. Il ne s'agit donc pas de la passivité que Ferdinand Alquié perçoit chez l'homme qui refuse affectivement le temps, ce dernier ne croyant même plus utile d'agir, voire même de réfléchir à ce qui se produit, car il conçoit le présent seulement comme une offre de symboles du passé, le passé se perpétuant éternellement, selon lui, sans nouveauté. À nos yeux, la passivité de William Munny découlerait plutôt d'un refus intellectuel du temps. William Munny voit du passé dans le présent, mais il souhaite faire en sorte que ce ne soit pas un retour éternel du même, car il croit en la possibilité de produire une nouveauté. Sa pensée dégagerait des récurrences dans le devenir : elle y distingue des puissances rejouables et des actes révolus. Elle se fait contemplative, mais contemplative d'une manière constructive, de par les distinctions précieuses qu'elle établit entre présent et passé (et entre répétition et différence), des distinctions orientées vers une action future. En effet, cette pensée contemplative (rendue sensible par le temps pris par William Munny avant de réagir, par ses hésitations) peut être assimilée à une forme de voyance participant d'un processus décisionnel, d'une évaluation des possibilités, en vue de parvenir à un choix libre quant à la meilleure action à

entreprendre dans la situation actuelle. William Munny y trie les actes et les puissances, évaluant les possibilités de la situation actuelle pour y puiser la meilleure, celle qui vaut la peine d'être répétée, mise en actes. C'est là tout le sens des nombreux regards longs et pensifs que William Munny porte sur les gens et les choses qui l'entourent, et qui ont, chez lui, la même fonction que la collecte d'informations qu'il pratiquera, auprès de la prostituée, lors de l'annonce de la mort de Ned Logan. Il s'agirait, pour être plus précis, d'une manière de questionner les gens et les choses qui l'entourent, par le regard et par la parole, pour amasser le plus d'éléments sur la situation présente (ce qui la rend similaire en même temps que distincte du passé), et ce, afin de trouver la meilleure manière possible d'y réagir.

Lorsque l'homme, affecté par le déjà-vu, passe de l'action à la contemplation, ce que Gilles Deleuze nomme le schème sensori-moteur s'enraye, un intervalle (de temps) se creuse entre la perception et la réaction, ce qui produit une rupture sensori-motrice.

Afin de bien comprendre une telle idée, il importe d'examiner brièvement ce que G. Deleuze écrit sur le schème sensori-moteur. En effet, dans son ouvrage *L'image-mouvement*, il explique que le schème sensori-moteur s'articule autour du mouvement, qu'il est fonctionnel lorsqu'une affection vient établir un rapport entre un mouvement reçu (perception) et un mouvement exécuté (action). Il montre que ce rapport en est un d'expression : l'homme veut exprimer un peu de lui-même dans les choses, selon les besoins qu'il y perçoit. D'une part, il y a donc le côté « *sensori* », à savoir une « perception subjective unicentree », où l'homme perçoit seulement ce qui l'intéresse dans la chose, suivant ses besoins : il ne retient qu'une partie de la chose, en vertu de sa capacité à agir. D'autre part, il y a le côté « *moteur* », à savoir une action, une « réaction retardée du centre d'indétermination ». Ici, le monde s'incurve autour du centre perceptif, au sens où

les choses perçues me tendent leur face utilisable, en même temps que ma réaction retardée, devenue action, apprend à les utiliser. La distance est précisément un rayon qui va de la périphérie au centre : percevant les choses là où elles sont, je saisis l' « action virtuelle » qu'elles ont sur moi, en même temps que l' « action possible » que j'ai sur elles, pour me joindre à elles ou les fuir, en diminuant ou augmentant la distance. C'est donc le même phénomène d'écart qui s'exprime en termes de temps dans mon action et en termes d'espace dans ma perception : plus la réaction cesse d'être immédiate et devient véritablement action possible, plus la perception devient distante et anticipante, et dégage l'action virtuelle des choses. (Deleuze, 1983, p.95)

Ainsi, pour G. Deleuze existe-t-il un écart entre le côté « *sensori* » et le côté « *moteur* », et, comme il le précise ensuite, cet écart se doit d'être occupé par une affection pour qu'il y ait véritablement un schème sensori-moteur fonctionnel. Plus précisément, l'affection occupe l'intervalle sans le remplir ou le combler, « [elle] surgit dans le centre d'indétermination, c'est-à-dire dans le sujet, entre une perception troublante à certains égards et une action hésitante. » (Deleuze, 1983, p.96) Nous pourrions, en quelque sorte, dire que cette affection tisse un lien de la perception vers l'action, en traduisant une volonté d'expression de la coïncidence ressentie entre le sujet (ce qu'il est, ou ce qu'il pense être en mesure de faire) et l'objet (ce qui se passe alentour, ou ce qu'il perçoit dans les choses). Dans *Unforgiven*, nous pourrions concevoir le segment d'événements à Big Whiskey (les actions-réactions des prostituées, des cow-boys et de Little Bill, montées en alternance avec le périple de William Munny) comme un bon exemple de schème sensori-moteur fonctionnel, au sens où les perceptions et les actions s'y enchaînent, grâce à des affections, le tout sans retardement, sans que le temps prenne le pas sur le mouvement. (Deleuze, 1983, p.93-97)

Maintenant, pour mieux saisir ce qui différencie le périple de William Munny de l'enchaînement d'événements à Big Whiskey, il importe d'examiner ce qui se produit lorsque le schème sensori-moteur s'enraye. Pour ce faire, nous nous appuyerons à nouveau sur les écrits de Gilles Deleuze et nous nous adjoindrons l'aide d'Henri Bergson (dont nous nuancerons la position grâce aux pensées de P. Virno), et ce, afin de détailler la rupture sensori-motrice qui prend William Munny d'assaut lors de son parcours vers Big Whiskey.

En fait, pour Gilles Deleuze, la rupture sensori-motrice a lieu lorsqu'un long intervalle se creuse entre la perception et l'action, lorsque cet intervalle, présentant une image directe du temps, rend l'action imprévisible. Comme il l'écrit dans *L'image-mouvement*, l'intervalle qui rompt le schème sensori-moteur, c'est « ce qui sépare une réaction de l'action subie, ce qui mesure l'incommensurabilité et l'imprévisibilité de la réaction » (Deleuze, 1983, p.118) ; bref, c'est un intervalle où le temps se manifeste directement, qui sépare le côté « *sensori* » du côté « *moteur* ». Plus précisément, un personnage vivant une rupture sensori-motrice retarderait indéfiniment sa réaction à l'action subie, et, ce faisant, il verrait le temps, manifesté hors du mouvement, remplir l'intervalle qu'il creuse entre sa perception et son action. En ce qui concerne *Unforgiven*,

nous pouvons comprendre le périple de William Munny vers Big Whiskey comme une réaction retardée indéfiniment face à une action subie (proposition de chasse à l'homme)²⁶, au sens où nous y observons William Munny en demeurant, comme lui, incertains face à l'accomplissement de l'action dans laquelle il s'engage.²⁷ Autrement dit, nous constatons, avec lui, qu'il n'est pas sûr de pouvoir donner aux choses l'action dont elles ont besoin, suivant ce qu'il perçoit (à travers le dédoublement du temps, notamment). En effet, tout se passe comme si William Munny se demandait « Puis-je encore tuer ? Si oui, comment ? » et, par conséquent, comme si cette interrogation demandait un intervalle de temps afin de parvenir à lui répondre, enrayant alors le schème sensori-moteur. Nous pourrions donc comprendre que le temps qui se manifeste dans l'intervalle sert à William Munny à la clarification de cette affection qui doit lui permettre de passer de la perception à l'action. Le temps pris par William Munny semble alors nécessaire pour surmonter certaines incertitudes (remettant entièrement l'action en question, plutôt que de la rendre seulement hésitante), incertitudes découlées de sa perception troublante et troublée à certains égards. Pour être plus précis, le schème sensori-moteur qui se rompt et creuse un intervalle de temps permettrait à William Munny de retrouver, par réflexions et expérimentations (les répétitions de rôles), la volonté d'expression d'une coïncidence entre sujet (William Munny, dont l'identité vacille, doit d'abord faire la lumière sur ce qu'il est, sur ce qu'il peut être, avant d'agir) et objet (William Munny, qui perçoit du passé dans le présent à travers le dédoublement du temps, doit d'abord comprendre ce qui se passe vraiment au présent, avant de trouver l'action la plus appropriée).

Désormais que nous comprenons mieux comment, à travers une rupture sensori-motrice, William Munny voit le temps se dédoubler et évalue les possibilités de répétition et de différence, le prochain chapitre sera, pour nous, l'occasion d'examiner en détail de quelle manière celles-ci s'articulent dans son parcours.

²⁶ Il importe, ici, de préciser que William Munny ne peut abattre les deux cow-boys immédiatement pour deux raisons principales, qu'il y a donc du retardement sous deux formes : d'une part, le retardement obligé par l'espace et le temps qui sépare William Munny des cow-boys et de leur crime (il est à noter que le film nous présente une suite de scènes qui retardent l'action attendue de William Munny, au point où celle-ci devient imprévisible, plutôt que d'enchaîner la proposition et la réaction de William Munny dans un montage plus rapproché) et, d'autre part, le retardement choisi (William Munny a besoin de l'intervalle de temps pour pouvoir réagir de manière adéquate).

²⁷ À propos d'une telle imprévisibilité d'action, notons, au passage, qu'elle concorde d'ailleurs avec la volonté même de Clint Eastwood, qui « se veut un comédien interprétant des rôles divers et à l'opposé de ceux qu'on attend toujours de lui. » (Simsolo, 1990, p.148) Il a d'ailleurs déjà dit que, dans ses rôles, « [il] n'aime pas qu'on [le] devine. » (Simsolo, 1990, p.148)

CHAPITRE II.

Sur le personnage de l'acteur et sur le « cristal fêlé » : le parcours éthique et temporel de William Munny à travers trois répétitions

Dans le présent chapitre, nous verrons comment le personnage de William Munny intériorise la dynamique temporelle du film qu'il hante : la division du présent en deux jets simultanés. Premièrement, nous comprendrons qu'il peut être conçu comme un personnage d'acteur, tel que défini par Gilles Deleuze. Nous saisirons alors comment la fêlure du moi qu'il vit trouve sa source dans le dédoublement du temps qu'il éprouve. Deuxièmement, nous étendrons notre réflexion autour de William Munny et l'acteur à Clint Eastwood lui-même. Grâce aux écrits de Stanley Cavell et Stephen Mulhall, nous expliquerons donc comment l'existence d'une certaine ontologie de l'acteur Clint Eastwood semble directement reliée à des notions comme la répétition, le temps et l'éthique au cinéma : sa carrière d'acteur, faite de répétitions-variations de soi-même, pouvant alors être conçue comme une série d'alliances entre identité et changement au fil du temps. Troisièmement, nous recourerons à nouveau à la philosophie de G. Deleuze, pour expliquer la mise en images particulière de la répétition et de la coexistence du présent/passé dans le long-métrage de Clint Eastwood. Pour ce faire, nous aborderons, brièvement, la notion d'image-cristal. Finalement, nous approfondirons le rapport particulier tissé entre l'image, le temps et l'éthique dans *Unforgiven*, et ce, en prenant soin de détailler, toujours avec Gilles Deleuze, comment le périple de William Munny peut être conçu comme un « cristal fêlé », que nous assimilerons à un parcours éthique et temporel de trois répétitions.

A) Le temps dans le personnage de l'acteur : la fêlure du moi

Au premier chapitre, nous avons longuement traité de la dynamique temporelle qui anime *Unforgiven*. Nous avons souligné comment nous y sentions la perpétuelle division du présent, qui, à la fois, s'élançait vers l'avenir et tombe dans le passé, et ce, à travers la mise en scène d'une certaine coexistence du présent et du passé. En fait, ici, afin de nous rapprocher plus concrètement de la répétition pratiquée par William Munny au long d'*Unforgiven*, nous voudrions développer plus avant une telle idée, et, pour ce faire, nous ferons appel, surtout, aux écrits de Gilles Deleuze et d'Henri Bergson. Dans un premier temps, nous considérerons William Munny comme un acteur, ce personnage de *L'image-*

temps qui vit la coexistence du présent et du passé à travers le vacillement de son identité et la fêlure de son moi (divisé en acteur/spectateur). Dans un second temps, nous évaluerons ce qui découle d'une telle fêlure du moi, en approfondissant sa pertinence en rapport étroit avec la répétition pratiquée dans *Unforgiven*.

De prime abord, voyons ce qu'est la fêlure du moi et comment elle se produit. Pour G. Deleuze, dans *L'image-temps*, le personnage d'acteur, caractérisé par une fêlure du moi, surgit lors d'une rupture sensori-motrice, en réaction à une impression éprouvée de déjà-vu. En fait, il semble qu'alors l'homme prend conscience, comme nous l'avons vu, du dédoublement du présent en perception et souvenir, et que, ce faisant, cet homme intériorise le dédoublement du temps et l'éprouve directement comme la fêlure de son moi. Ainsi, à l'image du temps, le moi de cet homme se scinde en deux faces, l'une actuelle et l'autre virtuelle, créant alors un personnage à l'identité vacillante. D'une part, suivant la face actuelle de son moi, il est un acteur du présent, il est tourné vers l'avenir, à travers la perception. D'autre part, suivant la face virtuelle de son moi, il est également un spectateur du présent, il le voit tomber dans le passé, à travers le souvenir.

C'est exactement ce qui se produit dans *Unforgiven*, lors de l'arrivée du Kid. À ce moment, William Munny commence par détourner le commentaire de celui-ci (par un « Say what ? »), le temps de bien saisir l'ampleur du retour du passé dans le présent qu'il éprouve alors, le temps de bien distinguer ce qui se passe et ce qu'il est réellement. La seconde parole qu'il adresse au Kid souligne d'ailleurs la réflexion qu'il vient d'effectuer, mettant de l'avant la fêlure du moi que vit William Munny : « You have *me* confused with *someone else*, mister. » Cette réplique introduit une distinction tant entre la personne que William Munny est devenue et celle qu'il était (distinction temporelle entre présent et passé) qu'entre deux aspects de sa personne (distinction ontologique entre acteur et rôle). Par cette réponse, nous pouvons penser que William Munny, affecté par le déjà-vu, tente de différencier son moi actuel (*me*) d'un moi virtuel qu'il a été ou pourrait être (*someone else*), il se scinde en acteur conscient des rôles qu'il a joués ou qu'il peut jouer.

Chez H. Bergson, il était déjà question d'un tel dédoublement du moi dans le souvenir du présent, l'homme devenant à la fois acteur et spectateur de son existence.

Celui qui prendra conscience du dédoublement perpétuel de son présent en perception et en souvenir sera dans le même état. Pour peu qu'il s'analyse lui-même, il se comparera à l'acteur qui joue automatiquement son rôle, s'écoutant et se regardant jouer. Mieux il approfondit ce qu'il

éprouve, plus il se scinde en deux personnages, dont l'un se donne ainsi en spectacle à l'autre. D'un côté il sait qu'il continue d'être ce qu'il était, un moi qui pense et qui agit conformément à ce que la situation réclame, un moi inséré dans la vie réelle et s'adaptant à elle par un libre effort de sa volonté : voilà de quoi sa perception du présent l'assure. Mais le souvenir du présent qui est également là, lui fait croire qu'il répète intégralement des choses déjà dites, qu'il revoit exactement des choses déjà vues, et le transforme ainsi en acteur qui récite un rôle. De là deux moi différents dont l'un, conscient de sa liberté, s'érige en spectateur indépendant d'une scène que l'autre jouerait de manière machinale. Mais ce dédoublement ne va jamais jusqu'au bout. C'est plutôt une oscillation de la personne entre deux points de vue sur elle-même, un va-et-vient de l'esprit. (Bergson, 1919, p.139)

Il s'agirait d'un « être-avec », comme le dit G. Deleuze dans *L'image-mouvement*. (Deleuze, 1983, p.107).

En regard de ce que nous venons de mentionner, nous pourrions dire que le personnage de l'acteur chez G. Deleuze repose donc sur une fêlure du moi, que son identité vacille entre deux pôles, celui de l'acteur et celui du rôle, faisant en sorte, par une oscillation incessante des perspectives, que l'un des pôles puisse toujours s'ériger en spectateur de l'autre. En fait, pour G. Deleuze, l'acteur se veut un être paradoxal qui ne reste que dans l'instant présent, mais qui, par les rôles qu'il joue, y réfléchit le passé et le futur ; ce faisant, il remplit la case vide du présent par la représentation de ce qui est toujours déjà passé et encore à venir. (Deleuze, 1969, p.176 et p.196-197) En quelque sorte, nous pouvons ici comprendre qu'à l'instar du présent, l'acteur serait un « vide » perpétuellement dédoublé (acteur/rôle), écartelé vers deux temporalités simultanément (passé/avenir), et qu'un tel état de fait soulignerait l'idée selon laquelle il serait le mieux placé pour produire une représentation, à travers un rôle, qui, à la fois, comblerait le vide de l'instant présent et rendrait compte de sa conscience du dédoublement du temps.

Dans le film de Clint Eastwood, une courte scène rend admirablement compte de telles idées et de tels mouvements. Il s'agit d'une scène où William Munny prépare son départ pour la chasse à l'homme en se rasant, entre lumière et ombre, son regard circulant entre son petit miroir et la fenêtre. Ici, nous nous sentons dans un entre-deux fort intéressant : William Munny, personnage du film incarné par Clint Eastwood, apparaît lui-même comme un acteur qui se prépare avant d'entrer en scène, qui s'essaie à vérifier son interprétation du rôle qu'il devra jouer. Prendre l'expression dure qu'il avait avant, en regardant dans un miroir, ce serait vouloir rejouer un rôle mort de son passé ; de la même

manière, vouloir réaffirmer une identité passée de tueur impitoyable (tuant par pure méchanceté). Néanmoins, et c'est là la différence, William Munny apparaît, nous l'avons dit, comme un acteur, donc quelqu'un qui demeure à une certaine distance de son rôle, et, qui plus est, un acteur qui est conscient de la différence entre ce qu'il est présentement et le rôle qu'il veut incarner (et/ou qu'il a été par le passé) : c'est ce que révèle la circulation de son regard entre le miroir et la fenêtre. Effectivement, l'identité vacillante de William Munny est mise en scène lorsqu'il oscille entre deux rôles, lorsque son regard mobile marque des questionnements identitaires. Tout se passe comme s'il signifiait un questionnement comme « Suis-je le tueur que j'étais ou suis-je l'homme nouveau que j'ai été depuis ma femme ? » D'une part, il force son visage à une expression dure, lorsqu'il regarde son petit miroir : il répète, comiquement, son passé de tueur impitoyable. Alors que, d'autre part, ses traits s'adoucissent lorsque son regard se porte vers la fenêtre, d'où il peut apercevoir la tombe de sa femme.

Cette scène nous intéresse encore parce que l'on peut y voir une représentation du passé de William Munny. Celui-ci, acteur, le rejouerait ici de manière condensée dans la banalité de quelques gestes quotidiens, afin de dégager des voies nouvelles pour l'avenir. Tout se passe comme si nous assistions à une scène où William Munny revisitait d'abord son rôle de tueur impitoyable, s'assagissait ensuite à nouveau grâce à sa femme, et ce, avant de pressentir la possibilité d'une reprise, autrement, du même rôle. Pour être plus précis, par son imitation d'une expression dure, William Munny rejouerait d'abord un passé éloigné. Puis, par un regard vers la tombe de sa femme, ce qui adoucit les traits de son visage, il rejouerait un passé plus rapproché, plus récent. Enfin, par son regard persistant à travers la fenêtre et le maintien de son expression adoucie, alors qu'il éloigne le miroir (hors du cadre), il rejouerait un passé immédiat. Par la représentation d'un tel mouvement d'un passé éloigné à un passé immédiat, William Munny rejetterait, en fait, une ancienne image, une certaine idée de lui-même : il prendrait conscience que le même n'est pas possible ici, qu'il a effectivement changé au contact de sa femme, et qu'il lui faut donc partir en chasse autrement. Et c'est à travers l'incarnation, à la fin de cette scène, de ce nouveau tueur (différent de ce qu'il était, mais encore indéfini), que William Munny pressent (et représente) la possibilité d'une reprise.

Dans une telle scène, nous assisterions donc à l'oscillation d'une personne entre deux points de vue sur elle-même. L'esprit de William Munny y effectuerait, en quelque sorte, un va-et-vient entre les deux faces de son moi fêlé : circulant sans cesse entre la face

actuelle et la face virtuelle, William Munny apparaîtrait comme une instance paradoxale, un personnage à l'identité vacillante, au moi biface. Le miroir et la fenêtre, à travers une telle oscillation identitaire (rendue sensible par le regard mobile de William Munny), deviendraient alors deux pôles où s'élaboreraient des représentations temporelles ambiguës. D'une part, le regard à travers la fenêtre pourrait être conçu comme une sortie possible du moi vers le dehors, une projection : la tombe que William Munny y voit représenterait à la fois du passé et de l'avenir. Plus précisément, il s'agirait d'un ambigu mélange entre répétition et différence, sous la forme d'une possibilité biface : William Munny peut soit intégrer les valeurs acquises de sa défunte épouse dans les actes qu'il reprendra, soit tenter de répéter identiquement son comportement d'antan (sa femme, morte, ne pouvant plus l'en empêcher). D'autre part, le regard vers le miroir pourrait être conçu comme une introspection, une réflexion identitaire : les expressions dures que William Munny y expérimente représenteraient aussi à la fois du passé et de l'avenir. En un certain sens, il s'agirait également d'un ambigu mélange entre répétition et différence, aussi sous la forme d'une possibilité biface : cherchant à retrouver son identité passée afin de ré-entreprendre une chasse à l'homme, William Munny se voit dans son miroir et réagit face au rôle qu'il essaie, il prend conscience que le rôle qu'il expérimente est, d'une certaine manière, détaché de lui-même, qu'il a changé au point de ne plus être en mesure de l'agir spontanément. Bref, un écart temporel fait en sorte que William Munny se trouve à une certaine distance dudit rôle, qu'il ne peut le reprendre qu'en se faisant acteur (conscient, par un regard de spectateur sur sa propre existence, de le jouer).

Nous avons l'impression qu'à travers chacun de ses regards, William Munny est à la fois acteur et rôle, son identité vacillant incessamment entre deux perspectives, s'érigeant sans cesse en spectateur indépendant d'une scène qu'il joue lui-même. Bref, dans cette courte scène, en tant qu'acteur, être paradoxal qui ne reste que dans l'instant présent pour y réfléchir le passé et le futur par les rôles qu'il joue, William Munny remplit la case vide du présent par la représentation de ce qui est toujours déjà passé et encore à venir. Acteur écartelé vers deux temporalités simultanées (passé/avenir), il se dédouble à deux reprises, une fois dans un rôle d'homme changé, une autre fois dans un rôle ancien, créant alors une identité synthétique imprécise, celle d'un homme changé qui reprend autrement son passé de meurtrier impitoyable.

Il s'agirait, maintenant, d'examiner la pertinence d'une telle fêlure du moi, et ce, en approfondissant son lien avec *Unforgiven* et la répétition.

Tout d'abord, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, Paolo Virno traite du souvenir du présent comme quelque chose qui garantit la plus intense vivacité d'esprit (à travers un surplus de mémoire, de possibilités), permettant alors d'atteindre une existence pleinement historique. En fait, il importe ici de compléter sa pensée, en signalant qu'une telle existence pleinement historique consiste en l'homme qui est à la fois acteur et spectateur de sa vie : il assiste à ses propres mouvements, pensées, actions ; il a conscience d'exister dans le temps et fait donc incessamment preuve de vivacité d'esprit et de corps, ce qui lui permet d'être libre de choisir, à chaque instant de sa vie, ce qui sera. (Virno, p.58) Nous voyons donc que, pour P. Virno, la fêlure du moi vécue par l'homme suite au déjà-vu se révèle des plus vitale, au sens où cette scission de son être établit une certaine dynamique pensée/action et un certain regard objectif sur sa propre existence, faisant alors en sorte que l'homme soit, librement et consciemment, créateur de sa propre vie. En fait, l'acteur y marque une différence, il établit la compréhension qu'il a pu dégager du déjà-vu quant à la coexistence du passé et du présent, il réalise un équilibre entre action et mémoire.¹ Ce faisant, il évite d'être agi inconsciemment par une compulsion à répéter, il marque un choix libre, un vouloir plutôt qu'une acceptation passivement subie d'une telle répétition légèrement décalée. En fait, l'acteur crée une entité distincte de son moi (le rôle), ce qui lui permet de se dégager de la confusion du déjà-vu par une représentation. La fêlure de son moi, rendue sensible à travers sa scission en acteur/rôle, devient en fait une image décalée du temps incessamment dédoublé, prouvant, en quelque sorte, qu'il a su en prendre conscience, qu'il est en mesure, à travers son intellect et ses actes, d'ordonner ce qui ne lui apparaissait initialement confus et troublant. Le présent, en tant que vide à combler, appartient alors à l'acteur, tandis que le passé et le futur trouvent leur place dans le rôle, la représentation que l'acteur produit pour combler ce vide du

¹ Henri Bergson; dans *Matière et mémoire*, aborde un tel équilibre interne visé entre l'homme de mémoire et l'homme d'action (volonté, à la fois, de conserver un sentiment de soi-même et de changer au fil du devenir). Nous pouvons rapprocher ces deux pôles des deux faces du moi fêlé de l'homme affecté par le dédoublement du temps. D'une part, l'homme d'action nous semble proche de l'acteur : impulsif, il vit dans le présent pur, par actions-réactions immédiates. Sa perception dégageant des ressemblances, il joue des mouvements généraux (sa mémoire motrice imprime la marque de la généralité à son action), demeurant alors dans l'habituel et l'universel. D'autre part, l'homme de mémoire nous apparaît, pour sa part, proche du spectateur : rêveur, il vit dans le passé, retirant consciemment du plaisir à contempler les représentations qui l'entourent. Se souvenant des différences, il pense aux détails (sa mémoire contemplative n'appréhende que le singulier dans sa vision), demeurant dans l'individuel. (Bergson, 1939, p.170-173)

présent. De même, par un dédoublement du moi dans le souvenir du présent, l'acteur est-il à même à la fois de demeurer lui-même (identité dans le devenir) et de devenir étranger à lui-même (possibilité de différence, d'évolution). En fait, oscillant entre les deux faces de son moi fêlé, l'acteur se trouve en contact direct avec son intériorité, car cela a pris une très grande importance (une importance vitale) au présent. Ainsi, nous pourrions dire, à la suite de Paolo Virno (qui commente certains écrits de St-Augustin), que le souvenir du présent se veut une possibilité de réflexion sur soi-même, un pouvoir-se-souvenir où l'esprit se connaît, où se réfléchissent, notamment, des questions d'identité dans le devenir.² Nous pourrions également comprendre cette importance vitale comme un besoin d'être libre de répéter autrement, à l'aide des mots de Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement* : « pas de sujet qui agisse sans un autre qui le regarde agir, et qui le saisisse comme agi, prenant sur soi la liberté dont il se dessaisit. » (Deleuze, 1983, p.107) Toutes ces notions s'avèrent de la plus haute importance lorsque nous abordons *Unforgiven*, lorsque nous examinons William Munny, cet homme qui réfléchit constamment à et sur lui-même, assistant à ses propres mouvements, pensées et actions, et ce, en vue de demeurer vif de corps et d'esprit, libre de choisir ce qui sera, et conscient de créer sa vie en agençant des forces de répétition (identité) et de différence (changement, devenir).

Dans cet ordre d'idées, au fil du film, nous voyons William Munny s'engager plus avant dans le mode d'existence pleinement historique de P. Virno. En fait, il ne cessera d'insister, dans ses discussions avec autrui, pour que soit reconnue l'indépendance de l'acteur qu'il est par rapport aux rôles qu'il peut jouer. Ce faisant, il mettra encore et encore sur la fêlure de son moi, signalant sa pertinence à ses yeux, tout engagé qu'il est à répéter autrement, à marquer une différence entre son passé et son présent à travers l'action répétitive qu'il entreprend. C'est là tout le sens des paroles que William Munny déclame à plusieurs reprises : « My wife, she cured me of that, cured me of drinking wickedness... », « I've changed... », « I ain't like that no more... », « That's right, I'm just a fellow now, no different than anyone else... no more. » ou « That's right... I've killed women and children. Killed about just everything that walks or crawled, one time or the other. And I'm here to kill you, Little Bill, for what you did to Ned ». D'une manière légèrement détournée, c'est également le sens des paroles qu'il prononce à propos de l'écart de temps

² Paolo Virno écrit : « L'esprit se connaît lui-même à travers un souvenir. Mais l'esprit est toujours présent à l'esprit. Ainsi, conclut Augustin, la réévocation autoréflexive se résout dans un *souvenir du présent*. » (Virno, p.129)

qui sépare cette expédition de chasse de la dernière (« ...hardly been on a horse for a while » au moment de quitter sa ferme, ou « Eleven years » lors de la discussion avec Ned Logan), où il aperçoit la possibilité d'une nouveauté dans une telle reprise (« Just 'cause we're goin' on this killing, that don't mean I'm gonna go back to bein' the way I was. »). En fait, à travers de telles paroles, nous sentons que William Munny exerce sa mémoire active/intellectuelle, qu'il cherche à se souvenir pour ne pas répéter le même, pour choisir de répéter autrement³ : il essaie de communiquer à autrui sa compréhension de l'écart temporel (produisant son identité biface) comme quelque chose qui fait de la reprise une nouveauté.⁴

Maintenant que nous comprenons un peu mieux la dynamique interne de la fêlure du moi (acteur/rôle), à savoir une incessante oscillation entre les pôles acteur/spectateur de sa propre existence, ainsi que sa pertinence en ce qui concerne l'identité et la liberté d'un

³ Il y aurait également, dans *Unforgiven*, une certaine dimension kierkegaardienne à cette volonté de répéter autrement chez William Munny. En fait, nous avons parfois l'impression que, comme dans *La reprise* de Sören Kierkegaard, répéter autrement prend, pour William Munny, un sens éthico-religieux, un peu comme si Dieu (voire le destin) lui imposait une épreuve, comme si le fait de rejouer différemment un rôle de son passé dans le présent (raisons morales d'être tueur) lui permettrait d'obtenir le pardon/salut de Dieu (renouveau de la foi, voire reprise du goût de vivre ou ré-établissement d'un lien avec le monde). William Munny fait, en quelque sorte, état d'une telle volonté de racheter des fautes passées (en passant par une épreuve) notamment lors de son départ de sa ferme, lorsqu'il déclare à ses enfants, avant de partir : « Horses, gettin' even with me for the sins of my youth. In my youth, before I met your dearly departed Ma, I used to be weak and given to mistreat animals. This horse and those hogs are getting' even with me for the cruelty that I've inflicted. I used to be able to cuss and whip a horse like this, but your Ma, rest her soul, showed me the errors of my ways... » Ainsi, par de telles paroles qui moralisent ses enfants, William Munny leur retransmet les croyances et valeurs qu'il a acquises auprès de sa femme, soulignant également en quoi son périple est une épreuve qui peut lui permettre, en agissant autrement (de manière plus morale), d'obtenir une forme de pardon pour ses comportements immoraux du passé. Et, au long d'*Unforgiven*, il ne cessera de vouloir se racheter en introduisant une certaine moralité dans ses faits et gestes (même les plus immoraux) : il se recueille sur la tombe de sa femme avant de partir en chasse, il juge ses anciens actes (il qualifie l'homme qu'il était de « no good son of a bitch », il éprouve des regrets face à ses actes récents (ne pas vouloir, lors de son délire de mourrant, que ses enfants sachent ce qu'il devient), il refuse l'alcool et les « free ones » (respect de sa défunte épouse, qui veillerait sur ses enfants), il moralise les habitants de Big Whiskey (« You better bury Ned right... Don't cut up whores... »).

⁴ Gilles Deleuze, dans *Différence et répétition*, n'écrivait-il pas aussi que, pour qu'il y ait répétition, les choses doivent être devenues autres (sinon pourquoi répéter si tout est demeuré le même) (Deleuze, 1968, p.330), que la répétition déguise donc une différence (par des puissances du faux). À titre d'exemple, lorsque William Munny, acteur, varie ses expressions alors que son regard circule du miroir à la fenêtre, nous sentons les puissances du faux à l'œuvre, au sens où l'expression dure qu'il mime (répétition d'une certaine idée de son moi : rôle de tueur impitoyable) masque, un instant, l'homme changé qu'il est devenu (différence intérieure). De même, quand, par un regard vers la tombe de sa femme à travers la fenêtre, son expression s'adoucit (répétition d'un certain état du moi : rôle d'homme changé) masque également une différence intérieure, à savoir le nouveau tueur qu'il devient (il se prépare, à nouveau, à partir en chasse à l'homme). Ainsi, à travers une telle dynamique d'interactions, d'échanges mutuels entre deux rôles que William Munny n'est désormais plus tout à fait (indépendance du moi par rapport à ses états), nous voyons une ressemblance extérieure qui masque une différence intérieure (attribuable à un écart temporel, où furent vécus des changements identitaires), traçant alors la possibilité d'une nouveauté.

homme, nous allons enrichir notre étude d'*Unforgiven*, en examinant, à un autre niveau, le sens d'une telle scission acteur/rôle. En fait, à l'aide de la philosophie cavellienne, nous ferons ressortir la pertinence d'un moi biface au sein même de la démarche eastwoodienne, au sein du travail d'acteur de Clint Eastwood, et ce, tout en tissant certains liens avec la répétition.

B) L'ontologie cavellienne de l'acteur et Clint Eastwood

Dans les pages qui suivent, nous dégagerons d'abord les grandes lignes de l'ontologie de l'acteur de cinéma (développée en comparaison à l'acteur de théâtre), à partir de l'ouvrage *La projection du monde* de Stanley Cavell. Puis, grâce à un article de Stephen Mulhall, intitulé « Clint Eastwood dans la ligne de mire de la caméra », nous verrons, de manière plus détaillée, comment il est possible d'appliquer une telle ontologie de l'acteur au travail de Clint Eastwood.

1) L'ontologie cavellienne de l'acteur de cinéma

Pour commencer, voyons donc comment, dans le chapitre 4 de son ouvrage *La projection du monde*, Stanley Cavell élabore une certaine ontologie de l'acteur de cinéma, et ce, en examinant, par une comparaison à l'acteur de théâtre, son rapport avec les rôles qu'il incarne.

En effet, selon lui, contrairement au théâtre où l'acteur travaille pour rentrer dans le rôle défini⁵, l'acteur de cinéma revêt le rôle, incomplet jusqu'alors.⁶ En l'interprétant, il lui donne donc chair et âme, il le crée, inséparable de lui-même. C'est donc dire qu'au théâtre l'acteur explore ses potentialités en explorant celles du rôle défini, qu'il découvre s'il est comme le rôle, ou ce qu'il doit faire pour être comme lui, d'une certaine manière. Tandis que, pour sa part, l'acteur de cinéma prête ses propres potentialités au rôle, il « prête » son être au rôle, car le rôle demeurerait incomplet sans cette incarnation et cette rencontre spirituelle. Plus précisément, selon Stanley Cavell, toutes sortes d'acteurs peuvent jouer le

⁵ Le personnage de théâtre existe, plein et défini (tel que créé par l'auteur), et ce, interprété par qui que ce soit ou par personne, nous dit S. Cavell. (Cavell, p.56)

⁶ Le personnage d'un film vit et meurt avec l'acteur, autant que « l'acteur vit et meurt avec le personnage. » (Cavell, p.56) Ici, nous entrevoyons clairement l'ontologie cavellienne de l'acteur-personnage, l'acteur et son rôle étant indissociables dans un certain mode d'être.

rôle de théâtre et le meilleur sera celui qui aura exercé ses talents et instincts à coller de la façon la plus intime avec les possibilités et nécessités du rôle défini.⁷ Au cinéma, toutefois, l'acteur (ou l'interprète, comme le nomme S. Cavell) « explore son rôle comme un grenier et inventorie les qualités de physique et de tempérament dont il a été doté ; il prête son être au rôle et n'accepte que ce qui correspond ; le reste est inexistant. » (Cavell, p.57) Dès lors, il est aisé de comprendre que, pour Stanley Cavell, sur la scène de théâtre, il y a deux êtres présents, et celui de l'acteur ne survit qu'en cédant aux attaques de celui du personnage ; tandis qu'au cinéma, à l'écran, il n'y a qu'un seul être, l'acteur et le personnage étant fusionnés, inséparables. En somme, au théâtre, l'acteur étudie sans fin le rôle, et il est le projecteur de celui-ci sur scène. Une interprétation exemplaire crée alors, pour un temps, un personnage de la façon la plus complète possible sur scène. Au cinéma, c'est l'interprète qui est le sujet d'une étude, un étude qui n'est pas la sienne et qui est projetée sur l'écran. Ici, une interprétation exemplaire fait naître, en une fois, une star.⁸ (Cavell, p.56-57)

En fait, pour être plus précis, Stanley Cavell explique que la star est une figure, une individualité créée par un ensemble de films, que son nom ne prend sens que par une répétition, à savoir seulement si l'acteur *se rejoue* dans les rôles qu'il incarne. Pour S. Cavell, l'identité d'une star repose donc sur la répétition d'une exploration de son être à travers les rôles incarnés tour à tour. Les fusions acteur-personnage au fil d'une carrière agissent, ici, comme autant de répétitions-variations sur soi-même : « L'individualité des stars [est] définie par leur identité personnelle à travers des incarnations répétées. » (Cavell, p.113) Stanley Cavell ajoute, plus loin, que

[le] fait de la récurrence d'un acteur dans son type limite à la fois la gamme de son expression, les aspects physionomiques qui peuvent poindre sur notre conscience (un film fonctionnant en montage par rapport à un autre film), et menace aussi cette limite. Il est possible que soit inscrit dans un personnage le fait qu'il menace sa propre limite. (Cavell, p.211)

C'est ici que Clint Eastwood, en tant que figure ou individualité créée par un ensemble de films devient intéressant, au sens où cet acteur se révèle inséparable de ses personnages, où

⁷ Nous pourrions, par exemple, classer les nombreux acteurs ayant interprété Hamlet selon la « justesse » de leur jeu, par rapport à ce que nous savons du rôle, du personnage créé par William Shakespeare.

⁸ Pour S. Cavell, la star existe dans notre regard contemplatif et rétrospectif, et ce, afin de prédire nos futures actions. (Cavell, p.58) En fait, la star (l'acteur inséparable de son personnage, qui met alors de l'avant son individualité) arrive du passé (ce que l'écran projette) et nous apprend l'ordinaire : en nous montrant des postures d'être au monde, elle éclaire notre présent.

l'ensemble de sa carrière peut être conçu comme une répétition-variation d'une fusion entre son identité personnelle d'acteur avec celle de son rôle.⁹ Celui-ci se rejoue incessamment d'un rôle à l'autre, prêtant tantôt telle potentialité de son être, tantôt telle autre, de telle sorte que nous pouvons dire que nous connaissons « Clint Eastwood » d'après ce qu'il reprend et développe d'un rôle à l'autre (ex. laconisme, plus ou moins d'expressivité, imprévisibilité dans ses gestes, exacerbation d'éléments physiques marquant son âge, etc.) Ici, le nom « Clint Eastwood » prend un tel sens par la récurrence de l'acteur Clint Eastwood dans un certain type de rôles.¹⁰ Au fil des interprétations exemplaires, celui-ci se crée une identité de star, par une répétition de soi-même, tout en laissant entrevoir la possibilité d'une différence, à travers la variation des traits de personnalité prêtés aux rôles.

Bref, l'ontologie cavellienne de l'acteur-personnage constitue donc un certain mode existentiel rendu sensible par le cinéma. Effectivement, selon Stanley Cavell, le cinéma, ce qu'il qualifie de projection automatique du monde à l'écran, fait en sorte que le personnage s'avère inséparable de l'acteur. À ses yeux, en fait, l'acteur de cinéma est une présence relayée par des miroirs, par ses divers rôles projetés à l'écran. (Cavell, p.55) L'acteur et le personnage, inséparables, sont donc projetés à l'écran dans un seul et même être fusionnel, et cet être fusionnel conserve son identité dans la différence, au fil des films. L'acteur de cinéma met ainsi de l'avant son individualité lorsqu'il interprète un rôle, il est le personnage. L'exploration de son être fait le personnage. De rôle en rôle, il se rejoue, il renouvelle ses propres potentialités d'acteur, par une répétition-variation de lui-même.

2) Clint Eastwood et l'ontologie cavellienne de l'acteur de cinéma

Pour le dire rapidement, dans son article « Clint Eastwood dans la ligne de mire de la caméra », Stephen Mulhall montre, à l'aide de la philosophie de Stanley Cavell, comment Clint Eastwood produit de l'identité dans la différence lorsqu'il répète, toujours avec quelques variantes, sa présence en tant qu'acteur-personnage devant la caméra (ce moteur de métamorphose). Pour être plus précis, à nos yeux, cet article dégage un potentiel

⁹ Il n'est d'ailleurs pas rare de voir Clint Eastwood interpréter des personnages qui eux-mêmes jouent des rôles (des personnages-acteurs, donc), que ce soit de manière plus évidente ou plus subtile. À titre d'exemple, il n'y a qu'à songer à deux personnages-acteurs en particulier, celui de forain jouant le cow-boy et celui de militaire jouant l'espion et changeant incessamment d'identité, qu'il a incarnés, respectivement, dans *Bronco Billy* et *Firefox*.

¹⁰ Nicolas Chemin repère d'ailleurs une certaine identité de star chez Clint Eastwood, en examinant ses rôles dans les westerns qu'il a lui-même réalisés, il constate qu'il y répète sa présence comme un « messager errant constamment entre les strates du temps. » (Chemin, p.81)

eastwoodien, une identité fantomatique, virtuelle, qui se trouve « autour » de toutes les actualisations, répétées et variées, par la présence de l'acteur Clint Eastwood dans ses rôles.

Tout d'abord, selon S. Mulhall, « la carrière d'Eastwood est construite sur des variantes plus ou moins subtiles sur une seule identité, des “rôles” où l'écart acteur-personnage tend à disparaître – sur un mode de jeu où[,] comme on dit[,] Eastwood joue son propre rôle. » (Mulhall, p.199) Il semble donc que, chez Clint Eastwood, l'identité réelle et l'identité cinématographique soient inséparables, qu'il y ait échange incessant entre elles. Pour lui, la répétition-variation de soi-même dans des rôles de cinéma toujours différents serait alors conçue comme un mode d'existence à part entière, un mode d'existence où l'acteur et le personnage deviennent indistincts. Ici, nous constatons que Stephen Mulhall met en lumière un certain potentiel présent chez Clint Eastwood. Ce potentiel, rejoué, avec variantes, de film en film, de rôle en rôle, repose sur une particularité de l'acteur de cinéma selon Stanley Cavell, à savoir la préexistence de l'acteur sur le personnage (contrairement au théâtre, où le personnage préexiste à l'acteur). (Mulhall, p.200) Comme nous l'avons vu, cette idée cavellienne tient au fait qu'au cinéma, la caméra enregistre d'abord et avant tout l'existence de l'acteur en tant qu'individu particulier, qu'elle met l'accent sur sa réalité physique de chair et de sang.¹¹ (Mulhall, p.206) Ainsi, pour S. Mulhall, le personnage incarné par Clint Eastwood n'a qu'un seul rôle, sur lequel il varie. (Mulhall, p.199) D'après lui, ce rôle toujours repris par Clint Eastwood serait, en fait, celui de Shérif dévoué à faire triompher le Bien sur le Mal, en faveur de la Loi ou de lui-même. Il existerait donc, chez lui, un potentiel inépuisable de création de personnages

¹¹ Dans plusieurs des films où Clint Eastwood a joué, ses traits physiques et personnels d'acteur (ex. âge, goûts, etc.) sont mis de l'avant dans le personnage (Mulhall, p.196-197) et, selon S. Mulhall, « la mise en évidence de la réalité physique d'Eastwood fait [...] le sens d'un tel rôle pour lui ». (p.197) Il n'y a, ici, qu'à songer à des films comme *In the Line of Fire*, *Space Cowboys*, *Blood Work*, et, bien sûr, *Unforgiven*, pour comprendre comment Clint Eastwood donne un sens à son rôle en insistant sur son âge avancé : la vieillesse fait en sorte qu'il est impossible pour le personnage (voire même l'acteur) de rejouer identiquement un rôle de son passé. Stephen Mulhall ajoute, reprenant des idées développées par S. Cavell autour de la star, que « le degré auquel l'entité cinématographique Eastwood et sa personnalité réelle coïncident est bien connu. En ce sens, “Clint Eastwood” est tout bonnement la figure créée dans un ensemble donné de films : si ces films n'existaient pas, “Clint Eastwood” ne signifierait pas ce qu'il signifie. » (Mulhall, p.200) Ainsi, chez Clint Eastwood, la relation dynamique cinéma/vie (vie de star, mélange personnage-acteur) semble cruciale, au sens où des questions d'existence et d'identité y reposent. Pour mesurer l'ampleur d'une telle idée, il s'agit simplement de visionner le documentaire *Piano Blues*, où l'acteur Clint Eastwood se laisse filmer auprès des pianistes qu'il passe en entrevue. En fait, nous y voyons à l'œuvre les mécanismes eastwoodiens de mise en scène au sein même du réel : jeux de miroirs entre les pianistes (et Clint Eastwood lui-même) et répétition d'un certain rôle de journaliste par Clint Eastwood (discussion des mêmes thèmes autour d'un piano avec les divers musiciens), avant de s'effacer hors-champ (alors que le pianiste entreprend une performance, suite à sa demande). Et, comme S. Mulhall dénote une telle constance dans la carrière de Clint Eastwood, où celui-ci répète et varie un certain mélange acteur-personnage, il la qualifie de « destinée cinématographique ». (Mulhall, p.207)

au caractère indomptable : l'homme qui impose sa volonté par l'action *et* par la souffrance ou l'endurance. (Mulhall, p.193) Comme nous le verrons dans notre conclusion, il s'agirait d'une certaine forme de stoïcisme. Dans son article, Stephen Mulhall ajoute que ce potentiel se présente, sous diverses variantes, comme un certain sado-masochisme, un flirt avec l'auto-destruction, où le suicide est conçu comme la « forme ultime de l'affirmation de soi » (Mulhall, p.193). De telles idées trouvent bien sûr écho dans *Unforgiven*, où le personnage interprété par Clint Eastwood apparaît, en quelque sorte, comme un Shérif dévoué plutôt sado-masochiste et auto-destructeur. Doté d'un caractère indomptable, William Munny entreprend une nouvelle chasse à l'homme, malgré son âge avancé et ses réflexes de meurtrier rouillés, en vue de faire triompher le Bien sur le Mal, de punir deux « no-good cowboys ». Et, le simple fait de choisir d'affronter Little Bill et ses adjoints à Big Whiskey peut être considéré comme une entreprise suicidaire pour un homme seul et âgé comme William Munny, une manière d'effectuer un deuil (d'un certain soi-même) pour s'affirmer autrement. Il peut s'y re-créer une nouvelle identité et un sens existentiel, en répétant un rôle de meurtrier, du passé, et en le renouvelant, en y insérant des traits identitaires nouveaux, de son présent.¹²

En fait, pour S. Mulhall, d'un film à l'autre, Clint Eastwood affronte le regard meurtrier de la caméra, ce regard qui fragmente et métamorphose l'identité, sous la forme de « reflets psychiques » indistincts de la réalité charnelle¹³, de rôles. Et il y survit en réinventant « son propre rôle », parce qu'il « [accepte] le changement compris comme renaissance plutôt que d'y résister de manière masochiste ». (Mulhall, p.208) Ici, c'est toute la question de l'identité dans la différence chez l'être humain qui est en jeu, et ce, à travers l'acteur de cinéma. Dans un tel cas, l'acteur de cinéma et sa capacité à garder son identité dans la différence que la caméra lui inflige trouveraient écho dans le processus

¹² Dans *Unforgiven*, lors de ses deux visites à Big Whiskey, nous sentons bien le caractère sado-masochiste de William Munny, sa tendance à s'engager dans des entreprises suicidaires. La première fois, il fait preuve d'endurance, en tenant tête à Little Bill, en se prétendant sans arme malgré les opportunités d'éviter un affrontement, comme les questions répétées de Little Bill sur la possession d'une arme, ou la possibilité de prétendre ignorer qu'il faut donner ses armes au Shérif (à cause de la nuit orageuse, qui rend ardue la lecture de cette règle). La seconde fois, il impose sa volonté par l'action : seul, il prend d'assaut le saloon Greely's, rempli d'hommes armés (Little Bill et ses adjoints).

¹³ Il s'agit ici d'une identité toujours près de se perdre dans le devenir incessant imposé par la caméra, au sens où celle-ci impose le besoin de toujours être hors de soi, de toujours être dans un autre rôle. Par conséquent, l'identité fragile, fragmentée, de l'acteur est-elle toujours près de sa perte, d'un affrontement avec le regard meurtrier de la caméra à l'autre, d'un film à l'autre, d'un rôle à l'autre. Et donc, pour quelqu'un comme Clint Eastwood, se rejouer dans son propre rôle (mélange acteur-personnage) apparaît alors être le meilleur moyen de survivre, de maintenir un certain sentiment de soi-même, une certaine identité dans la différence. La répétition légèrement décalée agirait alors comme un moyen idéal d'effectuer un renouvellement identitaire, comme un mélange équilibré entre un désir d'identité et une ouverture au changement.

d'individuation, le « besoin [humain] de se conserver soi-même dans le temps en se soumettant perpétuellement aux modifications sans lesquelles l'identité humaine manquerait d'individualité authentique ». (Mulhall, p.209). Plus précisément, pris dans un devenir incessant (en tant qu'homme/acteur dans le réel et en tant que personnage dans les films), Clint Eastwood est-il conçu par Stephen Mulhall comme « un fantôme qui hante sa propre existence » (Mulhall, p.210). Son identité se veut une pure virtualité (fantomatique) qui repose sur ce qui se répète tant dans son existence en tant qu'acteur que dans celle qu'il crée pour les personnages qu'il incarne. Effectivement, comme nous l'avons évoqué plus tôt, l'identité de la star « Clint Eastwood » est une virtualité dégagée de ce qui revient d'un rôle à l'autre et des variantes qui y sont apportées. C'est donc un revenant qui hante sa propre vie, re-parcourant sans cesse sa propre existence, en se jouant dans son propre rôle (alliance acteur-personnage), représentant sans cesse la fêlure de son moi d'acteur dans les rôles qu'il interprète. Ce faisant, les personnages qu'il incarne, devenant des acteurs, sont alors fragmentés, à leur tour, en une multiplicité de rôles. Et, lorsque nous nous penchons sur *Unforgiven*, nous ne pouvons faire autrement que de constater que le William Munny que Clint Eastwood y incarne correspond à une telle description, qu'il est, en quelque sorte, un revenant qui, à l'image de Clint Eastwood, hante sa propre existence, se jouant dans son propre rôle. Il devient alors un acteur qui tente d'affirmer son identité fragile (virtuelle) à travers la ré-interprétation des divers rôles de sa vie (tueur, homme moralement changé, père, fermier, mari/veuf, ami).

Par conséquent, selon S. Mulhall, il semble qu'un acteur de cinéma comme Clint Eastwood participe d'un mode d'existence particulier fondé sur deux capacités complémentaires (et ce, tant dans la réalité qu'à l'écran). D'une part, il doit « subir les transformations, [...] reconnaître la possibilité et le besoin qu'a le moi de dépasser sa fixation naturelle sur ce qu'il est actuellement afin de se libérer pour devenir ce qu'il peut être » (Mulhall, p.210) et, d'autre part, il doit « conserver un sentiment de soi qui demeure constant dans les transformations, [...] reconnaître la continuité dans le temps sans laquelle il n'y a pas d'authentique individualité, ni d'authentique sujet du changement. » (Mulhall, p.210) Plus précisément, « comme l'originalité cinématographique naît de la physionomie qui survit à ce que la ligne de mire formatrice de la caméra a de mortel, de même l'originalité humaine – le processus de prise de possession et de conservation d'une existence authentiquement individuelle et humaine – s'enracine dans la disposition du moi

à la confiance en soi comme capable de survivre à la transformation de soi. » (Mulhall, p.211)

Plus spécifiquement, dans *Unforgiven*, Clint Eastwood allie identité et changement, alors qu'il crée un William Munny qui s'apparente et diffère de lui-même et des autres rôles de justiciers qu'il a interprétés au fil de sa carrière. Pour bien saisir une telle idée, ré-examinons brièvement un extrait d'*Unforgiven*, où les paroles de William Munny prennent un second sens si nous les attribuons également à l'acteur derrière ce personnage, Clint Eastwood. Au tout début d'*Unforgiven*, William Munny a cette réplique que nous connaissons pour le Kid : « You have *me* confused with *someone else*, mister. » que William Munny adresse au Kid. Cette réplique, non seulement s'applique-t-elle à William Munny, ce personnage au passé de tueur, ce rôle de personnage-acteur jouant d'autres rôles dans *Unforgiven*, mais aussi à Clint Eastwood lui-même, qui la prononce en interprétant le rôle de William Munny, tout en parlant de sa propre personne et de sa carrière d'acteur. Tout se passe comme s'il disait : « Je ne suis pas ici les autres personnages de tueurs et de vengeurs que j'ai interprétés dans mon passé, celui-ci est différent ». Plus encore, cette réplique traduit peut-être un besoin pour Clint Eastwood de se différencier de sa propre personne pour devenir le rôle, comme s'il disait : « Je ne suis pas ici Clint Eastwood, mais bel et bien un rôle, celui de William Munny. Il est différent de moi, il est quelqu'un d'autre que moi, même s'il me ressemble. » Ainsi, dans cette réplique qui cherche à différencier deux aspects d'un moi, nous pouvons, à l'aide de la philosophie de Stanley Cavell, comprendre une certaine richesse de niveaux d'être (acteurs et rôles), et ce, à cause de la convergence entre les distinctions temporelle et ontologique, distinctions valables tant pour Clint Eastwood que William Munny : le vécu/passé du rôle William Munny et de l'acteur Clint Eastwood coïncident, d'une certaine manière. Il y a, dès lors, insistance, tant chez l'un que l'autre, sur la différence issue du devenir, comme s'ils soulignaient l'importance de l'apprentissage et du changement dans leur existence respective : « Même si une part de moi demeure, je ne suis pas le même qu'avant. » En bref, dans une telle réplique, tout se passe comme si Clint Eastwood déclarait : « Je suis la même personne, le même acteur, mais je change d'un rôle à l'autre au fil de ma carrière, et ce, même si mes rôles se ressemblent, et le rôle de William Munny ne fait pas exception à cette règle. »¹⁴ Dès lors,

¹⁴ À force de voir Clint Eastwood, à travers les personnages qu'il incarne dans sa carrière, rejouer un rôle de son passé pour résoudre une situation problématique du présent (ex. *High Plains Drifter*, *The Outlaw Josey Wales*, *The Eiger Sanction*, *Pale Rider*, *Bronco Billy*, *Firefox*, *Unforgiven*, *In the Line of Fire*, *Space*

nous sentons s'établir une dynamique entre les deux capacités complémentaires évoquées par S. Mulhall, au sens où coexistent, chez le « Clint Eastwood » d'*Unforgiven*, le besoin de différencier ses rôles les uns des autres, de marquer le changement, de faire voir une forme d'évolution ou de perfectionnement, ainsi que le besoin de se distancer toujours de ses rôles, de se construire une identité à travers de tels changements, de conserver un sentiment de soi en tant qu'acteur (en évitant de perdre son identité dans une fragmentation toujours reprise du moi en rôles). De telles considérations s'appliquent également à la première discussion entre William Munny et Ned Logan autour d'un feu de camp, où William Munny/Clint Eastwood déclare : « Just 'cause we're goin' on this killing, that don't mean I'm gonna go back to bein' the way I was. ». Nous y sentons, en fait, un mélange indistinct star-personnage, un entre-deux où tant le personnage-acteur William Munny que l'acteur-personnage Clint Eastwood effectuent une démarche d'apprentissage du changement et de conservation d'un sentiment de soi. Tous deux pratiquent un renouvellement identitaire, par des distinctions verbales entre ce qui diffère et ce qui se répète, tant dans le passé de William Munny que dans la carrière de Clint Eastwood : volonté de redevenir un rôle de meurtrier/vengeur, mais autrement. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'au long d'*Unforgiven*, en même temps que Clint Eastwood se rejoue à travers William Munny, William Munny rejoue Clint Eastwood. Il voit celui qui l'incarne et en tire tout le potentiel, un peu comme s'il disait : « Je suis le personnage de William Munny. Comme c'est Clint Eastwood qui m'incarne, j'ai pris certains éléments de son être pour pouvoir exister. Il est donc normal que je lui ressemble à certains égards, notamment

Cowboys, Blood Work, Million Dollar Baby, Trilogie Leone, la série des *Dirty Harry*), nous en venons à lui construire une identité de star (virtuelle, fantomatique) à l'image d'une telle récurrence : la star Clint Eastwood, c'est le mélange acteur-personnage qui revient d'un film à l'autre avec quelques variantes. Voire même, en comprenant le lien vie/cinéma chez lui (rendu sensible lorsqu'il joue son propre rôle, lorsqu'il se rejoue comme acteur-personnage), nous en venons à nous demander si, à l'instar des rôles qu'il interprète, il n'a pas lui-même besoin, d'un film à l'autre, de reprendre la même démarche (re-parcourir les divers éléments de son identité sous forme de rôles morts, afin de se préparer au nouveau rôle qu'il doit jouer). En fait, nous avons l'impression qu'une telle démarche a pour Clint Eastwood une grande importance, tant dans sa vie qu'à l'écran. Il s'agirait, en quelque sorte, d'une « étude de sa propre nature d'homme » (Simsolo, 1990, p.65), d'un besoin existentiel, d'une manière de répondre à des questionnements identitaires, d'un moyen de demeurer soi-même et de différencier chaque rôle interprété des précédents. Et, à travers la reprise incessante d'une telle démarche, nous voyons poindre chez Clint Eastwood un désir de se perfectionner, une volonté de répéter le rôle qui ne cesse de lui être imposé, et ce, en toute conscience, par un choix libre, pour le porter à sa perfection. Et, comme nous le verrons plus en détails dans notre conclusion, lorsque nous aborderons la Mystique du destin, une telle manière de penser s'apparente grandement aux Stoïciens, qui disent notamment : « Souviens-toi que tu es comme un acteur dans le rôle que l'auteur dramatique a voulu te donner : court, s'il est court ; long, s'il est long. S'il veut que tu joues un rôle de mendiant, joue le encore convenablement. Fais de même pour un rôle de boiteux, de magistrat, de simple particulier. Il dépend de toi, en effet, de bien jouer le personnage qui t'est donné ; mais le choisir appartient à un autre. » (Épictète, *in* Marc-Aurèle, p.213-214.XVII)

en ce qui a trait à mon physique ou à ma capacité d'être un acteur jouant les rôles de sa vie. Mais, je ne suis que son reflet, une part de lui-même tirée de l'ensemble de son être. Je ne suis pas (ni ne serai jamais) complètement ses autres rôles, ni même l'homme qu'il est dans sa vie. »

Maintenant que nous saisissons mieux les divers niveaux de la fêlure du moi (acteur/rôle) et son importance existentielle chez l'acteur Clint Eastwood, nous sommes en mesure d'aborder le régime des images bifaces où baigne le personnage de l'acteur, le régime cristallin.

C) L'image-cristal dans *Unforgiven*

Selon Jean-Pierre Esquenazi (qui reprend ici des idées de Roberto De Gaetano), il existe deux régimes de l'image chez Gilles Deleuze : d'une part, il y a le *régime organique*, fondé sur le principe de l'identité (tout pouvant être identifié et distingué suivant la formule « moi = moi »), et, d'autre part, il y a le *régime cristallin*, reposant sur le principe de la simulation (« Je est un autre »). (Esquenazi, p.189) Afin de bien comprendre en quoi *Unforgiven* participerait au régime cristallin de l'image, nous allons brièvement examiner, à l'aide de l'ouvrage *L'image-temps* de Gilles Deleuze, ce qu'est une image-cristal. Nous montrerons comment l'image-cristal composée par *Unforgiven* repose surtout sur la présence et la fonction de la figure de l'écrivain, ainsi que sur les effets-miroirs (reprises de rôles) que nous pouvons apercevoir dans le film.

Pour Gilles Deleuze, l'image cinématographique n'est pas nécessairement au présent. Effectivement, selon lui, cette image cinématographique représente un présent hanté par un passé et un futur. (Deleuze, 1985, p.54-55) Plus précisément, dans les chapitres 4 et 5 de *L'image-temps*, il nomme celle-ci image-cristal, c'est-à-dire une image optique actuelle cristallisée avec sa propre image virtuelle (qui dédouble le temps de manière indiscernable). (Deleuze, 1985, p.92-93) Par conséquent,

[ce] qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une

s'élançait vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. (Deleuze, 1985, p.108-109)

Au sein même d'*Unforgiven*, une telle image-cristal apparaît mise en scène par l'entremise du personnage de W.W. Beauchamp. À travers ce personnage d'écrivain, le film réfléchit, en fait, son mode de production. Montrant ce dernier alors qu'il recueille des données en vue d'écrire (notamment, lors de la tuerie finale), le film rend sensible le dédoublement du temps. W.W. Beauchamp capte les événements présents comme du passé; il les transforme en souvenirs pour le futur. Et, plus précisément, autour de W.W. Beauchamp évoluent les personnages d'English Bob et de Little Bill, qui ne cessent, à leur façon, de dire « Je est un autre », et ce, en se prêtant au jeu de la représentation et de la fabrication des légendes. Les versions différentes qu'ils donnent d'un événement passé révèlent le caractère fabulateur d'English Bob (qui joue sur les mots lorsqu'il raconte son meurtre de « Two-Guns »). Et, assistant à de tels mécanismes de déformation du raconté (comme le montre aussi le crime initial vu tel quel, avant d'être distordu par le Kid, puis William Munny), nous ne pouvons nous empêcher de constater la distance qui existe, dans l'image-cristal construite par le film, entre ce qu'un personnage dit être et ce qu'il est. Pour être plus précis, « [ce] qu'on voit dans le cristal, c'est donc un dédoublement que le cristal lui-même ne cesse de faire tourner sur soi, qu'il empêche d'aboutir, puisque c'est un perpétuel *Se-distinguer*, distinction en train de se faire et qui reprend toujours en soi les termes distincts, pour les relancer sans cesse. » (Deleuze, 1985, p.109) Et, dans *Unforgiven*, tout se passe comme si nous ne cessions de voir des personnages engagés dans un perpétuel *Se-distinguer*, au sens où certains, comme English Bob, le Kid ou Little Bill, se mettent hors d'eux-mêmes pour se montrer comme des légendes, alors que d'autres, comme William Munny, tentent de se rejouer mais autrement, pour contredire leur légende.

Pour Gilles Deleuze, l'image-cristal serait donc double (présent/passé) et réversible par nature : des échanges mutuels (entre les deux faces indiscernables actuelle/virtuelle) existent effectivement dans de telles images, qu'il qualifie d'objectives (les échanges y ayant réellement lieu, non pas dans la tête ou l'esprit). (Deleuze, 1985, p.94) Nous pouvons voir une telle dynamique à l'œuvre dans *Unforgiven* lorsqu'un personnage du trio se fait acteur et reprend, au présent, le rôle d'un autre (rôle du passé) devant l'œil d'autrui. Par conséquent, leur identité devient alors vacillante, imprécise : leur moi apparaît fêlé, non identique à lui-même. Par exemple, nous repérons une telle dynamique à travers une

chaîne de répétitions légèrement décalées d'un rôle d'homme décidé et indépendant. Lors de sa visite chez William Munny, le Kid interprète un tel rôle, où, en tant qu'acteur (effaçant ses propres incertitudes et son identité derrière un pseudonyme, « Schofield Kid »), il se prétend fort et indépendant, exemplaire, pour forcer la décision de William Munny. C'est à travers une certaine vantardise (« I'm a damn killer myself... ») et une certaine attitude détachée (le refus de William Munny ne l'empêche pas de partir en chasse) que nous voyons que le Kid incarne un tel rôle. William Munny, constatant l'efficacité de l'attitude du Kid sur sa propre personne, dégagera donc un rôle des gestes du Kid, rôle qu'il reprendra face à Ned Logan, pour le convaincre comme il a été convaincu, de repartir en chasse. Nous assisterons alors à une reprise d'une certaine vantardise (« easy killing them... »), couplée à la simulation d'un départ précipité. De même, avec Ned Logan, William Munny jouera un tel rôle devant le Kid lui-même, afin d'obtenir la division de la prime en trois parts égales, en protestant de manière quelque peu menaçante tout en simulant l'abandon du Kid et de la chasse à l'homme. Ce faisant, ces trois personnages-acteurs apparaissent, en quelque sorte, comme des reflets, des images en miroir. Effectivement, lorsque William Munny reprend le rôle de l'homme décidé et indépendant face à Ned Logan, il devient un reflet du Kid, tandis que Ned Logan, lui, devient un reflet de William Munny. Et, lorsque ce rôle est rejoué pour forcer la division des parts, William Munny et Ned Logan deviennent des reflets du Kid (voire de William Munny jouant le Kid), alors que celui-ci se fait image en miroir des positions indécises tenues antérieurement par ceux-ci. Plus précisément, à ces moments, il y a échange mutuel. Le rôle, image reflétée du comportement d'un autre personnage, est virtuel par rapport l'acteur qui le reprend. Toutefois, il est actuel dans l'œil d'autrui, c'est-à-dire dans le regard du personnage auquel il est destiné, et ce, sous les traits de l'acteur, qui fait du personnage imité (c'est-à-dire, le personnage-acteur précédent) et de la fêlure de son moi d'acteur des virtualités, les repoussant « hors champ ». D'ailleurs, Gilles Deleuze remarque que « le cristal est une scène, ou plutôt une piste, avant d'être un amphithéâtre. L'acteur est accolé à son rôle public : il rend actuelle l'image virtuelle du rôle, qui devient visible et lumineux. [...] Mais plus l'image virtuelle du rôle devient actuelle et limpide, plus l'image actuelle de l'acteur passe dans les ténèbres et devient opaque ». (Deleuze, 1985, p.97) Ces mots de G. Deleuze évoquent, pour nous, le long-métrage de Clint Eastwood, un peu comme si le rapport lumière/ombre répété d'une image à l'autre avait littéralement tout à voir avec les échanges mutuels entre actuel et virtuel (présent/passé, acteur/rôle), comme si les images

d'*Unforgiven* étaient composées de manière à permettre de tels échanges. La lumière deviendrait, dès lors, le lieu du mouvement d'actualisation, tandis que l'ombre serait plutôt le refuge de ce qui se virtualise, du possible, un lieu d'imprécision où passé, présent et futur peuvent se manifester. Pour être plus précis, nous pourrions voir qu'un clair-obscur comme celui sur le visage du Kid, lorsqu'il incarne l'homme décidé et indépendant dans la maison de William Munny, défait le contour de son visage. Il en fait un demi-visage, dont la part visible (celle mise en lumière) se trouve constamment menacée (par exemple, lorsque le Kid se détourne de la lumière) par la part d'ombre impénétrable qui recouvre l'autre moitié du visage du Kid. Ce faisant, le clair-obscur rend l'état affectif du visage incertain ou mobile, au sens où, comme William Munny, nous ne pouvons que détacher ce que nous voyons du visage et chercher à l'interpréter (Que signifie ce regard décidé ? Que signifie cette intonation vive ?), à en dégager les puissances, afin de parvenir à lier cette surface partielle à sa part d'ombre et en faire un tout signifiant. De même, le clair-obscur scinde la voix du corps : les paroles vantardes du Kid, sorties d'une partie de bouche visible et d'une zone d'ombre, se détachent de lui, un peu comme si elle ne lui appartenaient pas vraiment. En fait, tout se passe comme si nous cherchions dans ce demi-visage ce qu'il cache, ce que ses paroles et mimiques représentent : dès lors, nous nous trouvons déjà en train de détacher des actes du Kid un reflet, un rôle. Bref, un tel clair-obscur formerait un lieu d'échange et de circulation entre l'acteur (le Kid) et son rôle (l'homme décidé et indépendant), où chaque petit mouvement du visage entre l'ombre et la lumière ne cesse de forcer une redéfinition du rôle (l'homme décidé et indépendant), une réinterprétation de ce qui est vu et entendu du corps de l'acteur (le Kid).

Bref, dans cette section, nous avons préparé la voie pour aborder plus précisément le parcours éthico-temporel tracé par William Munny, ce personnage à l'identité vacillante. Pour ce faire, nous retrouverons à nouveau *L'image-temps*, pour y puiser de quoi définir le type de cristal particulier qui s'applique au parcours éthico-temporel de William Munny, à savoir le « cristal fêlé », ce cristal articulant (et reprenant) les trois répétitions deleuziennes évoquées dans *Différence et répétition*.

D) Le parcours éthique et temporel de William Munny comme un « cristal fêlé » jalonné de trois répétitions

Dans *Unforgiven*, la mise en scène de Clint Eastwood évoque, pour nous, d'une certaine manière, celle du cinéaste Jean Renoir. Pour bien comprendre une telle ressemblance entre la mise en scène de ces deux cinéastes, examinons, un moment, le concept de « cristal fêlé » que Gilles Deleuze tire de l'œuvre de Jean Renoir. Comme nous l'avons indiqué précédemment, une image-cristal naît lorsque

l'image actuelle et l'image virtuelle coexistent et cristallisent, [lorsqu']elles entrent dans un circuit qui nous ramène constamment de l'une à l'autre, [lorsqu']elles forment une seule et même "scène" où les personnages appartiennent au réel et pourtant jouent un rôle. [Et alors], c'est tout le réel, la vie toute entière, qui est devenu spectacle, conformément aux exigences d'une perception optique et sonore pure. (Deleuze, 1985, p.112)

Par conséquent, une image-cristal présenterait un certain théâtre de la vie, perceptible à travers un certain dédoublement du personnage. Et, pour G. Deleuze, il existe, notamment dans l'œuvre de Jean Renoir, un type de cristal particulier, le « cristal fêlé », qui met en scène des personnages dédoublés (acteur/rôle) qui expérimentent divers rôles dans le théâtre de la vie, et ce, afin de dégager le bon rôle, celui qui, en l'incarnant, leur permettra de fêler le cristal et d'en sortir, tout en changeant le réel. En effet, Gilles Deleuze écrit que, chez Jean Renoir,

le cristal n'est jamais pur et parfait, il a une faille, un point de fuite, un "crapaud". Il est toujours fêlé. Et c'est cela que la profondeur de champ manifeste : il n'y a pas simplement enroulement d'une ronde dans le cristal, mais quelque chose va fuir au fond, dans la profondeur, par le troisième côté ou la troisième dimension, par la fêlure. (Deleuze, 1985, p.113)

Pour être plus précis,

le cristal ou la scène ne se contentent pas mettre en circuit l'image actuelle et l'image virtuelle, et d'absorber le réel dans un théâtre généralisé. Sans qu'il y ait besoin de violence, et par le développement d'une expérimentation, quelque chose sortira du cristal, un nouveau réel en ressortira par-delà l'actuel et le virtuel. Tout se passe comme si le circuit servait à essayer des rôles, comme si l'on y essayait des rôles jusqu'à ce qu'on ait trouvé le bon, avec lequel on fuit pour entrer dans une réalité décantée. Bref, le circuit, la ronde ne sont pas fermés, parce qu'ils sont sélectifs, et font chaque fois sortir un gagnant. [...] Selon Renoir, le théâtre est inséparable, à la fois pour les personnages et pour les acteurs, de cette entreprise qui consiste à expérimenter et sélectionner

des rôles, jusqu'à ce qu'on trouve celui qui déborde du théâtre et entre dans la vie. (Deleuze, 1985, p.114-115)

Et, à la suite d'André Bazin, G. Deleuze souligne, dans une note de bas de page éclairante, que « souvent, chez Renoir, l'acteur joue le rôle d'un personnage en train de jouer lui-même un rôle : ainsi Boudu essaie des rôles successifs chez le libraire, et, dans *La règle du jeu*, le braconnier essaie le rôle de valet de chambre, comme le marquis tous les aspects du rôle de marquis. » (Deleuze, 1985, p.115) Une telle remarque pourrait très bien s'appliquer également à *Unforgiven*, au sens où, comme nous l'avons dit plus tôt, Clint Eastwood y incarne William Munny, un personnage qui joue lui-même divers rôles au fil de son périple, un peu comme s'il essayait plusieurs aspects du rôle de meurtrier. En fait, engagé dans une chasse à l'homme, William Munny réessaye les divers rôles de sa vie, pour les combiner à celui de meurtrier : il se rejoue comme fermier, mari, père (ou homme paternel éduquant la jeunesse et enseignant la vie), homme changé (moralement : valeurs humaines et religieuses, sobriété) et ami. D'une manière moins développée, nous pouvons également repérer une telle dynamique d'expérimentation de rôles chez Ned Logan et le Kid.

Bien sûr, malgré une telle similitude, plusieurs différences existent entre leurs démarches respectives. Nous allons, brièvement, ici, faire valoir la principale, et ce, afin de mieux cerner la spécificité de la mise en scène eastwoodienne dans *Unforgiven*, le caractère particulier du « cristal fêlé » qui y est créé. Plus précisément, il appert qu'alors que Jean Renoir met en scène la recherche d'un passage du théâtre vers la vie, Clint Eastwood présente plutôt le passage d'un mode de vie à un autre, et ce, par un certain usage des moyens du théâtre. En fait, alors que chez J. Renoir les personnages-acteurs essaient des rôles sociaux de classe, puisés à même les divers types développés au théâtre, les personnages-acteurs d'*Unforgiven* demeurent dans la vie, la mise en scène de Clint Eastwood les montrant alors qu'ils extraient un rôle de leur propre comportement ou de celui d'un autre personnage (créant alors leur propre théâtre), pour le répéter, l'imiter ensuite à leur manière. Nous pourrions donc dire, en quelque sorte, que, dans *Unforgiven*, Clint Eastwood met en scène la répétition elle-même, la reprise pratiquée au sein même de la vie. De telles considérations nous ramènent à l'ouvrage fondamental de Sören Kierkegaard, *La reprise*. Selon ce philosophe, la reprise est conçue comme un mouvement de l'intériorité inscrit dans le temps, comme une métamorphose (où il s'avère possible de « devenir ce que l'on est »). (commentaire de Nelly Viallaneix in Kierkegaard, p.21-21) Plus précisément, il s'agit de se faire acteur, en rejouant son propre rôle (dégagé du passé)

dans les événements présents, et, par un tel mélange entre le même (rôle du passé) et l'autre (le moi dans la situation présente), une nouveauté verra le jour (renouvellement du moi de l'individu, à travers le rôle repris). (Kierkegaard, p.94-97) Ainsi, les conditions de la reprise kierkegaardienne sont-elles les suivantes : 1) quelque chose qui a été (le même), donc un écart temporel distinguant passé et présent (une différence temporelle constitutive entre ce qui est repris et ce qui a été) ; 2) est repris d'une manière nouvelle (l'autre), pour cause de devenir incessant, de sorte qu'il est impossible de répéter le même identiquement. (Kierkegaard, p.87) Par conséquent, il nous semble qu'*Unforgiven*, en mettant sans cesse en scène des rôles répétés séparés par des écarts temporels (que ces écarts soient vus à travers le montage ou seulement évoqués dans les dialogues), insiste plus sur l'aspect répétition que les mises en scène de Jean Renoir, où prime l'expérimentation de rôles théâtraux diversifiés. Bref, dans la mise en scène de Clint Eastwood, les personnages-acteurs demeurent dans la vie, ils emploient des moyens du théâtre (extraction d'un rôle, chez soi-même ou chez autrui, et imitation de celui-ci) pour passer d'un mode de vie à un autre. Ils sont donc montrés dans les diverses étapes de leur répétition (grâce au laps de temps étendu accordé à déplier celle-ci), alors même qu'ils masquent, par une apparence de similitude (même rôle), l'affirmation d'une différence intérieure (le changement de mode de vie voulu).

Nous allons maintenant détailler le périple de William Munny, et ce, en vue d'y dégager un tel « cristal fêlé », un parcours éthico-temporel en trois étapes. Ce faisant, nous verrons s'esquisser les trois répétitions deleuziennes, ces trois étapes de l'action historique, associée chacune à une temporalité précise : la première, la *répétition comique*, qui se contente de répéter le passé subsistant dans le présent ; la deuxième, la *répétition tragique*, qui métamorphose, en répétant au présent, en parfaite actualité ; la troisième, la *répétition dramatique*, qui produit une nouveauté, en répétant le jaillissement de l'avenir à partir du présent, créant ce qui sera, ce qui reviendra. (Deleuze, 1968, p.121-122)

Dans *Unforgiven*, Clint Eastwood mettrait en scène le fondement d'un cristal, quand, dès la première scène (vers 8-14 mins.), la parole du Kid ramène du passé dans le présent, produisant alors du déjà-vu. S'ensuit alors une fêlure du moi et une rupture sensori-motrice chez William Munny. En fait, par la parole qu'il prononce et par le rôle qu'il joue, le Kid transformerait la vie en spectacle et cristalliserait le passé avec le présent,

donnant alors naissance à un « cristal fêlé ». Dès lors, William Munny deviendrait un acteur prêt à effectuer le parcours éthico-temporel des trois répétitions deleuziennes comprises dans le « cristal fêlé ». En effet, la *répétition comique* se voit rendue possible lorsque le quotidien actif du présent de William Munny est troublé par une pensée contemplative de son passé, quand ce qu'il croyait terminé pour de bon (grâce à sa femme) revient hanter son quotidien, rendant ainsi son présent trop fort (parce que parasité par des souvenirs). Et ce retour brutal du passé se produit par la parole du Kid (« You don't look like no rootin'-tootin' son of a bitch and cold-blooded assassin... »), parole qui interrompt les actions présentes de William Munny et qui ramène, d'un coup, une image de son passé sur son présent. À ce moment, comme nous l'avons vu précédemment, la réponse de William Munny (« You have *me* confused with *someone else*, mister. ») marque-t-elle une fêlure de son moi, faisant de lui un acteur conscient des rôles qu'il a joués ou qu'il peut jouer (et, en particulier, celui de meurtrier). Après cette réponse de William Munny, le Kid se met à énumérer la liste des victimes et des faits d'arme de William Munny, ce qui creuse l'écart dans le présent de celui-ci (en le recouvrant toujours plus d'images du passé), enrayant alors déjà les schèmes sensori-moteurs. Alors que son fils lui parle des porcs malades (l'action habituelle de son présent de fermier et de père), William Munny est bloqué, incapable de réagir comme à l'habitude aux problèmes du présent. Il doit donc endiguer le flux du passé s'il veut agir au présent : « Hold on » (comme s'il disait « Retiens le passé »), dit-il au Kid avant de pouvoir, enfin, réagir au problème que son fils lui a signalé. Après avoir fait de son présent un souvenir, par un moment d'hésitation, il peut reprendre ses rôles de fermier et de père, en donnant quelques directives à son fils. Puis, William Munny propose de poursuivre la discussion à l'intérieur de sa maison (« We'll talk inside. »). Et, alors qu'ils discutent à l'intérieur, nous constatons qu'un point de fuite est aménagé dans le cristal, la porte de la maison demeurant ouverte sur le paysage (lieu, à la fois, d'où provient le passé et où il est possible de le poursuivre dans l'avenir).

Comme nous l'avons vu plus tôt, lors de cette scène de discussion entre William Munny et le Kid, William Munny, voyant vaciller son identité dans le retour du passé au présent, pratique une *répétition comique*. Cette première répétition consiste en une imitation de rôles anciens afin de répondre à un présent trop fort. Il s'agit, pour le personnage-acteur à l'intérieur d'un « cristal fêlé », de rechercher le bon rôle. En fait, ici, pris dans le passé qui coexiste avec le présent, celui-ci veut répéter une idée de son identité (le moi) d'une manière identique, mais il prend conscience, dans un apprentissage

progressif (par essais et erreurs)¹⁵, que cela est impossible.¹⁶ C'est donc un temps pour la pensée, où s'effectue un tri des rôles anciens (à travers leur essai successif), ce qui amène le personnage-acteur à éviter la nécessité (les habitudes inconscientes de pensée et d'action), à éventuellement choisir et à agir librement. Dans la scène qui nous intéresse ici, une telle répétition est pratiquée par William Munny, lorsque celui-ci alterne entre des rôles déjà « morts », ceux de tueur et d'homme changé (père et fermier).

Approfondissons cette notion de *répétition comique* en abordant l'étape suivante du parcours de William Munny, à savoir son départ pour la chasse à l'homme (vers 16-21 mins.). Dans cette séquence, les actes de William Munny, dont l'identité vacille toujours, nous font sentir qu'il passe par des rôles morts afin de faire germer le tueur nouveau qu'il peut être. Au début de cette nouvelle séquence, le regard de William Munny (qui fouille dans ses souvenirs matériels : photos, armes, etc.) se détache rapidement du portrait de sa défunte épouse alors qu'il fait une moue et prend son pistolet, ce qui marque la mort du rôle de mari. Aux yeux de William Munny, ce rôle du passé, représenté par un souvenir photographique, apparaît maintenant inapproprié aux événements présents. S'esquisse alors la possibilité d'une reprise du rôle de tueur, ce rôle de son propre passé, représenté ici par son pistolet conservé avec les autres souvenirs.

Gilles Deleuze, dans *L'image-mouvement*, écrit quelques lignes lumineuses sur le travail de l'acteur réaliste associé à l'Actor's Studio, lignes qui nous éclaireront ici sur la

¹⁵ Il y aurait donc un certain apprentissage progressif au fil des répétitions : l'homme profiterait de son expérience passée pour créer du nouveau (Bergson, 1939, p.272-273), par des essais selon des ressemblances perçues, essayant tel rôle parce qu'il fonctionne dans tel type de circonstances (Bergson, 1939, p.177 et p.186). Cette idée évoque chez nous certaines paroles d'Henri Bergson dans *Matière et mémoire* : « La répétition a pour véritable effet de *décomposer* d'abord, de *recomposer* ensuite, et de parler ainsi à l'intelligence du corps. Elle développe, à chaque nouvel essai, des mouvements enveloppés ; elle appelle chaque fois l'attention du corps sur un nouveau détail qui avait passé inaperçu ; elle fait qu'il divise et qu'il classe ; elle lui souligne l'essentiel ; elle retrouve, une à une, dans le mouvement total, les lignes qui en marquent la structure intérieure. » (Bergson, 1939, p.122) En bref, nous pourrions mieux comprendre les mécanismes même de la *répétition comique*, en nous rapportant au fait que, pour H. Bergson, la répétition à la fois condense et développe le condensé, effectuant alors un classement des mouvements. En effet, ce faisant, y a-t-il un apprentissage progressif chez l'acteur, au fil des essais : les essais, les rôles répétés dans de nouvelles circonstances (similaires à d'anciennes circonstances), développent des détails jusqu'alors passés inaperçus, produisant ainsi une certaine nouveauté, une certaine prise de conscience chez l'acteur des possibilités et implications desdits rôles. Dès lors, est-il à même, dans sa recherche du bon rôle, d'effectuer un tri parmi les rôles essayés pour dégager les détails essentiels, ceux qui s'appliqueront le mieux à la situation présente.

¹⁶ Dans *La reprise*, Søren Kierkegaard distingue la reprise du *ressouvenir*, où une nostalgie du passé fait en sorte que toute nouveauté est refusée. À nos yeux, le *ressouvenir* s'apparente, d'une certaine manière, à la *répétition comique*, au sens où, dans l'un comme dans l'autre, l'homme veut répéter le même identiquement (ce qui est impossible à cause du devenir). En tant que métamorphose et devenir autre, la reprise, quant à elle, serait plus proche des *répétitions tragique et dramatique*.

manière de procéder de William Munny (et de Clint Eastwood, lui-même affilié à l'Actor's Studio : voir interview du 5 octobre 2003) pour incarner un rôle. L'acteur qui pénètre son rôle, nous signale-t-il, emploie la méthode suivante : « Il faut d'une part établir un contact sensoriel avec des objets attenants à la situation : contact même imaginaire avec une matière, avec un verre, telle sorte de verre, ou bien une étoffe, un costume, un instrument, un chewing-gum à mâcher. Il faut d'autre part que l'objet éveille ainsi une mémoire affective, réactualise une émotion qui n'est pas forcément identique, mais analogue à celle que le rôle mobilise. Manier un objet attenant, réveiller une émotion correspondant à la situation : c'est par ce lien interne de l'objet et de l'émotion que se fera l'enchaînement extérieur de la situation fictive et de l'action feinte. Pas plus qu'une autre méthode, l'Actor's Studio ne convie l'acteur à s'identifier à son rôle ; ce qui le caractérise, c'est même l'opération inverse, par laquelle l'acteur réaliste est censé identifier le rôle à certains éléments intérieurs qu'il possède et sélectionne en lui-même. » (Deleuze, 1983, p.218) En bref, dans la scène que nous étudions présentement, William Munny manipule des souvenirs matériels et, après un tri (repousser la photographie de son épouse, et donc des émotions s'y rattachant), il sélectionne son pistolet habituel, cherchant à réactualiser la mémoire affective qui y est reliée (afin de mieux pénétrer le rôle de tueur qu'il essaie de reprendre). Ici, William Munny effectue ce dont Stanley Cavell traitait, à savoir un inventaire de sa propre personnalité (afin de dégager les traits à donner au rôle qu'il veut incarner), et ce, à travers un tri d'objets de son passé et, donc, des mémoires affectives qui accompagnent chacun d'entre eux. Et, au fil du film, selon la relation qu'a William Munny avec les objets attenants liés à son passé (pistolet, alcool, argent, cheval), nous pouvons sentir le niveau de rapprochement dont il fait montre avec son rôle de meurtrier. En fait, seulement à la fin (après l'annonce de la mort de Ned Logan), nous sentirons que William Munny cherche vraiment à s'effacer devant un rôle de tueur impitoyable (des objets comme une bouteille d'alcool et un pistolet rétablissent alors un lien avec sa mémoire affective de meurtrier impitoyable) : pour la première fois du film, il consommera de l'alcool et se sentira prêt à tuer avec un pistolet, il demandera au Kid son Schofield.

Toutefois, dans la séquence de la préparation pour la chasse, nous (et William Munny le remarque également, comme nous le verrons sous peu) sentons bien que ce n'est pas le même qui reviendra pour William Munny, mais bel et bien quelque chose d'autre, quelque chose de nouveau. En effet, en plus de sentir, en quelque sorte, la mort du rôle de père (pas de regards pour ses enfants) lorsque William Munny s'exerce au pistolet, nous (et

lui aussi) voyons bien qu'il est incapable des exploits passés. Il n'est plus ce qu'il était, il est quelque chose d'autre, un tueur nouveau, qui aura de la difficulté à monter à cheval et qui est plus efficace au calibre 12 qu'au pistolet. Bref, alors que William Munny tente de répéter identiquement une idée de son moi (le tueur faisant ses exploits avec son pistolet), il pratique à nouveau cette *répétition comique*.

Tout de suite après, une scène, que nous avons analysée précédemment, nous montre William Munny qui se rase et varie l'expression de son visage, suivant la direction prise par son regard, qui circule entre son petit miroir et la fenêtre. Comme nous l'avons dit, William Munny apparaît alors comme un acteur qui oscille entre deux rôles. Il essaie, par une *répétition comique*, de fixer son identité vacillante sur un rôle, celui de tueur impitoyable, alors que celui d'homme changé ne cesse de refaire surface (à travers les souvenirs de sa défunte épouse qui remontent lorsqu'il regarde sa tombe par la fenêtre). Toutefois, et c'est pourquoi il s'agit de *répétition comique*, les essais d'expressions dures de William Munny dans son petit miroir sont en fait des répétitions qui cherchent à être identiques à des idées qu'il a de son moi (rôle de tueur impitoyable, tuant pas pure méchanceté) : le miroir prend ici tout son sens, à savoir une surface réfléchissante re-projetant les expressions que l'acteur rejoue, et ce, en pensant répéter identiquement l'idée qu'il se fait de son rôle (ou de son moi, si le rôle vient de son propre passé vécu).

Enfin, vers la fin de cette séquence, William Munny, après s'être recueilli sur la tombe de sa femme, semble avoir compris qu'il est impossible de répéter identiquement une idée de son identité. Il confirme, par ses paroles, certaines suppositions quant à la conscience (discernable dans la distance de l'acteur par rapport à son rôle) qu'il aurait acquise de la possibilité d'une reprise, mais seulement d'une manière autre : il justifie son départ auprès de ses enfants, il différencie le présent du passé pour les rassurer (et se rassurer lui-même !), il parle de l'écart de temps qui fait de la reprise quelque chose de nouveau : cette chasse à l'homme n'est pas la même chose, car sa femme a changé sa manière de voir, de penser et d'agir. Il part donc sans savoir ce qu'il est, mais en sachant qu'il est autre que dans son passé, où il « used to be weak ». À partir de ce moment, dans *Unforgiven*, la répétition que William Munny pratiquera n'aura plus pour objectif premier de viser l'identité d'une idée du moi, mais plutôt d'expérimenter des variantes possibles du rôle de tueur (par des relations à d'autres rôles, notamment), et ce, en vue de trier, de démarquer le présent du passé, de marquer des différences dans la répétition pratiquée, et donc, d'éviter la nécessité. Il s'agira, dès lors, pour William Munny, de répéter l'acte de

choisir, pour éviter les habitudes inconscientes de pensée et d'action, pour affirmer une certaine conscience et liberté d'agir.

Lorsqu'il va voir son ami Ned Logan (vers 24-31 mins.), William Munny, toujours dans la *répétition comique*, essaie un autre rôle, une variante au rôle de tueur, un rôle se voulant un mélange entre celui d'ami, celui de tueur impétueux qu'il a pu être dans sa jeunesse (partenaire de chasse de Ned Logan) et celui de menteur joué plus tôt par le Kid. En effet, cette séquence rend bien compte de la répétition qui scande *Unforgiven*, à savoir qu'ici William Munny devient acteur (double ou « doublure » du Kid), le temps de convaincre Ned Logan de partir en chasse avec lui. William Munny sait bien que Ned Logan est semblable à lui-même (mode de vie similaire des deux amis et passé commun), et que si la façon de faire du Kid a fonctionné sur lui, il est logique qu'elle fonctionne sur Ned Logan : il lui faut donc incarner le Kid, répéter sa manière de faire, s'il veut convaincre son ami de partir en chasse. William Munny apparaît alors comme un faussaire, faisant croire à son ami qu'une répétition de l'identique est possible, et ce, même s'il a compris qu'il en est autrement. À ce propos, nous voyons bien que William Munny cache ses propres hésitations, celles qu'il a montrées lorsque le Kid est venu lui proposer la chasse, celles que maintenant Ned Logan montre à son tour, d'une manière similaire. Ici, Ned Logan devient en quelque sorte un double de William Munny, au sens où il répète l'expression de certains doutes et hésitations que ce dernier a pu avoir lors de la proposition du Kid : il distingue présent et passé (« We ain't bad men no more, shit, we're farmers ! » et « We was young. »), il émet des doutes sur une reprise du même en parlant de l'écart de temps depuis leur dernière chasse (11 ans) et des changements survenus depuis (la mort de sa femme Claudia), et il discute des raisons motivant cette chasse pour la différencier de celles du passé (justice, argent, plaisir...). William Munny cache donc ses hésitations en changeant de rôle (en devenant un peu comme le Kid), en mettant de côté celui de fermier non intéressé (que Ned Logan joue à son tour ici) pour celui de tueur justicier qui se vante. Comme le Kid, il dit que ce sera « easy killing them », pour convaincre son ami, qu'il considère comme un miroir de lui-même, de partir en chasse avec lui. Cette répétition d'une discussion où deux personnages occupent chacun leur rôle porte néanmoins la marque de la différence, car, d'emblée, William Munny et Ned Logan ont un passé commun qui fonde une relation d'amitié et de compréhension mutuelle (ce qui n'était pas le cas entre William Munny et le Kid), relation traduite par certains gestes et certaines paroles.

William Munny s'apprête à quitter, résigné au refus de son ami, et Ned Logan change illico d'idée, se vantant, déjà prêt à l'accompagner, comme s'il avait lui aussi joué un rôle, celui d'un individu faussement sceptique qui met en doute certains projets pour vérifier la détermination d'autrui.

Puis, après une chevauchée marquant le départ des amis, nous les retrouvons, de nuit, autour d'un feu de camp, alors qu'ils discutent de la différence (ou non) entre le présent et le passé. À ce moment, William Munny se fait acteur et joue un rôle d'homme changé, alors que Ned Logan lui donne la réplique en adoptant à nouveau une posture sceptique face à de telles allégations. Il s'agit d'un rôle, au sens où William Munny est changé, cela est certain, mais peut-être pas autant qu'il le prétend. Ici, nous nous trouvons dans une forme complexe de *répétition comique*, au sens où William Munny se méprend sur lui-même, croyant pouvoir différencier le rôle de tueur qu'il reprend présentement (et qu'il sait ne pouvoir répéter identiquement, d'après les expérimentations qu'il a effectuées plus tôt), et ce, en y intégrant une répétition identique d'une idée de son identité récente : l'homme changé qu'il était auprès de sa femme, ce qu'il n'est déjà plus tout à fait. En fait, c'est un peu comme si William Munny cherchait à convaincre Ned Logan, par la parole, de l'apprentissage qu'il a lui-même effectué. Il chercherait à faire passer son ami de la croyance en une répétition du même (ce dont il semble avoir convaincu Ned Logan dans la scène précédente) à une répétition incluant une différence. D'abord, William Munny parle du regard de Sally Two-Trees, la femme de Ned Logan, lequel laissait croire qu'elle craignait la répétition du même, ayant connu William Munny à l'époque où il était un « no good son of a bitch ». Ici, William Munny se fait acteur (dans un rôle d'homme plus changé qu'il ne l'est réellement) pour faire voir la différence à son ami (qui semble être, de par son attitude sceptique, un miroir de l'avis de sa femme). « She just ain't allowin' that *I've changed* », dit-il, en modifiant son intonation pour prononcer les derniers mots avec plus d'emphase et de conviction. « She don't realize I aint' like that no more », ajoute-t-il. Ned Logan, portant peu d'attention à ce discours qui ne le convainc pas, riposte : « Ah... you know, Will... » William Munny, cherchant appui dans le regard de Ned Logan, cherchant à se convaincre lui-même de son rôle en convainquant son ami, est alors forcé de préciser sa position. Il réenchaîne en disant : « Claudia, she straiten'd me up, cleared me of drinkin' whisky and all... Just 'cause we're goin' on this killing, that don't mean I'm gonna go back to bein' the way I was. » Ici, William Munny fait état de l'irréversibilité du devenir et de l'impossibilité d'une répétition du même, il pratique une force de *répétition*

comique, en ce qu'il choisit consciemment d'essayer une variante au rôle de tueur dans sa recherche du bon rôle. Il se sait embarqué dans un périple semblable aux chasses du passé, mais il sait (et c'est probablement sa seule certitude quant à son identité) qu'il ne peut plus être le tueur qu'il était. Nous pouvons légitimement croire qu'ici William Munny a une certaine conscience d'être un nouveau tueur indéfini en devenir. Lorsque Ned Logan répond, d'une manière plus ou moins convaincue, « Well, you was one crazy son of a bitch, Will. », nous nous trouvons devant une réplique qui rend compte de la position ambiguë de Ned Logan. En effet, ici, reconnaît-il vraiment une certaine différence entre le présent et le passé de William Munny (« you was » = « tu étais ») ou bien est-il ironique (intonation peu convaincue) ?¹⁷ William Munny évoque alors ce qu'il pense de son passé, pour faire ressortir une différence avec le présent. Il explique comment il le voit, en laissant entendre qu'avant il tuait par pure méchanceté, en toute gratuité. Aujourd'hui, il le ferait pour l'argent et/ou la justice, dit-il. Ned Logan lui répond, en soupirant, sceptique, croyant peut-être encore à une répétition du même : « You ain't like that no more. » Tout aussi sceptique, il répétera cette même réplique peu après, en ajoutant quelques mots qui semblent avoir pour utilité de plaire à William Munny, sans marquer un changement dans sa conviction : « Like you said, you ain't like that no more. ». William Munny l'entend alors et peut, enfin, sortir du passé où son regard était plongé, plutôt convaincu de son rôle d'homme changé (et de sa performance pour convaincre Ned Logan de la différence au sein de la répétition) et apaisé face au présent : « That's right, I'm just a fellow *now*, no different than anyone else... no more. »

Passons maintenant à l'étape suivante du parcours de William Munny, celle où se forme le trio de chasseurs (vers 46-53 mins.). Dans cette séquence, trois détails attirent notre attention.

Premièrement, cette séquence apparaît, en quelque sorte, comme un miroir légèrement décalé de la scène du premier meurtre, une préparation, une répétition pour l'acteur William Munny, qui y apprend, notamment, à réagir à ce genre de situation. En effet, plusieurs éléments de cette séquence seront répétés autrement, ré-agencés

¹⁷ Cette discussion entre en résonance avec celle du début, lorsque William Munny demande à Ned Logan de l'accompagner dans une chasse à l'homme. Comme quand Ned Logan distinguait présent et passé dans cette première discussion, nous demeurons incapable de trancher à savoir s'il joue le sceptique (en croyant à la répétition du même) ou s'il pense vraiment ce qu'il dit (la reprise est une nouveauté et elle repose sur une différence).

différemment et avec d'autres éléments, lors de la scène du premier meurtre. Tel est le cas pour des éléments comme une clairière bordée de dunes sablonneuses, un soleil plombant, de nombreux coups de feu imprécis, un problème de vision chez le Kid, une incapacité à réagir chez Ned Logan, ainsi qu'une obligation pour William Munny de prendre le relais. La séquence met en scène une menace à la fois distante et proche : un tireur embusqué invisible, comme lors de la scène du premier meurtre, et un danger immédiat qu'il faut éviter, à même un terrain recouvert de végétation longue, comme lors de la scène du second meurtre. Et, dès lors, nous pourrions considérer ces trois scènes comme des miroirs légèrement décalés. Les réagencements autres des mêmes éléments font en sorte que ces éléments se réfléchissent les uns dans les autres, s'échangeant, d'une scène à l'autre, le rôle qu'ils y jouent. Par exemple, les coups de feu épars et imprécis sont, tour à tour, une menace pour William Munny et Ned Logan, un manque de précision de la part des tireurs lors du premier meurtre, une protection pour William Munny et le Kid lors de leur fuite après le second meurtre.

Deuxièmement, dans cette séquence, nous assistons à nouveau à la *répétition comique* du rôle d'homme indépendant et décidé, pratiquée cette fois-ci, par William Munny et Ned Logan, et ce, en vue de convaincre le Kid de partager la rançon en trois parts égales. En effet, la technique employée par ceux-ci est une répétition de celle que le même William Munny a justement employée avec son ami Ned Logan. William Munny, acteur, rejoue comiquement au Kid un rôle qu'il a joué peu de temps avant avec Ned Logan, un rôle inspiré du Kid lui-même lors de sa visite à la ferme au début du film. Dans ce rôle où il feint un départ précipité pour que le Kid accepte la division des parts à trois, il est secondé par son ami Ned Logan (qui feint, avec lui, un tel départ). Effectivement, comme le Kid, qui partait de la ferme de William Munny en lui disant qu'il pourrait le rejoindre s'il changeait d'idée, et, comme lui-même, qui simulait un départ précipité de chez Ned Logan pour mieux le convaincre, William Munny se fait faussaire à nouveau (avec le soutien de Ned Logan qui l'imité) et répète ce rôle d'homme indépendant et décidé (qui simule ne pas avoir besoin d'autrui) quand le Kid refuse son ami Ned Logan et le partage de la rançon en trois parts égales. Le Kid se voit alors forcé d'abandonner son attitude arrogante d'homme autonome, son air faussement indépendant. À travers une telle imitation d'autrui, nous décelons une dynamique particulière entre les trois personnages, c'est-à-dire la dynamique réflexive de « miroirs » en biais qui scande le film entier, où chacun se reflète dans l'autre ou s'inspire de l'idée qu'il se fait de l'autre afin d'adopter une attitude semblable. Dès lors,

ici, nous sentons l'existence d'une série de doubles et de faussaires. Chacun ment sur ses capacités, se disant plus que ce qu'il est réellement, selon ce qu'il pense que les autres sont, voire même, en disant ce qu'il veut être plutôt que ce qu'il est à ce moment, c'est-à-dire un individu vivant sous une identité indéfinie, vacillante. Ce faisant, les membres du trio apparaissent alors à la fois semblables et différents. Toutefois, la différence n'apparaît pas clairement à ce moment, elle émerge plutôt dans le processus d'apprentissage tracé par le film, leur devenir à travers leur parcours.

Troisièmement, William Munny répète comiquement, ici, un rôle « mort », au sens où William Munny, en plein désenvironnement, ne se trouve pas dans le contexte habituel qui le demande. Il combine son rôle de père avec celui de tueur qu'il essaie présentement, produisant alors une variante de celui-ci, le tueur paternel. Aux yeux de William Munny, Ned Logan et le Kid, se disputant sur le problème de vue du Kid, apparaissent probablement comme des « miroirs » de ses enfants, ce qui expliquerait pourquoi il endosse le rôle de père ici. Ainsi, pour résoudre un différend entre Ned Logan et le Kid, William Munny les traite comme des grands enfants, et, paternel, il fait des concessions à chacun d'entre eux. Pour le Kid, il mentionne que « ...the Kid can see 50 yards.. », et, pour Ned Logan, il donne un ton ironique à cette réplique, flattant ainsi leurs egos respectifs.

Puis, nous assistons à une chevauchée des trois partenaires à travers les plaines dorées, qui répète, en quelque sorte, celle effectuée par William Munny et Ned Logan plus tôt. Suivent alors trois scènes (vers 58-59 mins, 1h05-1h06 et 1h08-1h09) où le trio discute de ce qu'on raconte des faits passés de chacun, où il est question des meurtres célèbres d'adjoints du Shérif par William Munny, de son usage de l'alcool, ainsi que du nombre de victimes du Kid. Dans ces scènes, William Munny se rejoue en homme changé, peut-être par peur de se laisser engloutir par le passé, par des souvenirs qui recouvriraient son présent (« I don't recollect », « I aint' like that no more... no crazy killing fool. »). En fait, c'est aussi un peu pour être en mesure de continuer à se concentrer sur ses actions présentes et, ainsi, ne pas répéter inconsciemment son passé : en refusant d'approfondir ces souvenirs, il s'agirait en fait pour lui de se concentrer sur une manière de répéter qui marque la différence qu'il dit avoir en lui, sur une répétition qui produit une nouveauté. Nous pourrions même avancer l'idée selon laquelle William Munny reprendrait un tel rôle afin que son périple se continue. Effectivement, ici, William Munny engagerait une certaine lutte contre sa passivité, contre le retour subi d'un passé composé d'anciennes actualités. Il

chercherait, dès lors, à affirmer une forme d'indépendance face au passé. Il tenterait de demeurer actif en s'enfonçant plus avant dans le paysage, en restant apte à poursuivre dans l'avenir un passé gorgé de puissances. Ainsi, alors qu'il répond à ses partenaires de chasse, William Munny pratiquerait encore la *répétition comique*, jouant le rôle d'un homme changé. Il expérimenterait, par l'agencement d'un tel rôle à celui de tueur, des variantes possibles au rôle de tueur qu'il reprend. William Munny marque des différences dans la répétition qu'il pratique, mettant de l'avant sa liberté de choix et sa conscience dans les actions qu'il entreprend. Toutefois, cet agencement essayé à nouveau par William Munny ne demeure encore qu'au niveau des paroles. En fait, nous avons l'impression, à travers les regards de Ned Logan et du Kid, que ce que fait et dit William Munny ici n'est que tenter de se mentir à lui-même, en croyant pouvoir répéter des rôles « morts » presque identiquement, d'où l'idée d'une *répétition comique*. À ce moment, il n'est, en effet, ni un tueur (à leurs yeux, aucune action ne prouve jusqu'alors qu'il puisse tuer à nouveau), ni un homme changé (ne s'est-il pas embarqué à nouveau dans une chasse à l'homme ?). Il se trouve plutôt entre-deux : au cœur de son identité vacillante, il cherche le meilleur agencement possible entre ces deux rôles, essayant de concilier deux identités, l'une ancienne et l'autre récente. Le problème ici, ce qui fait que William Munny se trouve encore dans la *répétition comique*, repose peut-être sur sa volonté même de maintenir une distinction entre ces deux identités, associées à deux temporalités distinctes (passé lointain, passé récent). En effet, refusant de fondre ensemble les deux rôles dans un nouveau rôle (nouveau tueur, ayant certaines valeurs), mieux adapté aux circonstances présentes, il semble que William Munny persiste à vouloir, en quelque sorte, agencer deux idées de son moi, en les répétant d'une manière presque identique. Plus précisément, nous pourrions dire que tant qu'il n'expérimentera pas, par des actes concrets où il introduirait du différent (en participant autrement à une tuerie, par exemple), les agencements de rôles qu'il souhaite effectuer, ses paroles demeureront flottantes.

Examinons maintenant en détail la séquence où un certain William Munny « meurt » à Big Whiskey, pour renaître d'une manière encore indéfinie (vers 1h11-1h29). Plus précisément, cette séquence pourrait être conçue comme une épreuve, une « boucle », un parcours circulaire, un passage par la mort pour revenir à la vie, autrement. Ce faisant, William Munny réaliserait un nouvel apprentissage, à savoir un renversement du négatif (rôles « morts ») qui le rend disponible à la pratique affirmative d'une reprise : ses actes et

le rôle de tueur lui apparaîtront justifiés après cette épreuve. Ici, nous sentons vivement l'existence d'un « cristal fêlé » dans *Unforgiven*, au sens où une telle séquence évoque en nous les mots de Gilles Deleuze concernant un mouvement d'affirmation de la vie hors du cristal, le cristal retenant pour sa part la mort. Pour bien saisir cette idée, voyons que, dans le « cristal fêlé » de Jean Renoir, nous retrouvons un certain mouvement de libération, au sens où « quelque chose se forme à l'intérieur du cristal, qui réussira à sortir par la fêlure et à s'épanouir librement. » (Deleuze, 1985, p.115) Une telle libération peut alors être conçue comme un mouvement d'affirmation de la vie, suivant une certaine épreuve de la mort : « [on] naît dans un cristal, mais le cristal ne retient que la mort, et la vie doit en sortir, après s'être essayée. » (Deleuze, 1985, p.115) Plus précisément, nous pourrions comprendre une telle idée comme le rejet d'un certain déterminisme (les habitudes étant conçues comme des rôles morts, des rôles inappropriés à la situation actuelle et repris inconsciemment), par l'affirmation libre d'un choix de vie (le choix conscient et libre d'un mode de vie différent, fondé sur une répétition productrice de nouveauté). En fait, comme l'écrit G. Deleuze,

[ce] qu'on voit [...] dans le cristal, c'est le temps, dans son double mouvement de faire passer les présents, d'en remplacer l'un par l'autre en allant vers l'avenir, mais aussi de conserver tout le passé, de le faire tomber dans une profondeur obscure. [...] [Et, chez Jean Renoir,] le dédoublement peut aboutir, mais précisément à condition qu'une des deux tendances sorte du cristal, par le point de fuite. De l'indiscernabilité de l'actuel et du virtuel, une nouvelle distinction doit sortir, comme une nouvelle réalité qui ne préexistait pas. Tout ce qui est passé retombe dans le cristal, et y reste : c'est l'ensemble des rôles gelés, figés, tout faits, trop conformes, que les personnages ont essayés tour à tour, rôles morts ou de la mort, la danse macabre des souvenirs dont parle Bergson [...]. Et pourtant l'essai des rôles est indispensable. Il est indispensable pour que l'autre tendance, celle des présents qui passent et se remplacent, sorte de la scène et s'élançe vers un avenir, crée cet avenir comme jaillissement de vie. [...] C'est en sortant que le temps se donne un avenir. D'où l'importance de la question : où commence la vie ? Le temps dans le cristal s'est différencié en deux mouvements, mais c'est l'un des deux qui se charge de l'avenir et de la liberté, à condition de sortir du cristal. Alors le réel sera créé, en même temps qu'il échappe à l'éternel renvoi de l'actuel et du virtuel, du présent et du passé. (Deleuze, 1985, p.116-117)

Dans *Unforgiven*, la séquence-parcours que nous examinons aurait une fonction du même genre, au sens où elle marquerait, non pas la sortie de William Munny par la fêlure du cristal, mais bel et bien une transition, un certain renversement dans la manière dont William Munny répète. Après cette épreuve de la mort, celui-ci cherchera à affirmer la vie (et ce, par l'action), à essayer réellement le rôle pour lequel il s'est engagé dans une chasse,

rejetant les définitions négatives de lui-même, laissant la mort dans le cristal. Malmené à Big Whiskey, William Munny y prendrait conscience de la nécessité de faire émerger une nouvelle manière d'être, une affirmation vivante de son identité actuelle, puisque ses paroles et actes n'ont fait de lui ni un meurtrier ni un homme changé, l'amenant plutôt à frôler la mort. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, *Unforgiven* présente le renouveau d'un meurtrier comme une affirmation de vie. Cela est repérable dans la mise de l'avant d'un certain moralisme¹⁸, dans l'insistance de William Munny à vouloir intégrer les valeurs de sa défunte épouse à sa pratique de meurtrier : il parle d'entreprendre la chasse pour rendre justice à la prostituée, il souligne l'injustice de la mort de Ned Logan (qui a péri pour les crimes de William Munny et du Kid) et il moralise haut et fort les habitants de Big Whiskey (leur prêchant un certain respect humain, s'il veulent éviter d'autres morts inutiles).

Dans la première étape de cette séquence-parcours, William Munny fait une expérience ultime en tant qu'acteur-fausseur pratiquant une *répétition comique*. Il se rejoue littéralement dans un rôle de mort. En effet, le faux nom qu'il donne à Little Bill lorsque celui-ci lui demande son identité est William Hendershot, un mélange entre son propre nom, William, et celui d'une victime de ses tueries, Eagle Hendershot. William Munny, à ce moment, se fait passif, victime, « mort » et, maltraité par Little Bill, il prend la fuite, humilié, rampant comme un serpent jusqu'à son cheval.¹⁹ Dans la deuxième étape de cette séquence-parcours, William Munny inconscient et « presque mort » physiquement reçoit les soins de son ami Ned Logan qui recoud sa blessure sous l'œil perplexe du Kid. Ici, le Kid fait une part de son apprentissage alors qu'il voit les deux pôles de l'identité de William Munny (William Munny comme tueur mythique : « His pistol must have jammed » / William Munny comme homme vieilli : « He ain't nothin' but a broken down pig farmer »), même s'il lui est encore impossible de comprendre la différence et de rejeter la croyance au même. Il voit, en fait, William Munny soit le même qu'avant, suivant les récits le

¹⁸ Ce moralisme dans *Unforgiven* est souligné, de biais, lorsque Clint Eastwood traite de la responsabilité de Little Bill dans l'escalade de violence présentée par le film : « On peut penser que si le personnage de Little Bill [...] avait rendu justice à ces femmes dès le début, toute l'histoire s'en serait trouvée changée. Et son manque d'implication face à un acte de violence, ou même sa complaisance envers lui, entraîne en fait l'histoire – tout droit vers sa propre mort. » (Jousse et Nevers, p.67-68)

¹⁹ Cette séquence-parcours aurait pour nous quelque chose de nietzschéen, au sens où William Munny passerait par une épreuve qui évoque celle vécue par Zarathoustra. Cette idée traverse notre esprit, surtout à cause des symboles invoqués : un serpent comme représentation de l'éternel retour (la fuite en rampant et l' « Angel of Death with snake eyes »), une convalescence suivie d'une acceptation d'une certaine doctrine fondée sur la répétition. Toutefois, remarquons que, dans *Unforgiven*, ce n'est pas le même qui revient (comme chez F. Nietzsche), au sens où il y a apprentissage, devenir irréversible.

mythifiant, soit le même que lorsqu'il l'a vu pour la première fois, en homme vieilli sur sa ferme, mais il ne peut le voir comme oscillant de manière indéfinie entre ces deux pôles identitaires, comme un tueur impitoyable, vieilli, qui essaie autrement de se remettre en chasse. Dans la troisième étape de cette séquence-parcours, William Munny a repris quelques forces et délire sur l'Ange de la Mort, il joue le mourant repentant qui prononce ses dernières paroles (« I'm scared of dyin' », « Don't tell my kids none of the things I've done here »). Ici, en William Munny meurt une certaine idée négative de lui-même (« Je *ne suis pas* un tueur, j'ai changé complètement... et ça n'a pas changé les choses à Big Whiskey », pourrait-on l'entendre dire), ce qui lui permettra de renaître d'une manière plus affirmative et libre (Je *peux être*...). C'est également ici, dans un mouvement de différenciation face à un homme qu'il voyait comme un miroir de ce qu'il pourrait lui-même être, que le Kid se réaffirme comme menteur, en répétant sa désillusion quant aux capacités de survie et aux talents de meurtrier de William Munny (« I'm more a killer than he is anyhow... »). Dans la quatrième partie de cette séquence-parcours, William Munny revient de la mort et renaît sous les yeux de Delilah. Ici, il est très intéressant de comprendre cette scène (et la suivante) en portant attention aux effets-miroirs qui y sont créés. En effet, cette renaissance d'un William Munny nouveau, sous le regard d'une femme, dans une grange isolée près d'un arbre, entrerait en résonance (à la manière d'un reflet légèrement décalé) avec le passé de William Munny. Grâce au regard de Claudia, la femme avec qui il s'est établi sur une ferme isolée, près d'un arbre, William Munny le tueur ne renaissait-il pas aussi comme un nouvel homme voyant autrement le monde, comme un fermier et un père ?²⁰ C'est William Munny lui-même qui nous encourage à voir les effets-miroirs, lorsqu'il dit à Delilah : « I must look *kind of like* you now... », ce qui nous amène à percevoir à la fois des répétitions (« like ») et des différences (« kind of ») dans les choses. Par exemple, tous deux ont un passé peu reluisant et tous deux portent des cicatrices, traces laissées par une agression, bien qu'elles soient issues de circonstances différentes. Et, bien sûr, William Munny et Delilah sont deux personnes différentes à plusieurs égards malgré leurs similitudes, ce que révèlent notamment leurs paroles dans la cinquième partie. C'est

²⁰ Ainsi, cette scène serait un écho répétant et variant sur la première image du film. Cependant, il faut préciser ici que cette seconde renaissance de William Munny n'est aucunement un pas en arrière (annulant le fermier/père pour retourner au tueur), elle s'inscrit bel et bien dans un mouvement de devenir irréversible, où des reprises de manières autres sont toujours possibles. William Munny cumule les rôles de sa vie, il les mélange pour produire des combinaisons inusitée et nouvelles : par exemple, un peu avant et dans la tuerie finale, comme nous le verrons plus loin, il est à la fois, notamment, tueur, fermier, père, ami et homme moralement changé.

d'ailleurs dans la cinquième partie de la séquence-parcours que toute cette renaissance de William Munny, en écho à une transformation précédente, prend une forme plus claire. Ici, les cadrages à contre-jour du profil de William Munny, de Delilah ou de l'arbre évoquent, comme un miroir légèrement différent, la composition du premier et du dernier plan d'*Unforgiven*.²¹ Et, la musique que nous entendons vers la fin de la séquence-parcours souligne également une telle résonance, puisqu'elle se veut une variation, un fragment du thème musical entendu tant lors du premier que lors du dernier plan du film. De même, ici, les discussions entre William Munny et Delilah vont-elles dans le même sens, en précisant la ressemblance (cicatrices) et les différences (beauté, laideur). Ces discussions fonctionnent d'ailleurs sous un mode-miroir. Ce mode-miroir fait en sorte que l'un décrit ce qu'il voit de lui-même (image de son moi) tandis que l'autre se reconnaît en voyant en lui-même ce qui est décrit (image de son moi, en miroir à celle de l'un), ce qui amène ce dernier à ajouter une précision, une différence qui l'individualise. Par exemple, William Munny dit quelque chose de ce qu'il voit de lui-même (sa fidélité à sa femme), ce qui amène Delilah à parler de celle qu'elle voit d'elle-même (son respect de cette vertu, malgré le fait qu'elle connaisse beaucoup d'hommes infidèles). Un même sujet (fidélité) amène donc des distinctions qui individualisent chaque personnage (au niveau de son mode de vie). En fait, même si son identité demeure encore indéfinie, William Munny est un nouvel homme, un homme autre revenu d'entre les morts. Comme le remarque Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, les « défunts sont ceux qui ont perdu la mémoire. » (Eliade, 1963, p.150) et l'oubli apparaît comme un moyen de faciliter la reprise de l'existence. Suite à la séquence-parcours où William Munny renaît, ce dernier cesse-t-il de se souvenir, en paroles, pour agir réellement : l'oubli se révèle ici actif et salutaire, nécessaire à la production de nouveau, comme le dirait J.-P. Esquenazi (Esquenazi, p.28). En fait, tout se passe comme si, par une renaissance, William Munny passait de l'évocation verbale de souvenirs, pour éviter de répéter identiquement, à une répétition active comme moyen à la fois de se souvenir et de marquer une différence. Pour reprendre la distinction précieuse d'Henri Bergson dans *Matière et mémoire*, William Munny passerait d'une forme de mémoire à une autre, glissant des images-souvenirs personnelles (événements détaillés et révolus, figés sous une certaine forme précise) aux mécanismes moteurs généraux (actions

²¹ William Munny dit même qu'ayant échappé à la mort ainsi, il voit maintenant les choses autrement (« I'm sure noticing the trees now »), ce qui nous rappelle ce qu'il disait de sa femme. Claudia l'a « guéri » de la boisson et des tueries, elle les lui a fait voir autrement : non plus plaisir, mais folie, « drinking wickedness ».

répétées en devenir, apprises par habitude). Plus précisément, il cesserait de s'abstraire de l'action présente pour essayer de se représenter le passé en le connaissant (et ainsi éviter de le répéter identiquement). Il essaierait désormais de rejouer le passé pour tendre activement vers l'avenir, et ce, en demeurant dans l'action présente (en y répétant autrement). (Bergson, 1939, p.86-87) Ainsi, grâce à sa renaissance, William Munny manifeste-t-il une volonté de s'orienter vers un avenir nouveau (en le créant, par des actes de répétition de manière autre), plutôt que continuer à remuer le passé : il y a donc effectivement un renversement vécu par William Munny à travers sa renaissance, une volonté d'affirmer la vie en tendant vers l'avenir (à travers son intégration de nouvelles valeurs, plus humaines) plutôt que de rejouer la « mort » en recherchant le passé (dans ce qu'il avait d'impitoyable et d'immoral).

En nous inspirant des propos de Maurice Blanchot, nous pourrions comprendre que William Munny, à travers une telle séquence-parcours, établit un rapport de souveraineté avec la mort, alors qu'il l'anticipe en la jouant. Ce faisant, il épuise la vie et tente d'être maître de lui-même (de ses actes, de sa vie) devant la mort, en vue de créer le plus parfaitement possible une différence dans son existence, de rendre compte du mieux qu'il peut de son identité actuelle d'homme repentant. (Blanchot, p.108 et p.110) Et, après une telle épreuve de la mort, William Munny est désormais prêt à s'affirmer comme il doit être. Il a, d'une certaine manière, accepté son destin. Il est en attente de l'événement qui lui permettra de se rejouer dans le rôle que le destin lui impose, celui de tueur, pour lequel il s'est embarqué dans cette chasse. Tel l'artiste créateur de Maurice Blanchot, il devient une figure de revenant. En relation tant avec la vie qu'avec la mort, il accepte le fait qu'il soit condamné à errer hors de lui-même, à re-parcourir les mêmes voies chaque fois, lié au rôle de meurtrier par son destin : « Tout homme, aux rares instants où il montre une similitude avec lui-même, nous semble seulement plus lointain, proche d'une dangereuse région neutre, *égaré en soi*, et comme son propre revenant, n'ayant déjà plus d'autre vie que celle du retour. » (Blanchot, p.347)

Ainsi, à partir de cette renaissance, nous ne sommes plus tout à fait dans la *répétition comique* (William Munny n'essaie plus vraiment de rôles « morts »), mais sans être encore dans la seconde répétition, la *répétition tragique*. Plus précisément, lors des premier et second meurtres, les circonstances ne demandent pas encore à William Munny de choisir librement de mettre en actes une répétition renouvelée de soi-même. En fait, il

connaît le bon rôle et il se trouve prêt à le rejouer, mais il n'est pas encore apte à le rejouer de manière exemplaire et librement choisie. Tout se passe comme s'il attendait que le destin le force à nouveau à se rejouer en meurtrier, voire même dans un rôle de meurtrier plus proche de son expérience passée que de son identité actuelle. Nous pourrions dire qu'à travers ces deux scènes, William Munny essaie (ou se prépare à) la *répétition tragique* (mais sans l'accomplir vraiment), et ce, de manière concrète, par des agencements de rôles expérimentés à même des actes meurtriers. En fait, c'est dans la scène suivant sa renaissance, la première tuerie (vers 1h29-1h36), que William Munny est *forcé d'agir*, ce qui lui fait comprendre et essayer (mais pas d'une manière exemplaire) le bon rôle à jouer. Il est intéressant de noter que le montage crée ici un effet particulier, qui nous permet de dire que William Munny est prêt à se rejouer et qu'il a mis de côté les définitions négatives de lui-même, au sens où, tout de suite après les scènes de renaissance, nous nous retrouvons, par une ellipse, en pleine tuerie. Contrairement aux scènes précédentes, nous ne le voyons pas se rendre là : il est *dans* l'action, ayant pour but de tuer, dès le début de la scène. Et, dans une telle action, il ne lui reste qu'à *agir* une différence, à répéter autrement. En fait, dans cette scène (qui reprend autrement les composantes de la scène où le Kid tire, à l'aveugle, sur William Munny et Ned Logan), les faiblesses du Kid (problèmes de vision à distance) et de Ned Logan (incapacité à vouloir/pouvoir achever le blessé), *forcent* William Munny à agir, pour compenser et répondre aux circonstances. Toutefois, il importe de préciser quelques détails, afin de bien saisir la différence entre les actes de William Munny dans son rôle de tueur ici, de ceux qu'il entreprendra à la fin du film. Ici, William Munny se rejoue effectivement dans le bon rôle, dans des circonstances le demandant, mais cela ne constitue pas pour autant une *répétition tragique* (ce que sera son attaque finale à Big Whiskey). En fait, ici, William Munny n'a que *réagi* à la situation dans laquelle il se trouve *directement* impliqué (et de manière plutôt *mécanique*, malgré les quelques regards hésitants marquant le travail d'une pensée qui choisit). Il lui manque ici une certaine distance critique face aux circonstances présentes, distance qui permet à l'homme de choisir librement la possibilité qu'il est préférable d'affirmer, de répéter, de perfectionner par un acte. Il n'y devient pas, de manière suffisamment consciente et détachée, un acteur qui soupèse les implications de la situation dans laquelle il se trouve en vue de représenter passé, présent et futur dans le théâtre de l'Histoire²². Ici, William

²² Cette idée d'un théâtre de l'Histoire fut, notamment, développée à partir du travail de Karl Marx par Harold Rosenberg, dans son article « The Resurrected Romans ». H. Rosenberg y traite de la répétition dans

Munny, engagé dans une action à laquelle il doit réagir de toute urgence, ne peut donc voir et croire en un projet créateur. Il essaie, non pas de manière exemplaire ni avec un vouloir affirmatif, d'abattre l'homme, contrairement à la fin du film. Seulement à ce moment, William Munny n'ayant plus rien à faire (les deux hommes sont tués ; la chasse, cette action dans laquelle il s'était engagé, est terminée), sinon attendre, il a la liberté et la possibilité d'agir, de créer quelque chose en répondant à un élément lointain²³ des circonstances présentes. Seulement à l'annonce de la mort de Ned Logan, William Munny pourrait dire quelque chose du genre de « Ce serait tellement beau si... Little Bill avait peur », et, donc, développer un projet créateur à partir d'une certaine distance des circonstances présentes. En de telles circonstances, il peut développer une volonté de faire quelque chose de manière exemplaire : faire vraiment très peur à Little Bill et aux habitants de Big Whiskey. William Munny peut alors se faire acteur qui représente (« Je peux lui faire peur en me jouant comme tueur mythique », pourrions-nous l'entendre dire). Ainsi, la différence entre les actes de William Munny dans la première tuerie et ceux qu'il entreprend lorsqu'il répète ce rôle à la fin d'*Unforgiven* réside dans le fait que l'une des répétitions du bon rôle dans des circonstances appropriées est une *réaction* (résignée) plus ou moins libre (William Munny est agi par des habitudes), tandis que l'autre est une *action* (affirmative et créatrice) librement choisie, où William Munny est un acteur engagé dans une *répétition tragique*, une représentation exemplaire créant une nouveauté, un événement marquant.

l'Histoire. Pour lui, la Révolution, en tant qu'instauration d'une nouveauté, constitue, en quelque sorte, un drame. Dans un tel contexte, le héros, vivant de mémoire, perçoit une similitude entre la crise révolutionnaire et un contexte du passé (poids du passé, fatalité ressentie sur le présent), ce qui l'amène à re-jouer spontanément, avec grandeur, un rôle du passé. Dès lors, le héros mort serait ressuscité (à travers les actes de l'acteur reprenant spontanément son rôle) pour re-causer ce qui doit l'être : il y aurait reprise du passé pour éviter une catastrophe au présent, pour faire l'Histoire présente. Dans le long-métrage de Clint Eastwood, l'Histoire semble effectivement y être conçue comme un théâtre de répétition. William Munny se fait acteur re-jouant le passé pour résoudre une crise du présent, et il ressuscite, après avoir frôlé la mort à Big Whiskey, comme un mythe (William Munny, tueur impitoyable et légendaire, aux dires des gens). Deux nuances importantes s'imposent cependant. D'une part, sa répétition ne semble pas posséder le caractère spontané signalé par H. Rosenberg. William Munny hésite longuement avant de s'engager (et d'agir) dans une entreprise de répétition, exerçant consciemment sa liberté de choix. D'autre part, sa répétition ne se solde pas par un renversement tragique, une « Recognition » comme chez H. Rosenberg (où le héros réalise qu'il s'est mépris sur son identité après avoir joué son rôle). William Munny a bel et bien une « mistaken identity », au sens où, parfois, il se croit plus changé qu'il ne l'est réellement, mais, la plupart du temps, il a conscience de ce qu'il devient.

²³ Cet événement est non seulement lointain (spatio-temporellement), mais également incertain. William Munny n'a aucune preuve de ce que la prostituée lui raconte à propos de la mort de Ned Logan à Big Whiskey, son ami qu'il croyait alors retourné chez lui.

En ce qui concerne la scène du second meurtre (vers 1h40-1h45), William Munny réinvente le bon rôle, au sens où il laisse le Kid tuer l'homme. Il ne se rejoue pas lui-même directement comme meurtrier, même s'il est prêt à tuer s'il le faut, mais plutôt comme père et partenaire de chasse veillant au bon déroulement des choses. Comme nous sentons William Munny très à l'aise dans un tel rôle, nous pouvons, en quelque sorte, supposer que ce rôle de « mentor » se trouve inspiré par certains comportements de son passé, à savoir, peut-être, un croisement entre les gestes d'un « mentor » que William Munny aurait déjà eu, certains enseignements professés à des jeunes tueurs dont il aurait lui-même déjà supervisé les actes et, bien sûr, ses propres rôles de père, d'ami et de tueur. Néanmoins, encore une fois ici, même s'il réinvente le bon rôle, William Munny ne le joue pas de manière exemplaire. Ce n'est donc pas une *répétition tragique*, au sens où il est impliqué trop directement dans l'action (ce dont le montage rend compte, en nous mettant, à nouveau, déjà sur les lieux du meurtre, sans que l'on ne voit les personnages s'y rendre). En fait, comme lors du premier meurtre, William Munny, ici, n'est pas détaché de l'action, et donc, il ne peut y avoir de re-prise ni de re-présentation. De plus, même s'il est maintenant aguerri (ce qui est visible à travers ses réflexes de tueur, et de père/ami, pour protéger le Kid), il se comporte autrement que le ferait un tueur impitoyable, car il choisit de ne pas tuer avec ses coups de feu. Le Kid et lui-même vont à cet endroit pour abattre un homme en particulier, pour une raison particulière, et non pas pour tuer gratuitement, ou par plaisir, tous ceux qu'ils rencontrent. C'est une telle différence que nous sentons, entre le présent de William Munny et son passé, lorsqu'il tire sur la baraque et non sur les hommes qui en sortent, puis lorsqu'il prend la fuite devant ceux-ci avec le Kid.

Examinons maintenant une scène-clé de notre compréhension du parcours éthique de William Munny, celle de l'annonce de la mort de Ned Logan (vers 1h45-1h53). Dans celle-ci se déploie, en effet, la deuxième répétition, la *répétition tragique*, qui consiste en une métamorphose pour affronter le présent trop fort. Il s'agit alors, pour le personnage-acteur, de mettre en actes, par un choix libre, le bon rôle (trouvé à même le passé). En fait, ici, dans un contexte où cela est justifié (en parfaite actualité avec le présent, donc), celui-ci répète autrement un rôle qu'il a déjà joué, il se rejoue (conscient de l'écart temporel qui l'en sépare, il sait que la reprise de ce rôle passé donnera quelque chose de nouveau dans le contexte présent, et non pas le même). C'est donc un temps pour l'action, où le personnage-acteur, selon les circonstances, choisit d'agir le bon rôle librement (après avoir

évalué ses implications). Dans la scène que nous étudions ici, grâce aux dernières paroles de Ned Logan (rapportées par une prostituée), William Munny est en mesure de clairement associer le bon rôle et les circonstances le demandant, tout en évaluant librement une mise en acte de ce rôle. Naît ainsi un projet créateur fondé sur une répétition du passé. William Munny se fera acteur, se jouant comme revenant/tueur mythique, pour effrayer Little Bill. Au début de cette scène, remarquons d'abord la posture stoïque du corps de William Munny, celui-ci semblant alors attendre le destin, en paix tant avec ce qu'il a été qu'avec ce qu'il est devenu. Une telle posture évoque en nous les mots que Noël Simsolo emploie lorsqu'il traite du jeu d'acteur de Clint Eastwood : « Peu d'expressions. Toutes passent par le regard, minimales, stoïques ou crispées, selon que l'action est en cours, doit venir ou a eu lieu. » (Simsolo 1990 p.23) Alors que le Kid commence à lui poser des questions qui comparent le moment présent au passé, William Munny répond à moitié au Kid (« Is this like in the old days ? ... I guess so... » / « Were you [scared] in the old days ? ... Can't remember. »). Il semble ici que, pour William Munny, les souvenirs, les histoires de tueries qu'il ne cessait de se remémorer depuis le début de son périple, pour éviter d'agir et d'en créer des identiques, soient devenus inaccessibles à son esprit. Nous pourrions dire que William Munny a donc mis de côté l'actualisation mentale des souvenirs depuis sa renaissance, lorsqu'il a engagé son corps dans le bon rôle, celui de tueur, où c'est désormais par des habitudes et gestes appris qu'il actualise lesdits souvenirs. En fait, nous pourrions ajouter qu'ici William Munny ne peut plus répondre qu'évasivement aux questions du Kid, tout simplement parce que, pour lui, le passé est, en quelque sorte, maintenant devenu présent. Son périple, où il le pourchassait à travers le paysage, lui a permis de s'en rapprocher, au fil des scènes-épreuves, et, finalement, de le rejoindre. Plus précisément, il se trouve ici à nouveau placé devant son passé : il a tué et est prêt à recommencer. La posture stoïque de William Munny n'est donc aucunement une marque de résignation de celui-ci, résigné qu'il serait à un retour du même, à un recommencement du passé. Il importe plutôt de la comprendre comme une marque de tension vers un avenir autre, un désir créateur, l'attente d'une circonstance idéale où William Munny pourrait re-jouer (ou affirmer²⁴), de manière exemplaire, le bon rôle qu'il a désormais trouvé et accepté. Il a

²⁴ Dans *Nietzsche et la philosophie*, Gilles Deleuze explique que, chez F. Nietzsche, le tragique est conçu comme une affirmation joyeuse de ce qui diffère. Nous pourrions donc concevoir la *répétition tragique* et la métamorphose qui y a cours comme un perpétuel dépassement de soi. L'objet de la tragédie étant la dissolution du moi dans un devenir impersonnel/multiple, il s'agirait d'une épreuve sélective fondée sur la

participé aux deux meurtres et y a réappris à agir et réagir en tant que tueur, ceux-ci ayant, en quelque sorte, réenclenché son schème sensori-moteur. Pour être plus précis, jusqu'à présent, les rôles joués par William Munny tombent, en quelque sorte, dans le passé et l'anonymat, au sens où ils n'ont fait que réagir à une situation donnée. Presque n'importe qui aurait pu répondre comme il l'a fait à la demande de tuer deux hommes. Toutefois, par sa posture stoïque, William Munny tend tout entier vers un ailleurs, un avenir autre où il pourrait, en se jouant de manière exemplaire dans une situation le demandant, choisir librement de créer du nouveau, et, par là même, devenir une individualité créatrice plutôt qu'un être anonyme qui réagit mécaniquement à une situation. Stoïque, William Munny attendrait un signe du destin, prêt à mettre en actes une affirmation de soi-même, à travers sa manière de faire : en tuant comme seul William Munny le mythe le ferait, il serait à même de réaffirmer sa présence historique.

Vient alors le moment où le Kid laisse tomber son masque et révèle son état de menteur : l'homme qu'il vient de tuer était son premier, contrairement à ce qu'il prétendait depuis le début. William Munny essaie alors de lui faire faire un certain apprentissage, car il le voit comme un miroir de lui-même lors du début du périple, c'est-à-dire un homme vivant négativement dans un passé révolu. Pour ce faire, il lui transmet, à la manière d'un père et d'un sage-philosophe, certaines réflexions sur la vie et la mort (« It's a hell of a thing, killing a man. You take away all he's got and all he's ever gonna have. » et « We all have it coming, Kid ») pour lui enseigner comment être stoïque comme il l'est. Il lui explique comment accepter la mort pour s'ouvrir à un avenir incertain, et ce, afin d'en tirer le meilleur, plutôt que de s'apitoyer négativement sur un passé qui n'est déjà plus. Arrive alors la prostituée qui lui donne l'argent et lui apprend la mort de Ned Logan. William Munny, sceptique, émet d'abord des doutes, puis, sentant peut-être une circonstance lui permettant de se rejouer, un signe du destin tant attendu, il effectue une collecte d'informations sur cette mort. S'enchaînent alors des répliques comme « Who killed him ? », « A sign on him.. in front of Greely's. », « Questions, what kind ? », suivie d'une description sommaire de la situation présente : « Little Bill killed him for what we done... ». Ici, il est très intéressant de noter la façon de procéder de William Munny : il questionne, puis répète les réponses après les avoir entendues. Tout se passe comme s'il se faisait acteur qui intériorise certains états de faits de la scène à jouer, afin de mieux pouvoir

répétition. La volonté destructrice de l'homme deviendrait alors active, les forces réactives du moi étant remplacées par les forces affirmatives du devenir impersonnel.

incarner le rôle. De plus, cette collecte d'informations semble également souligner le travail de la pensée de William Munny, celui-ci amassant alors le plus de données possibles sur la situation présente, en vue de décider, en toute liberté de choix, s'il agira pour répondre à cet événement lointain (qui ne l'implique pas de manière immédiate, comparativement au premier meurtre, où il était déjà engagé dans l'action). La prostituée ajoute que « Ned said who you really *was*²⁵... William Munny out of Missouri, killer of women and children ... [suivi d'une énumération de crimes et des menaces d'une vengeance sur Little Bill] ». Ce faisant, les paroles de Ned Logan mettent clairement en lien le bon rôle à incarner avec des circonstances pouvant le demander : rendre justice à sa mort par celle de Little Bill, justice voulue réellement ou ironiquement par Ned Logan. Alors, tout est en place pour que William Munny s'engage dans une *répétition tragique*, le destin qu'il a attendu stoïquement vient de se présenter. Il a le bon rôle, un nouveau rôle, non actualisé, de revenant (de « William Munny, tueur et vengeur mythique »), qui est une reprise autrement de son passé. En effet, ce rôle créé sur mesure pour l'identité vacillante de William Munny consiste en un agencement des deux tendances entre lesquelles celui-ci oscillait devant le regard de Ned Logan : il s'agit d'un nouveau rôle, à la fois de tueur et d'homme changé (raison morale de venger). De même, ce rôle apparaît désormais approprié aux circonstances présentes : il y a une demande extérieure d'une telle reprise, la soi-disant demande de vengeance de Ned Logan, ce qu'il n'y avait pas jusqu'alors dans les agencements essayés par William Munny. Et, William Munny dispose d'une liberté de choix, rendue sensible à travers sa collecte d'informations pour décider d'agir ou non. Pour évaluer s'il peut librement entreprendre cette action et s'il créera du nouveau et s'affirmera plutôt que de simplement réagir à une situation donnée, William Munny demande si Little Bill a eu peur des menaces de Ned Logan. Comme ce n'est pas le cas, William Munny *doit*

²⁵ Ici, il y a quelque chose d'intéressant dans la formulation de cette réplique, au sens où nous pouvons nous demander à quoi « was » réfère. S'agit-il de ce que William Munny a été mais n'est plus ? Ned Logan aurait-il finalement compris que William Munny n'est plus comme avant ? Dans ce cas, ses paroles auraient donc dit qui William Munny était dans son passé. Ou bien : s'agit-il d'un simple bon accord du verbe car tout cela est déjà passé ? Au moment où c'est arrivé : Ned Logan dit qui William Munny est, mais maintenant qu'on parle de cet ancien présent comme du passé : Ned Logan a dit qui William Munny était. Lorsque William Munny entend cela, nous pouvons légitimement penser (en regard de ses paroles et gestes précédents pendant le périple) qu'il le comprend dans le premier des deux sens ici proposés. En effet, William Munny comprendrait ici la possibilité, à travers l'écart de temps qui la permet, d'une reprise (ce qu'il attendait peut-être déjà au début de la scène). Ned Logan a dit qui William Munny était, mais n'est plus (suivant les allégations et gestes de William Munny, qui semble effectivement avoir changé, mais pas autant qu'il le croit). Il a dit qui William Munny peut à nouveau être : un rôle du passé, celui de meurtrier impitoyable, est clairement nommé dans les paroles suivantes, un rôle que William Munny peut reprendre pour créer un avenir nouveau en actualisant les menaces de vengeance.

choisir (liberté à l'égard de toutes attentes) d'agir *s'il* veut créer du nouveau (faire peur à Little Bill), et c'est ce qu'il fait lorsqu'il demande à deux reprises au Kid son Schofield. Ici, comme nous l'avons mentionné précédemment, reprenant un pistolet, l'acteur William Munny accède à sa mémoire affective, et retrouve le rôle de tueur impitoyable (les rasades d'alcool qu'il prend ont également cet effet). À partir de ce moment, et jusqu'à la fin du film, William Munny parvient à incarner de manière exemplaire le rôle de meurtrier impitoyable, ce que nous sentons à travers sa capacité à tuer, à nouveau, avec un pistolet et sa facilité, désormais, à monter à cheval. Ces détails semblent, tous deux, rendre compte du ré-enclenchement du schème sensori-moteur, du retour des habitudes de tueur de William Munny. Le Kid, cédant son arme (et son nom de légende, du même coup), montre qu'il a enfin appris que le rôle de tueur mythique n'est pas pour lui, contrairement à William Munny : « I won't need it... I won't kill nobody no more. ». À la distinction faite par le Kid (« I ain't like you, Will. »), William Munny fait alors un signe de la tête, marquant à son tour la différence qu'il y a entre le Kid et lui. En même temps, ce mouvement est le signe que William Munny incarne déjà, en quelque sorte, le rôle de tueur. Il est déjà William Munny, métamorphosé, jouant le passé autrement, et ne le niant pas.

Passons maintenant à la séquence (finale) de la tuerie chez Greely's (vers 1h53-2h05), où William Munny rend effective cette *répétition tragique*. Par celle-ci, il actualise le nouveau rôle de revenant en abattant froidement plusieurs hommes, il y reprend autrement, de manière mythifiée (voire exemplaire), un rôle passé de tueur impitoyable.²⁶ Au début, se rendant au saloon, William Munny donne ses derniers conseils « paternels » au Kid. Alors, il est déjà un acteur qui tend à s'effacer devant son rôle. Effectivement, quand le Kid lui demande « You gonna kill Little Bill ? », William Munny ne répond pas. Ce n'est désormais plus le temps pour lui de pavoiser et de distinguer par la parole, il lui faut être dans le moment présent et agir *s'il* veut créer une différence. Il n'est déjà plus vraiment un acteur qui se représente le futur, mais plutôt un rôle qui le crée sans tout à fait savoir ce qui adviendra. Puis, après le départ du Kid, William Munny prend une rasade d'alcool. Ici, si l'on songe à ce que Gilles Deleuze écrit sur F. Scott Fitzgerald, nous

²⁶ Comme l'écrit Henri Bergson dans *Matière et mémoire*, plus la distance spatio-temporelle entre un corps et un objet perçu décroît, plus l'action virtuelle se transforme en action réelle. (Bergson, 1939, p.57) C'est exactement ce qui se produit lors de la *répétition tragique* (lorsque William Munny surgit chez Greely's et tue impitoyablement Little Bill et ses adjoints). Agissant le bon rôle, l'acteur se métamorphose alors pour actualiser le virtuel par des actes réels.

pouvons étoffer notre réflexion sur *Unforgiven*. Au long d'*Unforgiven*, l'alcool est associé au passé, au rôle de tueur impitoyable, celui que William Munny ne veut pas répéter identiquement. William Munny parle du passé de tueur, avant sa vie familiale, comme d'une « drinking wickedness », il dit : « Claudia, she straightened me up, cured me of drinkin' whisky and all... ». Dans un premier temps, c'est-à-dire jusqu'à sa renaissance, William Munny pratique une reprise par des définitions négatives de lui-même, sa parole marquant des différences avec le passé, au présent. C'est donc par crainte de recommencer identiquement le passé en se ré-immmergeant dans le rôle de tueur impitoyable que, chaque fois que Ned Logan lui propose de l'alcool (dans la clairière, près du chemin de fer, lors de la première visite au saloon Greely's), William Munny refuse d'en consommer, voulant distinguer l'homme qu'il est maintenant du tueur impitoyable qu'il était. Tandis que, dans un second temps, après sa renaissance, William Munny tend plutôt à pratiquer une reprise affirmative, ses actions créant concrètement des distinctions entre son présent et son passé. Suivant cette nouvelle orientation, William Munny peut consommer de l'alcool, chercher à en expérimenter les effets (et à éveiller la mémoire affective afférente à cet objet) pour se replonger dans le rôle de tueur impitoyable qu'il veut maintenant mettre en actes de manière exemplaire. Il boit de l'alcool lors de l'annonce de la mort de Ned Logan et lorsqu'il se dirige vers le saloon Greely's pour venger son ami. De même, il en consommera après avoir abattu les hommes de Little Bill au saloon, ce qui rappellera son « Take a drink, Kid. », cet encouragement à employer l'alcool après avoir commis des crimes troublants. Rappelons-nous donc que G. Deleuze traite de l'alcoolisme chez F. Scott Fitzgerald comme de la recherche d'un effet, à savoir une « extraordinaire induration du présent ». (Deleuze, 1969, p.184-186) Pour le dire brièvement, l'alcoolique vit dans deux temps à la fois, il vit deux moments simultanément : il vit dans un passé composé, c'est-à-dire un temps mélangé où un cercle de présent enserre un noyau de passé. L'alcoolique éprouve les deux moments l'un *dans* l'autre, il compose un passé où il peut dire, doux-amer : « j'ai-fait », « j'ai-vu », « j'ai-aimé ». Nous pourrions donc dire que William Munny, en consommant de l'alcool, ici notamment, tente de pallier le dédoublement de son moi d'acteur, il compose un passé (« j'ai-tué ») qui soude ensemble deux temps, deux moments l'un dans l'autre (un présent indéfini et autre, enserrant un passé de tueur composé d'anciennes actualités et de possible pur) pour faire en sorte de devenir le rôle qui représente simultanément tout cela dans un seul moment.

Lorsque William Munny entre chez Greely's, il joue son rôle de revenant/tueur mythique de manière exemplaire. Il tient tout le monde en joue et demande, en se donnant en spectacle : « Who's the fellow ' owns this shithole ? ». Il abat alors impitoyablement le barman, celui-ci n'ayant pas d'arme pour se défendre. Voyant cela, Little Bill le reconnaît : « You'd be William Munny out of Missouri, killer of women and children. » Il constate que les dires de Ned Logan s'actualisent, et donc que le rôle prend ici le pas sur l'acteur William Munny, contrairement à la première rencontre William Munny/Little Bill, où son interprétation de William Hendershot, le mort, l'avait laissé sortir comme un acteur rampant hors d'une scène où sa performance n'a convaincu personne. Alors, William Munny répond de manière exemplaire : « That's right... I've *killed* women and children. *Killed* about just everything that walks or crawled, one time or the other. And I'm here to *kill* you, Little Bill, for what you did to Ned. » Nous sentons ici une coprésence de l'acteur et du rôle, au sens où, même s'il est dans le moment présent, il produit des distinctions entre passé, présent et futur imminent. Acteur, il révèle de manière transparente son projet de représentation, où se mélangent sa vie passée et actuelle ainsi que son rôle en création, le tout en continuant à jouer son rôle dans le moment présent face à Little Bill. Théâtral, William Munny continue à jouer le tueur mythique connaissant ses capacités et savourant sa vengeance, en demandant aux hommes de s'éloigner de Little Bill afin qu'il puisse l'abattre. Un tel acte n'est pas sans rappeler l'isolement des porcs malades qu'il effectuait, au début du film, dans son rôle de fermier. Après un problème avec son arme à feu, William Munny acteur disparaît un moment alors qu'il fusionne avec son rôle : William Munny est un tueur impitoyable qui réagit à une situation périlleuse, avec ses réflexes et habitudes de tueur (puisées à même son passé), et qui abat un homme à chaque coup de feu. Les hommes effrayés de ce mythe vivant, de ce revenant, sont incapables de l'abattre. Ici, William Munny crée la peur, ce qu'il voulait produire comme réel nouveau par la représentation qu'il donne. Puis, alors que les coups de feu cessent, William Munny acteur reprend un instant le pas sur le rôle, il dit, théâtral : « Any man that don't wanna get killed better clear on off the back. ». Tout se passe alors comme si, à nouveau, il triait les hommes, comme il le faisait avec ses porcs dans son rôle de fermier : ceux qui vivront/ceux qui mourront.

En suivant cette scène au saloon, nous remarquons la nouveauté dans la répétition pratiquée par William Munny, celle-ci résidant dans un jeu d'allers-retours entre le rôle incarné pleinement (habitudes passées de tueur : tuer froidement, réagir aux dangers, boire)

et la coprésence entre l'acteur et le rôle (paroles théâtrales et regard ironique sur les choses, conscience de devoir être à la hauteur, de jouer de manière exemplaire un William Munny mythifié). Ces allers-retours seraient donc ici un signe que cette répétition n'est pas un retour du même passivement subi, mais bel et bien quelque chose d'autre librement choisi. Par exemple, William Munny, contrairement à ses tueries passées, tient à donner une raison à ses meurtres. Il a intégré la moralité de sa femme dans ses gestes de tueur : le barman est tué parce qu'il décore son saloon avec son ami mort ; Little Bill, parce qu'il a tué Ned Logan pour quelque chose qu'il n'a pas fait. Il s'agirait par conséquent d'une répétition consciemment voulue et mise en actes, ce que l'on sent lors de la coprésence de l'acteur et du rôle. Bref, tout se passe comme si la coprésence acteur/rôle servait à ré-introduire autrement la répétition du passé, comme si elle réaffirmait toujours la reprise d'une certaine distance d'où il est possible de choisir librement avant de répéter des habitudes, plus ou moins conscientes, issues du passé.

Ensuite, William Munny prend un verre d'alcool, se réarme et répond évasivement à W.W. Beauchamp qui le questionne en détails sur les événements récents : « Who did you kill first ? » William Munny répond, traçant une continuité entre son passé et la répétition qu'il vient de pratiquer : « I was lucky in the order... but I've *always* been lucky when it comes to killing folks. » Ici, nous comprenons donc que William Munny, lorsqu'il était dans son rôle de tueur impitoyable et qu'il abattait les hommes d'un coup, agissait plutôt par habitude, sans y penser, sans hésiter. Il n'était pas un acteur conscient de représenter (il était plutôt effacé derrière son rôle), contrairement aux moments où il lançait des répliques « théâtrales » (auxquelles il avait pensé selon l'effet qu'elles produiraient sur son « public »). Sous le regard de W.W. Beauchamp, William Munny s'avance alors vers Little Bill et, acteur jouant de manière exemplaire son rôle, il répond à Little Bill avant de l'abattre : « Deserve's got nothin' to do with it. » William Munny se rejoue alors comme tueur mythique impitoyable en refusant de lui donner une quelconque justification (contrairement à son entrée au saloon, où il évoquait Ned Logan), une quelconque raison morale ou psychologique de le tuer. Acteur conscient du jeu de la représentation, il se rejoue différemment (comparativement au début de la scène). Devant W.W. Beauchamp, il redevient le mythe qu'il incarne, donnant alors à ce dernier du matériel réel pour lui fabriquer une légende : impitoyable, il tue à bout portant un homme étendu au sol et désarmé, tout en répondant « Yeah. » à son invitation théâtrale à se revoir en enfer.

Vient alors le moment où William Munny, craintif face à des représailles contre ses crimes (car il tient désormais à sa vie), veut sortir du saloon. À cet instant, William Munny chasse ses craintes en se jouant dans le rôle du mythique William Munny, tueur impitoyable, ce que tous disent qu'il était avant. Il profère alors des menaces contre ceux qu'il verrait, ceux qui lui tireraient dessus : il les tuerait, ainsi que leurs femmes et amis, et brûlerait leurs maisons. Ce faisant, il perfectionne son rôle, en y intégrant des éléments nouveaux de son identité. Effectivement, il fait la morale aux habitants de Big Whiskey et laisse planer, de manière menaçante (mais très probablement ironique), la possibilité d'un retour : « You better bury Ned right... Don't cut up whores or I'll come back to kill everyone of you sons of bitches. ». Ici, William Munny incarne un revenant moralisateur : ce faisant, il crée du nouveau, il dépasse le présent en laissant planer un avenir possible, et ce, à partir d'une reprise mythifiée de son passé de tueur impitoyable (par des paroles et des actes qui y renvoient). Ce qui est ici nouveau, c'est une terreur dans l'esprit des habitants de Big Whiskey. Cette terreur repose, en fait, sur la possibilité d'un retour similaire à celui pratiqué présentement, une menace bien réelle à leurs yeux étant donné les actes meurtriers de vengeance qui viennent tout juste d'être posés, par un impitoyable tueur mythique, c'est-à-dire le rôle virtuel (des paroles de Ned Logan) que William Munny a maintenant actualisé. En outre, la nouveauté dans la mise en actes finale de William Munny, dans la *répétition tragique*, réside également dans l'amalgame, la combinaison des rôles que William Munny y pratique lorsqu'il incarne le revenant, le tueur mythique William Munny. Il y est, *à la fois*, fermier (séparer les hommes comme il sépare des porcs au début, en isolant ceux à abattre), père (conseils « protecteurs » au Kid juste avant d'entrer chez Greely's, voire même conseils et réprimandes aux habitants de Big Whiskey), homme moralement nouveau (distance et conscience face aux actes entrepris, menaces aux habitants de Big Whiskey pour qu'ils respectent les morts et les prostituées), ami (vengeance de Ned Logan, voire même éloignement du Kid) et, bien sûr, tueur (meurtres impitoyables, en écho à ceux de son passé).

Survient alors la troisième répétition, la *répétition dramatique*, qui consiste en une disparition du personnage-acteur (devenu autre) devant des événements spatio-temporels, devant un réel nouveau qu'il produit en mettant en actes le bon rôle. En fait, ici, le rôle, comme création nouvelle et libre (choix libre de mise en actes du bon rôle par le personnage-acteur) produit un avenir nouveau qui efface l'acteur. Devenu autre, et désormais non nécessaire, il disparaît par la fêlure du cristal : la nécessité cède ici la place à

la liberté. C'est donc ici que la perfection de l'Événement est réalisée. Le personnage-acteur lui donne âme et chair. Le bon rôle, étant devenu, acte et réalité : l'avenir jaillit à partir du présent, dans une création nouvelle d'espace et de temps, à savoir l'Événement réellement accompli par le rôle incarné. Et, donc, à travers cette incarnation parfaite, la distance évaluative acteur-rôle s'efface²⁷. Il y a alors actualisation du rôle par l'acteur et virtualisation de l'acteur par le rôle, la nécessité de l'acteur disparaissant alors devant la liberté du choix de répéter. À cause de la tuerie, des événements irréversibles se sont produits grâce à une incarnation exemplaire d'un rôle passé, repris autrement : une terreur réelle existe désormais chez les habitants de Big Whiskey face à des actions mauvaises qu'il pourraient commettre et de nombreuses morts d'hommes ont eu lieu, Little Bill et ses adjoints étant effectivement morts. Une telle nouveauté créée par William Munny efface alors celui-ci : les événements spatio-temporels dépassent l'homme qui les a accomplis. William Munny sort du cadre, il disparaît devant le réel nouveau qu'il a créé : les habitants de Big Whiskey, terrifiés, surgissent dans le cadre et occupent la place où William Munny était.

Dans la dernière image du film, la *répétition dramatique* est réaffirmée à deux reprises. D'une part, le texte défilant nous informe que « William Munny had long since *disappeared* with the children... ». D'autre part, au début du générique de fin, William Munny, en ombre à contre-jour, et ses vêtements disparaissent littéralement dans un fondu enchaîné qui amène le générique en surimpression sur l'image de la ferme désertée.

En regard de ce que nous venons de dire à propos de la *répétition dramatique*, il importe, ici, de revenir, brièvement, sur notre comparaison des mises en scène de Clint Eastwood et Jean Renoir, question de noter une autre différence importante entre celles-ci, à savoir la manière d'aménager un point de fuite au « cristal fêlé ».

En fait, quand Gilles Deleuze traite du « cristal fêlé » de Jean Renoir, il laisse entendre que la possibilité même d'une fêlure du cristal s'inscrit à même l'image, que ce cinéaste aménage un point de fuite dans l'image par son usage de la profondeur de champ, que, par là même, il suggère constamment la possibilité de jouer le bon rôle, de se changer

²⁷ Comme nous l'avons vu plus tôt, il existe une distance évaluative entre l'acteur et le rôle, au sens où chacun s'avère être une perspective sur l'autre. Et, pour G. Deleuze, le rôle prend fin quand la distance évaluative entre deux perspectives (ex. acteur/rôle comme spectateur libre des actes) s'efface, quand il y a convergence. (Deleuze, 1969, p.203)

en changeant le réel, puis de disparaître. (Deleuze, 1985, p.114) À titre d'exemple, dans *La règle du jeu*, quand Schumacher fêlé le cristal (lorsqu'il met en actes, par le meurtre d'André, son rôle de mari possessif), l'image présente une profondeur de champ qui lui offre un point de fuite dans la nuit noire.²⁸ À ce moment, nous pouvons comprendre, par l'aménagement d'un tel point de fuite, que, pour J. Renoir, l'essayage de rôles devrait déboucher sur la découverte d'un bon rôle qui exclut précisément le personnage du jeu de rôles théâtral (qui a lieu en avant-plan), qui l'engage dans le rôle de sa vie.

Pour sa part, *Unforgiven* emploierait des moyens différents pour aménager un point de fuite (la profondeur de champ, moins fréquemment employée que dans *La règle du jeu*, n'y ayant pas la même fonction), à savoir une certaine forme de montage « imprévisible » et une liberté de mouvement du personnage par rapport au cadrage. À propos de ces moyens, nous pouvons constater que nous ne savons jamais si nous allons revoir William Munny d'une scène à l'autre (voire même d'un plan à l'autre) ni ce qu'il y fera. Pour bien saisir cette idée d'un montage « imprévisible », nous pourrions dire que, tandis qu'au long du film, on nous présente en général une alternance entre une scène de la progression des événements à Big Whiskey puis une scène de l'avancée de William Munny et ses compagnons, il arrive que l'on enchaîne plutôt, par une ellipse, deux scènes de l'avancée de William Munny. Par exemple, suite à une scène de renaissance où William Munny est à peine rétabli après avoir frôlé la mort, une ellipse particulière nous amène, dans la scène suivante²⁹, en pleine action alors qu'a lieu le meurtre du premier cow-boy. De plus, cette « imprévisibilité » du montage semble également tributaire du fait que Clint Eastwood joue avec la durée des scènes de son film³⁰, au sens où, non seulement nous ignorons si nous allons revoir William Munny et ce qu'il fera, mais nous ne savons pas non plus pour combien de temps il sera présent à l'écran. Dans un même ordre d'idées, parce qu'il lui arrive de circuler librement entre l'intérieur et l'extérieur du cadre (par différentes directions), la présence de William Munny à l'image est fragilisée, au sens où, à tout

²⁸ Même s'il ne disparaît pas à ce moment (il disparaît lorsque Robert invite les autres personnages à rentrer au château), Schumacher est placé, suite à son acte, face à une issue hors du cristal, une « trouée sombre » dont l'horizon apparaît ouvert. À ce moment, il partage l'image avec une possibilité de devenir autre, de disparaître par-delà l'actuel et le virtuel. Au long du film, les autres personnages du film (dont Octave) ont également partagé l'image avec un point de fuite aménagé pour eux, mais, même s'il leur était possible de trouver le bon rôle, de se métamorphoser en l'agissant, puis de disparaître devant un réel nouveau, ils sont demeurés au niveau de la *répétition comique* (ne trouvant pas le bon rôle ou ne l'agissant pas).

²⁹ Ici, normalement (en regard des habitudes de montage précédentes), nous aurions dû alterner, enchaîner avec l'état de la situation à Big Whiskey.

³⁰ Il semble que Clint Eastwood étire la durée dans certaines scènes et la « raccourcit » dans d'autres selon ce sur quoi il veut mettre l'accent, la réflexion ou l'action pratiquée par son personnage William Munny.

moment, il peut sortir du cadre et disparaître hors-champ, passer de l'actuel au virtuel. Également, remarquons ici que le clair-obscur et le contre-jour contribuent à la fragilité de la présence de William Munny dans le cadre, au sens où, à tout moment, il peut passer de la mise en lumière de son actualité à une disparition dans l'ombre, ce lieu indéfini, gorgé de possible (le virtuel). Bref, parce que William Munny peut fuir à tout instant le cadre (pour le hors-champ ou pour l'ombre) ou le film (pour les intervalles du montage « imprévisible » : pendant l'insertion d'une scène de la situation à Big Whiskey³¹, pendant une ellipse qui unit deux scènes, par une présence agissante de courte durée à l'image et même par un fondu enchaîné³²), le cristal semble prêt à fêler à tout moment. En effet, vu que William Munny est associé dès le début (par le texte défilant, puis la parole du Kid) au rôle de meurtrier et vu qu'il entreprend effectivement une chasse à prime, nous pourrions, en quelque sorte, dire qu'il joue le rôle de meurtrier tout au long de son périple. Ce rôle serait, par conséquent, présent tout au long de son périple, et ce, jusqu'à ce qu'il apprenne la mort et les paroles de Ned Logan, ce moment où il se décidera à jouer pleinement ce rôle de meurtrier, désormais justifié à ses yeux, à le mettre en actes. Il ne cesserait donc d'y agencer d'autres rôles, recherchant la combinaison qui fera germer le bon rôle, celui qui liera l'homme nouveau qu'il est devenu au tueur impitoyable qu'il était. Dès lors, s'il joue, d'une certaine manière, le rôle de meurtrier tout au long de son périple, William Munny serait, en quelque sorte, toujours dans le bon rôle et, donc, toujours près de la métamorphose et de la disparition (d'où sa présence fragilisée à l'image). Et, dans *Unforgiven*, William Munny fêlé effectivement le cristal lorsqu'il se rejoue comme revenant, lorsqu'il se métamorphose en mettant en actes le nouveau rôle de meurtrier mythique. Comme nous venons de le voir plus haut, après la tuerie au saloon, exclu du nouveau réel qu'il vient de créer (par son incarnation réelle d'un mythe, d'une fiction du langage), William Munny disparaît dans la noirceur de la nuit orageuse, en sortant par le coin inférieur droit du cadre. Et, à cette première disparition viennent s'en ajouter deux autres, à travers le montage « imprévisible ». L'une, dans le texte qui défile sur une image semblable à la première image du film, et l'autre, dans un fondu enchaîné au sein de cette même image.

³¹ Pendant le montage en alternance, le temps passe et le périple de William Munny avance sans que nous voyons toutes les étapes à travers lesquelles il passe. Nous ne savons jamais ce qu'il fera lorsque nous reviendrons à lui, ni même s'il sera toujours présent (abandon de la chasse à prime, disparition ou mort). Ned Logan disparaît d'ailleurs dans un tel intervalle, sa mort à Big Whiskey ne nous étant pas montrée.

³² Il s'agit ici du fondu enchaîné qui amène le générique de fin, celui où William Munny disparaît pour la troisième fois (*répétition dramatique*).

En somme, en traitant le cadre comme un espace ouvert (sur le hors champ, sur le paysage, sur l'ombre) et le montage de manière « imprévisible » (ellipses, durée des scènes, fondu enchaîné), *Unforgiven* fragilise la présence de William Munny à l'image, créant alors des points de fuite, aménageant une fêlure au cristal pour lui permettre de s'échapper lorsqu'il mettra en actes le bon rôle.

CONCLUSION : Éthique stoïcienne et Mystique du destin

Alors que nous arrivons au terme de ce mémoire, nous nous proposons de revisiter les grandes idées qui le composent, pour les placer sous un éclairage nouveau. Plus précisément, notre récapitulation du parcours éthico-temporel de William Munny sera pour nous l'occasion d'en proposer une compréhension stoïcienne, au sens où ce parcours pourrait être conçu comme une Mystique du destin. Pour le dire autrement, d'une scène à l'autre, William Munny se retrouve dans des situations dédoublées en passé/présent, il y est chaque fois confronté à un choix, il est chaque fois forcé par le destin ; il est soumis à une épreuve : il doit choisir de devenir acteur, il doit essayer et sélectionner des rôles, et ce, afin de parvenir à affirmer sa liberté et sa volonté de perfectionnement.

Au premier chapitre, nous avons examiné la cause de la répétition dans le long-métrage de Clint Eastwood. Nous y avons expliqué comment l'arrivée du Kid et les paroles qu'il prononce produisent une situation de déjà-vu, rendant alors sensible la coprésence du passé et du présent. À travers la voyance d'un tel temps dédoublé, William Munny hésite avant de réagir, il étire le temps de manière à être certain de ce qu'il perçoit, mais de manière aussi à affirmer une différence entre passé et présent dans la répétition actuelle. Pour être plus précis, son périple apparaît alors comme une série de scènes-épreuves où il répète un choix existentiel¹. Comme l'écrit G. Deleuze dans *L'image-mouvement*,

l'alternative ne porte pas sur des termes à choisir, mais sur des modes d'existence de celui qui choisit. C'est qu'il y a des choix qu'on ne peut faire qu'à condition de se persuader qu'on n'a pas le choix, soit en vertu d'une nécessité morale (le Bien, le devoir), soit en vertu d'une nécessité physique (l'état des choses, la situation), soit en vertu d'une nécessité psychologique (le désir qu'on a de quelque chose). Le choix spirituel se fait entre le mode d'existence de celui qui choisit à condition de ne pas le savoir, et le mode d'existence de celui qui sait qu'il s'agit de choisir. C'est comme s'il y avait un choix du choix *ou* du non-choix. Si je prends conscience du choix, il y a donc des choix que je ne peux plus faire, et des modes d'existence que je ne peux plus mener, tous ceux que je menais à condition de me persuader qu'« il n'y avait pas le choix ». [...] Bref, le choix comme détermination spirituelle n'a pas d'autre objet que lui-même : je choisis de choisir, et par là même j'exclus tout choix fait sur le mode de ne pas avoir le choix. [...] Ce n'est pas le choix du Bien, pas

¹ Dans *Différence et répétition*, Gilles Deleuze traite de la possibilité de faire de la répétition un objet suprême de la volonté et de la liberté, en la liant à une épreuve sélective (où s'effectue le choix d'un certain mode de vie fondé sur la répétition). (Deleuze, 1968, p.13)

plus que du mal. C'est un choix qui ne se définit pas par ce qu'il choisit, mais par la puissance qu'il possède de pouvoir recommencer à chaque instant, se recommencer par soi-même, et se confirmer ainsi par soi-même, en remettant en jeu tout l'enjeu chaque fois. Et même si ce choix implique le sacrifice de la personne, c'est un sacrifice qu'elle ne fait qu'à condition de savoir qu'elle le recommencerait chaque fois, et qu'elle le fait pour toutes les fois. (Deleuze, 1983, p.160-162)

D'une scène à l'autre, William Munny effectuerait encore et encore un tel sacrifice de soi, recommençant sans cesse à choisir le choix (préconisant un mode de vie fondé sur la liberté et la conscience), réaffirmant alors une certaine forme de foi en une éthique de la répétition (Deleuze, 1983, p.163), croyant que le fait de choisir le choix redonne tout (Deleuze, 1983, p.164). Et, « [pour] atteindre à une répétition qui sauve ou qui change la vie, au-delà du bien et du mal, ne faudrait-il pas rompre avec l'ordre des pulsions, défaire les cycles du temps, atteindre à un élément qui soit comme un vrai "désir", ou comme un choix capable de recommencer sans cesse » ? (Deleuze, 1983, p.186) C'est du moins ce qui arrive à William Munny : il accomplit une répétition qui sauve. En fait, par-delà bien et mal, il change de vie. Il rompt avec l'ordre des pulsions : il réfléchit avant de réagir et évite les habitudes inconscientes du schème sensori-moteur². Il défait les cycles du temps : ses paroles, puis ses actes, distinguent le présent des deux passés, marquant une différence dans le retour. Il s'assure de *vouloir* la répétition non pas des actes passés (ce qui est impossible) mais la répétition du choix, qui permet de répéter les puissances dégagées des actes passés (les rôles qu'il peut rejouer autrement). En choisissant le choix qui redonne tout (au sens où choisir de répéter le choix redonne tout le possible chaque fois), William Munny ne cesse d'affirmer sa présence historique, à travers un mode d'existence conscient et libre, acteur et spectateur de sa vie, conservant une vivacité d'esprit (par un surplus de mémoire, de choix). En fait, au fil de son périple, en tant qu'acteur et spectateur de sa vie, William Munny réalise l'alliance du corps et de l'esprit préconisée par Henri Bergson dans son ouvrage *Matière et mémoire* : « [Son] corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel,

² Pour bien saisir le *choix* effectué par William Munny, distinguons, un moment, la répétition qu'il pratique dans *Unforgiven* de celle élaborée par Sigmund Freud dans son article « Remémoration, répétition, élaboration ». Chez S. Freud, il y a d'abord l'étape de la remémoration, où l'homme effectue des distinctions conscientes par rapport à sa perception présente, et ce, par l'évocation de souvenirs. Ensuite vient la répétition *automatique*, cette étape où il y a mise en actes *inconsciente* d'un souvenir (le souvenir déguisé sera *ensuite* reconnu), où l'homme transpose activement et actuellement le passé dans la situation présente (*sans pouvoir distinguer* par la parole et par la pensée, *sans vraiment avoir voulu ou avoir choisi de répéter le passé*). En ce qui concerne le long-métrage de Clint Eastwood, nous voyons bien que William Munny, alors qu'il effectue encore et encore le choix du choix, fait justement tout pour conserver un mode de vie libre et conscient (distinction du passé et du présent, du souvenir et de la perception, en vue d'affirmer une volonté de répéter autrement), et ainsi éviter de tels automatismes de répétition.

une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement, avec cette seule différence, peut-être, que [son] corps paraît choisir, dans une certaine mesure, la manière de rendre ce qu'il reçoit. » (Bergson, 1939, p.14) En fait, « [l']esprit emprunte à la matière [qui est nécessité] les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté. » (Bergson, 1939, p.280) Autrement dit, en prenant son temps avant de réagir par un mouvement aux perceptions qu'il tire de la matière, William Munny imprime sa liberté et sa conscience à ses actes, il recherche la meilleure réaction possible aux événements actuels, celle qui reflète le mieux l'homme qu'il devient (entre le tueur impitoyable qu'il a déjà été et l'homme moralement nouveau qu'il est depuis peu). Ses longues hésitations entre actions perçues et réactions rendues, attribuables à la position contemplative qu'il adopte face aux événements actuels (dédoublés en passé/présent à ses yeux), transforment son présent en souvenirs; lui permettant de faire et de répéter un choix libre parmi les nombreuses possibilités qui s'offrent à lui. Ainsi animé par un désir de perfectionnement, William Munny creuse alors un intervalle de temps entre sa perception troublante du dédoublement du temps et son action hésitante, tentant par là même de retrouver la volonté d'expression de la meilleure coïncidence possible entre sujet (besoin de comprendre l'homme qu'il devient) et objet (besoin de comprendre ce qui se passe par-delà l'illusion de déjà-vu), ce qui produit une rupture sensori-motrice. Cette rupture sensori-motrice se voit accentuée par l'errance de William Munny : en plein désenvironnement, les gestes habituels de William Munny se révèlent inefficaces, le plaçant en déphasage par rapport au monde qui l'entoure. De même, insensibilisé alors qu'il voit resurgir les « mêmes » choses, le lien au monde de William Munny se brise, engendrant alors chez lui un problème particulier d'affection. Effectivement, sa réaction retardée devient action possible et sa perception prend une distance afin d'anticiper : il contemple le présent d'un temps éloigné, à la fois passé et à venir, s'attendant à voir revenir certaines choses. Ce faisant, son regard se trouve coupé de sa fonction utilitaire habituelle, condamné à détacher des images des objets du monde, en dégagant ceux-ci de leurs usages. Dès lors, William Munny en vient à découvrir l'action possible des choses. En fait, il semble alors que William Munny devienne, en quelque sorte, un créateur au regard fasciné (ce regard mort, de l'interminable, fantôme de la vision éternelle), et qu'il se trouve, en quelque sorte, dans une mystique créatrice : son affection, problématique ici, circule dans un mouvement incessant, conséquence du regard qu'il porte sur le monde. (Blanchot, p.29-30) Son regard, à la fois distant et proche du monde, oscille

incessamment entre ces deux perspectives : il voit les forces de la répétition de loin pour ne pas être happé par elles, en même temps qu'il les examine en détail, de proche, pour déceler l'ouverture et introduire activement une différence. Ce double mouvement tiendrait au fait que William Munny tente présentement de créer une nouveauté dans son existence (en inscrivant une différence entre son passé et son présent, dans la répétition qu'il pratique). Pour William Munny, voir à distance est un moyen d'examiner les actes d'autrui comme ses propres actes, pour en dégager les puissances, c'est-à-dire les rôles répétables qu'il sera à même d'imiter ; ce faisant, il semble qu'il recherche une solution à son problème d'affection, en vue de réenclencher son schème sensori-moteur, de participer à nouveau au monde. La position du créateur devient, pour lui, un moyen de trouver un pont entre son intimité et le dehors, en jouant/imitant un reflet dégagé des choses.

Dans le second chapitre, nous avons analysé en détail le parcours éthico-temporel de William Munny, afin de bien saisir comment ses paroles et ses gestes constituent la recherche d'un moyen de recréer un lien au monde par une répétition, tout en y intégrant une différence (en faisant en sorte qu'y soit reflété, de la meilleure manière possible, l'homme qu'il devient). En effet, intériorisant le dédoublement du temps, William Munny éprouve une fêlure de son moi, ce qui fait de lui un personnage proche de l'acteur de par la coexistence de deux perspectives sur lui-même, de par le va-et-vient incessant entre les pôles acteur et spectateur de son existence. Dès lors, l'identité de William Munny devient vacillante. Oscillant entre les pôles de l'acteur et du spectateur de ses actes, William Munny appartient à deux temporalités, il remplit le vide de l'instant présent par des représentations du futur et du passé : il œuvre à la fois dans le présent tendu vers l'avenir (par sa perception et ses gestes en tant qu'acteur) et dans le présent tombant dans le passé (par le souvenir du présent qu'il crée lorsque, en tant que rôle, il contemple les actes présents de l'acteur, examinant les multiples possibilités du présent). En tant qu'acteur et spectateur de sa vie, William Munny mène donc un mode d'existence pleinement historique, il dispose de la liberté de choisir ce qui sera à chaque instant : il a conscience d'exister dans le temps, il assiste à ses propres mouvements, pensées et actions, conservant alors une incessante vivacité d'esprit et de corps. Ce faisant, William Munny peut choisir de répéter autrement, évitant par conséquent les habitudes inconscientes : il voit et rend compte par ses actes de l'écart temporel qui fait de la reprise quelque chose de nouveau, il

évite d'être agi en maîtrisant le dédoublement du temps et en ordonnant ce qui était confus dans le déjà-vu, et ce, grâce à la représentation qu'il en crée (un rôle qui en rend compte).

Comme nous l'avons vu ensuite, l'acteur Clint Eastwood lui-même mise sur la reprise d'une telle fêlure du moi. Toute sa carrière en témoignait lorsque nous l'analysions suivant l'ontologie cavellienne de l'acteur de cinéma. En effet, la dynamique acteur Clint Eastwood/rôle de personnage-acteur, reprise tout au long de sa carrière, apparaît alors comme un mode d'être où acteur et rôle sont indissociables : d'un film à l'autre, Clint Eastwood explore son être pour créer son personnage. Ce faisant, il produit une certaine identité fantomatique de star, et ce, par la répétition de soi-même (insistance sur certains traits de personnalité ou de physique prêtés au rôle) et par l'inscription d'une différence (variantes selon les rôles). Stephen Mulhall présentait le rôle de Shérif dévoué, imposant sa volonté par l'action et la souffrance/l'endurance, comme une telle identité fantomatique, une récurrence au fil de la carrière de Clint Eastwood. Il donnait un sens particulier à ce flirt avec l'auto-destruction qu'il percevait chez Clint Eastwood (et que nous voyons dans William Munny), à savoir une certaine forme de création affirmative née d'un instinct de mort, la recherche d'une seconde naissance par le perfectionnement d'une répétition. Pour le dire autrement, une telle manière de faire chez Clint Eastwood rendrait compte, en quelque sorte, d'un certain mode de pensée apparenté au stoïcisme : une certaine forme d'acceptation du changement (subir les transformations imposées par la caméra, ce moteur de métamorphose), ce changement étant conçu comme renaissance³ (conserver une sentiment de soi à travers des reprises qui perfectionnent l'être).

Et, à nos yeux, la relation entretenue par Clint Eastwood avec la philosophie stoïcienne, au fil de sa carrière, mériterait qu'on s'y attarde plus longuement. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous contenterons d'évoquer un tel lien, lien que, peut-être, de prochains travaux développeront plus avant. La pensée stoïcienne (telle que développée par Épictète et Marc-Aurèle, notamment) s'apparente à un code de conduite, une philosophie existentielle développée à travers une série de préceptes somme toute assez

³ Gilles Deleuze, dans *L'image-mouvement*, aborde justement un telle forme de répétition, lorsqu'il traite de la répétition qui sauve chez Søren Kierkegaard, à savoir une répétition fondamentalement liée à une nouveauté, une renaissance: « Mais la répétition n'est-elle pas capable de sortir de son propre cycle, et de "sauter" par-delà le bien et le mal ? C'est la répétition qui nous perd et nous dégrade, mais c'est elle aussi qui peut nous sauver, et nous faire sortir de l'autre répétition. Kierkegaard opposait déjà une répétition du passé, enchaînant, dégradante, à une répétition de la foi, tournée vers l'avenir, et qui nous redonnait tout dans une puissance qui n'était pas celle du Bien, mais celle de l'absurde. *À l'éternel retour comme reproduction d'un toujours déjà-fait, s'oppose l'éternel retour comme résurrection, nouveau don du nouveau, du possible.* » (Deleuze, 1983, p.184-185 – Nous soulignons.)

concrets. Ces préceptes, applicables au quotidien, permettent en quelque sorte de tirer un certain type d'apprentissage de leur mise en expérience. Afin de rendre compte du mode de pensée stoïcien, examinons ici brièvement quatre de ses dimensions. Premièrement, le stoïcisme préconise l'établissement d'une relation particulière (d'anticipation) avec la mort : il s'agit, pour l'homme, de se comporter du mieux possible en tout temps, la mort pouvant surgir n'importe quand.⁴ Une telle manière de penser semble résonner autant avec le comportement de William Munny qui, au long de son périple, cherche à trouver la meilleure façon d'agir (celle qui rendra le mieux compte de l'homme qu'il devient), qu'avec une parole prononcée par Clint Eastwood, dans son long-métrage *Bronco Billy*, parole qui souligne admirablement bien la présence d'une certaine tonalité stoïcienne dans l'œuvre eastwoodienne : « You only live once, gotta give it your best shot. » Deuxièmement, la philosophie stoïcienne enseigne une certaine forme d'acceptation du changement, celui-ci pouvant être vu d'une manière positive (comme quelque chose de nécessaire, voire même de formateur).⁵ Dans *Unforgiven*, William Munny ne cesse de prêcher la différence éthique à son compagnon Ned Logan et tente par tous les moyens de lui faire accepter le changement de manière plus positive (« Just 'cause we're goin' on this killing that don't mean I'm gonna go back to bein' the way I was. »), de lui faire comprendre qu'il est possible, voire même nécessaire, de recommencer autrement une action du passé, et de bien lui faire percevoir les différences entre celle-ci et les événements du présent, la chasse à l'homme présente étant conçue comme un genre d'épreuve du destin, une occasion de construire l'avenir en actualisant l'homme nouveau qu'il devient. Troisièmement, le Stoïcien valorise la conscience et la liberté, au sens où il s'avère primordial, pour lui, de toujours réfléchir avant d'agir, d'effectuer le meilleur choix possible, celui qui sera le plus approprié aux événements présents.⁶ Dans *Unforgiven*, les

⁴ « Tout faire, tout dire et tout penser en homme qui peut sortir à l'instant de la vie. » (Marc-Aurèle, p.46.XI) De même : « C'est, en effet, une des actions de ta vie que le fait de mourir. Il suffit donc, pour cet acte aussi, de bien faire ce qu'on fait dans le moment présent. » (Marc-Aurèle, p.97.II)

⁵ « Tout ce qui arrive, ou bien arrive de telle sorte que tu peux naturellement le supporter, ou bien que tu ne peux naturellement le supporter. Si donc il t'arrive ce que tu peux naturellement supporter, ne maugrée pas ; mais, autant que tu en es naturellement capable, supporte-le. Mais s'il t'arrive ce que tu ne peux pas naturellement supporter, ne maugrée pas, car cela passera en se dissolvant. Souviens-toi cependant que tu peux naturellement supporter tout ce que ton opinion est à même de rendre supportable et tolérable, si tu te représentes qu'il est de ton intérêt ou de ton devoir d'en décider ainsi. » (Marc-Aurèle, p.162.III) De même : « Ne demande pas que ce qui arrive arrive comme tu veux. Mais veuille que les choses arrivent comme elles arrivent et tu seras heureux. » (Épictète, *in* Marc-Aurèle, p.210.VIII)

⁶ « Le maître intérieur, quand il se conforme à la nature, envisage les événements de telle sorte, qu'il puisse toujours, selon la possibilité qu'il en a, modifier sans peine son attitude envers eux. Il n'a de préférence pour aucune matière déterminée, mais il se porte, après un obstacle, il s'en fait une matière, comme le feu lorsqu'il

hésitations de William Munny étirent le temps : il se donne lui-même le temps de se défaire d'habitudes inconscientes, d'affirmer sa conscience et sa liberté dans un choix, le meilleur choix possible selon ce qui arrive. Et, de même, les paroles de William Munny à ses enfants sur la ferme (« Do the best you can. ») : elles peuvent être conçues comme un enseignement, celui du perfectionnisme stoïcien fondé sur une liberté de choix toujours recommencée. Quatrièmement, la pensée stoïcienne soutient que l'existence humaine est intrinsèquement liée à un rôle imposé par le destin, un rôle prédéterminé que l'homme doit accepter, pour le porter à sa perfection (et alors donner sens à sa vie).⁷ Bien sûr, *Unforgiven* nous montre comment le sens même de l'existence de William Munny est fondamentalement lié au rôle de meurtrier, un rôle imposé par le destin (à travers la proposition du Kid), et qu'il doit accepter et porter à sa perfection (incarnation mythique à Big Whiskey).

Dans notre mémoire, nous avons ensuite expliqué comment les images-cristal créées par *Unforgiven* rendaient compte d'un dédoublement du temps, à travers la figure de l'écrivain (qui participe au jeu de la représentation et à la fabrication des légendes). L'acteur (avec son moi fêlé) suscitait également une telle image-cristal, par des échanges entre actuel et virtuel (alternance entre acteur et rôle essayé), des effets-miroir (tempéraments/comportements semblables chez William Munny, Ned Logan et le Kid, surtout) et un perpétuel *Se-distinguer* (volonté d'affirmer une différence identitaire au sein d'une action répétitive chez William Munny). En fait, nous avons souligné comment les images-cristal d'*Unforgiven* mettent en scène la structure double de l'Événement, celui-ci étant toujours déjà passé et encore à venir (comme un rôle, ou le destin), et ce, parce que nous y voyons à la fois le présent de son effectuation dans des corps (actes réels de William Munny) et sa contre-effectuation dans des représentations incorporelles du passé et du futur reflétées dans l'effectuation spatio-temporelle de l'Événement (rôles dégagés des actes passés des membres du trio, en vue de les imiter/reprendre dans un contexte approprié). Ici,

se rend maître des choses qu'on y jette, alors qu'une petite lampe en serait étouffée. Mais un feu ardent a vite fait de s'approprier ce qu'on y ajoute ; il le consume et, de par ce qu'on y jette, il s'élève plus haut. » (Marc-Aurèle, p.65.I) Aussi : « N'accomplis aucun acte au hasard, ni autrement que ne le requiert la règle qui assure la perfection de l'art. » (Marc-Aurèle, p.65.II)

⁷ « Quelque chose t'est-il arrivé ? C'est bien, tout ce qui arrive t'était destiné dès l'origine, par l'ordre de l'ensemble, et y était tissé. En somme, la vie est courte. Il faut tirer profit du présent, mais judicieusement et selon la justice. Sois sobre à te donner relâche. » (Marc-Aurèle, p.71-71.XXVI) De même : « Quoi que ce soit qui t'arrive, cela t'était préparé de tout éternité, et l'enchaînement des causes avait filé ensemble pour toujours et ta substance et cet accident. » (Marc-Aurèle, p.162.V) Voir aussi la citation d'Épictète que nous avons présenté dans la note de bas de page 14 de notre second chapitre.

s'ébauche donc, pour William Munny, un destin stoïcien, articulé sur la fêlure du moi, où à la fois acteur et spectateur de sa vie, il agit et représente l'Événement, le rôle que le destin lui impose. Pour développer plus avant cette autre compréhension du parcours de William Munny, voyons comment G. Deleuze présente une telle morale stoïcienne de l'Événement. Selon lui, il faut vouloir l'Événement, c'est-à-dire la mise en actes de quelque chose (le destin) que l'on dégage de ce qui arrive (les événements) par la Divination, par l'interprétation de lignes à la surface des corps (où l'on saisit l'Événement pur non encore effectué, comme quelque chose qui pourrait revenir, semblable à ce qui venait avant). (Deleuze, 1969, p.118) Cette morale a donc deux pôles : d'un côté, la Divination (ou logique du sens), où l'homme doit comprendre les causes corporelles (pour en dégager l'Événement incorporel, le destin, à incarner) ; d'un autre côté, la Mystique du destin (ou éthique sélective de répétition), où l'homme doit vouloir l'Événement sans interprétation (être prêt à le répéter, à l'incarner, à l'effectuer par un choix libre, transformer une résonance, une quasi-causalité incorporelle, en une manifestation spatio-temporelle d'un corps). (Deleuze, 1969, p.169) Bref,

[là] le sage [stoïcien] attend l'événement. C'est-à-dire : il *comprend l'événement pur* dans sa vérité éternelle, indépendamment de son effectuation spatio-temporelle, comme à la fois éternellement à venir et toujours déjà passé suivant la ligne de l'Aiôn. Mais, aussi et en même temps, du même coup, il *veut l'incarnation*, l'effectuation de l'événement pur incorporel dans un état de choses et dans son propre corps, dans sa propre chair : s'étant identifié à la quasi-cause, le sage veut en "corporaliser" l'effet incorporel, puisque l'effet hérite de la cause. (Deleuze, 1969, p.172)

Dès lors, d'une part, au fil de son périple dans *Unforgiven*, William Munny doit saisir son destin à travers des événements qui résonnent en un Événement, et ce, en effectuant à nouveau une chasse à l'homme, en liant le passé et le présent par une action répétitive dans un nouveau contexte. Il doit comprendre l'univocité (son identité, son Événement, son destin) dans la contre-effectuation de l'Événement, en étant un spectateur de sa vie, capable de dégager un seul et même sens de tous les événements et de toutes les choses disjointes qui la composent (variantes sur un seul et même rôle de meurtrier). (Deleuze, 1969, p.208-211) William Munny doit donc voir la répétition dans la différence, se représenter l'éternel retour de l'Événement (le rôle de meurtrier) sous ses diverses variantes (les multiples événements, les diverses combinaisons de rôles dégagées et/ou essayées) sur la ligne du temps. (Deleuze, 1969, p.209) Et, dans cette répétition, il doit s'affirmer comme un

individu, comme un être unique, par sa distance avec tout autre événement (les autres individus, Ned Logan et le Kid, comme d'autres Événements), comprendre que son identité repose sur l'Événement qu'il est (le rôle de meurtrier étant, en quelque sorte, le sens même de son existence). (Deleuze, 1969, p.209-210) Pour G. Deleuze, il serait alors question d'un destin stoïcien (sans causalité nécessitante), fondé sur la résonance des événements.

Et ce qui fait un destin au niveau des événements, ce qui fait qu'un événement en répète un autre malgré toute sa différence, ce qui fait qu'une vie est composée d'un seul et même Événement malgré toute la variété de ce qui lui arrive, qu'elle est traversée d'une seule et même fêlure, qu'elle joue un seul et même air sur tous les tons possibles avec toutes les paroles possibles, ce ne sont pas des rapports de cause à effet, mais un ensemble de correspondances non causales, formant un système d'échos, de reprises et de résonances, un système de signes, bref une quasi-causalité expressive, non pas du tout une causalité nécessitante. (Deleuze, 1969, p.199)

D'autre part, une fois que William Munny saisit son destin et son identité dans la résonance des événements, il doit vouloir l'Événement, il doit adhérer librement à son destin en l'incarnant (pour le porter à sa perfection, et, par là même, tisser un lien avec le monde). À ce propos, à l'instar du Stoïcien, William Munny doit incarner, effectuer l'Événement incorporel qui l'attend et lui fait signe (signe perçu lors de l'annonce de la mort de Ned Logan, ses dernières paroles nommant le bon rôle associé à des circonstances appropriées : le revenant/meurtrier mythique William Munny vengeant sa mort à Big Whiskey), et ce, afin de s'égaliser à lui, de le porter à sa perfection en lui donnant corps. (Deleuze, 1969, p.174) En fait, comme dans l'*amor fati* de F. Nietzsche, William Munny, en tant qu'instance paradoxale, doit adhérer librement à son destin, au sens où il sélectionne quelque chose (un pur exprimé qui fait signe, l'Événement) dans ce qui arrive : sans résignation ni ressentiment, il choisit donc d'affirmer une part comprise, voulue et représentée dans ce qui arrive et, ce faisant, il crée un nouveau mode d'être. (Deleuze, 1969, p.175) Ici s'affirme donc un destin stoïcien sans causalité nécessitante, car l'instance paradoxale (William Munny, en tant qu'acteur qui représente ce qu'il a dégagé des événements, en jouant un rôle) « est libre de deux façons, conformément aux deux pôles de la morale [stoïcienne] : une fois parce que son âme peut atteindre à l'intériorité des causes physiques parfaites, une autre fois parce que son esprit peut jouer des rapports très spéciaux qui s'établissent entre les effets dans un élément de pure extériorité. » (Deleuze, 1969, p.198) Par conséquent, en adhérant à la morale stoïcienne de l'Événement, William Munny

dispose d'une double liberté : d'une part, parce qu'il comprend les causes physiques (la Divination, où il voit la nécessité dans ce qui arrive ainsi que la place de la liberté), et, d'autre part, parce qu'il joue des rapports spéciaux non-nécessaires (la Mystique du destin, où il choisit de produire du nouveau par un acte répétitif).

Dans *Unforgiven*, un tel destin stoïcien s'articule au cœur du parcours éthico-temporel de William Munny. En fait, comme nous l'avons expliqué précédemment dans ce mémoire, le long-métrage de Clint Eastwood générerait un « cristal fêlé », et ce, en mettant en scène des personnages dédoublés (acteur/rôle) qui expérimentent divers rôles dans le théâtre de la vie, afin de parvenir à dégager le bon rôle, celui qui, en s'incarnant, leur permettra de fêler le cristal et d'en sortir, tout en changeant le réel. En nous inspirant de ce que Gilles Deleuze écrit sur le symbole chez D.H. Lawrence, nous pourrions concevoir un tel cristal comme une forme de « pensée rotative, où un groupe d'images tourne de plus en plus vite autour d'un point mystérieux » (Deleuze, 1993, p.64-65), comme un processus décisionnel.

Le symbole [ou le « cristal fêlé », ici] est un maelström, il nous fait tourner jusqu'à produire cet état intense d'où la solution, la décision surgit. Le symbole est un *processus d'action et de décision* ; c'est en ce sens qu'il est lié à l'oracle qui fournissait des images tourbillonnantes. Car c'est ainsi que nous prenons une véritable décision : lorsque nous tournons en nous-mêmes, sur nous-mêmes, de plus en plus vite, "jusqu'à ce qu'un centre se forme et que nous sachions que faire". (Deleuze, 1993, p.65)

De même, dans *Unforgiven* William Munny tourne sur lui-même, il se rejoue en créant une série d'images où des éléments se répètent (lieux, actions, etc.), où il se trouve confronté à des doubles de lui-même, ce qui le force, en quelque sorte, à prendre des décisions, à se démarquer (et, par là même, à marquer des différences dans la répétition qu'il pratique lui-même).

Et, un tel processus décisionnel, mis en scène à la manière d'un « cristal fêlé », se décline, pour William Munny, suivant un parcours jalonné de trois répétitions. Tout commence par la parole du Kid qui ramène, d'un coup, le passé dans le présent de William Munny, rendant alors celui-ci sensible au dédoublement incessant du temps (et, donc, aux possibilités de répétition). Dès lors, William Munny entame sa recherche du bon rôle, en pratiquant la première répétition, la *répétition comique*, celle où il cherche à répéter une idée de son moi d'une manière identique, et ce, en imitant des rôles anciens. Dans *Unforgiven*, William Munny demeure dans la *répétition comique* (en combinant des rôles «

morts » à celui de meurtrier : homme moralement changé, fermier, père, ami, mari/veuf) jusqu'à ce qu'il fasse le deuil de ces rôles « morts », c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il en meure, puis en ressuscite, après avoir été battu à Big Whiskey. En fait, nous pourrions même concevoir la *répétition comique* comme un équivalent de la Divination que nous avons évoquée précédemment, au sens où c'est lors de cette étape qu'il trouve, par l'essai des divers rôles de sa vie, la nécessité de la liberté, voyant ce qui lui est imposé et expérimentant ce qu'il peut accomplir. Puis, lors des meurtres des deux cowboys, William Munny effectue une transition vers la seconde répétition : il n'est plus tout à fait dans la *répétition comique*, sans toutefois encore être dans la *répétition tragique*, il la prépare, s'essayant concrètement, par des actes, dans le rôle de meurtrier. Et, alors qu'il prend connaissance de la mort de Ned Logan et du rôle que celui-ci a créé pour lui, William Munny s'engouffre dans la deuxième répétition, la *répétition tragique*. Il l'accomplit pleinement lorsqu'il se métamorphose et affronte le présent trop fort, incarnant, par un choix libre et dans un contexte où cela est justifié, le bon rôle (revenant/meurtrier mythique William Munny). Ici, nous nous trouvons à l'étape de la Mystique du destin que nous avons mentionnée précédemment, au sens où, après avoir pratiqué la Divination, William Munny joue stoïquement des rapports spéciaux non nécessaires (rien ne l'oblige à reprendre le rôle de tueur, ni même à venger Ned Logan), il choisit de produire du nouveau par un acte répétitif : il affirme, de la meilleure manière possible, le rôle de meurtrier que le destin ne cesse de lui imposer. En se rejouant comme tueur mythique revenu rendre justice à Ned Logan, incarnant un rôle qui synthétise son passé et son présent, William Munny donne donc âme et chair à cette virtualité, en l'actualisant par des actes réels (tuerie au saloon Greely's et menaces moralisatrices, où William Munny est à la fois meurtrier, homme moralement changé, fermier, père et ami). Enfin, William Munny passe à la troisième répétition, la *répétition dramatique*, alors qu'il disparaît à trois reprises : d'abord, il disparaît hors-champ, dans la nuit orageuse ; puis, une mention écrite rapporte sa disparition ; enfin, un fondu enchaîné qui amène le générique dans l'image finale le fait disparaître en même temps. Devenu autre (entre le meurtrier qu'il était et l'homme moralement changé qu'il était devenu), William Munny s'efface devant le réel nouveau qu'il a créé en mettant en actes le bon rôle, il disparaît par la fêlure qu'il a produite dans le cristal. Ce faisant, William Munny deviendrait peut-être, comme Mircea Eliade le souligne dans son ouvrage *Le mythe de l'Éternel Retour – Archétypes et répétition*, un personnage historique retenu en tant que figure héroïque mythique (rôle de William Munny : meurtrier

mythique), plutôt que comme individualité (acteur William Munny : l'homme et ses hésitations, au quotidien). Comme le montre Gilles Deleuze, lors de la mise en actes responsable de l'Événement (l'incarnation du destin par l'instance paradoxale), il y a transmutation : l'acteur se met hors de lui-même, dans un rôle impersonnel, et devient autre. (Deleuze, 1969, p.179) Le moi d'acteur de William Munny disparaît alors devant l'affirmation vivante et parfaite de l'Événement (un Événement incorporel, un rôle de revenant/meurtrier impitoyable, incarné dans un corps, par des meurtres réels) (Deleuze, 1969, p.179) : son moi s'ouvre, à ce moment, pour libérer des singularités impersonnelles et pré-individuelles qu'il emprisonnait (dans un type psycho-social déterminé). (Deleuze, 1969, p.249) Et, ici, alors que le rôle de meurtrier, qui lui est à nouveau imposé lors de la mort de Ned Logan, se voit librement sélectionné, transformé en Événement spatio-temporel parfait par William Munny, la liberté de son adhésion au destin efface la nécessité de son moi d'acteur.

Et, à travers de telles considérations sur une relation particulière (alliant nécessité et liberté) tissée entre William Munny et son destin, nous ne pouvons nous empêcher, pour finir, d'élaborer quelque peu sur la Mystique du destin demeurée en sourdine au long de notre mémoire, ouvrant peut-être la voie à d'autres travaux que nous pourrions entreprendre. Dans trois courts articles rédigés sur l'œuvre et l'existence de Joë Bousquet, René Nelli, Ferdinand Alquié et Alain Robbe-Grillet dégagent une Mystique du destin que nous pouvons mettre en parallèle avec le parcours éthico-temporel de William Munny. À nos yeux, comme Joë Bousquet, cet homme qui a choisi d'embrasser son destin d'écrivain pour égaler un événement privilégié (sa blessure de guerre, en le paralysant, lui permettait paradoxalement d'approfondir ce destin), William Munny peut être conçu comme un homme qui a décidé d'engager son moi, dans un rôle tracé d'avance pour lui (celui de meurtrier), afin de consacrer son existence à le porter à sa perfection et à lui donner sa signification définitive. René Nelli montre que, pour J. Bousquet, le monde et les événements n'existent que s'ils s'achèvent en l'homme, se confondent à lui et l'attendent. (Nelli, p.180) C'est donc dire que le destin de l'homme est son seul lien au monde, sa seule manière d'être vraiment ce qu'il est. Dans cette optique, un homme comme William Munny serait donc né pour incarner son destin, pour jouer ce rôle qui lui permet d'être vraiment lui-même et de vivre réellement les événements de sa vie (déjà en place avant qu'il se les approprie).

Il s'agit donc, pour J. Bousquet (et William Munny), dans sa *Mystique du destin*, d'être lui-même ce qu'il n'était pas, ce que le destin n'a pas voulu qu'il fût, ce qu'un autre destin a voulu qu'il soit. (Nelli, p.186) Par conséquent, un homme comme Joë Bousquet (ou William Munny) se retrouve devant une pluralité de destins virtuellement possibles, mais il doit opérer un choix parmi ceux-ci, il lui faut choisir librement d'adhérer au choix qui correspond le mieux à la situation actuelle (tri des rôles dans la *répétition comique*, recherche du bon rôle qui lui permettra d'incarner son destin et de changer le réel) : il lui faut choisir librement de faire concorder sa propre volonté avec celle de son destin, ce qui lui permettra de créer l'Événement, où l'homme est envahi par son destin et où il le vit vraiment (métamorphose dans la *répétition tragique*). Ainsi, il s'agit pour Joë Bousquet (et William Munny) de trouver la bonne puissance, celle qui concorde avec l'événement actuel (à ce qui est), et de jouer et rejouer ce rôle (toujours renouvelé) défini par cette bonne puissance (ce qu'il aurait pu être dans un tel type de circonstances), de manière à mener l'Événement à sa perfection, à embrasser son destin, à donner sens à son existence. Se développe alors chez J. Bousquet (et William Munny) un mythe de l'Événement, à savoir le fait que, par l'adhésion libre de l'homme à un Événement privilégié se crée un être unique et irremplaçable : un homme qui vit pleinement son destin, qui l'aime comme s'il l'avait choisi. (Nelli, p.180) Bref, J. Bousquet et William Munny deviennent des êtres uniques et irremplaçables (du fait que leurs propres volontés se sont harmonisées à la volonté de leurs destins respectifs), ils deviennent, chacun à leur manière, l'Événement privilégié. Ils le portent à sa perfection lorsqu'ils choisissent librement de s'effacer derrière leur destin (devenir autre dans la *répétition dramatique*), en répétant une puissance d'écrivain inépuisable pour J. Bousquet, en se jouant comme meurtrier toujours d'une manière nouvelle pour William Munny, et, donc, en ne tentant jamais de rejouer de manière identique un ancien rôle qui a déjà été actualisé dans leurs existences respectives.

À ce propos, Ferdinand Alquié parle de la *Mystique du destin* chez Joë Bousquet comme d'une morale de l'Événement à accomplir, comme un principe d'existence nietzschéen où l'homme accepte ce qui lui est imposé par le destin (peu importe ce qui est imposé), où il part de cet Événement comme d'un principe d'existence dont il cherche à accomplir la perfection et l'éclat. (Alquié, 1950, p.187) Autrement dit, un Événement privilégié crée son destin, au sens où il constitue pour l'homme en cause une seconde naissance (qui remplace celle, naturelle, de chair), une naissance qui lui permet de réorienter sa vie. (Alquié, 1950, p.188) Dans le cas de J. Bousquet, sa blessure de guerre

constitue une seconde naissance, un Événement privilégié qui crée son destin, qui lui permet, s'il le choisit, de réorienter sa vie, de devenir un écrivain. Et, pour William Munny, le rôle de meurtrier se présente à lui comme la possibilité d'une renaissance, comme une opportunité de choisir s'il veut marquer la différence qu'il conçoit entre son présent et son passé, s'il veut créer un nouveau meurtrier (soucieux de considérations morales). En fait, comme R. Nelli, F. Alquié remarque que, l'homme placé en face de l'Événement privilégié voit son existence se dédoubler devant lui. Acteur et spectateur de sa vie, il prend conscience du choix qui s'offre à lui : il doit choisir entre la construction d'un avenir à partir d'un présent changeant qui dit qui il est vraiment et la prolongation d'un passé révolu et d'une idée de soi-même inexacte. C'est donc dire que, confronté à l'Événement privilégié que lui impose le destin, l'homme doit effectuer un choix entre l'Événement (l'objet à égaler, ce qui la constitue vraiment dans l'Histoire) et sa Nature (un paradis perdu, ce qu'elle croit être mais n'est plus). (Alquié, 1950, p.188) C'est exactement ce choix qui se présente à William Munny tout au long *d'Unforgiven*. Plus précisément, le choix que William Munny répète encore et encore apparaît cependant plus complexe que l'alternative binaire que nous venons d'évoquer. En effet, il nous semble que William Munny choisisse toujours *entre* l'Événement et sa Nature, comme pour créer une synthèse parfaite entre ces alternatives qui rendrait mieux compte de la position paradoxale qu'il occupe et de son identité en devenir. Ainsi, à nos yeux, d'une part, il choisit d'approfondir son Événement privilégié (il est effectivement engagé dans une chasse à l'homme, reprenant donc le rôle de meurtrier que le destin lui impose), mais, d'autre part, il choisit sa Nature (il croit être plus changé qu'il ne l'est réellement), et ce, en vue de créer son existence en se jouant comme meurtrier, mais d'une manière autre. Et, pour Joë Bousquet, l'être réel se trouve dans l'Événement et l'acte (ce qu'on est vraiment), plutôt que dans une Nature que l'on pense être (être apparent) ; par conséquent, la Mystique du destin encourage-t-elle J. Bousquet à engager sa vie dans l'acte d'écrire en le séparant de son être (Alquié, 1950, p.188), et William Munny, à reprendre le rôle de meurtrier, ce qui le sépare de son être (effacement de son moi d'acteur).

Pour être plus précis, à partir de ce moment décisif que constitue l'Événement privilégié, un homme comme William Munny doit donc se demander : « Que puis-je faire de cet Événement qui change ma vie ? Comment puis-je me l'approprier de telle sorte que nous accédions à la plus grande perfection possible ? » Dès lors se développe une éthique de la répétition, au sens où il cherchera à se rejouer d'une infinité de manières, il explorera

les inépuisables possibilité de sa condition, de manière à créer toujours du nouveau, de la différence (en vue d'égaliser l'Événement, d'atteindre la perfection que sa condition actuelle lui permet, et donc, d'adhérer pleinement, en tant que personne moralement changée, à son destin), plutôt que de se complaire dans une répétition stérile où il chercherait à égaler ses anciens passés actualisés (recommencer ses anciens actes de meurtrier, ce qui est impossible). Comme le dit Alain Robbe-Grillet, cette éthique de répétition prend alors un sens existentiel pour l'homme qui y participe. En fait, à travers une telle éthique de répétition tendue vers un perfectionnement de son être, l'homme a le devoir d'opérer le salut de l'espace et du temps, c'est-à-dire que la personne humaine doit disparaître devant une création problématique qui est la seule à devoir être⁸, elle doit se réduire à l'Événement, elle doit s'effacer devant ce Double inconnu qu'est son destin ; elle n'existe alors que par la manière d'accomplir l'Événement qu'elle aura été. (Robbe-Grillet, p.115) Et, pour ramener de telles considérations vers la théorie deleuzienne du cinéma, nous pourrions comprendre qu'à travers une telle Mystique du destin où il perfectionne l'Événement en l'incarnant, William Munny rétablirait, en quelque sorte, un lien au monde, au sens où son être s'efface dans les événements qu'il y produit.

Enfin, considérant le destin cristallin, tracé par William Munny au fil du long-métrage *Unforgiven*, et considérant également que l'acteur Clint Eastwood retravaille incessamment un certain rôle au fil de sa carrière, produisant encore et encore des distinctions et des variations sur celui-ci selon ses apparitions devant la caméra, il nous faudrait re-parcourir l'œuvre eastwoodienne en entier. Il s'agirait d'y mesurer la place de (et les rapports tissés entre) la répétition, la différence, la nécessité, la liberté, la conscience et le choix. Et, portant un regard particulier vers l'ensemble des rôles interprétés par Clint Eastwood autant que vers les parcours des personnages des films qu'il a réalisés, nous pourrions également vérifier si des répétitions-variations sur un destin cristallin (comme celui de William Munny) ne s'y élaborent pas, si dans de tels longs-métrages ne se trouvent pas les germes d'un tel croisement entre le « cristal fêlé » et le destin stoïcien...

⁸ Cette création problématique qui est la seule à devoir être serait donc le destin, qui s'émancipe, qui prend vie (et devient parfait) à travers une série d'actes ancrés spatio-temporellement (les événements, où le moi de l'être humain qui se rejoue pour faire surgir simultanément des actes et des puissances, s'efface devant ces manifestations de l'espace et du temps).

BIBLIOGRAPHIE

- ALQUIÉ, Ferdinand. *Le désir d'éternité*, Paris, Quadrige / P.U.F., 1983 [1943], 154 p.
- AUTHIER, Christian. *Clint Eastwood*, Paris, Fitway Publishing, 2005, 119 p.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985 [1958-1962], 372 p.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Champs-Flammarion, 2000 [1925], 264 p.
- BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle*, Paris, P.U.F., 1966 [1919], 214 p.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige / P.U.F., 1999 [1939], 281 p.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1989 [1955], 376 p.
- BRION, Patrick. *Clint Eastwood*, Paris, Éditions de La Martinière, 2001, 591 p.
- CAVELL, Stanley. *La projection du monde*, Paris, Belin, 1999 [1971], 301 p.
- CHEMIN, Nicolas. *Eastwood, la boucle et le trait d'union – Le western entre chien et loup*, Paris, Dreamland éditeur, 2002, 127 p. (Collection « Ciné films »)
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 [1983], 379 p.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1985], 379 p.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1993], 191 p.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 2003 [1968], 409 p.
- DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1966, 120 p.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris, P.U.F., 2002 [1969], 392 p.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Quadrige / P.U.F., 1999 [1962], 232 p.
- DUREAU, Christian. *Clint Eastwood*, Paris, Éditions Didier Carpentier, 2005, 111 p.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 247 p.

- ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'Éternel Retour – Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969, 189 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Film. perception et mémoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, 255 p.
- FERRARI, Philippe J. P. *Clint Eastwood*, Paris, Solar, 1980, 65 p.
- FREUD, Sigmund. « Remémoration, répétition et élaboration » (1914), in *La technique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pp.105-115
- GUÉRIF, François. *Clint Eastwood*, Paris, Ramsay, 1994, 237 p.
- KIERKEGAARD, Søren. *La reprise*, Paris, GF / Flammarion, 1990 [1843], 275 p. (Trad. : Nelly VIALLANEIX)
- MARC-AURÉLE. *Pensées pour moi-même (suivies du Manuel d'ÉPICTÈTE)*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 249 p.
- MARX, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris; Éditions Sociales, 1976 [1852], 157 p.
- MULHALL, Stephen. « Clint Eastwood dans la ligne de mire de la caméra », in Sandra LAUGIER et Marc CERISUELO (dir.), *Stanley Cavell- Cinéma et philosophie*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2001, pp.191-211 (Trad. : Christian FOURNIER)
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, GF / Flammarion, 1996 [1883-1885], 477 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1997 [1888], 153 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Généalogie de la morale*, Paris, GF / Flammarion, 2002 [1887], 279 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie*, Paris, Librairie Générale Française 1994 [1872], 219 p. (Collection « Le Livre de Poche », n°4625)
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*, Paris, GF / Flammarion, 2000 [1882-1886], 441 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, 1990 [1886], 249 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 185 p.
- ROSENBERG, Harold. « The Resurrected Romans », Chap. 12 in *The Tradition of the New*, Chicago / London, The Chicago University Press, 1982, pp.154-177
- SAINT-AUGUSTIN. *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 381 p.

SIMSOLO, Noël. *Clint Eastwood*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1990, 207 p.

SIMSOLO, Noël. *Clint Eastwood – Un passeur à Hollywood*, Paris, Cahiers du Cinéma / auteurs, 2003, 255 p.

SMITH, Paul. *Clint Eastwood – A Cultural Production*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, 292 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1982, 311 p.

VIRNO, Paolo. *Le souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1999, 188 p.

Article de journal :

LABERGE, Jean. « Maurice Richard, héros stoïcien », *Le Devoir* (samedi 27 et dimanche 28 janvier 2007), p.B6

Articles de périodiques :

ALQUIÉ, Ferdinand. « Joë Bousquet et la morale du langage », *Cahiers du Sud*, vol.37, n°303 (2^e semestre 1950), pp.187-190

ANGER, Cédric. « La cicatrice extérieure – *Unforgiven*, le dernier western », *Cahiers du cinéma*, n°522 (mars 1998), pp.32-33

BURDEAU, Emmanuel. « Eastwood filles et fils », *Cahiers du cinéma*, n°599 (mars 2005), pp.10-14

COHEN, Célia. « L'œuvre lente – Une réinvention du classicisme », *Cahiers du cinéma*, n°522 (mars 1998), pp.34-35

DE BAECQUE, Antoine. « Les points de suspension du visible – À propos de *Minuit dans le jardin du Bien et du Mal* », *Cahiers du cinéma*, n°522 (mars 1998), pp.42-43

FRODON, Jean-Michel. « Une rose pour Clint », *Cahiers du cinéma*, n°599 (mars 2005), p.18

FRODON, Jean-Michel. « ‘‘Je le fais, c'est tout’’ - Entretien avec Clint Eastwood autour de *Million Dollar Baby* », *Cahiers du cinéma*, n°599 (mars 2005), pp.19-26

GIAVARINI, Laurence. « Puissance des fantômes », *Cahiers du cinéma*, n°460 (octobre 1992), pp.72-75

HANSEN-LOVE, Mia. « Le vieil homme et la mort », *Cahiers du cinéma*, n°599 (mars 2005), pp.15-16

JONES, Kent. « Le dilemme – Eastwood vu d'Amérique », *Cahiers du cinéma*, n°522 (mars 1998), pp.38-41

JOUSSE, Thierry. « Les secrets du temps – ‘‘Pour comprendre les vivants, il faut communiquer avec les morts.’’ », *Cahiers du cinéma*, n°522 (mars 1998), pp.36-37

JOUSSE, Thierry et Camille NEVERS. « Entretien avec Clint Eastwood », *Cahiers du cinéma*, n°460 (octobre 1992), pp.67-71

NELLI, René. « Joë Bousquet et son Double », *Cahiers du Sud*, vol.37, n°303 (2è semestre 1950), pp.177-186

SAADA, Nicolas. « La poursuite infernale », *Cahiers du cinéma*, n°459 (septembre 1992), pp.22-26

Articles de périodiques (avec comité de lecture):

KRAPP, Peter. « *Unforgiven* : Fausse Reconnaissance », *South Atlantic Quarterly*, vol. 101, n°3 (Summer 2002), pp.589-607

LEIGH, James A. « Deleuze, Nietzsche and the Eternal Return », *Philosophy Today*, vol. 22 (Fall 1978), pp.206-223

ROY, Lucie (dir.). *Le Temps au cinéma, Cinémas*, vol.5, n°1-2 (Automne 1994), 235 p.

VERGOTE, Antoine. « L'articulation du Temps », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 77 (Mai 1979), pp.219-232

FILMOGRAPHIE

A Perfect World (Clint EASTWOOD, 1993)

A Fistful of Dollars (Sergio LEONE, 1964)

Blood Work (Clint EASTWOOD, 2002)

Boudu sauvé des eaux (Jean RENOIR, 1932)

Bronco Billy (Clint EASTWOOD, 1980)

Dirty Harry (Don SIEGEL, 1971)

Éléna et les hommes (Jean RENOIR, 1956)

Escape From Alcatraz (Don SIEGEL, 1979)

Firefox (Clint EASTWOOD, 1982)

Flags of Our Fathers (Clint EASTWOOD, 2006)

For A Few Dollars More (Sergio LEONE, 1965)

French Cancan (Jean RENOIR, 1955)

High Plains Drifter (Clint EASTWOOD, 1973)

Honkytonk Man (Clint EASTWOOD, 1982)

In the Line of Fire (Wolfgang PETERSEN, 1993)

Inside the Actor's Studio – Season 10. Episode 1 : Clint Eastwood (Interview, le 5 octobre 2003, par James LIPTON)

La Grande Illusion (Jean RENOIR, 1937)

La règle du jeu (Jean RENOIR, 1959)
Le Carrosse d'or (Jean RENOIR, 1953)
Letters From Iwo Jima (Clint EASTWOOD, 2006)
Magnum Force (Ted POST, 1973)
Million Dollar Baby (Clint EASTWOOD, 2004)
Mystic River (Clint EASTWOOD, 2003)
Pale Rider (Clint EASTWOOD, 1985)
Piano Blues (Clint EASTWOOD, 2003)
Play Misty For Me (Clint EASTWOOD, 1971)
Space Cowboys (Clint EASTWOOD, 2000)
Sudden Impact (Clint EASTWOOD, 1983)
The Beguiled (Don SIEGEL, 1970)
The Dead Pool (Buddy VAN HORN, 1987)
The Eiger Sanction (Clint EASTWOOD, 1975)
The Enforcer (James FARGO, 1976)
The Gauntlet (Clint EASTWOOD, 1977)
The Good, the Bad and the Ugly (Sergio LEONE, 1966)
The Outlaw Josey Wales (Clint EASTWOOD, 1976)
The River (Jean RENOIR, 1951)
Unforgiven (Clint EASTWOOD, 1992)
White Hunter, Black Heart (Clint EASTWOOD, 1990)