

24 IMAGES

N° 186 | Mars 2018

WESTERN HISTOIRES PARALLÈLES

INDEX
101 WESTERNS
À DÉCOUVRIR

ENTRETIEN
TRAVIS WILKERSON

MINDHUNTER



8 6



7 1766 83008 7

9,99\$ | EUROPE 9,50 €

Tangente

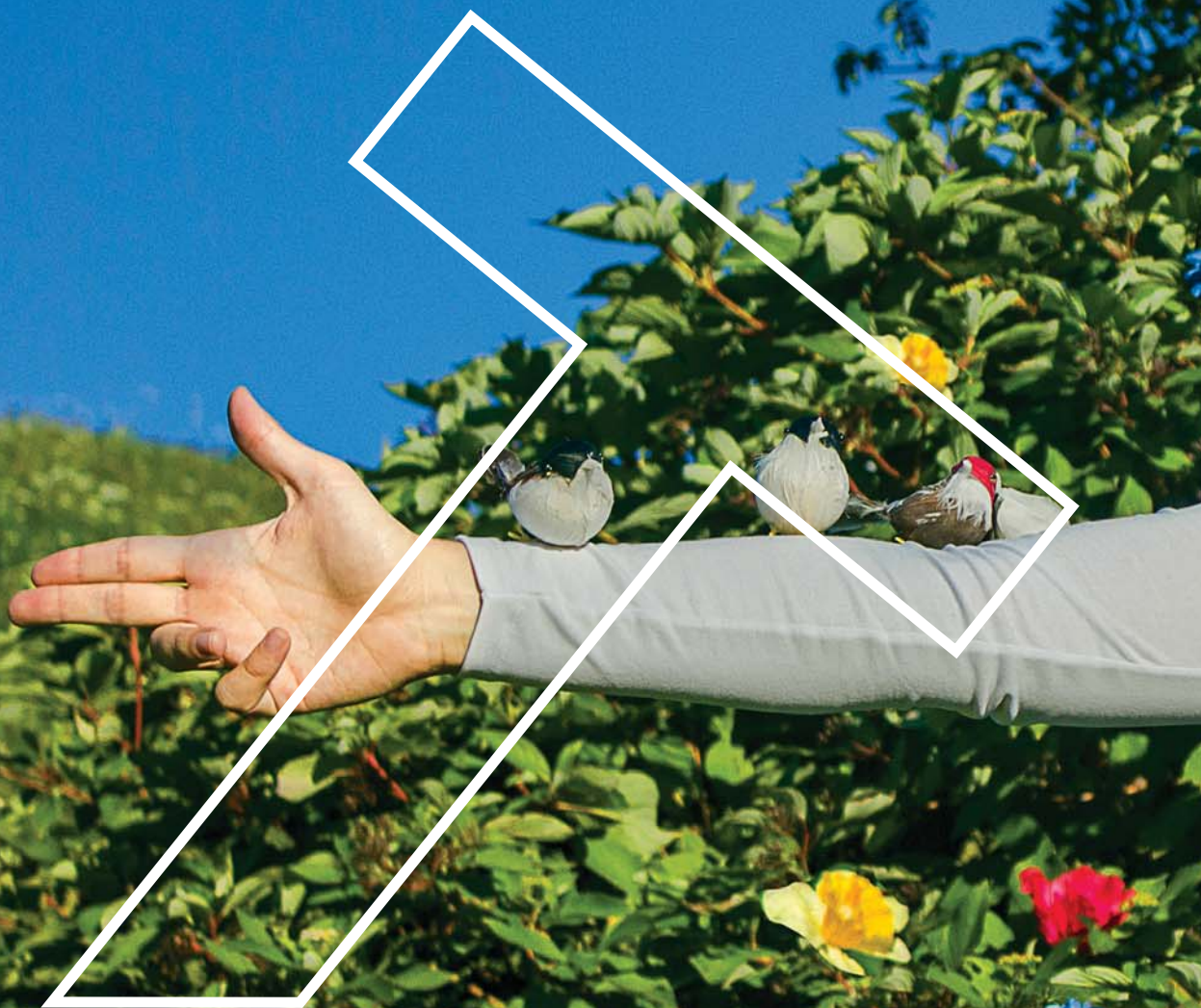


PHOTO © GABRIEL GERMAIN
INTERPRÈTE / PERFORMER — GENEVIÈVE JEAN-BINDLEY

tangentedanse.ca

3 ÉDITORIAL



Couverture réalisée à
partir de l'une des affiches
de *Westworld*
(Michael Crichton, 1973)

DOSSIER

Western – Histoires parallèles

- | | |
|---|--|
| <p>5 L'ailleurs du Western, le Western ailleurs</p> <p>7 La figure déclinante du cowboy</p> <p>9 Danse avec les morts</p> <p>10 Walter Brennan et la communauté des types</p> <p>12 Repenser ses idoles – Doc Holliday ou la morale subversive</p> <p>14 Mieux vaut en rire – Comédie et Western : détourner un imaginaire national</p> <p>16 Les éperons de la contre-culture – Le désir homosexuel et le Western</p> <p>18 Les Bad Boys de l'Ouest – Brando, Nicholson et le Western</p> <p>20 Walter Hill – Le Western partout</p> <p>22 <i>Westworld</i> et <i>Red Dead Redemption</i> – Le Western comme espace de jeu</p> | <p>24 L'anarchiste, le fasciste et le paysan – Western italien et politique</p> <p>26 Soleil levant / soleil couchant – L'Asie au <i>Far West</i></p> <p>28 Lee Van Cleef – Un Américain en Italie</p> <p>30 La constellation italienne – Le Western spaghetti, terre d'accueil pour des acteurs pas comme les autres</p> <p>32 Alessandro Alessandroni – Le siffleur du Western spaghetti</p> <p>33 Un film sous influence : <i>Laissez bronzer les cadavres</i></p> <p>34 Mille après mille – Sur l'influence et l'apogée du Western dans le cinéma québécois</p> <p>36 Est-Ouest – Une histoire du Red Western</p> <p>38 Index – 101 films pour redécouvrir le Western</p> |
|---|--|

CHEMINS DE TRAVERSE

- | | |
|---|---|
| <p>52 Entretien avec Travis Wilkerson – par Philippe Gajan</p> <p>58 ItinErrances vidéographiques – Le Western sera moins terne quand les cowgirls dégaineront – par Marc Mercier</p> <p>60 SérieMania – <i>Mindhunter</i> – par Céline Gobert</p> | <p>62 Le cinéophile ludopathe – Nouvelle vague – par Damien Detcheberry</p> <p>64 Cin-écrits – Tiens ferme ta couronne de Yannick Haenel</p> <p>65 DVD – <i>Elle veut le chaos</i> de Denis Côté – par Pierre Barrette</p> |
|---|---|

POINTS DE VUE

- | | |
|--|--|
| <p>67 Faute d'amour de Andreï Zviaguintsev</p> <p>69 <i>Phantom Thread</i> de Paul Thomas Anderson</p> <p>72 <i>La part du diable</i> de Luc Bourdon</p> <p>73 Les faux tatouages de Pascal Plante</p> | <p>74 Certains de mes amis de Catherine Martin</p> <p>75 <i>Destierrros</i> de Hubert Caron-Guay</p> <p>76 <i>All You Can Eat Bouddha</i> de Ian Lagarde</p> <p>77 <i>Annihilation</i> de Alex Garland</p> |
|--|--|

Reprises

- 78** *Terra Incognita* de Ghassan Salhab
- 79** *Pilgrimage* de John Ford
- 79** *Cutter's Way* de Ivan Passer

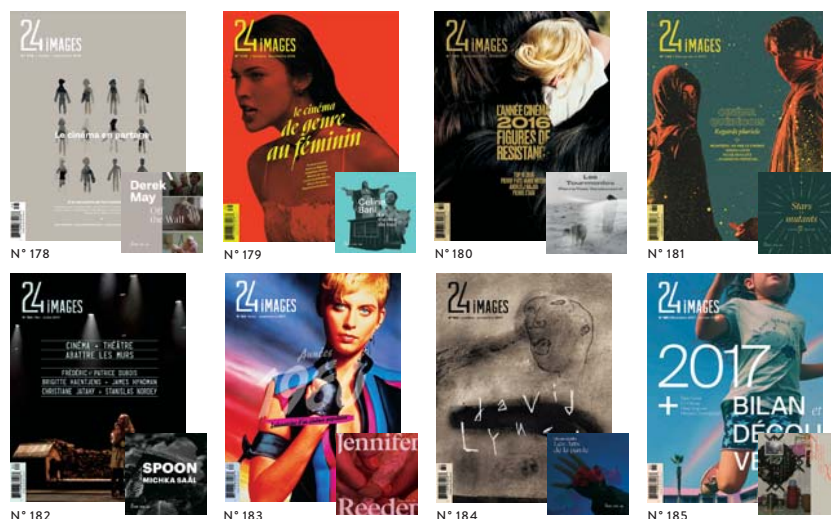
Vidéothèque interdite

- 80** *The Dunwich Horror* (1970) de Daniel Haller
- 80** *Death Machines* (1976) de Paul Kyriazi



LE MAGAZINE + LE DVD* + LE SITE + L'APPLICATION

*OFFERT AUX ABONNÉS



Complétez votre collection (Liste complète et sommaires: www.revue24images.com)

- 178 Le cinéma en partage + DVD *Off the Wall* de Derek May
- 179 Le cinéma de genre au féminin + DVD *La théorie du tout* de Céline Baril
- 180 2016 – Figures de résistance + DVD *Les tourmentes* de Pierre-Yves Vandeweerd
- 181 Cinéma québécois : regards pluriels + DVD *Stars et mutants – 7 courts québécois*
- 182 Cinéma et théâtre : abattre les murs + DVD *Spoon* de Michka Saäl
- 183 Années 1980 – Laboratoire d'un cinéma populaire + DVD – Jennifer Reeder
- 184 David Lynch – Au carrefour des mondes + DVD *Les Arts de la parole* d'Olivier Godin
- 185 2017 – Bilan et découvertes + DVD *Another Year* de Shengze Zhu

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR WWW.REVUE24IMAGES.COM OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!

INDIVIDU

- ☐ 1 an (4 numéros) 30 \$
- ☐ 2 ans (8 numéros) 55 \$

☐ Québec

(34,49 \$ taxes incl.)

☐ Canada hors Québec

(31,50 \$ taxe incl.)

INSTITUTION – ORGANISME

- ☐ 1 an (4 numéros) 42 \$
- ☐ 2 ans (8 numéros) 84 \$

☐ Québec

(48,29 \$ taxes incl.)

☐ Canada hors Québec

(44,10 \$ taxe incl.)

INTERNATIONAL – Individu ou institution

- ☐ 1 an (4 numéros) 60 \$ CDN – frais d'envoi inclus
- ☐ 2 ans (8 numéros) 110 \$ CDN – frais d'envoi inclus

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec – (International: contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incl.] pour 5 exemplaires et +)

Total

Date ☐ **CHÈQUE** ou ☐ **MANDAT INTERNATIONAL** – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom

Adresse

Ville Code postal

Courriel ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires

Postez votre formulaire à: **Revue 24 images**, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

24 images est publiée depuis 1979.
La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Roxanne Sayegh, Dominic Étienne Simard

Directeur

Philippe Gajan

Rédacteur en chef

Bruno Dequen

Secrétaire de rédaction et réviseur

Gérard Grugeau

Comité de rédaction

Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Gilles Marsolais, André Roy, Charlotte Selb.

Direction artistique et couverture

OTTOBLIX

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Ont collaboré à ce numéro

Elijah Baron, Pierre Barrette, Charlotte Bonmati-Mullins, Apolline Caron-Ottavi, Hélène Cattet et Bruno Forzani, Ariel Esteban-Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, Ralph Elawani, Julien Fonfrède, Alexandre Fontaine Rousseau, Sandro Forte, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Simon Laperrière, Cédric Laval, Sylvain Lavallée, Gilles Marsolais, Marc Mercier, André Roy, Charlotte Selb.

Correspondant

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 2018

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

Parution: mars 2018

La parution est trimestrielle (4 parutions par année).

ISSN: 0707-9389

ISBN numérique: 978-2-924348-29-1

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement Voir ci-contre

TPS: RT 145450482

TVQ: 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par Paypal sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.

Distribution: Disticor, Québec, Canada

Distribution en Europe: 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications: 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél.: 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada.

Canada

Conseil des arts et des lettres

Québec



Conseil des arts du Canada

Canada Council for the Arts



CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Montréal

ÉDITORIAL

La mort du Western a été annoncée au moins autant de fois que celle du cinéma. Certes, ce genre mythique, qui fait partie de l'histoire du septième art depuis ses premiers temps et a connu son apogée populaire il y a déjà plus d'un demi-siècle, n'a plus la même prédominance qu'autrefois. Si John Ford pouvait se présenter simplement en disant « Je m'appelle John Ford. Je fais des westerns. », peu de cinéastes pourraient en faire autant aujourd'hui. Ceci dit, l'avis de décès n'a pas été prononcé, et le Western nous semble au contraire bien vivant. Comme le soulignent Apolline Caron-Ottavi et Julien Fonfrède dans l'introduction de notre dossier consacré aux histoires parallèles du genre, l'exposition récente du Musée des beaux-arts de Montréal, les nombreux projets de séries, les films et, surtout, les innombrables références et emprunts au Western dans le cinéma, la culture populaire et même à l'Assemblée nationale française, nous rappellent que l'imaginaire occidental, fortement imprégné de l'imaginaire et des enjeux sociopolitiques du genre, est loin d'en avoir fini avec le *Far West*.

Comme pour n'importe quel pan de l'histoire du cinéma, l'accessibilité actuelle de nombreux films a permis à des auteurs de revenir récemment sur le Western afin d'en dresser un portrait exhaustif, à l'image de l'*Encyclopédie du western* publiée par Patrick Brion, qui recense plus de 1100 films. Plutôt que de tenter une entreprise similaire, nous avons opté pour un ensemble de gros plans sur des aspects plus inusités ou apparemment mineurs de la grande histoire du Western, afin de privilégier les découvertes et de réfléchir sur la nature polymorphe et autocritique d'un genre qui, par la force de son identité formelle et de ses implications idéologiques, continue d'être un terrain de jeu, de réflexion et de destruction privilégié pour de nombreux artistes, qu'ils soient américains, québécois, italiens, russes ou japonais.

Le dossier se présente sous un angle géographique, portant d'abord sur les films américains, avant de s'attacher à la présence du Western ailleurs dans le monde. Mais il propose avant tout d'observer en quoi le moindre travail sur le genre devient un acte politique en soi, qu'il s'agisse

d'en exploiter ou d'en détourner la forme pour l'ajuster à une pensée communiste dans les *red westerns*, ou de privilégier d'improbables castings multiculturels afin de l'ouvrir à une pensée plus anarchique dans les westerns spaghetti. Travailler le Western, c'est nécessairement réécrire l'Histoire et repenser les rapports de force. Cette réflexion ne se limite pas au dossier et s'étend à une grande partie de ce numéro. Pensons notamment à l'entretien effectué par Philippe Gajan auprès du cinéaste Travis Wilkerson, obsédé par la nécessité de bâtir une contre-histoire du monde et de l'Amérique. Dans sa chronique ItinErrances vidéographiques, Marc Mercier observe les détournements ludiques et politiques du genre effectués par les artistes vidéo. Repenser des modèles préétablis, c'est également, en quelque sorte, ce qui est au cœur de la chronique sur les jeux vidéo de Damien Detcheberry, qui observe, avec le cinéma en tête, les nouveaux modèles de distribution numérique des jeux et leur impact sur les publications critiques. Alors que Céline Gobert se penche, quant à elle, sur la série *Mindhunter* dans le contexte de l'œuvre de David Fincher pour y déceler une volonté d'ouverture vers l'autre. Enfin, étant donné qu'il avait été décrit à l'époque de sa sortie par Pierre Barrette comme un film dont la référence esthétique principale était le Western, l'occasion était trop belle pour ne pas rééditer sur DVD *Elle veut le chaos* de Denis Côté.

Avant de vous laisser parcourir ces pages qui, l'air de rien, rassemblent des films puisés à travers toute l'histoire du cinéma, quelques mots sur des changements à venir. Comme vous pouvez vous en apercevoir, le présent numéro comporte davantage de pages. Il représente la première étape d'une refonte de la revue, qui va changer de format dès le prochain numéro (à paraître en juin) et passera désormais de 5 à 4 numéros par an. Loin de réduire notre contenu, ce changement vise au contraire à concevoir des numéros plus denses qui nous permettront de mieux développer nos dossiers, tout en vous proposant un objet qui sera un croisement entre le livre de collection et la revue traditionnelle.

— Bruno Dequen

WESTERN
HISTOIRES
PARALLÈLES

L'AILLEURS DU WESTERN, LE WESTERN AILLEURS

par Apolline Caron-Ottavi et Julien Fonfrède



Lonely are the Brave de David Miller (1962)

Le 6 février 2018, l'entreprise du milliardaire Elon Musk, Space X, a envoyé une fusée dans l'espace avec pour mission de lancer une voiture en direction de la planète Mars, futur territoire à conquérir dans l'esprit de certains. Cet événement rappelle que le grain de folie qui caractérise l'humanité est loin d'être éteint : conquérir de nouvelles frontières à tout prix ; coloniser de nouveaux espaces, au risque parfois d'y semer la zizanie. Le Western est le genre cinématographique qui a le plus embrassé cette passion humaine : explorer, mais surtout repartir à zéro, tracer des frontières, fonder une communauté, se réinventer. Ces termes constructeurs ont chacun leurs pendants destructeurs. L'immensité romantique des grands espaces de

l'Ouest, mais aussi les conflits que leur appropriation a engendrés, donnent corps à un récit qui, en quelque sorte, renvoie à l'histoire même de l'humanité, espèce invasive s'il en est. Une histoire maintes fois mythifiée, mais aussi maintes fois subvertie. Le Western, genre fondateur, serait un bon matériel à étudier pour les anthropologues du futur afin de comprendre les créatures qui occuperont un jour la planète bleue : nos conflits moraux, nos fractures sociales, nos antagonismes, notre goût pour la loi, notre penchant pour la violence, notre sens de la liberté ou nos entorses à celle-ci y ont été volontiers représentés, puis parodiés, transformés, critiqués. Il leur manquerait évidemment quelques éléments et un peu de diversité, mais

ils auraient déjà de quoi méditer sur nos ambivalences et nos paradoxes sans fin.

Redescendons sur Terre. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal a présenté cet hiver une riche exposition intitulée *Il était une fois... le Western*, au croisement de la peinture, de la photographie, de l'histoire, de l'art contemporain et, bien sûr, du cinéma. Pour son rôle dans *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (Martin McDonagh, 2017), l'actrice Frances McDormand a revendiqué s'être inspirée de John Wayne et des cowboys silencieux du Western spaghetti. À l'Assemblée nationale française, le député d'extrême gauche François Ruffin s'est appuyé sur *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) pour défendre la liberté de la presse et condamner le fait que les journaux soient détenus par le grand capital. Voilà autant d'exemples qui soulignent que le Western continue d'être vivant dans nos représentations et nos références. En témoigne également le retour en force du Western sur le grand comme le petit écran : côté cinéma, citons notamment *The Proposition* (2005), *The Assassination of Jesse James...* (2007), *Meek's Cutoff* (2010), *True Grit* (2010), *Django Unchained* (2012), *The Keeping Room* (2014), *The Homesman* (2014), *Slow West* (2015), *Bone Tomahawk* (2015), *Jane Got a Gun* (2015), *The Hateful Eight* (2015), *The Magnificent Seven* (2016), *Hostiles* (2017) et *The Rider* (2017), sans compter les films à venir en 2018 comme *Wraith of the Broken Land* (Ridley Scott) et *The Ballad of Buster Scruggs* (Joel et Ethan Coen, qui vont en faire également une mini-série) ; côté télévision, *Deadwood* (2004-2006), *Hell on Wheels* (2011-2016), *Longmire* (2012-2017), *The Pinkertons* (2014), *Westworld* (2016), *The Son* (2017) ou *Damnation* (2017) entre autres, rivalisent d'imagination pour se réapproprier le genre. Une liste incomplète qui prouve bien que le Western est loin d'avoir disparu, qu'il continue à attirer les spectateurs et parvient à se réinventer (pas toujours, mais tout de même).

Ce genre primordial, qui pour beaucoup résonne avec des souvenirs d'enfance, a été maintes fois commenté et nous n'avons pas la prétention d'en dresser une histoire exhaustive. Ce dossier propose plutôt de revisiter l'univers du Western en le prenant de biais, c'est-à-dire en parcourant certaines des « histoires parallèles » qui le traversent. Autant de moyens de redécouvrir le Western, de relire certaines œuvres, de faire un pas de côté pour appréhender les classiques ou pour explorer ce qui s'est fait hors des États-Unis. Ces histoires parallèles peuvent être celles d'un acteur édenté, d'un anarchiste tuberculeux, d'un cowboy éprouvant de l'attraction pour son compagnon de route, d'un robot révolté, d'une star japonaise en Italie, d'un siffleur professionnel ou d'un Québécois qui inventa sa propre légende au *Far West*. Évidemment le Western est un genre profondément idéologique, incarnation d'une certaine culture dominante et d'une histoire (notamment celle des États-Unis) souvent réécrite à l'avantage de ceux qui la mettent en scène. Ces histoires parallèles sont donc bien évidemment celles qui sont encore à écrire, à commencer par celle de l'Autochtone, versant occulté de la grande histoire américaine, figure souvent malmenée dans la période classique, bien qu'elle ait été l'objet d'une évolution au fil des années (l'œuvre de John Ford a été à ce titre maintes fois

commentée). Cette histoire à elle seule nécessiterait une étude approfondie. Les mieux placés pour s'emparer de cette question sont les premiers concernés : en témoignaient la diversité et la finesse des œuvres d'art autochtones présentées au Musée des beaux-arts de Montréal cet hiver. Leur dialogue avec le Western est puissant et lucide, mais passe, aujourd'hui du moins, par l'art contemporain et l'art vidéo plutôt que par le cinéma. C'est là ce qui est intéressant avec le Western : son schéma simple, ses archétypes intemporels et ses images iconiques incitent à la réappropriation et facilitent sa réadaptation. D'une vision à l'autre, d'une forme à l'autre.

Le Western a ainsi été déplacé *ailleurs* bien des fois, et ce sont ces *ailleurs* que nous vous proposons d'explorer dans ce dossier. Sur le plan cinématographique, il a été confronté à d'autres genres : la comédie, la science-fiction, le film noir... Il a également été transposé à des époques plus contemporaines, loin des chevaux et de la poussière ; ou encore adapté à d'autres médiums, comme la télévision ou plus récemment le jeu vidéo. Ses histoires ont été réinterprétées et ses codes stylistiques ont évolué, notamment à partir des années 1960, lorsque le genre a commencé son déclin dans sa forme classique. Enfin, et ce n'est pas la moindre de ses transformations, le Western s'est littéralement déplacé, cette fois sur le plan géographique. Avec l'avènement du Western italien (un genre qui a une identité à part entière, parfois caricaturé car, somme toute, moins bien connu que le Western américain), mais aussi avec d'autres cinématographies qui se sont emparées de la mythologie de l'Ouest pour raconter leurs propres histoires : en Europe de l'Est notamment, mais également au Québec. Cette migration du Western s'est également faite, de façon non négligeable, dans le dialogue que le genre a entretenu avec les cinématographies asiatiques, source d'inspirations et d'influences mutuelles.

Par rapport à ces différentes mutations, le dossier qui suit se déroule simplement, selon un axe géographique qui est aussi temporel : du Western fondateur, celui des États-Unis, vers les réappropriations du genre à l'étranger – le Western italien, qui est aussi le terreau de la rencontre avec l'Asie, le Western québécois et le Red Western. Dans la première partie, celle qui traite du continent nord-américain, il était nécessaire de rappeler les grands moments et jalons de l'histoire du Western américain, afin de mieux dériver par la suite vers les histoires parallèles du genre. Le texte qui ouvre le dossier prend ainsi en charge cet apport historique, tout en lui offrant un angle de lecture original à travers le déclin de la figure du cowboy. Une fois le cadre tracé, il est plus aisé d'en déborder : vers les autres cultures, vers les seconds rôles ou les personnages hors norme, vers la contre-culture ou les nouvelles générations de cinéastes et d'acteurs, et ce jusqu'à l'époque contemporaine et les nouvelles plateformes qui s'offrent au Western. L'index de 101 films qui accompagne ce dossier se plie à cette idée : des westerns méconnus, atypiques, non-américains, mais aussi des faux westerns et des films qui se réapproprient le genre, le transforment, le déforment. Il ne reste plus qu'à vous souhaiter une belle chevauchée parmi les pages qui suivent, en espérant que le vent de la plaine vous pousse vers de nouvelles découvertes... 

LA FIGURE DÉCLINANTE DU COWBOY

par Gérard Grugeau

Comme le montrait fort bien l'exposition du Musée des beaux-arts, *Il était une fois... le Western*, plusieurs points de rupture jalonnent l'histoire du Western. Entre glorification, déclin et renouveau, retour sur la figure iconique du cowboy dont l'origine remonte aux *vaqueros* (gardiens de vache) ibériques et mexicains.

ORIGINE DU MYTHE

Le mythe du cowboy occupe une place centrale dans l'imaginaire américain. Cette figure qui a valeur d'archétype est de fait liée aux fondements mêmes de l'Amérique, c'est-à-dire à la notion de nouvelle frontière et de conquête d'un gigantesque territoire sans cesse repoussé vers l'Ouest. Certains, comme l'historien Gary N. Granville¹, voient dans le cowboy le digne héritier du chevalier des grands récits romanesques européens, le noble défenseur de l'ordre et de la justice. De par cette filiation, les vieux pays et le Nouveau Monde embrasseraient un même idéal nourri des principes égalitaires de la révolution. Avec ses espaces à perte de vue, l'Ouest va rapidement donner naissance à ses héros légendaires. Selon l'anthropologue Philippe Jacquin², cette construction du mythe s'est appuyée à l'époque sur la publication des *dime novels*, sorte de romans de gare en forme de feuilletons très populaires à la fin du XIX^e siècle. Peu à peu, à la lumière de cette littérature bon marché relayée par des journalistes comme Ned Buntline qui avait croisé le chemin de Buffalo Bill, le cowboy va devenir la figure emblématique d'une Amérique expansionniste dont les ambitions n'auront d'égal que l'immensité du continent. Incarnation d'une virilité triomphante ou mélancolique, individualiste comme les premiers pionniers, adepte d'un mode de vie solitaire et nomade proche d'une nature vierge qu'il parcourt inlassablement à cheval, l'homme de l'Ouest en est venu ainsi à représenter les valeurs fondatrices d'un pays en construction dont la littérature (*The Virginian: A Horseman of the Plains* de Owen Wister, 1902) et le cinéma (*The Great Train Robbery* de Edwin S. Porter, 1903) vont très vite s'emparer. Ce grand rêve d'une hégémonie continentale reposait bien entendu sur une idéologie politique – le mythe de la frontière, indissociable de sa dimension providentielle – mise de l'avant par Frederick Jackson Turner pour donner un socle à l'identité américaine. Identité que le célèbre historien façonnera en consacrant la fusion entre les territoires imaginaire et national. C'est sur ce terreau idéologique et cette culture dominante chargée de stéréotypes que, faisant fi des prétentions territoriales des premiers occupants autochtones, le Western évoluera à loisir en



John Wayne dans *Stagecoach* de John Ford (1939)

prospérant sous différents oripeaux. En inscrivant la Conquête dans la légende, il donnera à cette « destinée manifeste » une légitimité naturelle que les studios de cinéma contribueront à magnifier. Avec la domestication par vagues des étendues sauvages de l'Ouest, la nation américaine prendra progressivement corps, se drapant dans sa mission historique et ses visées civilisatrices. Dans ce rapport horizontal à l'histoire, l'immigrant européen rompt ainsi avec un passé sclérosé et participe à l'avènement d'une nouvelle identité. Comme l'avancait André Bazin avec à-propos, on peut dire que « le Western est né de la rencontre d'une mythologie avec un moyen d'expression », ce qui fait de lui « le cinéma américain par excellence.³ » Écartelé entre l'utopie et le révisionnisme avant de sombrer dans le cauchemar crépusculaire et la nostalgie vaine ou réconciliatrice, le Western comme genre hautement populaire va accompagner ce mouvement de l'histoire.

ÉVOLUTION DU MYTHE

Seul sur sa monture avec son lasso, son chapeau Stetson et son bandana, le cowboy est à l'avant-poste de cette ruée vers l'Ouest. L'acteur John Wayne en est l'icône absolue. Durant tout son âge

d'or (1930-1970), le western classique rendra compte des mutations de la frontière et le cinéma de John Ford en particulier portera le genre à son apogée, le complexifiant avec le temps pour dépasser les stéréotypes. Occupation des terres, avancée du train (*The Iron Horse*, 1924), « guerres indiennes », vie de garnison et charges de cavalerie (la trilogie *Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon* et *Rio Grande*, 1948-1950), choc des cultures (*The Searchers*, 1956), chevauchées et attaques de diligence (*Stagecoach*, 1939), extermination des bisons (*The Last Hunt*, Richard Brooks, 1956), transhumance des troupeaux (*Red River*, Howard Hawks, 1948), lutte entre petits éleveurs et grands propriétaires terriens alors que les valeurs capitalistes s'imposent avec brutalité (*The Sheepman*, George Marshall, 1958) : les films hollywoodiens documentent le mythe de l'Ouest et le cowboy épris de justice en est encore la noble incarnation (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). Au fil des décennies et notamment après le choc de la Seconde Guerre mondiale, la figure du cowboy se nuance toutefois, perdant en moralité et échappant désormais à toute forme d'héroïsme. Les âmes sombres et les voyous tapageurs au lourd passé se multiplient à l'écran et affrontent leurs démons intérieurs. Teinté d'ambiguïté et de nihilisme, *Man of the West* (1958) d'Anthony Mann (le plus shakespearien des réalisateurs de Western comme le montrait déjà *The Man from Laramie*, 1955) annonce le crépuscule du genre. Le mythe se fissure et le passé rattrape le héros vieilli et repent. Les enjeux de *The Man who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) confirment la rupture quand la réalité rattrape le mythe et l'écorne au passage avant de maintenir la légende à flot (voir la célèbre réplique : « *When the legend becomes facts, print the legend* »). Les années 1950 se risquent également sur le terrain de l'introspection freudienne avec *The Left Handed Gun* (1958) d'Arthur Penn qui dresse un portrait intimiste de Billy the Kid en faisant du cowboy une figure décalée, en phase avec une certaine jeunesse désenchantée. L'époque est aussi propice à une remise en question du rapport à l'Autre et, notamment, à la figure de « l'Indien » inséparable de celle du cowboy. Avec des films comme *The Devil's Doorway* (1950) d'Anthony Mann, *Across the Wide Missouri* (1951) de William Wellman, *Bronco Apache* (1954) de Robert Aldrich, *The Big Sky* (1952) de Howard Hawks ou *The Indian Fighter* (1955) de André de Toth, l'Autochtone spolié de ses terres accède enfin au statut de sujet à part entière. Dans *The Broken Arrow* (1950) de Delmer Daves, le cowboy Tom Jeffords s'extirpe du cycle de la violence pour bâtir des ponts avec le chef Cochise, personnage tout en noblesse déjà entrevu chez Ford (*Fort Apache*). Il apprend la langue des Apaches, se familiarise avec leurs us et coutumes avant d'épouser l'une des leurs et de servir d'intermédiaire pour parvenir à une paix négociée au nom de l'Union.

Le genre va ensuite muter et se régénérer outre-Atlantique – se pervertir diront les puristes – avec l'explosion des westerns italiens (les trois Sergio : Leone, Corbucci, et Sollima, Tonino Valerii) dans lesquels, au gré de multiples jeux de miroirs et de massacre, la loi du plus fort et l'amoralisme prévalent alors loin de toute glorification. Pessimisme, ironie, dialogues épars, dilatation du temps, outrances stylistiques, élans « opératiques » avec leitmotifs musicaux et jeux d'échelle des plans : les stéréotypes et les écritures du western américain volent en éclats à l'ombre de la tragédie antique comme dans le « cultissime » *Once Upon a Time in the West* (1968) de Sergio Leone. Suivront les westerns révisionnistes qui accompagnent les

mouvements contestataires des années 1960 et la remise en question de l'impérialisme yankee alors que la guerre du Vietnam fait rage. Cowboys et trappeurs adoptent alors le mode de vie des ennemis d'antan, comme le *Jeremiah Johnson* (1972) de Sydney Pollack, héros fuyant la civilisation qui apprend à respecter les premiers occupants du territoire tout en se confrontant à la nature. *Little Big Man* (1970) d'Arthur Penn, *Soldier Blue* (1970) de Ralph Nelson, *A Man Called Horse* (1970) de Elliot Silverstein ou *Buffalo Bill and the Indians* (1976) de Robert Altman seront autant de films à la critique acerbe qui vont déconstruire la légende et dévoiler sans ambages la violence sur laquelle l'Union s'est construite au détriment des Premières nations et des colons les plus pauvres. Plus que tout autre, et de façon magistrale, *Heaven's Gate* (1980) de Michael Cimino sonne le glas du rêve américain en montrant l'élimination des populations immigrantes par les hommes de main à la solde des riches propriétaires. Pour le cowboy justicier, le capitalisme acculturant et prédateur est devenu le fossoyeur sans pitié d'une utopie qui se voulait fédératrice. Dans *Unforgiven* (1992) de Clint Eastwood, les barons du bétail et du chemin de fer font désormais la loi, aidés par le shérif corrompu du coin. Le cowboy est devenu un tueur « au cœur froid comme la neige », hanté par ses crimes. Il a du mal à monter en selle, mais afin de sauver sa famille de la misère, il reprendra la route une dernière fois pour faire justice avant de disparaître. Les illusions sont toutefois enterrées et le paradis définitivement perdu, comme en attestait déjà *The Wild Bunch* (1969) de Sam Peckinpah qui, vingt ans plus tôt, mettait en scène dans une orgie de violence stylisée des cowboys dépassés, devenus hors-la-loi et incapables de s'adapter au monde moderne gangrené par l'immoralité et la barbarie. Ce n'est que plus tard, sur les ruines du genre, que le western contemporain viendra prendre racine, multipliant des thèmes plus en accord avec une relecture de l'histoire, réconciliatrice (*Dance with Wolves* (1990) de Kevin Costner, *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch,) ou vengeresse (*Django Unchained* (2012) de Quentin Tarantino), ou encore reflétant les nouvelles réalités d'une modernité souvent dévastatrice. 24

1. Gary N. Granville, *Le Courrier de l'Unesco*, septembre 1989

2. Philippe Jacquin, *L'Histoire*, no 133, mai 1990

3. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Le Western ou le cinéma américain par excellence. Les Éditions du cerf, 1985, p. 217-227



Kris Kristofferson dans *Heaven's Gate* de Michael Cimino (1980)

DANSE AVEC LES MORTS

par Gérard Grugeau

Tout au long de sa passionnante existence, le Western aura souvent muté, réussissant à chaque fois à renaître de ses cendres, renforçant parfois le mythe jusque dans sa représentation négative. Présence fantomatique du cowboy au cœur d'un monde moderne aliénant, spectacularisation du paradis perdu : des histoires parallèles se dessinent à l'Ouest, fracassant ou renouvelant l'idéal que portait le rêve américain.

Il est courant de dire que l'arrivée du chemin de fer et du fil de fer, mettant un terme à la transhumance des troupeaux, ont tué le Western, tant ces deux phénomènes ont illustré l'industrialisation et l'urbanisation du pays. Avec la disparition de la piste vers l'Ouest, le cowboy n'est plus ce qu'il était. *Lonely are the Brave* (1962) de David Miller est la parfaite métaphore du rêve anéanti. Dès la séquence d'ouverture, le héros voit passer un avion à réaction dans le ciel et doit couper un barbelé pour pouvoir circuler à cheval et accéder à la ville. Plus dure encore sera la chute quand il rencontrera son destin en tentant de traverser de nuit une autoroute pour atteindre le Mexique et la liberté. Icône d'un monde qui n'existe plus, l'homme des plaines est « un infirme qui ne peut vivre qu'avec lui-même », mais vivant sa vie tel qu'il l'entend. De cet ardent désir de liberté et cette inadapation au cauchemar climatisé de la société de consommation où les cowboys finissent dans des ranchs pour touristes, David Miller tire une œuvre sombre dans laquelle un fantôme en cavale meurt sacrifié. Avide de symboles fouettant la fibre nationale, le cinéma va désormais mettre en scène les héros fatigués comme de vieux archétypes d'un passé révolu.

Dans *The Misfits* (1961) de John Huston, le scénario grinçant d'Arthur Miller s'attache, là aussi, aux destinées contrariées de paumés et de déracinés qui, ne se reconnaissant plus dans un monde où les règles du jeu ont changé, « cherchent un endroit où se cacher et regarder la vie passer. » Vu avec dédain par le monde moderne, le cowboy est une espèce en voie de disparition. Et s'il rêve encore « de grand air et de solitude », il roule plutôt sa bosse de minables rodéos en plateaux de sel aveuglants où il en est réduit à capturer les mustangs destinés aux usines à viande pour chiens. Dans ce désenchantement généralisé, avec la guerre du Vietnam en arrière-plan, le laissé-pour-compte s'efforce de rester un homme libre tout en jouant dérisoirement du lasso pour saisir les mirages d'un monde ancien évanescant. Quand les mythes s'écroulent et qu'on ne peut plus attraper les rêves, à quoi peut-on se raccrocher ?

Clint Eastwood réfute pour sa part la muséification du mythe que le monde moderne impose en figeant l'Histoire. Si dans *Bronco Billy* (1980), la conquête de l'Ouest fait l'objet d'un spectacle itinérant un peu miteux, rappelant en plus modeste le *Buffalo Bill's Wild*



Lonely are the Brave de David Miller (1962)

West qui parcourait l'Amérique du Nord et l'Europe au tournant du XX^e siècle, elle n'en fournit pas moins au cinéaste l'occasion de redonner du lustre aux valeurs d'une Amérique éternelle que ne renierait pas Frank Capra : la liberté d'être soi, le pouvoir rassembleur du groupe toutes couleurs de peau confondues, la solidarité envers son prochain. La marginalité à laquelle le cowboy est condamné devient ici une force à laquelle tous les exclus peuvent s'abreuver pour raviver l'idée de communauté, tout en pourfendant la cupidité et la vulgarité du monde capitaliste. Rendant hommage à Bronco Billy qui a été l'une des premières vedettes du Western dans les années 1910, le cinéaste régénère avec humour les mythes d'antan pour en perpétuer la noblesse.

Toujours dans cette même idée du spectacle en miroir, mais sur un mode mélancolique, *The Last Picture Show* (1971) de Peter Bogdanovich associe pour sa part le quotidien d'une petite ville du Texas du début des années 1950 à la mort de l'Ouest. L'unique cinéma du coin va fermer (*Red River* de Howard Hawks est projeté en épitaphe d'une époque glorieuse). Avec sa dégainée de cowboy cabossé, « Sam the Lion », le défunt propriétaire de la salle mort prématurément, incarne chez Bogdanovich l'esprit de ce temps béni. Temps que le classicisme de la forme ressuscite cependant en l'ancrant dans la modernité par les thèmes abordés. Poignante chronique d'une jeunesse perdue aspirée par la libération sexuelle et bientôt rattrapée par la guerre de Corée, le film renoue avec la complexité d'un monde où, comme chez William Butler Yeats cité en ouverture, la beauté et la vérité apparaissent inextricablement liées, laissant néanmoins au final les protagonistes dans un accablement pétrifiant. 24

WALTER BRENNAN

ET LA COMMUNAUTÉ DES TYPES

par Sylvain Lavallée

Qu'aurait été le cinéma hollywoodien si Walter Brennan n'avait pas perdu ses dents ? L'anecdote varie (soit un acteur lui aurait accidentellement écrasé la bouche durant une scène de bagarre, soit ce serait une mule), mais de son aveu, c'est cet incident qui lui donna son « *lucky break*¹ » : en enlevant son dentier, il pouvait dorénavant jouer des personnages beaucoup plus vieux qu'il ne l'était vraiment (« *You're not that old!* », lui dit-on, à la blague, dans *The Far Country* (1954) de Anthony Mann), et qui s'accordaient mieux avec sa voix haut perchée, fragilisée après avoir été en contact avec du gaz moutarde durant la Première Guerre mondiale. Une malchance que Brennan transforme en opportunité pour inventer sa place aux côtés des stars : il commence à mâcher ses mots, à les ponctuer de hochements de tête, à courber sa silhouette frêle, les épaules légèrement relevées et la tête vers l'avant, les bras pendants ou les poings sur les hanches, mal rasé... Ainsi naissent Roy Bean, Stumpy, Groot, Clanton, pour nommer quelques rôles parmi ses plus mémorables au *Far West*.

Brennan occupe une place centrale parmi les acteurs de périphérie, lui qui a reçu trois Oscar pour meilleur acteur de soutien (*Come and Get It*, 1936, *Kentucky*, 1938 et *The Westerner*, 1940) et lui qui a été la tête d'affiche de quelques productions mineures. Ce statut de star des seconds rôles se reflète dans les scénarios : dans *The Westerner* (William Wyler, 1940), le juge Roy Bean de Brennan fait la loi avant que Gary Cooper ne surgisse, condamné pour vol de cheval, amené à comparaître devant le tribunal patenté par le magistrat. La vie de Cooper est entre les mains de Brennan, mais quelques mensonges suffisent pour que la star reprenne le contrôle de son destin et du film : constatant la révérence du juge envers une actrice, Lily Langtry, Cooper s'invente une aventure avec elle, comme plus tard il tentera d'amadouer le juge en lui faisant miroiter la promesse d'une statue à son effigie. Mais il n'y aura pas de statue, et Roy Bean meurt juste au moment où il peut enfin voir sa Lily : l'amour, la gloire, cela n'appartient pas aux seconds rôles.

Peut-être devrions-nous dire *types*, pour traduire l'expression plus féconde de *character actor*, des acteurs dont le destin semble scellé par leurs traits physiques, des limitations auxquelles ils ne peuvent pas échapper, au contraire de la star, de sa présence ineffable semblant appartenir à un autre monde, surgissant dans le nôtre pour l'ouvrir à un avenir nouveau. Le type se reconnaît à ses manières traduisant un tempérament identifiable au premier coup d'œil, ce qui lui permet à la fois de se différencier des autres types et, paradoxalement, de se fondre dans l'ensemble, d'être un simple type parmi d'autres, une (in)distinction qui est finalement garante de son humanité – d'une humanité banale, concrète, servant de contraste à celle, idéale, de la star. Dans *My*



Darling Clementine (John Ford, 1946), le barman résumera la condition de cette communauté des types en répondant à un Henry Fonda lui demandant s'il a déjà été en amour : « *No, I have always been a bartender.* » Si Brennan fait figure d'exception, c'est parce qu'il a droit, lui, au moins, à des amours illusoires, mais aussi, et surtout, parce qu'il exhibe cette (in)distinction du type (dans *Red River*, il se fait une fierté de signer son nom par un X) pour faire de cette fonction narrative (servir la star) une véritable éthique.

Dans *Red River* (Howard Hawks, 1948) par exemple, Brennan fournit à John Wayne les armes dont il a besoin pour tuer, afin qu'il puisse être l'homme d'action qu'il est ; Wayne dirige les hommes et le troupeau ; pendant ce temps Brennan, le cuisinier, s'affaire à nourrir la communauté, il s'assure du bien-être de sa star (plus tard il lui soignera la jambe), tout en gardant un œil sur ceux qui ont la dent trop sucrée (lorsqu'il relâche son attention, les conséquences sont tragiques). Brennan est celui qui s'occupe du « *cooking and sweeping* » comme il s'en plaint dans *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) à Wayne, son shérif, furieux de ne jamais recevoir « *a solitary word of thanks from anybody* ». Peut-être parce que Brennan connaît trop bien sa place (« *I'm staying right where I'm supposed to!* »), la star l'oublie dans un arrière-plan qu'il ne quitte jamais, prêt à intervenir quand le danger se présente – « *The fellow I left behind* » s'étonne Wayne dans le climax de *Rio Bravo* quand Brennan survient malgré les ordres contraires de son shérif. Le film résume leur relation quelques instants plus tard, quand Brennan lance de la dynamite que Wayne fait exploser en tirant sur les bâtons : « *What would you do if I wasn't here?* » demande Brennan, enfin dans l'action, à quoi Wayne répond, sans hésiter, « *I would throw them myself* ». Parfaitement inutile, et pourtant essentiel, ce n'est pas un hasard si Howard Hawks a

su mettre Brennan de l'avant mieux que quiconque (en dehors des westerns aussi, dans *Come and Get It*, 1936, *To Have and Have Not*, 1944 et *Sergeant York*, 1941), Brennan devenant un parfait représentant de cette humanité déchue, handicapée, qui trouve une force de résistance face à l'inéluctable dans la camaraderie (thème hawksien par excellence que Brennan condense dans le caquetage allègre, inoubliable, lui servant de rire dans *Rio Bravo*).

Chez d'autres cinéastes, les rôles de Brennan sont plus variés, mais il reste toujours une figure paternelle, bien- ou malveillante : le juge qui dirige la ville de *The Westerner*, le patriarche des Clanton dans *My Darling Clementine* (« *If you pull a gun, kill a man!* » enseigne-t-il à ses enfants, conseil judicieux), un père endeuillé, sa vieillesse prématurée tournée en vulnérabilité émouvante dans *Blood on the Moon* (Robert Wise, 1948) (toujours des pères, mais jamais de mère à ses côtés). Figure paternelle pour la star, mais aussi pour la communauté des types, l'interprétation de Brennan réfléchit la dynamique entre ces deux pôles : il marmonne, dans un débit continu menaçant de tomber dans la futilité, comme pour marquer le statut inférieur de sa parole, le fait qu'on ne porte jamais assez attention aux types. Car c'est pour ne pas avoir assez écouté son cuistot que Wayne est laissé derrière dans *Red River*, et de même James Stewart dans *The Far Country* s'en fera remontrer quand son individualisme lui fait perdre de vue le bien-être de la communauté. Brennan se voit ainsi intimement imbriqué dans les thèmes les plus fondamentaux du Western : la constitution d'une communauté nouvelle dans un espace sauvage, la tension entre la justice personnelle du cowboy solitaire et l'instauration d'une loi qui se veut démocratique.

L'importance des types dans l'iconographie du Western se mesure à celle de ce thème d'un pays en construction, les types formant une communauté d'autant plus forte qu'elle se prolonge de film en film, les mêmes visages revenant dans de nouveaux récits, nous donnant l'impression d'un univers persistant, dont la concrétude est déterminée par la saillance de ces traits physiques qui le constituent tout autant que ces paysages qui les accueillent. C'est Fonda qui nettoie Tombstone, Cooper qui accueille les bandits qui descendent du train, mais ces actions trouvent leurs poids parce qu'elles sont le contrepoint de la voix enrouée d'Andy Devine, de la rudesse aussi charmante qu'effrayante de Ward Bond, du visage candide de Thomas Mitchell, du regard mélancolique et déterminé de Katy Jurado, des prouesses équestres de Ben Johnson, de la

voix nasillarde de Slim Pickens, de la prestance ardente de Joanne Dru, de la silhouette élancée, élégante de John Carradine, de l'œil torve de Jack Elam, de la gueule de boxeur de Victor McLaglen, de la nervosité de Donald Meek, du douxereux Brian Donlevy, du bourru Ernest Borgnine...

Tous des acteurs qui font partie du décor hollywoodien, et qui diraient, à l'instar de John Carradine dans *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) : « *Nobody notices me. I'm just part of the furniture* ». Dans



Rio Bravo de Howard Hawks (1959)

le film de Nicholas Ray, Carradine, un des croupiers du saloon tenu par Joan Crawford, ose sortir de l'arrière-plan vers la fin du film pour défendre sa patronne contre une foule enragée. Il se fait abattre aussitôt, puis tous se rassemblent autour de son corps pour l'entendre prononcer ses derniers mots : « *Look... everybody's looking at me. It's the first time I ever felt important.* » Hommage à un de ces meubles hollywoodiens, oui, mais aussi une leçon à retenir : impossible de supporter l'attention sans trahir son rôle, le type doit disparaître dès qu'il se détache trop de la foule. Mais la plus belle eulogie au *character actor* se trouve sans doute dans *Pat Garrett & Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973) : un Slim Pickens vieillissant reprend son badge poussiéreux le temps d'un affrontement sanglant, pour ensuite mourir calmement, face au soleil couchant, avec comme témoin sa femme, Katy Jurado, et la voix de Bob Dylan qui chante la noirceur qui approche (comme il le fera lors de la mort de Jack Elam). Sam Peckinpah l'a bien compris : Walter Brennan et sa communauté ont fondé le monde des westerns classiques, alors à l'heure du crépuscule, les larmes de Jurado embaument par son amour les derniers vestiges de ce monde qui s'éteint sous nos yeux. 24

1. <http://www.latimes.com/local/obituaries/archives/la-me-walter-brennan-19740922-snap-story.html>

REPENSER SES IDOLES

DOC HOLLIDAY OU LA MORALE SUBVERSIVE

par Apolline Caron-Ottavi



Hour of the Gun de John Sturges (1967)

Qui ne connaît pas l'histoire de Wyatt Earp et de Doc Holliday ? Enfin, à peu près, car nous la connaissons surtout par le cinéma, et les nombreux films l'ayant mise en scène sont autant de variantes d'une histoire réelle, dont le point culminant narratif est le règlement de comptes à O.K. Corral. Le fil conducteur de cette histoire est une amitié surprenante entre un *marshal* droit dans ses bottes et un hors-la-loi alcoolique et tuberculeux. Dans les reprises successives de ce schéma, la nature de leurs rôles respectifs va parfois changer, témoignant de ce qui fait la force même du Western : peu importe que l'on reprenne sans cesse la même histoire (ce qui de toute façon est inévitable après deux mille ans de récits derrière nous, comme le dit si justement Walter Hill), du moment que celle-ci résonne, quelque part, avec son époque.

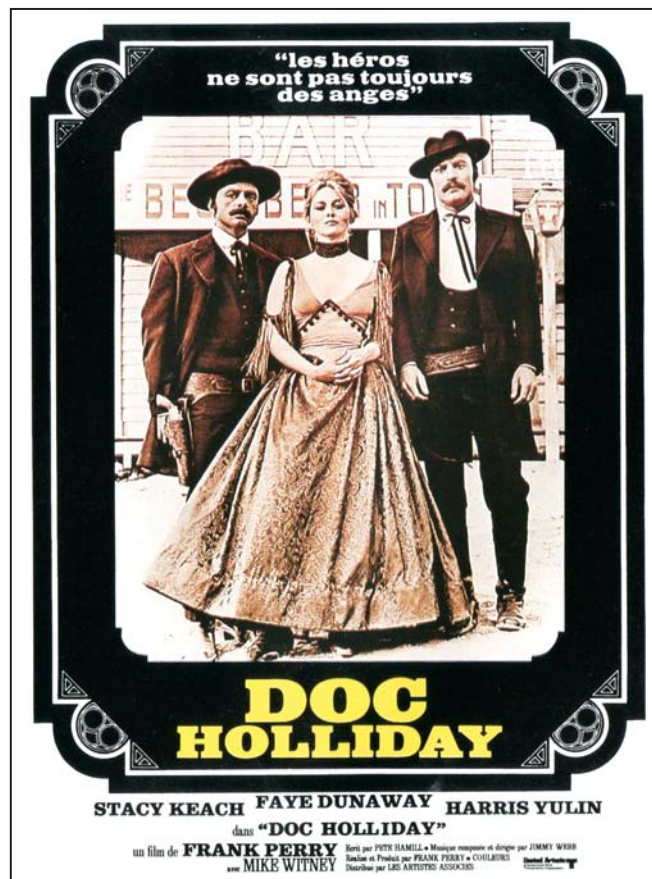
Dans la représentation la plus célèbre de ce duo légendaire, *My Darling Clementine* de John Ford (1946), Doc Holliday rappelle à Wyatt Earp lors de leur première rencontre que le plus grand cimetière de la région n'est pas loin : « *Marshals and I usually get along much better when we understand that right away* »¹. Dans les années 1940 et 1950, c'est indéniablement Wyatt Earp le héros. Doc Holliday est son acolyte attachant, un anti-héros complexe et torturé, mais toutefois relégué à la seconde place. Wyatt Earp incarne alors l'Amérique en train de se construire, les États-Unis modernes, où la loi et la justice l'emportent sur un Ouest anarchique grâce au courage et à la volonté de quelques-uns. En témoigne cette phrase prononcée par le fameux *marshal* dans le *Wichita* de Jacques Tourneur (1955) : « *It is not who is right which*

is important, it is what is right »². Même dans ce qui peut sembler un conflit de bourgade, ce ne sont pas les causes individuelles qui sont importantes, mais l'essence même de la justice : les épaules chargées de cette responsabilité, Earp est alors l'archétype du héros américain. *Wichita* s'intéresse d'ailleurs au début de son parcours, alors que l'embarrassant Doc Holliday n'est pas encore à l'horizon.

Puis viennent les années 1960, avec leur cohorte de mouvements contestataires et de drames politiques. De la ségrégation raciale à la guerre du Vietnam, l'heure est à l'esprit critique quant à l'exigence de rectitude face aux lois et à leurs représentants. John Fitzgerald Kennedy en prend acte, peu de temps avant d'être assassiné : le pays fait face à une crise des valeurs morales³. En 1967, John Sturges s'empare à son tour de l'histoire de Wyatt Earp et de Doc Holliday dans un film qui certes ne renvoie pas directement à l'actualité, mais reflète néanmoins les préoccupations et les doutes de son époque. *Hour of the Gun* débute par le règlement de comptes à O.K. Corral. Sturges élimine d'emblée l'événement le plus célèbre et lui donne d'ailleurs une conclusion peu glorieuse : le shérif, corrompu par les Clanton qui profitent du fait que les hommes de loi sont sous-payés, veut arrêter Wyatt. Suit une longue scène de procès au cours de laquelle c'est Doc Holliday qui interroge la morale derrière la légalité, rappelant qu'il a tué bien des hommes pendant la guerre sans que cela ne dérange personne. La dimension d'intellectuel du personnage de Doc Holliday (que l'on retrouve de film en film) est donc développée par Sturges. Holliday est celui qui est à côté de la loi non pas par facilité, mais parce qu'il a une véritable pensée de la loi.

Dans *Hour of the Gun*, son personnage prend autant d'importance que celui de Wyatt Earp. Jason Robards (Doc) crève d'ailleurs l'écran face à son partenaire James Garner (un peu falot, disons-le). Doc ne cesse de confronter celui-ci à ses contradictions. Earp n'hésite pas à torturer un vieillard pour le faire parler, puis se lance dans une chasse à l'homme qui est de l'ordre de la vengeance obsessionnelle. À chaque fois qu'il abat un de ses ennemis, en simulant une légitime défense à laquelle il a tordu le bras, Holliday ne manque pas de lui faire une réflexion sur ses méthodes. Ces reproches culminent dans une tirade mémorable où Holliday accuse Earp d'utiliser ses mandats d'arrêt comme des permis de chasse, avant de lui brandir sa flasque de whisky : « *Go ahead, have one. If you're gonna kill like me, you might as well drink like me*⁴ ». Holliday le hors-la-loi n'est pas moralisateur, mais il est moral : il ne reproche pas à Earp de vouloir se venger, il lui reproche en revanche de se servir de la loi à des fins personnelles ; c'est-à-dire de dénigrer ce qu'est la loi, des règles certes imparfaites mais dont le principe même est nécessaire, assumant que lui-même leur a tourné le dos, mais ne tolérant pas qu'un homme qui les représente le fasse.

Le personnage de Doc Holliday sera de retour à l'écran au début des années 1970 avec *Doc* de Frank Perry (cinéaste trop peu connu à qui l'on doit l'inclassable *The Swimmer*). Comme en témoigne le titre, c'est désormais à Doc Holliday d'être en tête d'affiche, interprété ici par Stacey Keach. Et si son amitié avec Earp parvenait encore à être sauvée dans *Hour of the Gun*, la rupture est désormais totale. Frank Perry fait du personnage de Earp un malfrat qui use de sa position de pouvoir pour faire profit, manipulant les élections locales en tenant des discours populistes. L'homme public clame qu'une ville ne peut prospérer avec la libre circulation des revolvers dans les rues, l'homme privé n'hésite pas à en user pour intimider ceux qui le gênent et ne s'en cache pas : « *You'd be surprised things you can solve with a gun*⁵ ». Le vrai duo n'est plus ici Doc et Wyatt mais Doc et Katie. Sous les traits de Faye Dunaway, Perry offre à Katie Elder sa plus mémorable (et une des seules) incarnation au cinéma. La complicité espiègle qui l'unit à Doc donne au film toute sa splendeur. L'espoir qui naît de la relation de ces deux laissés-pour-compte est assombri par la présence de Wyatt, jaloux et représentatif d'une société respectable et bien pensante qui



Affiche française de *Doc* de Frank Perry (1971)

juge Katie pour « ce qu'elle est » (une prostituée, libre et fière de surcroît).

Perry n'hésite à subvertir l'image de celui qui fut autant une icône de l'histoire américaine qu'une idole d'Hollywood⁶ pour mieux bousculer les convictions du spectateur et l'imaginaire du Western lui-même. Sa relecture de l'histoire dans *Doc* est forte à plusieurs niveaux. Tout d'abord parce que, bien que les faits mis en scène demeurent très proches de l'histoire connue, ils reçoivent un sens radicalement différent. La bande de hors-la-loi combattus par Earp trouve peu à peu grâce aux yeux du spectateur : ils se muent en parias presque sympathiques, pas si éloignés au fond de Doc et Katie, et harcelés par un marshal fou furieux qui cherche un trophée de chasse à brandir au moment des élections... Cela a de quoi semer le doute quant à la façon dont

une histoire passe à la postérité, rappelant la fameuse phrase qui clôt *The Man Who Shot Liberty Valance* de John Ford : « quand la légende est plus belle que la réalité, imprimez la légende. » Relue ainsi, l'histoire de Wyatt Earp et Doc Holliday jette une ombre sur la construction des États-Unis. Une civilisation où les jeux de pouvoir et d'argent se font en cachette d'une population rassurée par son confort et où les marginaux sont blâmés pour tous les maux.

Il n'est dès lors pas étonnant que le cinéma italien, sale, anarchiste et empli de zones grises, ait préféré Doc Holliday à Wyatt Earp. En témoigne *Day of Anger* de Tonino Valerii (1967), où un vieil homme lègue, telle une relique sacrée, le revolver de Holliday à un jeune casse-cou, à la seule condition qu'il s'en serve de façon juste et non au service d'un profit sordide. Malgré l'alcool, la maladie, la débauche et ses manquements à la loi, Doc n'est pas seulement le meilleur tireur de l'Ouest, il est aussi devenu au fil des années son véritable diapason moral. ²⁴

1. « Les marshals et moi nous entendons beaucoup mieux quand nous comprenons ça dès le départ ».
2. « L'important ce n'est pas qui a raison, mais qu'est-ce qui est juste ».
3. Discours sur les droits civiques (*Civil Rights Address*), 11 juin 1963.
4. « Tiens, prends-en un coup. Si tu décides de tuer comme moi, tu n'as qu'à boire comme moi ».
5. « Tu serais surpris de tout ce qu'on peut résoudre avec un revolver ».
6. Mort en 1929, Wyatt Earp a bien connu les débuts du cinéma et rencontra même certains jeunes acteurs admiratifs, tel John Wayne. À sa mort, son cercueil était porté entre autres par deux stars des tout premiers westerns, William S. Hart et Tom Mix.

MIEUX VAUT EN RIRE

COMÉDIE ET WESTERN : DÉTOURNER UN IMAGINAIRE NATIONAL

par Apolline Caron-Ottavi

Le Western n'est a priori pas un genre comique, évoquant plus spontanément la gravité, la violence, l'héroïsme. Porté par l'aura du cowboy et la solennité des grands espaces, c'est en tant que mythologie américaine et cinématographique que le Western était voué à être un jour détourné, parodié, pris à contre-pied. Les cinéastes étrangers se chargeront d'insuffler du comique dans leur façon de se le réapproprier: le Western spaghetti, le Red Western, des films français (parfois regroupés sous l'appellation « Western camembert »)... Mais le cinéma américain a su lui-même tourner en dérision son genre le plus populaire.

DÉSACRALISER LE COWBOY VIRIL

Les burlesques sont presque tous passés par l'univers du Western, décor propice à la comédie. Le premier élément comique est que, par définition, ils ne sont pas adaptés à l'Ouest sauvage: tenue citadine, silhouette peu athlétique, timides ou maniérés, leur transposition brutale parmi les cowboys dans une nature aride crée d'emblée un décalage absurde en lui-même. À peine arrivés en ville, Laurel et Hardy entament une danse lorsqu'ils croisent des musiciens de saloon (*Way Out West*, James W. Hore, 1937). Leur pas de deux et leur préciosité viennent immédiatement contrecarrer l'imaginaire de l'Ouest.

Dans son film *Go West* (1925), Buster Keaton joue beaucoup du contraste entre son personnage et l'univers du Western. Il regarde les cowboys avant de les aborder, se demandant comment il va faire pour ressembler à « ça ». Il pique une vieille tenue: il flotte dans les cuissardes, son petit revolver disparaît complètement dans l'étui d'un colt géant, il ne parvient pas à renoncer à son chapeau de ville, il se prend les pieds dans les bottes... Avec ces tâtonnements attachants, c'est la virilité excessive promue par le Western que Keaton tourne à merveille en dérision. La bande annonce d'un autre *Go West*, avec les Marx Brothers (Edward Buzzell, 1940), souligne également ce fantasme de l'Ouest originel: « *The untamed West/when men were men/and women loved like wildcats* ».

Plus tard, c'est John Ford lui-même qui s'en amusera avec l'un de ses westerns les plus atypiques, *Three Godfathers* (1948). Le film n'est certes pas une comédie, mais il contient néanmoins une part d'humour qui consiste à voir John Wayne (héros incontournable du genre et héraut de la virilité absolue) se retrouver avec un bébé sur les bras. Dans une scène hilarante, il cherche à badigeonner le bébé avec de la graisse de chariot. Pour la première fois ou presque, nous voyons l'inébranlable John Wayne démuni face à quelque chose. Plus généralement, le Western classique s'est amusé, par touches, à remettre en question la virilité de ses héros. Il suffit de penser à la magnifique scène de *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) dans laquelle Henry Fonda tripote son chapeau nerveusement car il n'ose pas inviter une jolie fille à danser. Il faudra néanmoins attendre les années 1960



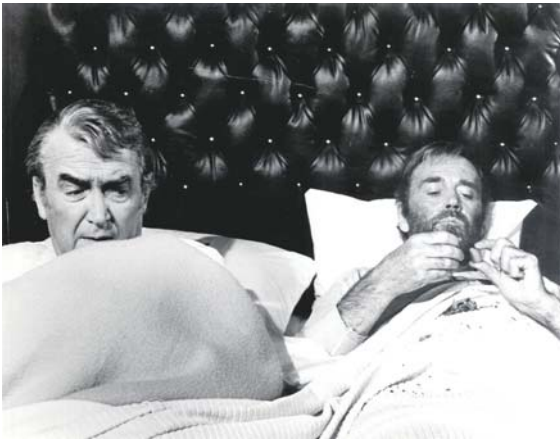
Blazing Saddles de Mel Brooks (1974)

et une comédie comme *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, 1965, avec Jane Fonda) – mettant en scène une institutrice transformée en justicière pétaradante, des bandits peureux et un *pistolero* ivrogne indigne de sa réputation – pour que les stéréotypes du Western commencent à être parodiés plus franchement.

DÉCONSTRUIRE LE WESTERN COMME REPRÉSENTATION

Le tout récent *A Million Ways to Die in the West* (Seth MacFarlane, 2014) affrontait les aspects « problématiques » inhérents au Western en assumant les stéréotypes (les Indiens, les prostituées, le racisme, le goût pour la violence) et en jouant parfois du décalage créé ainsi avec le personnage principal, qui véhicule des idées et des valeurs d'aujourd'hui de façon complètement anachronique.

Le Western a construit une certaine représentation de l'identité américaine, et détourner le genre permet de refléter les travers de celle-ci avec d'autant plus de force. *Blazing Saddles* (1974), western parodique de



The Cheyenne Social Club de Gene Kelly (1970) et The Ballad of Cable Hogue de Sam Peckinpah (1970)

Mel Brooks, est une satire brillante de la société américaine. Dans une petite ville où tout le monde s'appelle Johnson, on est bien entre-soi. Et ce confort communautaire se voit mis à mal le jour où un travailleur noir prend le poste de shérif. Le film de Mel Brooks est une succession frénétique de gags irrévérencieux qui caricaturent à souhait l'univers du Western dans la pure tradition du *slapstick*, citant même Tex Avery. Brutes épaisses, femmes réduites à leurs attributs, notables écervelés, citoyens racistes : tous les personnages types de l'Ouest y passent. Et si notre shérif noir est très mal vu, il lui suffit d'évoquer le nom de Randolph Scott pour que toute la ville abaisse son chapeau avec respect. Car le Western, c'est bien cela : la sublimation d'un mythe national auquel le cinéma a largement contribué (« *It's just like a movie* » nous dit Groucho dans *Go West*). En invoquant Randolph Scott, Mel Brooks convoque, par la bouche de son shérif noir, une histoire intouchable où, lui, n'a justement jamais eu sa place. Cette histoire, récit fantasmé et ancré dans l'imaginaire par le cinéma, est en effet nécessairement idéologique, avec ses absents, ses préjugés, ses contradictions¹.

Dans *Three Amigos* (1986), John Landis lui aussi interpelle le monde du cinéma. Cette comédie farfelue (interprétée par Steve Martin, Martin Short et Chevy Chase du *Saturday Night Live*) met en scène trois vedettes de westerns de l'époque du cinéma muet. Déjà ringards (ils viennent de se faire licencier), ils se retrouvent propulsés au Mexique suite à un quiproquo. Le village est aux griffes d'un bandit et les villageois les prennent pour de vrais *pistoleros*, mais eux pensent débarquer parmi leurs *fans* et sont prêts à en mettre plein la vue aux locaux avec leur répertoire de music-hall. Accoudés au bar du saloon du coin, ils observent leurs hôtes et s'interrogent sur leurs mines peu réjouies, sans s'inquiéter outre mesure : « *Oh they are just intimidated, they have only seen us on the big screen.* »². Nos trois cowboys de pacotille, qui se croient forcément des héros puisqu'ils sont des vedettes de westerns, déchantent lorsqu'ils constatent qu'ils sont dans la « réalité ».

DÉMYSTIFIER L'OUEST LUI-MÊME

En 1970, Gene Kelly réalise une comédie attachante avec un Henry Fonda et un James Stewart qui ont dépassé la soixantaine : *The Cheyenne Social Club*. Les deux cowboys se voient arrachés à leurs vaches le jour où Stewart hérite d'un commerce qui s'avère un bordel. Or ils ne sont ni des hommes de ville, ni des hommes d'affaires, pas plus que des rapides de la gâchette. Stewart, modeste cowboy qui a toujours rêvé d'être « propriétaire » prendra finalement conscience qu'il l'a toujours

été : un cheval et une couverture, voilà sa vraie richesse. Dans cet anti-western, l'Ouest mythique est incarné par deux stars vieillissantes du genre, créatures d'un autre temps qui décident de poursuivre leur errance libre dans le paysage tant que cela est encore possible. Dans *Go West*, Keaton lui aussi rappelait que le cowboy est avant tout un éleveur de vaches. Le regard de celles-ci, bovin faut-il le dire, renvoie l'homme de l'Ouest à sa condition d'homme du terroir, et même d'animal luttant pour sa survie ; Keaton rappelle à l'Amérique d'où elle vient : bien plus que les cavalcades spectaculaires, les guerres héroïques et la ruée vers l'or, la conquête s'est faite par la sédentarisation progressive, le labeur et la viande.

Le récit de la construction des États-Unis glorifie le mouvement : chevauchées à travers les grands espaces, construction des chemins de fer, exploration du territoire et expansion des villes. Mais la conquête de l'Ouest, c'est aussi tout l'inverse : la rigidité des frontières, la stabilité nécessaire à la prospérité économique, les hiérarchies sociales et les aspirations séculaires d'un ancien monde se réinstallant dans le nouveau. Sam Peckinpah a signé l'un des plus beaux films sur cette mort insidieuse de l'Ouest : *The Ballad of Cable Hogue* (1970). La beauté du film, et ce qui lui donne ses traits d'ironie les plus subtils, c'est la façon dont Hogue devient un anti-cowboy, détaché de l'action et du mouvement. Volé et abandonné dans le désert par deux malfrats, Hogue trouve par miracle une source. Dès lors, le « Western » s'arrête. Hogue s'installe, achète la minuscule parcelle avec quelques sous, pose une « frontière » (quelques barrières de bric et de broc), et vend son eau jalousement aux voyageurs qui passent. Plus rien ne bouge (même les assiettes sont fixées à la table de pique-nique avec des clous), et c'est le monde qui est en mouvement autour de lui. À l'image d'une prostituée dont il tombe amoureux mais qui, elle, a besoin de partir à l'aventure. Pendant que Hogue s'accroche à son territoire, le monde change à toute vitesse. Et un jour, ce ne sont plus des diligences qui passent, mais de mystérieuses voitures qui n'ont plus besoin de boire. Dans l'Ouest sauvage, les vaches regardaient passer les trains ; dans l'Ouest moderne, ce sont les hommes qui regardent passer les automobiles... Dans cette fable à la fois désopilante et traversée d'une profonde mélancolie, l'Ouest archaïque meurt sous nos yeux. Et peut-être vaut-il mieux en rire qu'en pleurer. ²⁴

1. À titre d'exemple, les cowboys au cinéma ne reflètent pas la réalité sociale de leur communauté : l'état de précarité dans lequel ils vivaient, ou le fait que nombre d'entre eux étaient des Afro-Américains, des Métis et des Mexicains.

2. « *Oh, ils sont juste intimidés, ils ne nous connaissent que sur le grand écran.* »

LES ÉPERONS DE LA CONTRE-CULTURE

LE DÉSIR HOMOSEXUEL ET LE WESTERN

par Gérard Grugeau

Malgré son déclin dans la seconde moitié du XX^e siècle, le Western continue aujourd'hui de fasciner. Fondement de l'identité américaine, il n'est pas surprenant que, de par sa nature même de symbole, le genre se soit vu bousculé par l'arrivée de la contre-culture et la contestation des années 1960. En phase avec les luttes pour la reconnaissance des droits des minorités sexuelles, le désir homosexuel s'invite alors dans le Western, modifiant notre regard face à l'univers masculin des cowboys.

En épousant les thèmes du monde moderne, le Western va être éperonné vers de nouveaux horizons par la contre-culture qui s'inspire de la *Beat Generation*. La jeunesse milite alors pour le changement et, à l'heure de la condamnation des guerres impérialistes, de la lutte pour les droits civiques et des mouvements pour les droits des femmes et des minorités sexuelles, le cinéma américain n'est pas en reste, se voulant le miroir de toutes les formes d'oppression. Selon l'essayiste Tom Lynch¹, le Western est même perçu à l'époque comme « une force culturelle ayant favorisé la guerre ». Il en veut pour preuve le fait qu'en 1968, John Wayne, le cowboy par excellence, ait joué et fait la promotion de la présence américaine au Vietnam dans *The Green Berets* (Ray Kellogg, John Wayne), un film qui sera l'objet d'une vive polémique à sa sortie. De la même façon, la contre-culture associée aux droits civiques conduira à une relecture des mythes fondateurs. Elle mettra alors en lumière le racisme dans le western classique et, bientôt, les nouveaux héros de l'Ouest porteront les valeurs de la contestation sociale, notamment au niveau de la représentation des femmes à l'écran (*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971).

La remise en question des identités sexuelles socialement construites fera bien sûr partie du retournement des conventions dans le Western. Même si tout le monde convient que l'homoérotisme court en filigrane dans l'univers viril des cowboys (voir l'amitié exacerbée entre Anthony Quinn et Henry Fonda dans *Warlock* de Edward Dmytryk,

1958), ce n'est que dans les années 1960 que le désir homosexuel va venir ouvertement subvertir le genre, semant dans son sillage les dernières étincelles d'un Ouest agonisant. Le cowboy n'est plus alors qu'une présence spectrale ou mélancolique, affublée de ses atours jadis glorieux. Cette volonté de rupture franche avec le genre s'affiche ainsi dès le premier plan de *Midnight Cowboy* (1969) de John Schlesinger où, par un zoom arrière, la caméra s'arrache à un drive-in abandonné dans lequel retentit la bande sonore d'un western. La dernière séance d'un âge d'or moribond a irrémédiablement sonné, et ce même si la silhouette de Joe Buck (John Voight) arpente bientôt les rues de New York en arborant fièrement la panoplie du parfait cowboy qui renvoie à un idéal de masculinité traditionnelle. Le Texan naïf venu tenter sa chance dans la Grosse Pomme entend bien jouer les gigolos auprès de riches femmes oisives, mais il échoue dans sa quête, tout en s'adonnant par défaut à la prostitution masculine. Homosexualité honteuse ou sublimée chez le cinéaste qui abordera le thème frontalement dans *Sunday, Bloody Sunday* en 1971 : la vraie transgression tient ici davantage à la peinture prégnante d'une solitude urbaine où l'homme devient à son tour pur objet sexuel. Mais, si le mythe de la virilité tant prisée dans le Western est écorné au passage, c'est davantage l'envers du rêve américain au sens large qui est exposé à nu. Le sexe et l'argent facile ne sont qu'un mirage dans la jungle new yorkaise qui s'avère impitoyable envers les parias comme Joe et son compagnon d'infortune



Midnight Cowboy de John Schlesinger (1969) et Certain Women de Kelly Reichardt (2016)



Lonesome Cowboys de Andy Warhol (1968) et Brokeback Mountain de Ang Lee (2005)

(Dustin Hoffman). Premier film classé X oscarisé, encensé à l'époque par Robert Mapplethorpe, l'œuvre convainc moins aujourd'hui du fait de l'artificialité de ses choix formels.

La vraie marginalité, liée à la culture *underground*, est indéniablement du côté de Andy Warhol qui, dans *Lonesome Cowboys* (1968), donne dans la parodie. Tourné à Old Tucson en Arizona (comme *Rio Bravo*), dans un *Far West* de pacotille, ce Roméo et Juliette de la contre-culture met en scène une femme, Viva, l'égérie de la Factory warholienne, présente d'ailleurs dans *Midnight Cowboy* aux côtés d'un Paul Morrissey qui a démolé le film à l'époque en accusant son auteur d'avoir plagié *Flesh*. Cette femme est entourée de sa garde-malade droguée, d'un séduisant *drifter*, d'un shérif qui aime se travestir et de plusieurs cowboys gays qui succomberont à l'aiguillon du désir. Le cadre du Western se change ici en terrain de jeu où les affrontements sont avant tout de nature sexuelle, ce qui permet à Warhol de brouiller les frontières entre les identités de genre et d'érotiser le corps du cowboy, objet de toutes les convoitises. Dans le contexte de la révolution sexuelle et hippie des années 1960, le film ose une crudité faussement naïve et marque la fin d'une époque : les cowboys fétichisés dont on célèbre le corps sont devenus des icônes gays qui seront bientôt avalées par la société marchande, à l'image de la série d'œuvres peintes par Warhol reproduisant Elvis Presley à l'infini, pistolet au poing, sur l'affiche du western *Flaming Star* (1960) de Don Siegel. Sans compter que nos anti-héros décideront au bout du compte de migrer vers les espaces urbains hédonistes de la Californie, perpétuant le mythe de l'éternelle errance et du « *Be Myself* ». Par sa facture expérimentale (ellipses, *jump cuts*, pulsations de l'image, dialogues décalés), le film brise les codes narratifs et esthétiques. Il annonce par ailleurs la trilogie de Morrissey (*Flesh*, *Trash* et *Heat*) dans laquelle Joe Dalessandro arborera le bandana du cowboy comme ultime vestige d'une virilité devenue plus androgyne.

Plus récemment, c'est dans le Wyoming des années 1960 que la figure du cowboy associée au désir homosexuel resurgira sous la caméra d'Ang Lee, adaptant une nouvelle d'Annie Proulx. Mais le Wyoming *redneck* et conservateur de *Brokeback Mountain* (2005) n'est pas l'Arizona parodique, fantasmée par le pape de l'*underground* new yorkais. Chez Ang Lee, le Western mue en romance universelle (l'équipe de promotion se gardera bien d'ailleurs de vendre l'image d'un « western gay »)², prenant la forme d'un mélodrame étouffé aux accents déchirants. Mélange des genres donc, qui fait écho à la porosité des identités (le réalisateur détourne les codes, érotisant les poses) et bouscule la norme sociale hétéro centrée puisque deux hommes, gagnant leur pain entre les rodéos

et la surveillance de troupeaux (l'iconographie habituelle du Western où le désir et le paysage s'entremêlent), y vivent une idylle à l'abri des regards avant de « se ranger », happés par le conformisme étouffant de l'époque. Cet amour impossible en milieu rural s'étirera cependant sur 20 ans, renaissant par intermittence au sein d'une nature protectrice où les protagonistes caresseront le rêve de partager ensemble un petit ranch avant que la tragédie ne les rattrape. Mais si ce récit de l'ultime renoncement perce ici l'armure de la virilité avec une délicatesse exemplaire empreinte de rudesse ordinaire (« *I ain't queer* », proclament les deux amants), il ne se referme pas moins, selon les conventions du mélodrame, sur une situation sacrificielle qui met à nu les plaies vives infligées par une société homophobe et normative. Sans doute est-ce pour cela que, dans la dernière séquence, les chemises superposées des deux cowboys qui les unissent au-delà de la mort nous laissent au bord des larmes, aspiré à la fois par la force transgressive d'un amour aussi pur, et habité par un sentiment de révolte face à un Ouest profond où l'on achève aussi bien les chevaux... que les hommes.

On ne saurait évoquer le désir homosexuel associé à l'aura déclinante, mais sporadiquement revivifiée du Western, sans mentionner l'attachant portrait d'une cowgirl amérindienne à l'emploi d'un ranch du Montana que dessine la cinéaste Kelly Reichardt (déjà venue brillamment au Western avec *Meek's Cutoff* (2010) dans le triptyque inspiré qui compose *Certain Women* (2016). Mettant en scène la relation trouble qui unit brièvement Jamie (Lily Gladstone, magnifique de retenue en amoureuse éconduite) et une jeune avocate (Kristen Stewart) enseignante à temps perdu, le film nous ramène avec une infinie douceur au sentiment perdu des origines. En nous installant dans un rapport au temps qui permet de rester dans l'instant, la réalisatrice touche à la grâce pour dépeindre un état amoureux naissant qui gagne en amplitude avant de se déliter dans un silence assourdissant dont la principale intéressée ne peut ressortir que meurtrie. Par-delà cet amour contrarié, la cinéaste filme le quotidien du ranch, les gestes répétés à l'envi avec une minutie bienveillante, la sortie nocturne à cheval alors que les sabots de l'animal sur le bitume scandent la plénitude de ce qui est. À n'en pas douter, l'Ouest est là, dans la torpeur du présent, comme un fantôme persistant qui irrigue encore des vies et subjugue. 

1. Tom Lynch : « Le genre du western a toujours été plutôt vivant », Macha Séré, *Le Monde*, 18-09-2013

2. La figure de John Wayne a été invoquée par Tony Curtis et Ernest Borgnine pour condamner le film d'Ang Lee sous prétexte que celui-ci portait atteinte à l'idéal masculin du Western incarné par le grand acteur. In *Entre Jouissance et tabous*, Presses universitaires de Rennes, p. 189-196.

LES BAD BOYS DE L'OUEST

BRANDO, NICHOLSON ET LE WESTERN

par Bruno Dequen

Le Western n'est pas le premier genre qui vient en tête à la mention des noms de Marlon Brando et Jack Nicholson. Pourtant, ils en ont tous deux réalisé un, et *The Missouri Breaks* demeure le seul film dans lequel ils ont partagé l'affiche. Critiquées ou ignorées à l'époque de leurs sorties, les incursions des deux monstres sacrés au *Far West* font partie des propositions les plus originales du genre et mettent en valeur la relation complexe qu'entretenaient les deux légendes d'Hollywood avec leur art.

« Marlon Brando était l'un des grands hommes du XX^e et XXI^e siècle (sic), et nous pauvres mortels devrions arrêter nos conneries et l'affirmer.¹ » Ainsi débute l'hommage hyperbolique et personnel que Jack Nicholson publia dans les pages de la revue *Rolling Stone* sur son idole à l'occasion de son décès en 2004. Nicholson fit partie de la première génération des admirateurs fervents du parrain involontaire du *Method Acting*. Cette admiration s'est par la suite transformée en une relation amicale d'une rare proximité. En effet, depuis 1971, les deux acteurs étaient voisins, partageant la même entrée privée sur Mulholland Drive, qui fut ainsi rapidement rebaptisée « Bad Boys Drive », en référence à la vie d'excès qu'ils menaient à l'époque avec leur proche voisin Warren Beatty.

On ne s'étonnera guère que Nicholson ait voulu rendre hommage publiquement à Brando, qu'il nomme alternativement « Mr. Brando », « Brando », « Marlon », « Bud » et « the guy » au long d'un texte qui est un régal pour tout psychanalyste en herbe. Nicholson désirait avant tout réhabiliter la mémoire de la star déchue, qui avait principalement fait la manchette pour ses déboires judiciaires, familiaux et pondéraux dans les vingt dernières années de sa vie. Or, cette apologie professionnelle est d'autant plus intrigante qu'il choisit comme preuve irréfutable du génie de Brando de revenir sur son travail dans *The Missouri Breaks* (Arthur Penn, 1976). Très critiqué à sa sortie, notamment pour la performance outrancière de Brando, le western de Penn fut également, de l'aveu même de Nicholson, l'une de ses pires expériences de tournage. Pourquoi donc choisir ce film ? Peut-être parce que cette œuvre permet de mieux comprendre la démarche de Brando, son influence et ses divergences par rapport à celle de Nicholson.

Il était en quelque sorte inévitable que les deux stars croisent le fer dans un Western. À bien y regarder, ce genre a toujours lié leurs destinées, bien avant l'emménagement du cadet sur Mulholland Drive. Alors qu'il travaillait pour Roger Corman, les premiers films véritablement marquants de Nicholson furent *Ride in the Whirlwind* et *The Shooting*, deux westerns à petit



The Missouri Breaks de Arthur Penn (1976)

budget tournés simultanément en 1966 par Monte Hellman, sur lesquels l'acteur agit à titre de producteur (et de scénariste pour *Whirlwind*). Ignorés à leur sortie faute de distribution en salle, ces films ont depuis été réévalués à leur juste valeur comme des œuvres singulières et passionnantes, très influencées par la Nouvelle Vague et l'existentialisme moderne de cinéastes comme Antonioni. Or, avant de tourner, Hellman et son équipe n'ont regardé que quatre westerns comme sources d'inspiration : *The Virginian* (Victor Fleming, 1929), *Stagecoach* (John Ford, 1939), *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) et *One-Eyed Jacks* (Marlon Brando, 1961). L'ombre de Brando plane déjà. Si on peut comprendre aisément le besoin de retourner vers le père Ford avant de faire un western, cet intérêt pour le film de Brando peut surprendre de prime abord.

One-Eyed Jacks fut en effet à l'époque un projet des plus décriés. Dépassement de budget, montage final retiré à Brando, échec commercial. S'il a depuis été défendu par de nombreux critiques, le film demeure manifestement une œuvre de compromis aussi passionnante que maladroite. Brando, qui affirmait ouvertement ne pas aimer le genre, avait en tête un projet radical qui ferait exploser



The Shooting de Monte Hellman (1966) et The Missouri Breaks de Arthur Penn (1976)

tous les stéréotypes du Western. Un détournement violent du récit de vengeance dans lequel le personnage principal, fortement inspiré par Billy the Kid, serait un bandit minable et manipulateur, obsédé par la trahison d'une figure paternelle finalement devenue respectable. Une sorte de continuation de la démarche d'Anthony Mann dans *Man of the West* (1958), en plus nihiliste et masochiste. Si le film conserve en partie cette vision, le studio demanda des ajustements à Brando, afin que son personnage de Rio soit moins abject et que Dad, son adversaire interprété par Karl Malden, soit plus clairement maléfique. Découragé, la star décida d'abandonner son film. Malgré cela, *One-Eyed Jacks* demeure une œuvre en avance sur son temps. Le travail de démythification de l'Ouest y est encore visible. La violence est d'une rare cruauté, et Brando fait de son personnage une brute mélancolique et déprimée qui contraste volontairement avec le reste des protagonistes, interprétés par de purs acteurs de western (Ben Johnson, Slim Pickens, Timothy Carey). Dit simplement, Rio passe plus de temps à regarder tristement l'horizon et la mer en attendant de guérir des blessures infligées par Dad qu'à faire avancer le récit, et ce au grand dam de son gang qui n'en peut plus de devoir subir autant d'introspection !

De *One-Eyed Jacks*, Hellman et Nicholson ont conservé des détails (la main broyée de Nicholson dans *The Shooting*), mais surtout un ton, une atmosphère qui emporte le genre vers des sentiers plus introspectifs. Ceci dit, leurs films se distinguent de celui de Brando par leur approche plus conceptuelle du Western. *The Shooting* utilise l'imaginaire de l'Ouest au profit d'une fable minimaliste sur la condition humaine grâce à un travail d'épure qui ne conserve du genre que le rapport entre l'homme et la nature impitoyable. *Ride in the Whirlwind*, le plus classique des deux, propose quant à lui un croisement entre le film noir et le Western, reprenant la trame classique de personnages pris malgré eux dans la toile cauchemardesque d'une fausse accusation. Ces films ne cherchent pas tant à confronter le genre qu'à l'emporter ailleurs. Alors que *One-Eyed Jacks*, sur lequel Sam Peckinpah a travaillé comme scénariste, propose un discours ouvertement politique sur le genre à travers le traitement qu'il réserve aux femmes et aux personnages mexicains, les deux films d'Hellman et Nicholson sont apolitiques et font preuve d'un profond respect pour le Western.

Cette divergence de vision s'explique facilement. Brando, qui a connu la gloire très jeune, n'avait que du mépris pour la machine hollywoodienne et son idéologie. Plus encore, il fut l'un des acteurs les plus activistes de son époque de par son implication pour la

lutte des droits civiques des Afro-américains. Son allergie légendaire pour toute forme d'autopromotion était aux antipodes de l'amour profond de Nicholson pour Hollywood. Longtemps acteur de second plan, ce dernier n'a eu de cesse, à partir du début des années 1970, de profiter à plein de son statut de star, et n'a jamais exprimé ses opinions politiques. Leur rapport aux Oscar exemplifie à la perfection leurs différences. Nicholson, qui n'aime rien tant que pouvoir être assis avec ses lunettes de soleil au premier rang de la cérémonie, exulta lorsqu'il reçut la récompense en 1976 pour *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975). Deux ans avant, Brando envoya Sacheen Littlefeather, une jeune actrice et activiste d'origine apache et yaqui, à sa place pour refuser en son nom l'Oscar, en guise de protestation envers la représentation des Amérindiens à l'écran et de soutien envers la lutte qu'ils menaient à l'époque à Wounded Knee. Furieux, John Wayne dut être maîtrisé en coulisse par six agents de sécurité.

Malgré leur amitié et leur bon voisinage, le monde qui séparait les univers intérieurs de Brando et Nicholson ne pouvait qu'exploser dans *The Missouri Breaks*. Le projet n'était pourtant pas classique. Western révisionniste proposant une critique acerbe et humoristique du comportement des grands propriétaires terriens du début du siècle, le film de Penn s'inscrivait dans la lignée d'une époque qui confrontait l'idéologie du genre. Et Nicholson proposa un personnage de hors-la-loi repent et un peu maladroit tout à fait crédible. Mais Brando n'était plus dans le révisionnisme. Il ne cherchait pas tant à détourner le Western qu'à accomplir le plan d'origine de *One-Eyed Jacks*, à savoir faire voler le genre en éclats. Son interprétation de Robert E. Lee Clayton, un *regulator*, tueur à gage engagé par un riche propriétaire maléfique, représente assurément un sommet inégalé et inégalable de bouffonnerie burlesque et anarchique. Changeant d'accent constamment, déguisé tour à tour en homme des bois, en Chinois et même en grand-mère de l'Ouest, Brando ridiculise le genre, met à nu ses artifices et détourne chaque scène à son profit. Pas étonnant que l'expérience ait été aussi douloureuse que révélatrice pour Nicholson. Il comprit probablement que Brando, envers et contre tous, était allé jusqu'au bout de ses convictions dans *The Missouri Breaks*. À ce jour, on ne sait pas combien d'agents de sécurité ont été nécessaires pour calmer John Wayne après la sortie de ce film. 24

1. « Marlon Brando is one of the great men of the twentieth and twenty-first centuries, and we lesser mortals are obligated to cut through the shit and proclaim it. » <https://www.rollingstone.com/music/news/remembering-marlon-brando-by-jack-nicholson-20040819>

WALTER HILL

LE WESTERN PARTOUT

par Julien Fonfrède



Streets of Fire (1984)

Figure culte du cinéma américain, pierre angulaire d'un renouveau du cinéma d'action dans les années 1980, Walter Hill l'a dit : tous ses films sont des westerns, insinuant, par la même occasion, que tout film est un western. Une affirmation qui définit particulièrement bien la manière dont le cinéaste pense son (et plus largement le) cinéma. Une démarche ancrée dans un genre célèbre qui structure tous les mythes de l'Amérique, utilisant les codes narratifs et archétypes psychologiques de celui-ci, tout en restant attaché à un cinéma de maîtres (Sam Peckinpah, Howard Hawks, Anthony Mann, John Ford, Akira Kurosawa). Il se nourrit donc de ses prédécesseurs, mais rejette néanmoins tout passéisme, évitant les clins d'œil référentiels pour aborder différemment les grandes questions de la violence, de la morale, de la justice et surtout, comme chez Peckinpah, de la liberté. Concrètement, quasi seul, le cinéaste a su garder le Western vivant à la fin des années 1970. Un défi de taille, alors que public et créateurs rajeunissaient, et que tous cherchaient de nouvelles formules instantanées en matière de divertissement populaire. Walter Hill a réussi brillamment à tordre le genre pour mieux l'amener partout. Que ce soit dans le film d'action pur (*The Warriors*, 1979, *Southern Comfort*, 1981 et *Streets of Fire*, 1984) ou le polar d'action tendance néonoir (*Extreme Prejudice*, 1987, *Johnny Handsome*, 1989 et *Last Man Standing*, 1996), tout en continuant parallèlement à faire de vrais westerns (*The Long Riders*, 1981, *Geronimo: An American Legend*, 1993, *Wild Bill*, 1995, *Broken Trail*, 2006). Là est la force d'un artiste qui, non seulement, transforme le Western pour mieux se l'approprier face à de nouvelles réalités sociales et esthétiques, mais permet aussi à d'autres genres commerciaux de se réinventer pour continuer à divertir de nouveaux spectateurs. Avec toujours deux règles en

tête : 1) ne jamais perdre de vue les leçons des grands cinéastes venus avant lui, 2) ne jamais retourner en arrière.

Au diable les puristes ! Au diable la noblesse du genre ! Revoir *Streets of Fire*, c'est comprendre qu'un western n'est pas qu'une histoire de cowboys. Que c'est, aussi et avant tout, une question d'attitude, un état d'esprit, des psychologies héroïques pour ne parler que d'un seul thème : la liberté. Dans ce film culte et ô combien stimulant pour les plaisirs pop qu'il véhicule, un costaud silencieux et solitaire revient parmi les siens d'un ailleurs peu défini (l'armée, la guerre, la violence), pour aider un quartier de Chicago où l'ordre et la morale ne font que plier sous les attaques constantes d'un gang de *bikers* hors-la-loi, tous de cuir vêtus. Son ex, une séduisante rock star, a été kidnappée par le chef du gang (l'une des plus marquantes interprétations de Willem Dafoe). Accompagné d'un binoclard verbomoteur et d'une *marine* spécialiste de la carabine, il sauvera la belle, remettra de l'ordre dans le quartier, affrontera en duel son antagoniste et repartira, seul, vers d'autres horizons, d'autres conflits, d'autres violences. Revisiter ce classique, c'est reconnaître la maestria d'un cinéaste à faire prévaloir le Western dans une fable rock'n'roll parasitée par le film noir (le tout premier film du genre pour la génération MTV qui émergeait alors), dans un monde hors du temps où les années 1950, 1980 et un futur fantasmé coexistent. La preuve flagrante que les motos peuvent bien remplacer les chevaux (*Easy Rider*, différemment, nous l'avait certes déjà montré), et que si le Western peut rencontrer le film d'action urbain, le film noir, la comédie, le vidéo clip et la BD, dans un seul et même film, tout est encore possible pour lui.

Pour la grande histoire du genre, il faut mentionner que Walter Hill est cinématographiquement né sous de bonnes étoiles, avec

la bénédiction d'un géant. À l'époque, nul autre que John Wayne aurait en effet vu et adoré son premier film, *Hard Times* (1975). Une création sensiblement différente des films de l'époque, déjà un faux western où tous les codes du genre étaient réinterprétés. Un conte urbain sur des bagarreurs de rue, où Charles Bronson et James Coburn survivent comme ils peuvent dans l'Amérique en crise des années 1930. Wayne voulait alors que le jeune cinéaste réalise son dernier film, *The Shootist* (1976), offre que celui-ci refusera pour ne pas avoir à filmer la mort d'une de ses idoles (Don Siegel reprendra le projet). Un choix de carrière beau et courageux pour un autodidacte passé par l'assistantat (*Bullit* de Peter Yates et *The Thomas Crown Affair* de Norman Jewison), la scénarisation (*The Getaway* de Peckinpah et une partie de *The Mackintosh Man* de John Huston), la réalisation de deuxième équipe et le travail de *script doctor*. Cette anecdote d'Hollywood en dit long sur l'amour du cinéaste pour le Western.

Dès ses débuts, Hill mélange les genres et bouscule les codes du Western. On le voit avec *The Warriors*, sur la course impossible d'un gang de Coney Island (neuf voyous et une fille) obligé de traverser New York pour retourner chez eux (leur *turf*) alors que tous les gangs de la ville sont à leurs trousses. On le voit davantage avec le magnifique western crépusculaire *The Long Riders*. Ce film sur les derniers jours du gang de Jesse James montre les états d'âme de rebelles devenus criminels (héros du sud, ennemis d'une société en transition), hors-la-loi rêvant d'amour et de normalité : un hommage au cinéma de Sam Peckinpah qui parle de violence et de la fin d'une époque. L'utilisation des ralenti, ici, met la puce à l'oreille, annonçant une rupture de ton, de style et d'idéologie. Contrairement à ceux, célèbres, de *The Wild Bunch*, les ralenti du film ne cherchent pas l'hyper-réalisme de la violence, cet instant présent sublimé qui arrête le temps ; dans *The Long Riders*, ils visent plutôt à déréaliser l'action et l'héroïsme. Ils font basculer le film vers un onirisme poétique frôlant l'abstraction, cherchant le cauchemar et l'angoisse paranoïaque. Soudainement, et contre toute attente, Walter Hill fait entrer le genre dans les années 1980.

Revisiter la filmographie du cinéaste, c'est voir le Western évoluer et s'adapter de tous bords aux changements esthétiques et thématiques de plusieurs décennies de cinéma. Ainsi, *Southern Comfort* reprend magnifiquement l'idée d'une patrouille perdue bien *fordienne*, jouant aux cowboys (ici des militaires réservistes) et aux Indiens (ici des Cajuns) en Louisiane. Walter Hill déplace les grands espaces du Western dans les bayous pour mieux embourber ses héros dans un univers de survie où les fantômes du Vietnam sont partout. *Extreme Prejudice* va, lui, du côté des désillusions de l'armée par le biais de soldats fantômes (des hors-la-loi travaillant secrètement pour le gouvernement états-unien) trahis par leur chef, manipulés pour aller voler l'argent d'un trafiquant de drogue mexicain. Entre Rambo, Melville et Peckinpah, le film est incontestablement l'un des plus beaux (faux) westerns de ces quarante dernières années. Quant à *Last Man Standing*, il s'agit d'une reprise du *Yojimbo* d'Akira Kurosawa avec Bruce Willis en Toshiro Mifune. Le classique japonais est transposé façon western sale à l'italienne, à l'époque de la prohibition, dans le désert du Nouveau-Mexique. Hill y réinterprète aussi toutes les fulgurances stylistiques d'un nouveau cinéma d'action que l'Occident est alors en train de découvrir : le cinéma de Hong Kong et son cinéaste vedette John Woo.

Mentionnons, enfin, la manière bien distincte que le cinéaste a de s'attaquer aux grandes légendes de l'Ouest dans ses « vrais » westerns. En parfait connaisseur du Western classique comme du Western moderne, il se greffe là encore à la grande histoire du genre en cherchant la continuité dans un cinéma où la poésie du réel est dorénavant ailleurs. Cette fois, c'est l'emprise de John Ford qu'il interroge. La fameuse et magnifique réplique de *The*



The Long Riders (1980) et *Extreme Prejudice* (1987)

Man Who Shot Liberty Valance (1962) qui aura si longtemps pesé sur le Western : « quand la légende dépasse la réalité, on imprime la légende ». Chez Hill, la proposition devient : lorsque la légende dépasse la réalité, dès lors, on filme la mort des légendes. Ainsi, voir Wild Bill Hickok (Jeff Bridges) dans *Wild Bill* (1995) choisir sa légende en cherchant la mort pour en finir avec une vie misérable, c'est aussi voir l'autopsychanalyse d'un genre tout entier. Idem pour le cowboy fatigué Prentice Ritter (Robert Duval) qui parle de ses problèmes d'hémorroïdes dans *Broken Trail* (2006). Ce n'est pas pour rien que l'on retrouve le cinéaste aussi à la barre du premier épisode de la série western très réaliste *Deadwood* (2004-2006).

Pour toutes ces raisons, Walter Hill est probablement le seul qui pourrait bien filmer de nos jours la mort de John Wayne. Et, non, vous l'aurez compris, contrairement ce que l'on entend trop souvent, le Western n'est pas mort dans les années 1980. À voir l'influence de Walter Hill sur certains cinéastes d'aujourd'hui (Nicholas Winding Refn, Michael Mann, Quentin Tarantino, Edgar Wright, etc.), il suffit d'observer jusqu'à quel point le genre s'est tout naturellement déplacé ailleurs. 24

WESTWORLD ET RED DEAD REDEMPTION

LE WESTERN COMME ESPACE DE JEU

par **Damien Detcheberry**

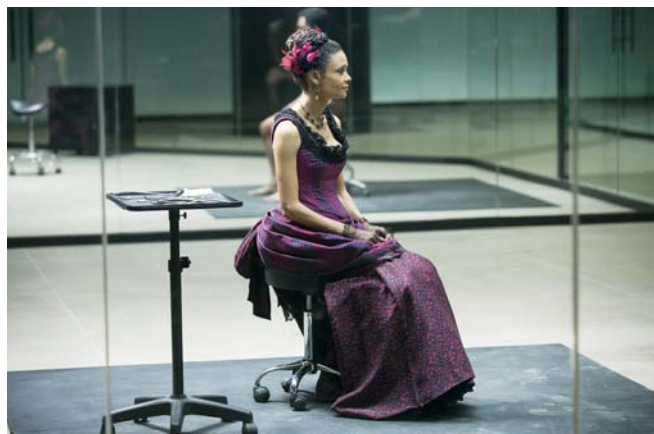
«*Between the wish and the thing the world lies waiting*»
Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses*

La série télévisée *Westworld*, diffusée sur la chaîne américaine HBO à l'automne 2016, et *Red Dead Redemption* (2010), un des jeux vidéo les plus marquants de la décennie, ont bien plus en commun qu'une vision désenchantée de l'Ouest américain. La diffusion de la série en pleine élection américaine a permis notamment de constater à quel point ce *remake* du film éponyme de Michael Crichton a su capturer le Zeitgeist de l'ère Trump et, avec elle, la sombre évolution du mythe américain. En empruntant ses codes au jeu vidéo en monde ouvert à la *Red Dead Redemption*, le parc d'attractions futuriste de *Westworld* fonctionne comme le miroir déformant d'une Amérique devenue un espace de jeu sans morale où le client est roi, pourvu qu'il soit riche.

Un avertissement en préambule : le hardi lecteur qui désire s'aventurer plus avant dans ce texte court le risque de se faire «divulgâcher» des éléments narratifs importants de la série *Westworld* mais aussi du jeu *Red Dead Redemption*. Sans vouloir dramatiser, donc, répétons-le à ceux qui commettraient l'irréparable : «vous qui entrez, laissez toute espérance...»

Avant d'avoir peuplé un parc d'attractions de dinosaures génétiquement modifiés, Michael Crichton, l'auteur à succès de *Jurassic Park*, avait imaginé au cinéma un autre type de parc à thèmes, capitalisant cette fois sur l'imaginaire du *Far West*. *Westworld* (1973) se déroule dans un futur proche, à l'intérieur d'un Disneyland d'un genre nouveau reconstituant à grande échelle l'Ouest américain de la fin du XIX^e siècle. Dans des environnements oscillant entre réalisme d'époque et décors de cinéma, les visiteurs sont livrés à eux-mêmes, et disposent pour leur plaisir d'une population composée d'androïdes, les «hôtes», programmés pour effectuer certaines actions caricaturant les grands clichés du Western – le tueur solitaire (Yul Brynner) provoquant les visiteurs en duel, les prostituées du saloon, etc. – sans jamais pouvoir blesser les humains. Chaque nuit, les robots sont réinitialisés, leur mémoire effacée pour que chaque nouvelle journée permette aux touristes d'essayer de nouvelles activités, sans avoir à subir les conséquences des actions de la veille. Comme dans tout bon film catastrophe, la mécanique fonctionne à merveille jusqu'à ce qu'un dysfonctionnement des hôtes provoque le chaos dans le parc et entraîne la mort des visiteurs.

La série *Westworld*, créée par Jonathan Nolan (le frère et coscénariste attitré de Christopher Nolan) et Lisa Joy, reprend et modernise le concept du long métrage, en jouant habilement sur l'empilement des structures narratives. Là où le film de Michael Crichton restait rigoureusement linéaire, on suit dans la série plusieurs histoires dont



Série *Westworld* créée par Jonathan Nolan et Lisa Joy (2016)

les temporalités s'entrecroisent sans indication claire, comme pour mieux perdre le spectateur : celles des hôtes qui suivent le programme qui leur a été imposé et des hôtes qui se rebellent, celles des visiteurs qui se prennent au jeu ou, au contraire, tentent d'en exposer les rouages, et enfin celles des organisateurs, pris entre enjeux financiers et politiques. Un des grands plaisirs pour les spectateurs qui découvraient la série à sa sortie était justement de spéculer autour de cet élégant puzzle narratif, et ce à partir des indices disséminés par les scénaristes et des fils tendus entre les histoires et les époques.

LE JEU DONT VOUS ÊTES L'ANTIHEROS

En parallèle de la dimension ludique de cette narration éclatée, il est intéressant d'observer à quel point la structure du parc de *Westworld* est calquée sur celle du jeu vidéo, et plus particulièrement sur le modèle du jeu vidéo en monde ouvert, dont *Red Dead Redemption* reste un

des représentants les plus emblématiques. Sorti en 2010, *Red Dead Redemption* est un jeu d'aventure se déroulant dans l'Ouest américain au début du XX^e siècle. Le joueur y incarne John Marston, un ancien hors-la-loi qui a décidé de laisser derrière lui son passé, et mène une vie de famille tranquille. Rattrapé par les autorités, il est contraint de retrouver les membres de son ancien gang et de les livrer à la justice, morts ou vifs.

Dans la logique des jeux en monde ouvert, même si le scénario principal est imposé, le joueur est entièrement libre de ses mouvements et de ses actions, et impose son rythme au déroulement de l'histoire. Comprenez que, si la trame narrative reste linéaire – il n'y a qu'une fin possible – le joueur n'est pas tenu de la faire progresser et peut s'adonner à une myriade d'activités secondaires, allant de la chasse à la capture de chevaux. Libre aussi au joueur de se laisser aller à la boisson, aux jeux de cartes, ou de commettre des actes criminels, meurtres et vols en tous genres, au risque d'être poursuivi toutefois par le service d'ordre local. *Red Dead Redemption* fait partie de ces jeux qui, sur le modèle de la célèbre série *Grand Theft Auto*, laissent à chacun la responsabilité d'établir sa propre morale, de respecter ou non les règles.

Loin d'être un simple défouloir amoral, *Red Dead Redemption* propose à travers son ingénieux scénario une lecture constamment critique de cette illusion de liberté laissée au joueur. À l'image de Bill Munny (Clint Eastwood) dans *Unforgiven* (1992), John Marston est un criminel repent qui tente de mener une vie paisible, mais que son passé ne cesse de rattraper. La traque de ses anciens coéquipiers va l'amener malgré lui à collaborer avec des personnes peu recommandables, et à effectuer des actions qui l'éloignent de plus en plus de la rédemption. Dans les prémices de la révolution mexicaine, il doit notamment travailler à la fois avec les forces rebelles, mais aussi avec les agents du gouvernement mexicain pour tenter d'extirper les informations nécessaires à la capture d'un des anciens membres de sa bande. Peu importe son comportement dans le jeu, le joueur évolue ainsi dans un univers de faux-semblants et d'idéaux trahis, une zone grise où ses actions, quelles qu'elles soient, ne le placent jamais entièrement ni du côté du bien ni du côté du mal.

La fin du jeu révèle d'ailleurs l'amère finalité de cette quête de liberté puisqu'on propose au joueur, en guise de conclusion, une mission qu'il est impossible de mener à bien. Une fois son contrat rempli, John, qui a retrouvé sa femme et son fils, s'est installé dans une ferme. Mais comme il est le dernier membre de sa bande, le F.B.I. a décidé d'en finir avec lui, et les forces de l'ordre lui tendent une embuscade. Même en repoussant près d'une cinquantaine d'hommes, la mort de John Marston est inévitable.

LES PLUS QU'HUMAINS

Sur un modèle similaire de structure narrative ouverte, la série *Westworld* se caractérise également par cette absence de position morale, et pousse à son paroxysme l'idée selon laquelle les visiteurs sont libres de suivre n'importe quel scénario imaginé par les organisateurs, et de s'adonner à tous les vices sans craindre de représailles de la part des hôtes. Plus qu'un parc d'attractions, *Westworld* est une zone de non-droit où la morale est un jeu et une affaire de préférence individuelle. Cette impunité totale des visiteurs du parc établit de fait une hiérarchie troublante entre les humains et les hôtes, et pose la question qui est au cœur de la série : à intelligence égale, comment différencier les hommes des androïdes ? Et surtout, dans un monde sans éthique



Jeu vidéo *Red Dead Redemption*

où l'argent et le plaisir personnel font la loi, où les uns infligent tandis que les autres subissent, qui est le plus inhumain ?

Westworld repose ainsi sur un double questionnement autour de la notion d'éthique de jeu et de la position ambiguë du joueur fasse à sa liberté d'action. C'est la quête existentielle qui guide William (Jimmy Simpson), un jeune homme qui découvre le parc pour la première fois et tente d'y calquer son système de valeurs, refusant de s'abandonner aux dépravations auxquelles l'invite son beau-frère Logan (Ben Barnes), un habitué des lieux. Confondu par le réalisme des hôtes, il tombe amoureux de Dolorès (Evan Rachel Wood), un androïde doté d'un certain libre arbitre, mais condamné tout de même à oublier William après sa réinitialisation. Humilié par cette déconvenue amoureuse et désillusionné, William devient, trente ans plus tard, « l'homme en noir » (Ed Harris), un des principaux actionnaires de *Westworld* et son visiteur le plus assidu. Sans considération aucune pour les hôtes, et d'une cruauté sans borne visant particulièrement Dolorès, William est devenu obsédé au fil des années à l'idée de découvrir la vérité profonde qui se cache derrière ce jeu. Au terme de sa quête se trouve Robert Ford (Anthony Hopkins), le créateur du parc et le principal programmeur des androïdes. Il est le seul à comprendre la portée symbolique du parc.

Le choix du Western comme décorum de l'univers de *Westworld* est, aux yeux des marchands de rêve qui le financent, un argument marketing idéal, qui vend l'idée d'un retour aux racines historiques de la création des États-Unis, alors qu'il n'est qu'un enrobage esthétique servant de prétexte à la marchandisation des vices. Mais pour Robert Ford, c'est un choix essentiel, car ce vernis illusoire est destiné à se craqueler pour révéler l'odieux visage de l'Amérique. À savoir qu'un monde guidé par l'individualisme et l'oisiveté, par la mercantilisation de ses mythes fondateurs, a définitivement perdu son âme. Et quand l'intelligence artificielle dépasse enfin l'entendement humain, Ford libère les androïdes et révèle à William la vraie nature du divertissement qu'il a conçu : *Westworld* est un jeu sans règle qui guide les hommes vers leur extinction.

En pleine présidence Trump, dominée par l'effondrement des dernières valeurs de bienséance, il y a beaucoup à espérer de la deuxième saison de *Westworld*, qui sortira en avril 2018, et de la suite de *Red Dead Redemption*, dont la sortie est prévue à l'automne. Dans la longue lignée des westerns crépusculaires dynamitant les images d'Épinal, il y a fort à parier que ces deux nouvelles propositions apporteront un regard ludique et salutaire sur une Amérique en plein désarroi moral. 24

L'ANARCHISTE, LE FASCISTE ET LE PAYSAN

WESTERN ITALIEN ET POLITIQUE

par Apolline Caron-Ottavi



El Chunchu de Damiano Damiani (1967)

Au cours des années 1960, le Western américain s'essouffle dans sa forme traditionnelle. La télévision, où se multipliaient les séries Western, a bien sûr été évoquée comme étant la cause d'une banalisation et d'une progressive disparition du genre. Mais il y a aussi un contexte politique : la guerre du Vietnam, la fin de l'apartheid, les mouvements contestataires, les revendications sociales et l'essor du féminisme font que le Western américain ne peut plus rester « comme avant ». Il devient progressivement crépusculaire ou révisionniste. Le genre, et l'Histoire qu'il a gravée sur pellicule, doit désormais être questionné, voire sali. C'est à ce moment-là que le Western sort justement de ses frontières originelles : l'Italie lui donne une seconde vie. Souvent considéré comme parodique, esthétisant ou fétichiste, le Western italien, baptisé « spaghetti » par dérision, est pourtant, à l'image de l'époque qui le voit naître, souvent politique. Les cinéastes majeurs du Western italien, refusant systématiquement le manichéisme moral, optant pour un humour corrosif, une violence exacerbée et des personnages tortueux, ont en commun leurs partis pris, leur façon de contester l'histoire officielle et leur désir de mettre en scène de nouveaux enjeux éthiques.

« Dans mon monde, les personnages les plus intéressants sont les anarchistes.¹ » Cette phrase de Sergio Leone résume à elle seule l'orientation politique du Western italien. À travers ses antihéros

qui ne se vouent jamais corps et âme à une cause et ne sont jamais du côté d'une morale limpide, le genre bouscule le consensus, doute des idéologies et méprise toute forme de pouvoir. Il ne faut pas oublier que presque tous les cinéastes du Western italien sont nés dans les années 1920 et ont connu directement le fascisme dans leur jeunesse ; certains, comme Sergio Sollima et Giulio Petroni, ont d'ailleurs participé à la résistance. Leone soulignait l'influence de cette expérience : « J'ai grandi sous le fascisme. J'ai vu en personne comment on peut manipuler l'histoire. Pour cette raison, je doute toujours de ce qui est annoncé.² » Cette volonté de rendre justice à la vérité le mènera à faire de nombreuses recherches pour *Le bon, la brute et le truand* (1966). Lorsqu'il montre la torture dans un camp nordiste, ce n'est pas pour défendre les sudistes, mais pour rappeler des faits refoulés de l'Histoire des États-Unis et souligner que l'Histoire est toujours écrite par les vainqueurs. Leone choisit de toute façon le camp des hommes, comme en témoigne la remarque cynique de Blondin : « Je n'avais encore jamais vu crever autant de monde... ». Les trois personnages de Leone, qui courent égoïstement après un trésor en pleine guerre civile, n'ont pas un comportement plus immoral que les dirigeants qui envoient de jeunes hommes au massacre, parfois pour une cause moins noble que celle affichée. La mise en scène des séquences de la guerre civile est d'ailleurs différente du reste du film, Leone s'abstenant là de tout maniérisme.

Si Leone a pu avoir parfois ce souci du détail historique, le Western italien ne doit pas toujours être jugé selon la véracité des histoires qu'il raconte. Il est plus souvent de l'ordre de la fable, évoquant les préoccupations de son époque dans un décor imaginaire. Avec *Tire encore si tu peux* (1967), Giulio Questi évoque ainsi les violences de la Seconde Guerre mondiale dans un western particulièrement dur qui bascule du côté du film d'horreur et du fantastique. Les citoyens puritains qui veulent restaurer l'ordre y sont présentés comme étant aussi violents que les bandits : en brouillant la frontière entre les deux, Questi dénonce le fascisme et l'intolérance latents dans la société. On retrouvera ce nihilisme sans appel l'année suivante dans *Le grand silence* de Sergio Corbucci (1968), qui ne laisse guère d'espoir quant au sort des faibles et des minorités : le Western italien est souvent pessimiste. *Le dernier face à face* de Sergio Sollima (1967) se penche également sur les dérives fascistes, qui ne viennent pas forcément d'où l'on croit : dans le duo formé par un professeur intellectuel et un brigand illettré, c'est le premier qui sombrera dans une violence perverse tandis que l'autre, confronté à ce double monstrueux, s'interrogera peu à peu sur sa propre conscience. Le Western italien est politique, au sens *du* politique, adoptant une approche de l'ordre de la parabole beaucoup plus que du discours didactique.

Ainsi en est-il de la mouvance qui fût qualifiée de « Western Zapata » : des films dont l'action a pour cadre la révolution mexicaine de 1910, décor lointain qui permet aux cinéastes de repenser le Western loin des codes et des paysages américains. Ils embrassent bien sûr la cause révolutionnaire dans une sorte d'absolu politique sur le plan universel : le peuple contre les puissants. Les convictions politiques ne sont pas l'affaire des cinéastes seuls : certains acteurs (Gian Maria Volonté en tête) et scénaristes notables (Franco Solinas, auteur entre autres de *El Chunchu*, *Colorado*, *Trois pour un massacre*), sont des militants du Parti communiste, qui domine alors la politique italienne. Mais la plupart des Westerns zapata ne cèdent pas pour autant à la vision romantique d'une révolution binaire qui opposerait pauvres vertueux et riches sans âme. Bien au contraire, les frontières morales ne cessent d'être brouillées, comme dans *Trois pour un massacre* (Giulio Petroni, 1969) : le général révolutionnaire a trahi les paysans, les exécutions et les violences vont bon train, l'Anglais est détaché des événements et centré sur sa propre histoire, le « héros » Tepepa est particulièrement ambigu, à la fois pourfendeur de l'injustice et individu brutal. *El Chunchu* (Damiano Damiani, 1967) met en scène un brigand attiré par les gains qu'il peut tirer du trafic d'armes. Il développe néanmoins une conscience de la lutte des classes et de la cause qu'il sert, mais il est parfois trop tard pour réparer ses erreurs. C'est lorsqu'il se rendra compte que l'Américain qui a gagné sa confiance l'a manipulé avec cynisme et travaille contre la révolution qu'il saura enfin, pour la première fois, ce qu'il a à faire : ironiquement, au moment de tuer le *gringo* et alors que celui-ci lui demande pourquoi, il a cette réponse qui donne au film son titre original : *Quién sabe?* (qui sait ?). Le peuple dans le Western italien n'intellectualise pas, il s'éveille à la liberté et à l'auto-émancipation. C'est le cas du fameux Cuchillo dans *Colorado* (1967) et *Saludos hombre* (1969) de Sergio Sollima, farouche incarnation de la liberté chérie par le cinéaste et personnage devenu à l'époque un symbole populaire en Italie. Dans *Colorado*, Cuchillo le voleur illettré est injustement soupçonné d'un crime atroce et sa capture est un enjeu politique ; dans *Saludos hombre*, il devient



Il était une fois la révolution de Sergio Leone (1971)

malgré lui le sauveur d'une révolution à laquelle il va adhérer peu à peu. Le Western italien se nourrit de sa propre culture, ajoutant de l'humour à sa dimension épique et sociale : l'influence de la tradition picaresque et de la *commedia dell'arte* se fait sentir. Il n'y a pas de « bon », mais le fourbe et le péon ne sont pas pour autant amoraux ou dupes.

Ces personnages issus du peuple deviennent aussi l'incarnation du tiers-monde (notion née de l'après-guerre), et le Western italien prend une dimension systématiquement subversive dans la façon dont il rejette le modèle des États-Unis. À titre d'exemples, *Compañeros* (Sergio Corbucci, 1971) évoque l'ingérence des États-Unis en Amérique latine ; *Tue et fais ta prière* (Carlo Lizzani, 1968 – film dans lequel Pier Paolo Pasolini joue un prêtre révolutionnaire) dénonce le capitalisme ; tandis que le tardif *Keoma* (Enzo G. Castellari, 1976), avec ses deux justiciers métis et noir, se fait l'allégorie de l'impérialisme américain. Rien d'étonnant à ce que de nombreux films aient été coupés aux États-Unis, privés ainsi de leur complexité politique. C'est le cas de *Il était une fois la révolution* de Sergio Leone (1971), tronqué notamment de son ouverture, une citation de Mao, et de son *flash-back* final, qui jette une ombre sur le parcours du protagoniste occidental. Toujours pessimiste, Leone signe là son film le plus sombre et le plus désillusionné. Le personnage de l'Irlandais semble ne plus croire en rien et n'a plus qu'à utiliser ses explosifs une dernière fois pour fuir les lendemains désenchantés de la révolution. Ce constat résonne avec l'Italie de l'époque, alors à un moment charnière de son histoire : la plupart des westerns italiens sont tournés entre 1964 et 1969, soit avant la vague d'attentats, d'extrême droite et d'extrême gauche, qui secouera le pays dans les années 1970. Les cinéastes, sensibles à toute forme d'injustice, sont attentifs aux tensions entre le nord et le sud de la péninsule, à la résurgence de l'extrême droite, aux disparités sociales croissantes. Mais en filmant le désenchantement et les dérives révolutionnaires, ils anticipent aussi, de façon surprenante, sur les années de plomb, au cours desquelles l'extrême gauche cède elle aussi à la violence, avec les Brigades rouges ou Prima Linea, précipitant alors la chute du Parti communiste et annonçant une nouvelle ère où les idéaux révolutionnaires n'auront plus leur place. « Et moi dans tout ça ? » s'exclame Juan le prolétaire à la fin de *Il était une fois la révolution*. La question demeure, toujours aussi pertinente. 24

1. Sergio Leone: *Something to Do with Death*, Christopher Frayling, Faber & Faber, 2000.

2. *Idem*.

SOLEIL LEVANT / SOLEIL COUCHANT

L'ASIE AU FAR WEST

par Julien Fonfrède

Regarder *La Rage du tigre* (Chang Cheh, 1971), grand classique du cinéma martial hongkongais, et s'apercevoir qu'au générique est collée l'étonnante musique du western américain *True Grit* (Henry Hathaway, 1969), que de plaisir ! Un bonheur euphorique de cinéophile, certes, mais aussi quelque part une petite jouissance enfantine. Comme ces batailles de bonshommes où s'affrontaient, loin de toute logique, cowboys, Indiens, militaires, monstres en tous genres et, bien sûr, « karatékas » indestructibles (pour qui connaissait alors Bruce Lee). Bref cela *clash* mais c'est très *cool*. L'aberration sympathique d'une rencontre enfin imaginée entre le Western et le Kung-fu. Deux genres et cultures qui, au-delà des différences, se sont à maintes reprises croisés et ont plus d'une fois « joué » ensemble.

Ce n'est certainement pas du côté de l'Amérique que la rencontre aura lieu. Chercher à retracer la présence d'Asiatiques vrais ou faux (acteurs se faisant passer pour) dans le Western américain ne donne pas grand-chose. Et ce malgré l'importante immigration chinoise de l'époque (travailleurs de mines, prestataires de services, poseurs de rails, etc.) qui, comme beaucoup, venait de loin chercher richesse et/ou liberté. Sur quatre-vingt-dix décennies de cinéma d'un genre fondateur reviennent en mémoire un sympathique cuisinier japonais qui divertit Robert Taylor dans *Westward the Women* (William A. Wellman, 1951) et un frère d'arme américano-japonais mort assassiné (absent donc du film) sur lequel enquête Spencer Tracy dans le magistral faux western et vrai film noir *Bad Day at Black Rock* (John Sturges, 1955). Aussi tous ces rôles (souvent secondaires) qui peuplèrent la télévision entre 1955 et 1975 (les séries western *Laramie*, *Cheyenne*, *Bat Masterson*, *The Life and Legend of Wyatt Earp*, *Bonanza* ou *Rawhide*). La plus marquante étant *Kung Fu* (1972-1975) où David Caradine est « Petit Scarabée », moine de Shaolin métisse (père américain, mère chinoise) en fuite au *Far West*. Notons également la présence d'une petite communauté chinoise dans la ville de *McCabe & Mrs Miller* (Robert Altman, 1971). Pas grand-chose de plus a priori pour les périodes classique et révisionniste du Western américain. Il faut attendre les années 1990 et 2000 pour retrouver un Chinois qui fait bouffer des cadavres à ses cochons dans la série télé *Deadwood* (2004), des tenanciers d'une maison à Opium dans *Wild Bill* (Walter Hill, 1995) et, plus marquantes, les cinq prostituées chinoises de *Broken Trail* (Walter Hill, 2006). Dignes de mention enfin : deux westerns canadiens, *A Thousand Pieces of Gold* (Nancy Kelly, 1991) et *Gunless* (William Phillips, 2010), qui mettent en scène des Asiatiques au *Far West*. Y en aurait-il d'autres ? C'est possible mais, à fouiller la mémoire du genre, on n'est de toute évidence pas loin du compte.



Soleil Rouge de Terence Young (1971)

Entre l'Asie et le Western américain, les allers et retours se sont donc faits davantage au niveau de sphères artistiques d'influence. Akira Kurosawa n'a jamais caché son admiration pour John Ford. *Les sept samouraïs* (1954) et *Yojimbo* (1961) sont ainsi l'exemple parfait d'une rencontre entre deux mondes. L'un fera d'ailleurs plus tard l'objet d'un *remake* américain (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960) ; l'autre, de deux réinterprétations, une italienne (*Pour une poignée de dollars*, Sergio Leone, 1964) et une américaine (*Last Man Standing*, Walter Hill, 1996). Kurosawa influencera par la suite de nombreux cinéastes de westerns occidentaux. Peckinpah disait que sans Kurosawa, il n'aurait pas pu faire *The Wild Bunch* (1969). Ces influences qui vont et viennent entre l'Asie et l'Amérique sont somme toute naturelles, si l'on considère que le cinéma hongkongais a son Western à lui, soit le *Wu Xia Pian* (genre martial fondateur, films de cape et d'épée avec épéistes solitaires à cheval). De même, le Japon a le film de samouraïs. Là-bas, sabres, poignards et épées remplacent carabines et pistolets, mais les psychologies héroïques restent les mêmes. Différences culturelles obligent, les ramifications sociales et les codes d'honneur varient aussi. Par contre, ces trois genres cinématographiques traitent assurément des mêmes grandes questions morales et autres réflexions sur l'honneur et la liberté. Ajoutons à cela un même rapport au territoire (et donc à l'espace) de ces pays lesquels, selon les histoires qu'ils représentent à l'écran, se réinventent d'un côté (Chine et Japon) et s'inventent de l'autre (États-Unis).

Mais c'est l'Italie qui, dès la fin des années 1960, provoquera de nouvelles rencontres. Rien de plus naturel pour le Western spaghetti qui, depuis longtemps, avait affirmé ses différences avec son homologue américain. Plus social, moins héroïque, questionnant l'individualisme et toute morale bien pensante, le Western

italien est du côté du peuple, des Indiens plutôt que des cowboys, des révolutionnaires mexicains, des salopards et autres bâtards, de ceux qui sont à la fois bons, brutes et truands¹. C'est donc loin d'une Amérique autocentrée que le métissage artistique culturel aura lieu, que les genres se rencontreront de façon incongrue et que le Western se réinventera. Pour le plus grand plaisir des spectateurs avides de changements, samourais, adeptes du kung-fu, guérilleros mexicains, cowboys et Indiens peuvent enfin exister dans un seul et même univers cinéma. Il fallait y penser. Il fallait être à l'écoute des tendances du moment.

C'est dans ce contexte que, en 1968, débarque Tatsuya Nakadai (l'un des acteurs fétiches de Kurosawa) pour interpréter Elfego, le méchant Mexicain (et pourquoi pas!) dans *Cinq gâchettes d'or* (scénarisé par le jeune Dario Argento). Sous la direction de Tonino Cervi (producteur de Fellini, Antonioni et Rosi), non seulement il se fond magnifiquement dans le décor, mais il apporte surtout cette touche définitivement *cool* et déstabilisante culturellement dans un film qui ne cache pas son admiration pour les films de samourais. Peu de temps après, ce sera au tour de la star japonaise Toshiro Mifune de se retrouver dans le western culte franco-italien *Soleil Rouge* (Terence Young, 1971). Un génial coup de *casting* où l'acteur de Kurosawa, ici aux côtés de Charles Bronson, Alain Delon et Ursula Andress, incarne un garde du corps d'élite chargé de retrouver un sabre volé (cadeau de l'empereur au président américain). Difficile de faire plus jubilatoire!

La route était désormais pavée pour que Western et arts martiaux puissent évoluer ensemble et que les Asiatiques trouvent enfin leur place dans l'Ouest sauvage. Pour les cinéphiles les plus anarchistes, impossible de ne pas saliver face aux titres de cette nouvelle race impure de westerns. Citons la réinterprétation humoristique des *Trois mousquetaires*, *Trois pistolets contre César* (Enzo Peri, 1967), avec le spécialiste des « Asiatiques de service » à Hollywood, James Shigeta (Mr. Takagi dans *Die Hard*); *Les rangers défient les karatékas* (Bruno Corbucci, 1973); la coproduction avec Hong Kong *2 Chinois dans l'Ouest* (Yeo Ban-Yee, 1973); *Le tigre de la rivière Kwai* (Franco Lattanzi, 1975); *Storia di karatè, pugni e fagioli* (Tonino Ricci, 1973); le drôlement gore *Shanghai Joe* (Mario Caiano, 1973), avec le génial Klaus Kinski en « Scalper Jack »; ou encore *Le blanc, le jaune et le noir* (dernier western de Sergio Corbucci, 1975) avec Tomás Milián grimpé en Japonais face à Eli Wallach.

Au sein de ce sous-genre en vogue à l'époque, *La brute, le colt et le karaté* (Antonio Margheriti, 1974) est particulièrement digne d'intérêt. Cette coproduction entre l'Italie et les studios hongkongais de la Shaw Brothers (la Mecque ultime du cinéma martial), orchestre la rencontre entre deux géants, Lee Van Cleef (pour le Western) et Lo Lieh (pour le Kung-fu), star de 169 films dont le classique



La brute, le colt et le karaté de Antonio Margheriti (1974)

La main de fer (Cheng Chang-Ho, 1972). Outre son histoire déconnaissante (une carte au trésor tatouée sur quatre fessiers féminins), c'est la fin du film qui surprend. L'Américain choisit de quitter son *Far West* natal pour profiter d'une vie bien meilleure à Hong Kong. Jamais telle proposition narrative n'aurait pu exister à l'époque dans un western américain. Il fallait que le genre soit bousculé

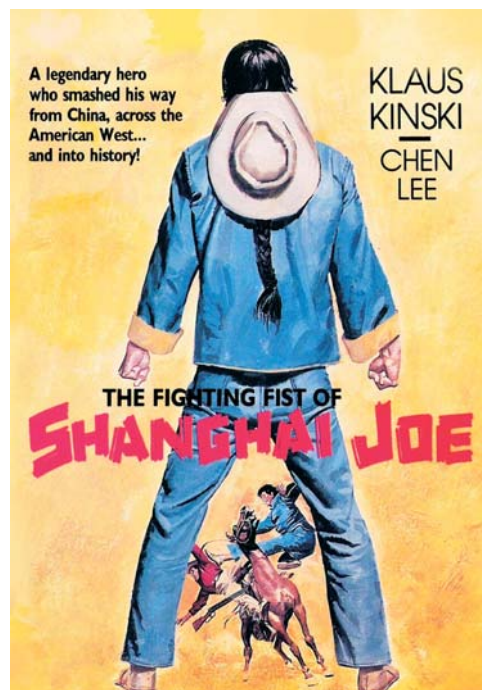
dans un ailleurs culturel plus ouvert et chaotique pour qu'il déraile et se déplace.

5 hommes armés (Don Taylors et Italo Zingarelli, 1969) est un autre bel exemple de mélange et d'ouverture. L'inconnu Tetsurô Tanba y joue « Samurai » aux côtés de deux stars, l'Américain Peter Graves (*Mission Impossible*) et l'Italien Bud Spencer. Dans ce western qui a pour cadre la révolution mexicaine, l'acteur asiatique existe tout autant que les deux autres, et cela tout naturellement, sans forcer un quelconque agenda identitaire. En bout de ligne, parmi un groupe de cinq héros involontaires de la révolution, il sera le seul à trouver l'amour auprès d'une séduisante guérillera. Ce n'est pas parce que c'était impossible en Amérique qu'on n'allait pas l'accepter en Italie!

Takashi Miike (*Sukiyaki Western Django*, Japon, 2007), Wisit Sasanatien (*Tears of the Black Tiger*, Thaïlande, 2000), Kim Jee-woon (*The Good, the Bad, the Weird*, Corée du Sud, 2008), Wai Ka-Fai (*Peace Hotel*, Hong Kong,

1995), Lee Sang-il (*Unforgiven*, *remake* japonais du film d'Eastwood, 2013): dernièrement, plusieurs cinéastes asiatiques se sont appropriés le Western, usant du kitch et du clash pour s'amuser à bousculer et/ou rendre hommage au genre. Rien de plus naturel dans les circonstances. Il y a des précédents. Alors, oui, à n'en pas douter, le Western est aussi asiatique! ²⁴

1. Voir à ce sujet le texte d'Apolline Caron-Ottavi, *L'anarchiste, le fasciste et le paysan*.



Shanghai Joe de Mario Caiano (1973)

LEE VAN CLEEF

UN AMÉRICAIN EN ITALIE

par Apolline Caron-Ottavi

Lee Van Cleef, c'est une grande silhouette sèche, un visage taillé à coups de serpe, des yeux effilés d'un noir de jais, un sourire tantôt malicieux, tantôt carnassier, et un doigt coupé – troisième phalange de l'annulaire droit (une blessure de guerre imposant le respect à l'écran, qu'il s'était faite en réalité en bon père de famille au cours d'une séance de bricolage dans la chambre de sa fille). Mais Lee Van Cleef, c'est aussi et surtout l'histoire d'un nez : un profil aquilin reconnaissable entre tous, marqué par un nez trop grand et trop busqué pour être celui d'un héros américain. Au début des années 1950, Van Cleef est repéré au théâtre par le producteur Robert Stanley Kramer. Celui-ci le convoque et ne lui propose rien de moins que le rôle de Harvey Pell dans *High Noon* de Fred Zinneman (1952). À une condition cependant : qu'il se fasse refaire le nez. La réponse sera concise et immédiate : « *Go fuck yourself* ». Il écopera pour la peine d'un rôle muet de seconde gâchette, du côté des méchants bien sûr, qui fut néanmoins sa première apparition à l'écran.

Si le nez de Lee Van Cleef eût été plus court, la face du monde en aurait-elle été changée ? Ce qui est certain, c'est que si l'acteur n'avait pas tenu autant à son nez et n'avait pas eu autant de caractère, sa carrière aurait été sûrement très différente. Nous ne saurons jamais ce à quoi il (ce nez) et elle (cette carrière) auraient pu ressembler mais peu importe. Van Cleef a ainsi traversé l'histoire du Western – et plus généralement du cinéma – américain en multipliant les seconds rôles (du vilain au Métis en passant par le mafioso), l'anecdote de *High Noon* faisant office de malédiction et révélant plus largement les carcans formatés d'Hollywood : de 1952 à 1962, l'acteur joue dans plus de cinquante films mais ne décroche qu'un seul premier rôle, celui du Dr Tom Anderson dans *It Conquered the World* de Roger Corman (1956), soit dans un film indépendant du cinéma d'exploitation, et non pas à Hollywood.

En parallèle, il multiplie les apparitions à la télévision, traversant à sa façon cette histoire secondaire du Western : *The Range Rider*, *The Adventures of Kit Carson*, *The Lone Ranger*, *Rin tin tin*, *Death Valley Days*, *Wagon Train*, *Stories of the Century*, *Wanted: Dead or Alive*, *Rawhide* et d'autres... Lee Van Cleef n'était pas pointilleux et a toujours affirmé qu'il avait pris du plaisir à jouer tous ses rôles, quels qu'ils soient. Seulement que ce soit à la télévision ou au cinéma, sa carrière aux États-Unis est entravée par sa « gueule ». Il développe un penchant pour l'alcoolisme et, en 1958, son ébriété provoque un accident de voiture à la suite duquel il risque de ne plus jamais pouvoir monter à cheval. Sa carrière semble compromise et il décide alors de se lancer dans la peinture. Il fait encore quelques apparitions (un pirate dans *How the West Was Won*, 1962, un complice dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) puis renonce au cinéma. Quand Sergio Leone le contacte, en 1965, il peine à payer ses factures.



Colorado de Sergio Sollima (1966), Le dernier jour de la colère de Tonino Valerii (1967) et Le bon, la brute et le truand de Sergio Leone (1966)

Leone, qui cherchait un remplaçant à Lee Marvin pour *Et pour quelques dollars de plus*, 1965, repère Lee Van Cleef pour son physique et retrouve sa trace aux États-Unis. Lorsqu'il le voit pour la première fois, ce choix s'impose comme une évidence : « *Je l'ai vu arriver de loin. Il avait exactement l'apparence qu'il fallait. (...) On aurait dit un vieil aigle grisonnant.*¹ » La suite de l'histoire est plus connue. Van Cleef endosse le costume du Colonel Mortimer aux côtés de Clint Eastwood et de Gian Maria Volontè. La collaboration est fructueuse et, l'année suivante, il incarne avec maestria le sergent Sentenza, « la brute », dans *Le bon, la brute et le truand*

(1966). À plus de quarante ans, Lee Van Cleef devient une star. Si les films de Leone sont les plus célèbres, ils sont loin d'être les seuls westerns italiens qui mettent en vedette Lee Van Cleef; en effet, c'est tout le Western spaghetti (genre finalement méconnu tant il est éclipsé par Leone) qui va l'adopter sans détour. Dès 1966, l'année de *Le bon, la brute et le truand*, Van Cleef passe dans les mains d'un autre Sergio: Sollima, avec lequel il tourne le magnifique *Colorado*, aux côtés cette fois de Tomás Milián. Ce duo, très différent de celui qu'il formait avec Eastwood, permet à l'acteur d'affirmer sa personnalité atypique à l'écran. Face à l'hystérie volubile de Milián, la silhouette qu'il avait déjà endossée dans les westerns de Leone est définitivement entérinée: chapeau noir à larges bords, moustache, gestes minimalistes et paroles rares. L'acteur, formé aux seconds rôles dépourvus de lignes de dialogue, revendiquera d'ailleurs ce mutisme comme une touche spécifique de son jeu d'acteur: «*S'il y a quelque chose qui me déplaisait dans les scénarios italiens, c'étaient les dialogues. Ils étaient trop longs, trop bavards. On me donnait une réplique d'une demi-page, et je disais 'Écoute, je peux dire la même chose en deux mots'. (...) Plein d'acteurs se figurent que plus ils ont de lignes, plus ils attirent l'attention. C'est faux. J'oblige les gens à me regarder. Je n'ai pas besoin d'être bavard.*»²

Il tourne ensuite dans *La mort était au rendez-vous* de Giulio Petroni (1967). Il y incarne un ancien bandit aspirant à se venger de ses compagnons de crime qui l'ont fait emprisonner à leur place pour le meurtre d'une famille. Son chemin croise celui d'un jeune homme (John Philip Law) qui cherche justement à retrouver ceux qui ont assassiné ses parents et sa sœur il y a quinze ans. Se confirme alors un autre aspect de la personnalité du «*vieil aigle grisonnant*»: la figure paternelle, déjà esquissée par Leone avec *Et pour quelques dollars de plus*. On retrouve cette figure sous un aspect encore plus sombre dans le film qu'il tourne ensuite, *Le dernier jour de la colère* de Tonino Valerii (1967). Dans ce film parfois maladroit mais traversé de belles idées de scénario, il use de l'admiration d'un jeune homme naïf pour arriver à prendre le pouvoir (et à faire fortune) dans une petite ville. *La mort était au rendez-vous* et *Le dernier jour de la colère* témoignent l'un et l'autre de la capacité de Lee Van Cleef à entretenir l'ambivalence de ses personnages: à la fois fascinant et effrayant, distant et espiègle, manipulateur ou protecteur, il peut aussi bien jouer les pires salopards que les sages vieillissants.

La décennie suivante verra Lee Van Cleef s'essayer à un nouveau registre, la comédie. Tout d'abord avec *Sabata* (1969) suivi du *Le retour de Sabata* (1971) de Gianfranco Parolini, westerns plus fantaisistes qui apportent une touche parodique au genre. Dans le premier opus, Lee Van Cleef se retrouve entouré d'un trio improbable qui fonctionne à merveille: un rustre bon vivant et hirsute, un troubadour qui cache son arme dans un banjo et un Amérindien muet et cascadeur. L'acteur semble indéniablement prendre du plaisir à jouer de sa silhouette austère dans un univers aussi farfelu. C'est une autre caractéristique de Lee Van Cleef: s'il a su si bien se faire une place dans le cinéma italien, c'est parce qu'il avait le sens de la dérision tout en s'investissant avec la même conviction dans un rôle burlesque que dans un personnage grave, dans un film mineur que dans une œuvre d'envergure. En témoigne sa performance dans *Les quatre mercenaires d'El Paso* (Eugenio Martin, 1971), un film de bric et de broc complètement



Les quatre mercenaires d'El Paso de Eugenio Martin (1971)

absurde dont les moments les plus jubilatoires sont ceux que Van Cleef partage avec Gina Lollobrigida. Au cours de cette période riche en surprises, il navigue ainsi sans hésiter entre sa persona de l'imposant cowboy vêtu de noir et des personnages brisant complètement son image habituelle. Dans la première catégorie, citons le mystérieux et tragique Shérif Clayton de *Le grand duel* (Giancarlo Santi, 1972); dans la seconde, le personnage de Dakota dans *La brute, le colt et le karaté* (Antonio Margheriti, 1974), un film où il donne la réplique à la star hongkongaise des arts martiaux Lo Lieh. Dans la séquence finale, Van Cleef apparaît en kimono dans une chaise à porteurs et dégaine un minuscule revolver de sac à main... Une image forte s'il en est, en forme de pied de nez aussi bien au sentiment de supériorité américain qu'à la virilité inébranlable du cowboy.

En résistant aux conventions imposées par Hollywood et en ayant toujours suivi l'idée précise qu'il avait sur la façon de faire son métier, Lee Van Cleef a su s'imposer comme un acteur incontournable de l'histoire du Western, du cinéma classique américain au Western Spaghetti en passant par la télévision. Mais il aura fallu que l'Italie vienne le chercher pour qu'il se fasse enfin offrir des rôles à sa mesure et qu'il devienne une figure culte. Lorsqu'en 1981, John Carpenter lui confie le rôle de Bob Hawk (le nom résonne bien sûr avec *hawk*, faucon) dans *Escape from New York*, c'est bien à cela qu'il rend hommage: un grand acteur qui, à lui seul, représente cet «*autre cinéma*» (populaire, subversif, parodique, hors norme, irrévérencieux, ambivalent), si souvent mésestimé. L'aigle grisonnant pouvait revenir au pays la tête haute... et en ayant conservé son nez. 24

1. Entretien avec Sergio Leone par Christopher Frayling. *Il était une fois en Italie: les westerns de Sergio Leone* de Christopher Frayling, Éditions de la Martinière, 2005, pages 84-85.

2. Entretien avec Lee Van Cleef, propos recueillis en 1978 par Alex Cox (réalisateur de *Straight to Hell* et *Walker*). Traduction: *Ibid.* pages 107-109 (originellement publié dans le livre d'Alex Cox, *10 000 Ways to Die*).

LA CONSTELLATION ITALIENNE

LE WESTERN SPAGHETTI, TERRE D'ACCUEIL POUR DES ACTEURS PAS COMME LES AUTRES

par Apolline Caron-Ottavi

À l'instar de Lee Van Cleef, plusieurs acteurs du Western américain ont été recrutés par le Western spaghetti. Les plus évidents étant ceux qui ont joué dans les films de Sergio Leone: Henry Fonda, Clint Eastwood, Eli Wallach, Charles Bronson ou Jason Robards. Mais il y en a d'autres, ainsi que des acteurs européens, asiatiques, et même des chanteurs, qui se sont prêtés au jeu et ont osé l'expérience italienne. Voici quelques exemples notables de cet éclectisme assumé.



TOMÁS MILIÁN

Après être passé par les États-Unis, c'est finalement en Italie que l'acteur d'origine cubaine Tomás Milián fera carrière. Dans les films policiers ou dans les westerns, sa gouaille et son côté burlesque lui valent un immense succès populaire.

Sa présence est inoubliable dans plusieurs pépites du Western spaghetti: la trilogie de Sollima, *Compañeros*, *Trois pour un massacre*, *Tire encore si tu peux*, *Les quatre de l'apocalypse*, pour ne citer que ceux-là.

ANTHONY QUINN

D'origine mexicaine, habitué à décrocher des rôles « exotiques » à Hollywood (Autochtone, Inuit, Grec, Arabe, Italien ou même Chinois), et figure familière du Western américain, Anthony Quinn tourne un western spaghetti en 1973, dans lequel il donne la réplique (enfin pas vraiment car il joue le rôle d'un sourd-muet) à Franco Nero: *Los amigos* de Paolo Cavara.



ROBERT CHARLEBOIS

C'est sa rencontre avec Sergio Leone qui connecte Robert Charlebois avec l'Italie. Le musicien iconique du Québec atterrit dans le casting de *Un génie, deux associés, une cloche* (Damiano Damiani, 1976), western comédie dans lequel il joue un Métis, en compagnie de Terence Hill et de la comédienne française Miou-Miou.

ORSON WELLES

Avec sa silhouette massive, Orson Welles, alors âgé de 54 ans, incarne le colonel Cascorro dans *Trois pour un massacre* (Giulio Petroni, 1971), film qui a pour toile de fond la révolution mexicaine. Il interprète brillamment un militaire tyrannique confronté à un paysan épris de liberté et de justice (Tomás Milián), mais Petroni s'était plaint que les insultes proférées par Welles à l'égard de Milián, pourtant son admirateur, avaient gâché le tournage.



JOHNNY HALLIDAY

Eh oui, Johnny aussi a joué les cowboys. La star de la chanson française prête sa belle gueule – à l'expressivité minimaliste – au *Spécialiste* de Sergio Corbucci en 1969. Que dire de plus... Ça ne peut que piquer la curiosité, non ?

KLAUS KINSKI

C'est principalement le cinéma de série B italien qui offre ses premiers rôles principaux à l'acteur allemand. Il a ensuite joué dans de nombreux Westerns spaghetti (*Le fossoyeur*, *La vengeance est un plat qui se mange froid*, *Et le vent apporta la violence*, entre autres) mais c'est surtout son incarnation glaçante de Tigrero dans *Le grand silence* de Sergio Corbucci (1968) qui le fait connaître de façon plus internationale.





JEAN-LOUIS TRINTIGNANT

Dans *Le grand silence* de Sergio Corbucci (1968), le cruel Tigrero (Klaus Kinski) doit affronter Silence, un justicier muet et impassible. Ce dernier est interprété par l'acteur français Jean-Louis Trintignant, qui en profite pour livrer une performance mémorable et

tragique, où gestes et regards compensent avec finesse l'absence de lignes de dialogue.

JAMES MASON



James Mason partage l'affiche avec Lee Van Cleef et Gina Lollobrigida pour *Les quatre mercenaires d'El Paso* (Eugenio Martin, 1971), western farfelu où comédie et action se mêlent sans vergogne. C'est après son départ d'Hollywood et son retour en Angleterre en 1967 que Mason va tourner quelques films en Italie, dont cet unique Western spaghetti dans lequel il a l'air de bien s'amuser.

CHARLES BRONSON, ALAIN DELON, URSULA ANDRESS, TOSHIRO MIFUNE



Le casting de *Soleil rouge* (Terence Young, 1971) suffit à faire de cette coproduction italienne une curiosité à faire saliver n'importe quel cinéophile.

RINGO STARR



Les Beatles viennent tout juste de se séparer et Ringo Starr poursuit son aventure en solo. Outre les films mettant en vedette le groupe, il a déjà joué au cinéma et a fait preuve d'un certain don pour la comédie, notamment dans *Candy* ou *The Magic Christian*. Aspirant à développer ce talent, il part tourner un Western spaghetti : *Blindman, le justicier aveugle* (Ferdinando Baldi, 1971).

LO LIEH

Né en Indonésie, Lo Lieh part étudier le métier d'acteur à Hong-Kong. C'est là qu'il commence les arts martiaux et rejoint le studio des Shaw Brothers. Superstar incontestée du film de kung-fu, tout d'abord comme acteur puis comme réalisateur, il partagera l'affiche avec Lee Van Cleef dans *La brute, le colt et le karaté* (Antonio Margheriti, 1974). Deux cultures, deux façons d'être le meilleur dans sa discipline !



YUL BRYNNER

Acteur américain originaire de Russie, Yul Brynner est une figure iconique du Western américain. Jeu du hasard : Lee Van Cleef, après avoir joué dans *Sabata*, doit décliner le rôle dans le deuxième opus de la trilogie Sabata de Gianfranco Parolini car il a signé pour le rôle de Chris dans *The Magnificent Seven Ride*, le troisième *sequel* de *The Magnificent Seven*, film dans lequel Yul Brynner avait incarné et rendu célèbre le personnage de Chris. Et c'est Yul Brynner qui hérite du rôle de Lee Van Cleef dans le deuxième opus de la trilogie Sabata, *Adiós, Sabata*. Lee Van Cleef reprendra le rôle dans le troisième, *Le retour de Sabata*. Vous suivez ? 24



ALESSANDRO ALESSANDRONI

LE SIFFLEUR DU WESTERN SPAGHETTI

par Sandro Forte

À l'annonce bien timide de son décès, le 26 mars 2017, l'iconique sifflement d'Alessandro Alessandroni, le fidèle collaborateur d'Ennio Morricone sur la bande sonore des westerns spaghetti de Sergio Leone, résonnait dans les esprits tel un dernier souffle. Alessandroni était un musicien et chef choriste aux multiples facettes qui est cependant resté méconnu du grand public. Le maestro a pourtant influencé pendant plusieurs décennies (des années 1960 à nos jours) la musique de cinéma et la musique populaire comme peu de musiciens l'ont fait.

Né en 1925 à Soriano Nel Cimino, à 60 km au nord de Rome, Alessandro Alessandroni était un véritable homme-orchestre. Rien de surprenant puisque le *barber shop* familial était un lieu de rencontres musicales pour les gens du village. Alessandroni disait qu'il s'y faisait un peu de commerce... et beaucoup de musique. C'est là que débute sa formation, tout d'abord à la mandoline.

Dans un premier temps, au-delà de son célèbre sifflement, ses talents de guitariste (par exemple dans *Pour une poignée de dollars* et *Le bon, la brute et le truand*) étaient très en demande. À l'époque, il collabore ainsi avec le tandem Sergio Leone / Ennio Morricone, mais également avec Francesco De Masi (signant même en tant que co-compositeur) pour les westerns d'Enzo Castellari - *Django porte sa croix* et *Je vais, je tire et je reviens* -, ou encore avec Piero Umiliani. Aux côtés d'Umiliani, il enregistre en 1968 la pièce « Mah Nà Mah Nà », le thème du film *Suède, enfer et paradis* de Luigi Scattini, un « mondo » (ces docufictions - parfois scabreux - à la sauce italienne). Créée à l'origine avec les voix d'Alessandroni et de sa femme, Giulia De Mutiis, la pièce fut reprise dès l'année suivante dans le cadre du Ed Sullivan Show (par les célèbres Muppets) et pour *Sesame Street*. Elle devint l'un de ses legs les plus importants à la culture pop.

Malgré ses multiples talents de soliste, c'est pourtant la chorale *I Cantori Moderni di Alessandroni*, créée par le maestro et à laquelle collaborait activement De Mutiis, qui fut l'ultime trésor offert par le compositeur aux réalisateurs, compositeurs et producteurs du cinéma italien. Fondé en 1961, *I Cantori Moderni* est à l'origine un quatuor, puis un octuor vocal auquel s'ajoutent parfois huit choristes supplémentaires. On doit notamment à l'ensemble les cris de hyènes et coyotes dans *Le bon, la brute et le truand*, le chant guerrier de type amérindien, avec comme soliste Gianna Spagnolo et sa puissante voix, pour *Navajo Joe* de Sergio Corbucci (repris par Quentin Tarantino dans *Kill Bill*). Ils feront aussi équipe pour *Il était une fois dans l'Ouest* avec, dans ce cas, la voix plus paisible de la soprano Edda Dell'Orso



comme soliste. L'ami Morricone avait ainsi l'embarras du choix pour l'interprétation de ses compositions légendaires.

L'impact de *I Cantori Moderni* est tout simplement indissociable du son du cinéma italien des années 1960-1970, de son succès et de son influence durable : il suffit de penser, entre autres, au son de la guitare et du sifflement d'Alessandroni pour son ami Morricone (dans la trilogie du dollar), du sitar pour Riz Ortolani dans *La machination* (*Una sull'altra*, Lucio Fulci, 1969) ainsi que pour la musique signée Bruno Nicolai dans *Toutes les couleurs du vice* (Sergio Martino, 1972). Son dernier sifflement, pour un long métrage, se trouvera sur la bande sonore de *The Lego Movie* (2014).

Le sceau du maître garnit également de nombreux catalogues, ces fameuses archives musicales constituées de pièces prêtes à utiliser, soit pour un film ou une publicité, touchant à des styles aussi variés que le rock, le classique, l'avant-garde ou le jazz. Alessandroni s'adonnait même, en collaboration avec Oronzo De Filippi, à des projets de rock progressif (très à la mode en Italie dans les années 1970) tel Braen's Machine. Fort du respect de ses pairs, il a signé, en tant que compositeur, la musique de plus de quarante films. Des hommages récents ont été réédités en vinyls par des étiquettes spécialisées (Dagored, Death Waltz Recordings). Un minimum de justice est ainsi rendu à celui qui fut, sans être reconnu, l'acteur majeur des sonorités que l'on tient maintenant pour acquises.

Le mot final revient à Ennio Morricone : « [...] Alessandro est un fabuleux chef de chorale. Il peut aussi siffler de manière incomparable comme s'il était lui-même un instrument. Une chose est certaine, sans son sifflement, ces films ne seraient tout simplement pas ce qu'ils sont. »

Ciao, Maestro! 24

UN FILM SOUS INFLUENCE:

Laissez bronzer les cadavres

par **Hélène Cattet et Bruno Forzani**

Les cinéastes Hélène Cattet et Bruno Forzani transcendent l'univers du Western spaghetti dans leur film le plus récent, *Laissez bronzer les cadavres* (2017). Ils décodent pour nous les références qu'on y trouve et partagent certains de leurs fétiches.



Laissez bronzer les cadavres (2017)

LE DERNIER FACE A FACE (SERGIO SOLLIMA, 1967)

Pour son thème musical principal, repris au générique d'ouverture de *Laissez bronzer les cadavres*.

MATALO! (CESARE CANEVARI, 1970)

Pour son approche psychédélique et décalée du Western, et sa musique, également reprise dans *Laissez bronzer les cadavres*.

TIRE ENCORE SI TU PEUX (GIULIO QUESTI, 1967)

Pour son approche expérimentale du genre.

ET POUR QUELQUES DOLLARS DE PLUS

(SERGIO LEONE, 1965)

Pour la montre à gousset boîte à musique, citée sous la forme de la bague boîte à musique de Max Bernier dans *Laissez bronzer les cadavres*.

LES TUEURS DE L'OUEST (EUGENIO MARTIN, 1966)

Pour sa décoration d'intérieur installée à l'extérieur, en plein air.

CONDENADOS A VIVIR (CUT THROATS NINE)

(JOAQUIN LUIS ROMERO MARCHENT, 1972)

Pour sa tension sexuelle.

SENTENCE DE MORT (MARIO LANFRANCHI, 1968)

Pour l'obsession de l'or.

KEOMA (ENZO G. CASTELLARI, 1976)

Pour son découpage hyperinventif.

MANNAJA (SERGIO MARTINO, 1977)

Pour la séquence où le héros est enseveli sous la terre : seule sa tête dépasse et est exposée à un soleil ravageur.

DJANGO PORTE SA CROIX (ENZO G. CASTELLARI, 1966)

Pour la séquence de la Croix de Saint-André.

LA MORT ÉTAIT AU RENDEZ-VOUS

(GIULIO PETRONI, 1967)

Pour les éclairs de sa séquence d'ouverture. 

MILLE APRÈS MILLE

SUR L'INFLUENCE ET L'APOGÉE DU WESTERN DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

par **Ralph Elawani**

«Quand t'es chômeur et que tu veux plus l'être,
mets un chapeau de cowboy.
T'es plus chômeur, t'es cowboy!»

Moi, j'me fais mon cinéma: Gilles Carle vu par Gilles Carle (1999)

Bien que le Western ait été le premier genre cinématographique à s'imposer à Hollywood, l'apport véritable du Québec à cette entreprise fut pour le moins tardif. Pendant longtemps, c'est avant tout le récit de la colonisation qui unit le Québec au Western. Notre arrimage à la machine symbolique nord-américaine en porte le germe: domestication d'un territoire hostile, récit national chaotique, relations houleuses avec les Amérindiens, et cet incessant besoin de se savoir du bon côté de l'Histoire.

Dans une conférence prononcée au Musée des beaux-arts de Montréal, la professeure Miléna Santoro rappelait récemment que le premier court métrage de fiction au Canada, *Hiawatha, the Messiah of the Ojibway*, tourné en 1903 par l'Américain Joe Rosenthal, misait déjà sur l'exotisme et la soumission des Premières Nations aux Blancs. Cinq ans plus tôt, en 1898, Gabriel Veyre, un opérateur Lumière, réalise à Kahnawake ce qui s'avère aujourd'hui le plus vieux film tourné au Québec encore disponible: *Danse indienne*. Fort de l'ambition de coucher sur pellicule un autre jalon du mythe national, en 1952, Melburn E. Turner tourne quant à lui *Étienne Brûlé, gibier de potence*, premier film historique canadien en couleur. Ce récit relatant la vie du célèbre coureur des bois tombé dans les mauvaises grâces de Champlain, et mort en 1633 aux mains des Hurons, ambitionne d'exposer «la civilisation aux prises avec les passions primitives», comme on peut le lire sur l'affiche originale. Un discours qui en 1952 cadre ironiquement encore avec celui des missionnaires du XVII^e siècle. L'idéologie du rattrapage faisait tranquillement son chemin, dira-t-on. Le Western étant affaire de morale et de héros, le Québec, lui, fut longtemps surtout affaire de morale. Qu'ont alors en commun ces trois films? La même idée en filigrane: l'ambition de repousser les limites du territoire civilisé tout en s'accordant le rôle principal au sein de la genèse d'un récit national. Assez pour un début d'adéquation avec le Western.

CARBURER AUX PSAUMES

En lisant des extraits des *Relations des jésuites* (1632 à 1672), on peut aujourd'hui se faire une idée des ambitions et inquiétudes qui taraudaient en ces terres hostiles d'enthousiastes ecclésiastiques. C'est en quelque sorte dans cet esprit qu'en 1965, Fernand Dansereau tourne *Le festin des morts*, en s'inspirant des *Relations*, et en mettant en scène le récit d'un groupe de jésuites capturés par les Hurons, durant la famine de 1638-1639. Douze acteurs lourdement maquillés, dont Janine Sutto, Monique Mercure et Jacques Godin, tiennent



© Courtoisie de l'Office national du film. Tous droits réservés



Capture d'écran: Willie Lamothe – Ok... Caméra de Michael Rubbo (1973)
et La mort d'un bûcheron de Gilles Carle (1972)

à cette occasion des rôles peu crédibles d'Amérindiens. En pleine Révolution tranquille, Dansereau illustre dans ce long métrage au lyrisme exagéré à la fois la mythologie canadienne-française et (peut-être sans le vouloir) la crise spirituelle que vit l'époque. Crise qui se voit en quelque sorte symbolisée par le scepticisme croissant d'un jeune missionnaire.

Six ans plus tard, Jean Pierre Lefebvre revisitera ce paysage avec *Les maudits sauvages*. Une critique sociale mettant en scène des personnages historiques, comme Jeanne Mance et Kateri

Tekakwitha, dans laquelle un protagoniste vit simultanément entre les villages amérindiens de la Nouvelle-France et les bars *topless* du Montréal des années 1970. L'imaginaire y est, mais il manque tout de même encore un brin de spectacle pour arriver réellement au Western.

RACE DE MONDE: D'UN WILL À L'AUTRE

Si le Western est affaire de morale et de héros, il est aussi affaire de mise en scène des aventures de ceux-ci. Avec *Alias Will James*, produit en 1988 par l'ONF, Jacques Godbout aborde l'un des liens les plus improbables entre le Québec et le *Far West*: le cas d'Ernest Dufault. Parti d'ici à l'âge de 15 ans, Dufault va alors se réinventer sous le nom de Will James, voleur de bétail, puis romancier, illustrateur, et cascadeur hollywoodien, avant de s'évanouir du paysage à l'âge de 50 ans et de demeurer ironiquement méconnu au Québec, mais célébré aux États-Unis.

Un autre « Will », Joachim Guillaume Lamothe, celui-ci, alias « Willie » Lamothe, connaît à l'inverse un succès monstre à travers la province, dès le milieu des années 1950. Lamothe incarne le « patenteux » québécois par excellence: celui qui a su se gossier une Cadillac en *rapaillant* des pièces de l'imaginaire d'ici sous une carrosserie américaine.

À partir de 1970, le « cowboy canadien » anime pendant six ans l'émission *Le ranch à Willie*. Jacques Leduc lui offre son premier rôle au cinéma dans *On est loin du soleil* (1970), avant de répéter l'aventure dans le film essai *Je chante à cheval avec Willie Lamothe* (1971). Le spectacle a enfin une star... ou du moins, un porte-étendard.

On doit à Gilles Carle les rôles les plus mémorables de Lamothe. Notamment celui du tenancier de bar Armand Saint-Amour, dans *La mort d'un bûcheron* (1972). C'est que Carle savait lui façonner des personnages qui exploitaient tout son potentiel folklorique et humoristique, sans jamais le ridiculiser. On aurait cru le chanteur tout droit sorti de l'imaginaire du réalisateur². Le scénariste et parolier Marcel Lefebvre ambitionnera de faire de même en lui offrant le rôle principal dans l'un des films les plus singuliers de la cinématographie québécoise: *Mustang* (1975). Un Western aux ambitions américaines, mais au sujet résolument local (le petit banditisme), tourné à Saint-Tite, et mettant en vedette Claude Blanchard, Nanette Workman et Luce Guilbeault.

DES HÉROS AMÉRINDIENS?

Durant les années 1970, si le cinéma québécois récupère les codes du Western, il le fait tout en s'alignant sur les productions qui lui sont plus contemporaines, explique en entrevue la chercheuse Élodie François, spécialiste du genre. On nage alors en plein Western crépusculaire. Encore une fois, Gilles Carle joue un rôle de pionnier. Tandis que les Premières Nations commencent à peine à obtenir une voix à l'ONF³, en 1970, il tourne, avec un budget de plus de 450 000\$, la « superproduction » *Red*. Mettant en vedette Daniel Pilon dans le rôle de Réginald « Red » Mackenzie, un voleur de voitures métis pris entre le cauchemar climatisé de l'américanité et les racines

autochtones de sa mère, *Red* illustre les contradictions du territoire québécois, à travers la virilité et la violence, tout en dénonçant le racisme rampant dont étaient victimes les Premières Nations.

En 1974, fort du succès de ses comédies de mœurs, Claude Fournier est quant à lui invité par la Gendarmerie royale du Canada (GRC) à commémorer l'histoire de la police montée. Le réalisateur et la productrice et historienne Marie-José Raymond ont ainsi accès aux archives de l'institution. « Nous n'arrivions pas à trouver de sujet qui n'était pas une ode aux 'bons Canadiens' allant affronter les bisons et les Indiens. Tout cela jusqu'au jour où l'archiviste de la GRC, avec qui nous nous étions liés d'amitié, nous a donné un dossier en disant: 'Vous l'avez trouvée vous-mêmes, cette histoire.' », explique Marie-José Raymond, au téléphone.

Cette histoire était celle d'Almighty Voice, un Cri des Plaines qui fut accusé, lors d'une famine, du meurtre d'une vache « appartenant » à la couronne britannique. Ainsi fut imaginé *Alien Thunder*, Western révisionniste, mettant entre autres en vedette Chief Dan

George, Jean Duceppe et Donald Sutherland, dans le rôle d'un agent dont l'effacement progressif en vient à rappeler celui du personnage joué par Warren Beatty dans *McCabe & Mrs. Miller*, de Robert Altman.



Affiche de Mustang

LA PERSISTANCE DU GENRE

Le milieu des années 1970 correspond ainsi à l'« apogée » du genre dans le cinéma québécois. C'est également l'apogée de la courte carrière cinématographique de Willie Lamothe. Au même moment s'entamait le déclin des communes et du « grand retour à la terre » fantasmé par la contre-culture. Le Western laissa deux empreintes notables sur le cinéma québécois. L'une en surface: un imaginaire depuis devenu kitsch, et l'autre en profondeur: la persistance des codes du genre. On

retrouve ainsi une fascination pour le kitsch et l'univers de Saint-Tite et de la culture country, jusqu'à aujourd'hui, dans des œuvres comme *Jimmywork*, de Simon Sauvé (2004) ou *Country*, de Carole Laganière, (2005). Par ailleurs, au-delà des paillettes et du rodéo, les codes du Western sont discernables dans des films comme *Windigo*, de Robert Morin (1994), *Elle veut le chaos*, de Denis Côté (2008), ou encore plus récemment le récit postapocalyptique *Les feuilles mortes*, de Steve Landry, Édouard A. Tremblay et Thierry Bouffard (2016), mettant en vedette Roy Dupuis. Si le kitsch assumé nous rappelle entre autres que le country demeure (contre toute attente) le genre musical le plus vendu au Québec, la persistance des codes du Western réaffirme surtout la présence d'un spectre qui hante notre imaginaire: cette américanité abâtardie qui nous ramène jusqu'aux premières images filmées sur le continent. 24

1. En octobre 1982, Dansereau confiait, dans *Séquences* n° 110, avoir tenté de vendre le film en France, en obtenant de l'écrivain catholique François Mauriac une mention dans son éditorial « Bloc-Notes », publié dans *L'Express*. La tentative se révéla un échec; Mauriac refusant de parler au réalisateur, prétextant que le personnage du jeune prêtre masquant ses angoisses derrière le missionnariat « [était] terrible. »
2. Voir à ce sujet: Marco de Blois, « *La mort d'un bûcheron* de Gilles Carle: Chéri, tu me demandes si je t'aime... », 24 images, n° 100, hiver 2000, p. 22
3. *The Ballad of Crowfoot*, de Willie Dunn, date de 1968, un an à peine après l'entrée à titre de consultante d'Alanis Obomsawin.

EST-OUEST

UNE HISTOIRE DU RED WESTERN

par **Elijah Baron**

S'il est un genre qui se trouve au fondement même de l'identité américaine, c'est bien le Western. Intimement lié à sa culture, son histoire et sa géographie, il sert depuis ses débuts de miroir à la société américaine, retraçant ses évolutions. À l'étranger, le Western se montre étonnamment polymorphe ; autant il reflète l'attitude des pays envers les États-Unis, dont la domination entre autres culturelle commence à se faire sentir dès le début du XX^e siècle, autant il en vient à représenter un terrain de jeu permettant d'explorer des problématiques nouvelles sans toutefois renier ni les conventions ni le divertissement.

S'il a eu nettement moins de visibilité que le Western spaghetti, le Red Western (également appelé *ostern* ou *eastern*, voire Western bortsch ou Western vodka) produit dans les pays du bloc de l'Est est un cas d'étude précieux. En raison du contexte de guerre froide et d'opposition idéologique avec les États-Unis, le rapport qu'entretient l'URSS avec le Western est des plus complexes. Officiellement, le genre est rejeté comme étant impérialiste ; en privé, il devient une source de fascination et même de jalousie pour les dirigeants et leurs cinéastes. Tantôt caricaturé, détourné ou réapproprié, le Western va alors prendre différentes formes dans le cinéma soviétique.

Un courant parodique apparaît très tôt. Dès 1924, il y a *Les aventures extraordinaires de Mr West au pays des bolcheviks* du fameux théoricien Lev Koulechov, dans lequel un cowboy américain arrivé en URSS est surpris de ne pas être confronté à des barbares. Le film tchèque *Lemonade Joe* (Oldrich Lipsky, 1964) reste toutefois l'œuvre la plus célèbre de ce courant. Il est d'ailleurs ironique que ce film soit une parodie des premiers westerns américains, notamment des westerns de série B mettant en scène des cowboys chantants, étant donné que ces productions n'avaient presque jamais été projetées en Europe de l'Est. Le public, ne comprenant donc pas la plupart des références, y verra plutôt un western comique à part entière. *Lemonade Joe* rentre rapidement dans la culture de masse, et il sera plus tard imité dans *A Man from the Boulevard des Capucines* (Alla Sourikova), autre parodie de westerns majeure, produite en URSS en 1987. Alors que le premier présentait une critique du matérialisme américain, le second film rend hommage à l'histoire du cinéma,



Lemonade Joe de Oldrich Lipsky (1964)

et à la place qu'y occupe le Western. On y retrouve d'ailleurs un détournement amusant : un cinéphile, porteur de civilisation, part à la rencontre de cowboys violents et sauvages qui se montrent au final incorrigibles.

Mis à part les parodies, il existe une multitude d'adaptations littéraires plus ou moins fidèles qui reprennent le cadre historique du Western en y appliquant les valeurs propres aux régimes communistes ; et ce, malgré le fait que la popularité des auteurs sélectionnés, dont Fenimore Cooper et Francis Bret Harte, remontait souvent à l'époque tsariste. L'idée est bien sûr de produire du divertissement qui pourrait satisfaire la curiosité d'un public intrigué par l'Amérique, tout en véhiculant des idées anticapitalistes. Ces adaptations, qui tiennent le plus souvent du mélodrame et du récit d'aventures, sont peu nombreuses avant les années 1970, et leur apparition semble directement liée à la vague des *Indianerfilme* produits dès 1966 en Allemagne de l'Est. En prenant pour héros les Amérindiens, et pour antagonistes de vicieux colonisateurs européens, ces films présentent une inversion qui annonce déjà le courant révisionniste de la décennie suivante. Le message politique y est ostentatoire, et le genre du Western devient une arme retournée contre son pays d'origine. Du côté de l'URSS, commencent à sortir des adaptations pour les jeunes avec d'attrayants héros animés d'un esprit rebelle et contestataire, amis des Amérindiens, opposés au racisme et au colonialisme, et dans lesquelles les États-Unis sont démasqués en tant que pays corrompu par l'argent, l'or et le pétrole. Parmi les plus connues, citons *The Headless Horseman* (coproduit par Cuba) et *Armed and Dangerous* (l'une des seules productions situées au Far West), toutes

deux réalisées par Vladimir Vaynshtok, ainsi que *Pathfinder* (Pavel Lyubimov, 1987). Quelles que soient leurs imperfections, il est surprenant d'y voir, aussi vrais que nature, des plantations de coton, des paysages californiens, et même le lac Ontario.

En effet, les cinéastes soviétiques apprennent assez vite à exploiter l'immensité et la diversité des territoires de l'URSS. Parallèlement aux films mentionnés plus haut, il se développe un sous-genre plus proprement soviétique, avec pour toile de fond la guerre civile russe. À peine le conflit terminé, au début des années 1920, celui-ci devient un sujet récurrent de films de guerre et d'aventure dans lesquels on s'approprie les thèmes et conventions du Western pour servir la cause communiste. Attaques de trains, fusillades, bars mal famés et chevauchées fantastiques, tout cela servira à dépeindre l'héroïsme des vaillants soldats de l'Armée rouge. Ces derniers se retrouvent le plus souvent dans les déserts d'Asie centrale à affronter des Basmatchis, rebelles issus de minorités musulmanes qui incarnent ici cet « Autre » sauvage et dangereux, qu'il faudra vaincre au nom de la civilisation.

Difficile donc, malgré la vision anticoloniale du Red Western, d'échapper aux stéréotypes du cowboy et de l'Indien. Ainsi, il apparaît fondamentalement hypocrite de défendre les minorités opprimées dans le cas américain, quand on fait, chez soi, tout le contraire. Une telle critique est certainement justifiée. Prenons simplement comme exemple *The Thirteen* de Mikhaïl Romm (1937), version soviétique de *The Lost Patrol* (1934) dont Staline lui-même, amateur du film de John Ford, exige la production. Impossible de ne pas remarquer avec quelle facilité les Arabes du film d'origine se transforment en Basmatchis, avant de devenir des Comanches dans une autre adaptation américaine de 1953. Ceci dit, il faut souligner que la guerre civile russe est dépeinte en tant que conflit idéologique, et non pas territorial. Ce n'est donc pas l'ethnicité des héros ou des antagonistes qui importe le plus, mais leur allégeance politique. L'autonomie des peuples n'est pas remise en question, pourvu qu'ils rejoignent le camp dominant. C'est cette difficulté d'intégration d'une culture obsolète au régime soviétique, et même de la représentation de cette culture à l'écran, qui devient un thème majeur dans *White Sun of the Desert* (Vladimir Motyl, 1970), illustré par la fameuse réplique autoréférentielle : « L'Est, c'est délicat. » Ce film légendaire, dont le président Eltsine dira qu'il rend bien l'âme de son pays, brise deux conventions du *ostern*, et donc de l'idéologie propre à ce cinéma : d'une part, il arrive à la conclusion que l'intégration de minorités musulmanes au modèle soviétique pourrait s'avérer impossible ; de l'autre, il reprend la figure du héros solitaire qui se fond dans le paysage, si lié au Western américain, et pourtant en parfait accord avec le folklore russe. Or, on sentait rarement jusqu'alors chez les héros de ces films une destinée individuelle, distincte de celle de leurs compatriotes.

Ce sont avant tout des films d'auteur, prêts à repenser le Western tel qu'il existait de l'autre côté du rideau de fer, et à lui trouver de nouveaux niveaux de lecture, qui ont marqué le genre, beaucoup plus que des succès programmés tels que la série des *Elusive Avengers* (Edmond Keosayan, 1967-1971) avec ses leçons d'histoire patriotique pour adolescents. Il serait dommage de ne pas mentionner les frères Andreï Konchalovsky et Nikita Mikhalkov, deux monstres sacrés du cinéma russe qui ont tous deux commencé leur carrière par une variante du Western. Pour Konchalovsky, ce fut *The First Teacher*



The Thirteen de Mikhaïl Romm (1937) et
At Home Among Strangers de Nikita Mikhalkov (1974)

(1965), l'histoire d'un jeune homme venu bâtir une école dans un village au Kirghizistan, drame qui évoque à la fois le courant néoréaliste et le cinéma de Kurosawa. Mikhalkov, pour sa part, s'inspire à la fois du Western américain et du Western spaghetti, évitant cependant les emprunts directs ; *At Home Among Strangers* (1974) ressemble surtout à un laboratoire de création où l'on fusionne les techniques, produisant un flot d'images lyriques qui privilégient la poésie à l'action.

Ce désir de s'approprier le Western, de faire toujours mieux que les Américains, et ce même dans leur genre de prédilection, semble être né avant tout d'un besoin de mythes originels qui permettraient à un jeune et ambitieux pays de glorifier son exploration de nouveaux espaces tant géographiques qu'idéologiques. C'est aussi une façon d'entrer en dialogue avec l'ennemi, de parler sa langue pour mieux le comprendre, tout en construisant une réalité parallèle. Le bloc de l'Est entretient toutefois avec ce genre un rapport parsemé de contradictions : il s'en moque, mais avec une affection indéniable ; il se reconnaît en l'Indien, mais il n'a d'yeux que pour le cowboy ; et plus il cherche à s'en éloigner, plus il finit par lui ressembler. Ne dit-on pas que l'imitation est la plus sincère des flatteries ? 24

101 FILMS POUR REDÉCOUVRIR LE WESTERN

Les «histoires parallèles» du Western, ce sont bien sûr et avant tout celles d'innombrables films. Et comme on n'a jamais vu assez de westerns, nous vous proposons ce petit index par ordre chronologique – sans avoir, bien entendu, la prétention d'être exhaustifs. Trois types de longs métrages s'y retrouvent, permettant d'aborder le Western autrement: des films où celui-ci se voit déplacé ou croisé avec un autre genre; des westerns réalisés en dehors des États-Unis; et une sélection de westerns américains que vous n'avez peut-être pas vus, qu'ils soient moins célèbres ou un peu hors piste.

Les textes sont rédigés par Elijah Baron, Charlotte Bonmati-Mullins, Apolline Caron-Ottavi, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, Ralph Elawani, Ariel Esteban Cayer, Julien Fonfrède, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Simon Laperrière, Sylvain Lavallée, Gilles Marsolais, André Roy et Charlotte Selb.

The Covered Wagon

(James Cruze / 1923 / États-Unis)



Sans sous-estimer l'apport de Thomas Ince et de William Hart, il est permis de prétendre que James Cruze fut le plus important réalisateur de westerns de l'époque muette. Et c'est son immense **The Covered Wagon** qui en est responsable ; les canons du western épique y sont définis – **The Big Trail** de Raoul Walsh lui doit beaucoup, plusieurs films modernes aussi. – RD

Go West

(Buster Keaton / 1925 / États-Unis)



En reprenant très littéralement la figure du cowboy, c'est-à-dire un gardien de vaches, Buster Keaton s'amuse avec le mythe du Western. Transposée dans l'Ouest désertique, sa silhouette délicate lutte avec la saleté, les bovins et bien sûr... la virilité. Faisant des vaches des protagonistes centraux, le génie du burlesque désamorce l'imaginaire fantasmé et glorifié de la vie en plein air. – ACO

The Big Trail

(Raoul Walsh / 1930 / États-Unis)



Premier grand rôle de John Wayne. Tournée simultanément en 35 et 70mm, cette superproduction, qui fourmille de scènes d'anthologie (le départ de la ruée vers les terres, la descente des charrettes dans le canyon), possède une qualité documentaire qui transcende la fiction. L'œuvre d'un très grand cinéaste qu'il faut redécouvrir de toute urgence. – RD

Terror of Tiny Town

(Sam Newfield / 1938 / États-Unis)



Unique en son genre et cultissime à souhait. Du cinéma d'exploitation comme on n'en fera jamais plus. Entre le western musical et le *freak show*, un film entièrement joué par ceux que l'on appelait à l'époque des nains, qui chevauchent ici des poneys. Attention, ce film n'est pas politiquement correct. Mais alors vraiment pas ! – JF

Allegheny Uprising

(William A. Seiter / 1939 / États-Unis)



Le film commence par un cri : « Le Québec est britannique ! ». On est en 1759, en Pennsylvanie. Des colons indépendantistes se révoltent contre les autorités anglaises, qui se font plus

arrogantes après la victoire sur Québec et laissent une bande de Blancs trafiquer avec les Indiens. Les rebelles ont à leur tête James Smith interprété par le jeune John Wayne, déjà une incarnation du Western (il tourne la même année **Stagecoach** de John Ford). – AR

Destry Rides Again

(George Marshall / 1939 / États-Unis)



Comment mieux montrer la flexibilité du genre : *slapstick* par moments, avec un soupçon de *musical* (Marlene Dietrich oblige), le tout se termine sur une émeute menée par les femmes de la ville. Premier western de James Stewart, bien avant ses rôles plus ambigus chez Anthony Mann, il vient faire la loi par sa parole seule : Mr Smith jouant à Wyatt Earp. Délicieusement délirant. – Sy.L

Canyon Passage

(Jacques Tourneur / 1946 / États-Unis)



Sans désert, sans vengeance, avec un businessman pour protagoniste : le premier western de Jacques Tourneur ne ressemble à aucun autre. Les images d'une beauté singulière (la pluie dans les rues boueuses, les combats dans les forêts montagneuses, le reflet rosé du couchant sur les billots...) contiennent une violence sourde, éclatant dans des scènes particulièrement brutales. Étrange, d'une exquise sensibilité. Un véritable chef-d'œuvre oublié. – Sy.L

Pursued

(Raoul Walsh / 1947 / États-Unis)



Quand Robert Mitchum surgit dans le Western, il charrie avec lui toute l'esthétique du film noir. Un des premiers croisements entre les deux genres, les protagonistes sont perdus dans des paysages lugubres de fin du monde plutôt qu'enfermés dans des espaces clos. Le récit amasse une intensité inouïe, jusqu'à sa finale aux relents shakespeariens. Il en résulte un film torturé, à l'image de son protagoniste. – Sy.L

Blood on the Moon

(Robert Wise / 1948 / États-Unis)



Un cowboy errant (Robert Mitchum) coincé dans un conflit entre propriétaires terriens et éleveurs de bétail. Schéma classique, rehaussé par des personnages finement écrits, une atmosphère de film noir et quelques scènes surprenantes, dont un combat à poings nus, long et épuisant, et une poursuite dans la neige. Parmi les premiers essais de Robert Wise, il en ressort un drame humain des plus émouvants. – Sy.L

Three Godfathers

(John Ford / 1948 / États-Unis)



Trois bandits fugitifs tombent sur une femme en couches abandonnée. Mourante, elle leur fait jurer de prendre soin de l'enfant. Tels les rois mages, nos compères seront prêts à tous les sacrifices pour amener leur filleul à la Nouvelle Jérusalem. Dans cette magnifique traversée du désert aux accents mystiques, John Ford confronte John Wayne à l'épreuve la plus terrifiante : la fragilité d'un nourrisson. – ACO

The Beautiful Blonde from Bashful Bend

(Preston Sturges / 1949 / États-Unis)



À défaut d'être la plus raffinée dans l'œuvre du réalisateur de *Sullivan's Travels*, cette petite comédie multipliant avec enthousiasme les blagues de plomb dans le postérieur possède un indéniable sens du rythme. Un coup de feu ratant sa cible n'attend pas l'autre et la fusillade finale, qui accumule de manière hypnotique les effets de répétition incongrus, s'avère joyeusement absurde et glorieusement bordélique. – AFR

The Gunfighter

(Henry King / 1951 / États-Unis)



Une carrière qui débute en 1915 et une filmographie pléthorique où l'on retrouve quelques westerns, dont un *Jesse James* (1939) oubliable. *The Gunfighter* est d'un tout autre ordre : mise en scène sobre et contrôlée au millimètre près, photo épurée (Arthur Miller), direction d'acteurs admirable : un « western adulte » qui ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire du genre. – RD

Woman They Almost Lynched

(Allan Dwan / 1953 / États-Unis)



Cette obscure production de la Republic Pictures Corporation semble avoir été oubliée par l'histoire du cinéma. Pourtant, c'est un peu *Johnny Guitar* un an avant *Johnny Guitar* – en plus d'être un drôle de western proto féministe, qui semble sortir de nulle part jusqu'à ce que l'on étudie plus attentivement les autres titres de la filmographie du prolifique Allan Dwan : *Cattle Queen of Montana*, *Montana Belle*... – AFR

Track of the Cat

(William Wellman / 1954 / États-Unis)

Réalisateur du plus célèbre western de studio (*The Ox-Bow Incident*, 1942), Wellman ne craignait pas pour autant les tournages



Bad Day at Black Rock

(John Sturges / 1955 / États-Unis)



Dans une gare perdue au milieu du désert, un train s'arrête. Là où jamais personne ne descend, Spencer Tracy débarque en étranger manchot, enquêtant sur la mort d'un ami japonais. Ici, le Western plane, magnifié, sur un film noir qui aborde le racisme antijaponais dans l'après Seconde Guerre mondiale. Apparemment, l'un des films fétiches de David Lynch. – JF

The Indian Fighter

(André de Toth / 1955 / États-Unis)



Produit par Kirk Douglas et mené de main de maître par l'inclassable de Toth, ce western lyrique, brillamment dialogué par Ben Hecht, donne, pour une rare fois, la parole aux Indiens : jamais le discours des Premières nations n'a été aussi clair. En bonus : Elisha Cook en photographe paysagiste. – RD

The Last Hunt

(Richard Brooks / 1955 / États-Unis)



Célèbre pour sa finale (la mort de Robert Taylor congelé dans une peau de bison), le film est exemplaire de la position du cinéaste dans le cinéma américain moderne : intellectuel qui veut provoquer la réflexion, Brooks ne se prive pas pour autant du grand déploiement (la fuite des bisons) et de la narration efficace. – RD

Seven Men From Now

(Budd Boetticher / 1956 / États-Unis)



Bazin disait du film de Boetticher que c'était « un western exemplaire » : il avait bien raison ! Exemplaires, les 78 brèves minutes de *Seven Men From Now* le sont à plus d'un titre : mise en scène d'une rigueur absolue, jeu limite (bressonnien ?), action condensée et apothéose mythique. Tout cela en couleurs WarnerColor irréelles à souhait ! – RD

The Sheepman

(George Marshall / 1958 / États-Unis)



Une carrière bien remplie : une centaine de films, plusieurs westerns, dont *Destry Rides again* (1939) avec Marlene Dietrich. Marshall est le seul à avoir pris la défense des éleveurs de moutons, personnages peu glorieux de l'Ouest des cowboys. Glenn Ford, en éleveur aussi entêté qu'éberlué, s'intègre fort bien à son troupeau. – RD

Day of the Outlaw

(André de Toth / 1959 / États-Unis)



Une bouteille roule sur un comptoir. Deux hommes attendent qu'elle tombe, signal pour que le duel commence – mais des bandits rentrent en trombe, la bouteille s'écrase, inutile. Le coup de feu attendu reste en suspens, et la tension accumulée ne fait que s'amplifier, se propager... Pendant ce temps, la neige encercle les personnages et les paralyse. Un puissant huis clos, écrit par Philip Yordan (*Johnny Guitar*). – Sy.L

No Name on the Bullet

(Jack Arnold / 1959 / États-Unis)



Spécialiste du film de monstres de série B, Jack Arnold a signé quelques westerns fauchés pour la Universal, dont ce très estimable *No Name on the Bullet* qui repose entièrement sur les épaules d'Audie Murphy, soldat abondamment décoré, mais acteur fort limité. Or ce handicap s'avère positif : c'est même l'une des grandes qualités du film. – RD

The Sheriff Of The Fractured Jaw

(Raoul Walsh / 1959 / Royaume-Uni, États-Unis)



Produit par la Fox britannique, une parodie des lieux communs du Western. Un Londonien ramène à la raison les Indiens qui attaquent sa diligence en leur servant un discours moral pas piqué des vers. Avec l'aide de la tenancière d'un saloon (Jayne Mansfield!), il devient shérif. Walsh s'amuse à dévaloriser tout ce qui fait la grandeur de l'Ouest légendaire, et ses Indiens sont — pour une rare fois — des héros positifs. – AR

The Misfits

(John Huston / 1961 / États-Unis)

La mise à mort symbolique du Western incarnée par des acteurs qui disparaîtront de l'écran peu après le tournage. John Huston ne se contente pas d'illustrer cette mort, en noir et blanc, il la réalise sous nos yeux. C'est son sujet même. Gay Langland (Clark Gable)



Two Rode Together

(John Ford / 1961 / États-Unis)



Film méconnu, et pourtant exemplaire de la dernière période du maître (1956-1966) durant laquelle il revisite, sur le mode réflexif, critique parfois, les grands thèmes de son œuvre. Pièce d'anthologie : la longue conversation au bord de la rivière dont le caractère surréaliste s'explique, paraît-il, par la surdité commune à Widmark et Stewart. – RD

Lonely are the Brave

(David Miller / 1962 / États-Unis)



Inséparable de son cheval Whisky, un cowboy inadapté au monde moderne se transforme en fugitif. Après une course-poursuite spectaculaire, il rencontre son destin près de la frontière mexicaine. Film préféré de Kirk Douglas qui en est l'interprète principal aux côtés de Gena Rowlands et Walter Matthau, cet adieu au paradis perdu fait partie des films incontournables selon Steven Spielberg. À (re)découvrir absolument. – GG

Strictly Business [LES HOMMES D'AFFAIRES]

(Leonid Gaïdaï / 1962 / URSS)



Film constitué de trois courts, adaptés de nouvelles humoristiques de l'écrivain américain O. Henry. Deux braqueurs rencontrent un imprévu, dans un pastiche du Western qui se change en critique du capitalisme ; un cambrioleur se lie d'amitié avec l'homme qu'il allait voler ; deux arnaqueurs incompetents enlèvent un enfant incontrôlable qui se prend pour un chef amérindien. Du vrai *slapstick*, très réussi. – EB

Tonight for Sure

(Francis Ford Coppola / 1962 / États-Unis)



Sorti au cinéma L'Amour du boulevard St-Laurent au début des années 1980, alors que Coppola avait déjà acquis le statut d'auteur, cette histoire de cowboy obsédé voyant tout le monde à poil était de fait un film réalisé par Coppola, l'étudiant en cinéma de UCLA, qui y avait malignement intégré son court métrage *The Peeper*. Est-il besoin d'ajouter qu'il s'agit du seul western dans la filmographie du maître ? – RD

Wild Gals of the Naked West

(Russ Meyer / 1962 / États-Unis)



Russ Meyer, cinéaste culte de l'*underground* californien, fait son western. Une comédie burlesque, hystérique à souhait et proche de l'univers de Tex Avery, où d'idiots cowboys fantômes sortent de terre pour s'amuser quelques heures au soleil. Du grand cinéma absurde qui, à sa manière, enraye magnifiquement la machine hollywoodienne. Et, oui, les femmes ont déjà ces formes qui rendront plus tard le cinéaste célèbre. – JF

Lemonade Joe [JO LIMONADE]

(Oldrich Lipsky / 1964 / Tchécoslovaquie)



Parodie du Western américain, le film est né de la Nouvelle Vague tchèque. La liberté de ton d'alors se retrouve dans cette réalisation absurde qui ridiculise tout à un rythme effréné. Le héros en as de la gâchette ramène à la raison les cowboys éthyliques et bagarreurs de la ville avec sa limonade Kolaloka. Une réussite par son utilisation de filtres colorés, sa bande sonore inventive et ses trouvailles de mise en scène. – AR

Viva Maria

(Louis Malle / 1965 / France)



Immense succès commercial pour Louis Malle qui, au sortir du mortifère *Feu Follet*, réunit les stars rivales de l'époque – Brigitte Bardot et Jeanne Moreau – dans ce western parodique mis en musique par Georges Delerue. En meneuses de revue perdues dans une Amérique centrale secouée par la révolution, « les petites femmes de Paris » embrasent l'écran. Décousue et kitsch à souhait, l'entreprise vire au surréalisme, mais le charme demeure. – GG

Colorado [LA RESA DEI CONTI]

(Sergio Sollima / 1966 / Italie, Espagne)



Un chasseur de primes se lance en politique lorsqu'il apprend qu'un bandit vient de tuer un enfant... Le solennel Lee Van Cleef fait face au picaresque Tomás Milián dans ce western spaghetti qui démontre toute la virtuosité de Sollima. La complexité des personnages, le discours sur l'oppression du petit peuple et la mise en scène flamboyante font de *Colorado* un des fleurons du genre. – ACO

Duel at Diablo

(Ralph Nelson / 1966 / États-Unis)



Sombre et violent, ce western annonce déjà par ses thèmes de même que par le ton qu'il emploie la remise en question du genre à laquelle procédera Hollywood dans la décennie suivante. James Garner cherche à venger sa femme d'origine comanche et Bibi Andersson tente de protéger un enfant illégitime né d'une relation avec un Apache – tandis que Sydney Poitier, fidèle à son habitude, déjoue les stéréotypes raciaux. – AFR

Ride in the Whirlwind / The Shooting

(Monte Hellman / 1966 / États-Unis)



À peu près invisibles à l'époque (ils n'ont pas connu de sortie commerciale), ces deux westerns à petit budget tournés simultanément par le duo Hellman/Nicholson pour Roger Corman sont depuis reconnus comme un tournant majeur du genre. Fortement inspirés par la Nouvelle Vague et l'épure existentialiste d'un Antonioni, ils sont les précurseurs des odyssées crépusculaires à venir. – BD

Le dernier face à face [FACCIA A FACCIA]

(Sergio Sollima / 1967 / Italie, Espagne)



Au lendemain de la guerre de Sécession, un universitaire de Boston venu se soigner sous le climat texan est pris en otage par un bandit sans foi ni loi, ni éducation. À partir de ces deux figures que tout oppose, Sollima dresse le portrait d'une humanité ambiguë, dans un western psychologique à la morale mouvante où l'identité de chacun se (dé)construit au contact de l'autre. – CBM

Tire encore si tu peux [SE SEI VIVO, SPARA]

(Giulio Questi / 1967 / Italie, Espagne)



Un homme sort de terre et revient d'entre les morts. Ces prémices quasi surnaturelles indiquent d'emblée que ce western spaghetti n'est pas comme les autres. En effet : sa violence inouïe le rapproche du film d'horreur ; son mysticisme et ses fantômes, du film fantastique. Giulio Questi exorcise les atrocités de la Seconde Guerre mondiale. Alex Cox en fera une adaptation avec *Straight to Hell* (1987). – ACO

5 Card Stud

(Henry Hathaway / 1968 / États-Unis)



Une partie de cartes a eu lieu. Depuis, un à un, ceux qui y ont participé disparaissent mystérieusement. Un *whodunit* (films où il faut trouver le tueur) qui décale le Western vers la peur.

Un thriller angoissant qui porte la marque du *giallo* italien. Et surtout, la rencontre entre deux monstres sacrés : Robert Mitchum et Dean Martin. Un vrai plaisir de spectateur. Aussi au casting, le vrai fils de Pancho Villa ! – JF

La bataille de San Sebastian

(Henri Verneuil / 1968 / France, Italie, Mexique, États-Unis)



Ce western atypique, ancré dans le Mexique du XVIII^e siècle, porte un regard complexe sur le rôle de la religion. Un quiproquo voit un hors-la-loi (Anthony Quinn, en grande forme) devenir prêtre. Pris entre les troupes espagnoles et des Autochtones hostiles, il redonne confiance aux villageois. Le film n'est pas sans évoquer *Les sept samouraïs* et a été tourné au même endroit que *The Magnificent Seven*. – ACO

Belle Starr

[IL MIO CORPO PER UN POKER]
(Piero Cristofani, Lina Wertmüller / 1968 / Italie)



Elle s'habille, fume et tire comme un homme. Elle est une légende de l'Ouest, une hors-la-loi qui fréquenta le gang Younger et épousa le Cherokee Sam Starr (tous sont dans le

Long Riders de Walter Hill). Ici, elle est interprétée par rien de moins qu'Elsa Martinelli et filmée par l'une des rares (la seule ?) femmes cinéastes à avoir, à l'époque, touché au Western. Plus qu'une curiosité. – JF

Django porte sa croix

[QUELLA SPORCA STORIA NEL WEST]
(Enzo G. Castellari / 1968 / Italie)



Revenu de la guerre de Sécession, Johnny Hamilton (abusivement nommé Django dans la version française) enquête sur le meurtre de son père. Ce western spaghetti a

pour particularité d'être une adaptation de *Hamlet* ! Mais ce n'est pas son seul intérêt : ses séquences oniriques, ses expérimentations formelles et la musique obsédante de Francesco de Masi lui confèrent toute son originalité. – ACO

Le grand silence

[IL GRANDE SILENZIO]
(Sergio Corbucci / 1968 / Italie, France)

Source d'inspiration évidente de Tarantino pour son *Hateful Eight*, ce western glacial et nihiliste demeure l'une des œuvres clés du



Western italien. L'inaltérable éthique du justicier tragique magnifiquement campé par Jean-Louis Trintignant est engloutie par la cruauté pragmatique du chasseur de têtes interprété par Klaus Kinski. La destruction des mythes de l'Ouest au service d'un pamphlet politique radical. – BD

Saludos hombre

[CORRI UOMO CORRI]
(Sergio Sollima / 1968 / Italie, France)



Dans son dernier western zapata, Sollima troque la course-poursuite de *Colorado* pour une chasse au trésor burlesque au cours de laquelle Cuchillo, le lanceur de couteaux, passera de péon en guenilles à véritable figure révolutionnaire. Le dernier opus de la trilogie initiée par *Colorado* et *Le dernier face à face*. D'après le cinéaste, son film le plus anarchiste et le plus politique. – CBM

Goyokin, l'or du Shogun

(Hideo Gosha / 1969 / Japon)



Un clan de samouraïs ruiné détourne le magot des impôts en massacrant un village. Dans cette fresque hantée par la neige et les cris des corbeaux, le film de samouraïs résonne fort avec

le Western : les grands espaces, les enjeux moraux, un héros solitaire et silencieux qui s'entoure de marginaux pour rendre justice. Un chef-d'œuvre à la mise en scène onirique et sublime. – ACO

Paint Your Wagon

(Joshua Logan / 1969 / États-Unis)



L'histoire loufoque de deux chercheurs d'or (Clint Eastwood et Lee Marvin) et l'amour qu'ils partagent pour une même femme (Jean Seberg). Un western croisé de comédie musicale, adapté d'un

spectacle de Broadway où Eastwood et Marvin poussent eux-mêmes la chansonnette. Une vraie curiosité, un drôle de western et surtout une très belle rencontre cinéma entre trois stars fort singulières. – JF

Le spécialiste

[GLI SPECIALISTI]
(Sergio Corbucci / 1969 / Italie, France, Allemagne)



Un visage de cire, un regard vitreux, Johnny Hallyday avait la gueule de l'emploi pour interpréter un héros de l'Ouest. La caméra de Sergio Corbucci le filme avec autant d'admiration que d'honneur. Difficile de ne pas ressentir un certain frisson en voyant l'idole des jeunes, tout de noir vêtu bien sûr, partir à cheval vers sa prochaine aventure. – Si.L

The Ballad of Cable Hogue

(Sam Peckinpah / 1970 / États-Unis)



Après le massacre de *The Wild Bunch*, Sam Peckinpah effectue un virage à 180 degrés avec cette comédie sur un vieux roublard (Jason Robards) défendant un lucratif trou d'eau au milieu du désert. Peckinpah ajuste son style au *slapstick* pour composer cette ode à un monde en voie de disparition. Un rêve américain quasi poétique dans la pureté de son expression. – Sy.L

Compañeros

(Sergio Corbucci / 1970 / Italie, Allemagne, Espagne)



Comment diable peut tourner la rencontre entre un mercenaire scandinave sans scrupule, un péon sans cervelle et un vieil intellectuel sans arme, au beau milieu de la Révolution mexicaine ? Sous le vernis trompeur de personnages stéréotypés et de situations burlesques s'inscrivent dans la (très) bonne veine du Western zapata, Corbucci livre ici une fable prolétarienne, à la fois décapante et désabusée. – CBM

El Topo

(Alejandro Jodorowsky / 1970 / Mexique)



Le film qui a révélé Jodorowsky ne se contente pas de détourner les codes du Western. Il les ridiculise et les intensifie, pour finalement les faire voler en éclats au profit d'une fable surréaliste et mystique dans laquelle la figure du cowboy solitaire accumule les duels aussi violents que cruellement absurdes avant de se réincarner pour finalement s'immoler. Une conclusion logique. – BD

Red

(Gilles Carle / 1970 / Québec)



Daniel Pilon incarne Réginald « Red » Mackenzie, voleur de voitures métis, coincé entre le rêve américain, le Québec et ses origines autochtones. Accusé à tort du meurtre de sa demi-sœur, il fuit sur une réserve avant de revenir en ville et d'exercer sa vengeance. Ennio Flaiano, scénariste de *8½* et de *La Notte*, cosigne le scénario de cette superproduction dont le titre de travail était *Dieu conduit une Camaro*. – RE

Soldier Blue

(Ralph Nelson / 1970 / États-Unis)



Pierre angulaire du Western révisionniste, étonnant brûlot politique, film *uppercut*, il aborde le massacre des Cheyennes à Sand Creek et les atrocités honteuses qui ont fondé l'Amérique. Dur et douloureux, le film était strictement interdit aux moins de 18 ans dans plusieurs pays, comme à l'époque *Salo ou les 120 jours de Sodome* et *Texas Chainsaw Massacre*. – JF

White Sun of the Desert [LE SOLEIL BLANC DU DÉSERT]

(Vladimir Motyl / 1970 / URSS)



Un soldat de l'Armée rouge, héros ironique et mélancolique, traverse le désert d'Asie centrale pour retrouver son épouse. La guerre civile tire à sa fin, mais il devra intervenir pour protéger un groupe de femmes d'une bande de dangereux rebelles. Film culte pour des générations de Russes, légendaire en tous sens, c'est sans doute le meilleur western produit dans le bloc communiste. – EB

A Gunfight

(Lamont Johnson / 1971 / États-Unis)



Deux *gunfighters* vieillissants, sans argent ni perspectives d'avenir, vont monter un « spectacle ». Ils s'affronteront en duel. On paiera pour les voir. Le gagnant/survivant prendra tout l'argent. La rencontre détonante entre Kirk Douglas et Johnny Cash comme acteur. Un film entièrement financé par la tribu Apache Jicarilla avec, pour la première fois à l'écran, Keith (fils de John) Carradine et Eric (fils de Kirk) Douglas. – JF

Doc

(Frank Perry / 1971 / États-Unis)



Doc Holliday rejoint Wyatt Earp à Tombstone. Sur son chemin, il rencontre une prostituée effrontée, Katie Elder. Avec le temps, les gens changent : Earp est devenu un politicien véreux et Doc rêve d'une vie de famille. Réécriture d'une histoire mythique de l'Ouest, *Doc* est autant une puissante fable morale et politique qu'un magnifique film d'amour, transcendé par Stacy Keach et Faye Dunaway. Un western frappé de mélancolie. – ACO

The Hunting Party

(Don Medford / 1971 / États-Unis, Royaume-Uni)



D'une cruauté sidérante, *The Hunting Party* dépeint les hommes à la fois comme des monstres possessifs et comme des pantins fragiles, esclaves de pulsions qu'ils sont incapables

de dominer. L'impitoyable mise en scène de Medford utilise ce rapport de force qu'établit la portée des armes employées par le groupe de Gene Hackman pour déconstruire une identité masculine forgée par la violence et le pouvoir. – AFR

The Last Movie

(Dennis Hopper / 1971 / États-Unis)



Magistral échec commercial qui valut à Hopper une disgrâce hollywoodienne, cette satire de l'industrie du cinéma par un cinéaste – et une équipe – carburant à l'improvisation et aux

drogues en tous genres imagine les lendemains du tournage d'un western américain au Pérou, où les locaux décident de créer leur propre film avec de fausses caméras... mais de vraies armes. – CS

Soleil rouge

(Terence Young / 1971 / France, Italie, Espagne)



À peine arrivé en Amérique, l'ambassadeur du Japon se fait voler un sabre qu'il devait offrir au président des États-Unis. Son garde du corps traquera les voleurs, l'honneur

de la nation japonaise étant, désormais, en jeu. Toshiro Mifune, Charles Bronson, Alain Delon et Ursula Andress, dans un même film? Difficile de faire plus classe! Apparemment, l'un des trois westerns préférés de John Huston. – JF

Une aventure de Billy le Kid

(Luc Moullet / 1971 / France)



John-Pierre Léaud est Billy le Kid. Dès le générique, Moullet s'amuse du décalage culturel de son «western Nouvelle Vague». Léaud fait du Léaud dans un monde où les filles, un

peu comme les bisons, sont en voie de disparition. Au rythme lancinant de la chanson *A Girl is a Gun*, la guerre des sexes fait rage dans cette balade complètement déjantée. – ACO

Les Smattes

(Jean-Claude Labrecque / 1972 / Québec)

Abordant le thème de la fermeture des villages gaspésiens et la mainmise du grand capital sur les ressources naturelles (également cher à Marcel Carrière, Pierre Perrault et Jacques Leduc), *Les Smattes* s'illustre surtout par sa direction photo. Dans ce récit



High Plains Drifter

(Clint Eastwood / 1973 / États-Unis)



fable morale crépusculaire. Une vision singulière qui assume ses racines de cinéma culte et préfigure l'ambition des trois grands westerns qui suivront. – BD

Westworld

(Michael Crichton / 1973 / États-Unis)



les machines se révoltent... Yul Brynner reprend son rôle de *The Magnificent Seven* sous la forme d'un robot vengeur dans cette science-fiction glaçante: la violence constitutive de l'Amérique ressurgit sous les traits du loisir. – ACO

Alien Thunder [LE TONNERRE ROUGE]

(Claude Fournier / 1974 / Québec)



de nourrir sa famille. Il s'évade, assassine un policier et devient l'objet de la monomanie d'un agent joué par le jeune Donald Sutherland. Notons la participation de Chief Dan George et une musique composée par George Delerue. – RE

At Home Among Strangers [LE NÔTRE PARMI LES AUTRES]

(Nikita Mikhalkov / 1974 / URSS)



Des membres de la police politique cherchent à récupérer l'or volé par des bandits au cours d'une attaque de train. Premier long métrage de l'un des grands du cinéma russe. Inspiré de westerns tant américains qu'italiens, mais très distinct sur le plan formel, c'est un film au récit mouvementé, tantôt vapoureux et littéraire, tantôt lyrique et exalté. – EB

de hors-la-loi, on assiste à l'un des plus beaux incendies de la cinématographie québécoise. Notons la participation spéciale du chanteur country Marcel Martel. – RE

Pour ses premiers pas de réalisateur de westerns, Eastwood adopte le cynisme nihiliste de ses maîtres Leone et Siegel, plonge le genre dans une atmosphère fantastique et déploie une

Premier film de l'auteur de *Jurassic Park*, qui reprend la thématique du parc d'attractions. Les clients assouvissent leurs pulsions sur des robots dans un univers western. Mais

Claude Fournier signe ce lent western révisionniste inspiré de l'histoire du Cri Almighty Voice (1875-1897). Un Amérindien de Saskatchewan est arrêté pour avoir tué une vache, dans le but

Des membres de la police politique cherchent à récupérer l'or volé par des bandits au cours d'une attaque de train. Premier long métrage de l'un des grands du cinéma russe. Inspiré de

Blazing Saddles

(Mel Brooks / 1974 / États-Unis)



Entre sa galerie inoubliable de faciès improbables et son manque total de respect pour la mythologie du *Far West*, le film de Mel Brooks est probablement la meilleure parodie du genre. Dans les milieux spécialisés, les discussions vont bon train pour déterminer lequel, de *Young Frankenstein* ou de *Blazing Saddles*, est le plus drôle. Les débats se règlent en plein soleil à l'extérieur du saloon. – DD

Touche pas à la femme blanche!

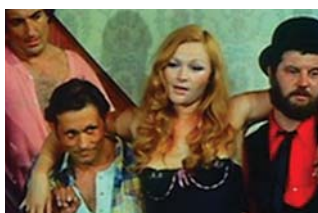
(Marco Ferreri / 1974 / France, Italie)



Cinéaste iconoclaste s'il en fut, Marco Ferreri ne pouvait faire un western ordinaire! Tourné dans le trou laissé au cœur de Paris par la démolition des Halles, son film, avec sa distribution de grand luxe (que des « noms »), est une entreprise déchaînée dans laquelle Buffalo Bill, le général Custer et bien d'autres font un pied de nez au cinéma, tous genres confondus. – RD

L'arrière-train sifflera trois fois

(Jean-Marie Pallardy / 1975 / France)



Le Western aura décidément été croisé avec tous les genres. Célèbre pour son inénarrable titre, ce western érotique met en scène des personnages tels que Maureen O'Lala, John Keykett et Billy le Bid. Tournée à la va-comme-je-te-pousse, cette comédie paillardie témoigne néanmoins de l'affection de son réalisateur pour le genre. Après tout, il est aussi l'auteur de *Règlements de femmes à O.Q. Corral*. – ACO

Breakheart Pass

(Tom Gries / 1975 / États-Unis)



Un thriller d'espionnage collé sur un western, adapté par Alistair MacLean (grand spécialiste des histoires d'espions et d'agents doubles) d'un de ses propres romans. Un huis clos dans un train où un mystérieux prisonnier devra déjouer une conspiration visant à déstabiliser politiquement l'Amérique. Comme du Agatha Christie avec cowboys, machinations, retournements narratifs et, surtout, Charles Bronson. Original et particulièrement efficace. – JF

Mustang

(Yves Gélinas, Marcel Lefebvre / 1975 / Québec)



Western allégorique sur la corruption et le petit banditisme, l'unique film réalisé par le scénariste et parolier Marcel Lefebvre avait tout pour devenir culte, à commencer par sa distribution et sa chanson thème. L'humour et la « sensibilité » (!) de Willie Lamothe lui permettent de s'extraire par à-coups de la dimension folklorique et du pastiche américain, même en plein cœur de Saint-Tite. – RE

Les quatre de l'apocalypse [I QUATTRO DELL'APOCALISSE]

(Lucio Fulci / 1975 / Italie)



Grand maître de l'horreur italienne sale, Fulci signe un western crade et poisseux, brillant et dérangeant, sur le leader monstrueux d'un petit groupe de rejetés sociaux. Il réinterprète de façon maligne la famille Manson qui défraya la chronique quelques années plus tôt aux États-Unis. La performance de Tomás Milián en Chaco, le gourou machiavélique, est mémorable et insufflé le malaise partout. Quand le Western fait peur. – JF

Assault on Precinct 13

(John Carpenter / 1976 / États-Unis)



Une fillette est assassinée pour avoir été au mauvais endroit au mauvais moment. Son père pourchasse ses meurtriers avant d'être lui-même traqué. Il se réfugie dans un commissariat, vite assiégé. Inspiré du scénario de *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959), le deuxième film de Carpenter fait de son petit budget une force en reprenant avec brio l'économie des grands westerns: une action confinée pour une tension insoutenable. – ACO

Keoma

(Enzo G. Castellari / 1976 / Italie)



Keoma (Franco Nero), Amérindien recueilli par un pistolerero après le massacre de sa famille, doit affronter ses frères adoptifs à la fin la guerre de Sécession. Mystique, audacieux, et porté par une bande sonore déconcertante (des chansons hippies qui sonnent comme un requiem), *Keoma* est le chant du cygne du Western spaghetti, alors que le cinéma de genre à petit budget italien est en train de disparaître. – ACO

Mad Dog Morgan

(Philippe Mora / 1976 / Australie)



La cavale impossible d'un hors-la-loi fou et sa relation avec un aborigène, dans l'Australie du XIX^e siècle. Malheureusement trop peu connu, ce *no man's land* avant-gardiste (quelque part entre Sam Peckinpah et Nicolas Roeg) parle de liberté et contient l'une des plus démentes performances de l'acteur Dennis Hopper. Classique ultime d'un cinéma différent, un grand western de l'ailleurs à découvrir de toute urgence. – JF

The Shootist

(Don Siegel / 1976 / États-Unis)



Histoire d'un héros de l'Ouest atteint d'un cancer incurable, le beau film de Siegel est tout à la fois le testament de John Wayne (il imposa à la production d'être entouré de ses amis Lauren Bacall, James Stewart, John Carradine, Richard Boone) et ses adieux au cinéma, après 50 ans de loyaux services. Un film tout en émotions qui fait presque oublier les idées politiques du grand acteur. – RD

Bronco Billy

(Clint Eastwood / 1980 / États-Unis)



Malmené par une riche héritière dont il tombe amoureux, un cowboy macho trouve un nouveau cheval de bataille sur sa route. La conquête de l'Ouest mise en spectacle sous un chaiteau itinérant par un Clint Eastwood en pleine ascension qui s'inspire du mythique *Buffalo Bill's Wild West Show*. Un western en forme de comédie sentimentale qui se veut une ode aux valeurs d'une Amérique éternelle généreuse et solidaire. – GG

Tom Horn

(William Wiard / 1980 / États-Unis)



Tom Horn accepte de protéger des voleurs les troupeaux de propriétaires terriens. Gênés par le cycle de violence qu'il engendre, ceux-ci veulent se débarrasser de lui. Après maintes péripéties, *Tom Horn* a abouti entre les mains du réalisateur de télévision William Wiard et n'a jamais été considéré comme un grand film. Avec sa violence crue et son discours particulièrement amer, il n'en est pas moins mémorable et troublant. – ACO

Outland

(Peter Hyams / 1981 / Royaume-Uni)

Dans l'espace, personne n'entend crier les shérifs... Trois ans avant sa suite osée à *2001, a Space Odyssey*, Peter Hyams emmenait Sean Connery sur la lune de Jupiter pour une réinterprétation futuriste



du célèbre western *High Noon*. Quand Western et science-fiction fusionnent, les cowboys sont dans le futur et le genre loin d'être mort. Tout n'est qu'une question de (nouvelles) frontières. – JF

The Grey Fox

(Philip Borsos / 1982 / Canada)



À sa sortie de prison, un braqueur de diligences quitte l'Ouest américain pour le Canada où il se recycle en voleur de trains. Le plus célèbre western de l'histoire du cinéma canadien doit surtout sa notoriété à son interprète, Richard Farnsworth, protagoniste inoubliable de *A Straight Story* de David Lynch. Mise en scène solide et inspirée du regretté Borsos. – RD

Streets of Fire

(Walter Hill / 1984 / États-Unis)



Ellen, une chanteuse rock, est enlevée par un gang de motards. Le solitaire Tom Cody (son soupirant), une copine bagarreuse et le manager binoclard de la belle vont venir à sa rescousse. Le film musical, le film d'action et le polar urbain se mêlent dans cette fable romantique qui a tout de la trame d'un western. Walter Hill prouve qu'il est le digne héritier du genre. – ACO

Lust in the Dust

(Paul Bartel / 1985 / États-Unis)



Quand Paul Bartel (cinéaste vedette de l'écurie Corman) emmène Divine (transsexuel célèbre, égérie de John Waters) au *Far West*, cela donne un western qui volontairement cherche le ridicule. Une farce vulgaire, déconnaute et abrasive où plus rien ne va, qui s'attaque joyeusement au Hollywood bien pensant de l'époque. Un film qui marque aussi les retrouvailles entre Divine et Tab Hunter, quatre ans après *Polyester* (John Waters). – JF

Millionaires Express

(Sammo Hung / 1986 / Hong Kong)



Une bataille royale entre samouraïs, brigands, cowboys... et même Cynthia Rothrock! Certes, ce train prend plusieurs détours cabotins avant de se rendre à destination, mais le cinéma de Hong Kong y rencontre néanmoins l'esthétique du *Far West*, au fil d'une comédie où montagnes enneigées à la Corbucci, chemins de fer keatoniens et autres saloons génériques deviennent un terrain de jeu idéal pour Hung et son entourage! – AEC

Dudes

(Penelope Spheeris / 1987 / États-Unis)



Cowboys et Premières Nations font la paix par l'entremise de deux ados punks et paumés qui tentent d'échapper à de violents *rednecks*. Entre comédie romantique et un *Delivrance* néopunk, ici les fantômes de l'Amérique débarquent pour réparer les injustices du passé. Étonnant classique de la contre-culture des années 1980. Par la réalisatrice de *Wayne's World* et *The End of Western Civilization*. – JF

Extreme Prejudice

(Walter Hill / 1987 / États-Unis)



Un policier lutte contre le trafic de drogue à la frontière mexicaine et doit affronter son ancien ami d'enfance... Hommage à *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah, ce *thriller* texan écrit par John Milius reprend les grands traits du Western : la subversion de la loi, les dilemmes humains, la frontière, et la présence de « gueules » mémorables, Power Boothe et Nick Nolte en tête. – ACO

Near Dark

(Kathryn Bigelow / 1987 / États-Unis)



Premier passage de l'Américaine Kathryn Bigelow au cinéma à gros budget, *Near Dark* mêle western, horreur et film de motards pour redonner au film de vampires ses lettres de noblesse, s'inscrivant ainsi dans le renouveau du genre de la fin des années 1980. Une œuvre aussi extravagante et excessive que sincèrement romantique, à l'image de la décennie. – CS

Straight to Hell

(Alex Cox / 1987 / États-Unis, Royaume-Uni)



Inspirée du western spaghetti *Tire encore si tu peux* de Giulio Questi, la comédie punk d'Alex Cox (*Repo Man*, *Sid and Nancy*) propose un casting réunissant Joe Strummer, Courtney Love, Dennis Hopper, Elvis Costello, Grace Jones et Jim Jarmusch, et un environnement non moins surréaliste où les tueurs d'une petite ville du désert sont accros au café. – CS

Alias Will James

(Jacques Godbout / 1988 / Québec)



Jacques Godbout affirmait, en 1988, que l'œuvre de Will James est une manière de nous dire, à nous, Québécois, que l'Amérique nous appartient. Appelons cela l'antithèse du roman du terroir. Un documentaire qui remet en perspective l'homme que fut Ernest Dufault et la légende qu'il devint sous le nom de Will James. – RE

Posse

(Mario Van Peebles / 1993 / États-Unis)



Desservi par une approche à la Leone, le film de Van Peebles a le mérite de rappeler l'importance des cowboys noirs – un sur deux, au lendemain de l'abolition de l'esclavage, nous dit le prologue. La solidarité entre les Autochtones et les Afro-Américains dans la lutte contre l'exploitation du pouvoir blanc a un parfum d'actualité. – RD

Peace Hotel

(Wai Ka-Fai / 1995 / Hong Kong)



Western martial rendant hommage à *Rancho Notorious* (Fritz Lang) où un tueur repent (Chow Yun-Fat) est ténancier d'un hôtel ouvert aux désœuvrés. Quand une mystérieuse femme (Cécilia Yip, particulièrement étonnante en Katharine Hepburn asiatique) débarquera, son passé le rattrapera. La mort aussi. Le premier film d'un désormais grand cinéaste. Un *eastern* lyrique, produit par John Woo, d'après une idée de Chow Yun-Fat. – JF

Soldier

(Paul W.S. Anderson / 1998 / États-Unis)



Un soldat rejeté sur une planète dépotoir défend une colonie de laissés-pour-compte contre une armée d'hommes génétiquement modifiés : ce récit se déroule soi-disant dans le même univers que *Blade Runner*, mais il s'agit avant tout d'un pur western dans l'espace, aux scènes d'action robustes. Avec un Kurt Russell qui nous rappelle, comme chez John Carpenter, qu'il est le cowboy moderne par excellence. – Sy.L

Ravenous

(Antonia Bird / 1999 / États-Unis, Royaume-Uni, République tchèque)



Antonia Bird utilise le Western comme toile de fond d'un film d'horreur / comédie noire, où les soldats d'un fort perdu dans la Sierra Nevada californienne sont décimés par un cannibale (Robert

Carlyle), à moins qu'ils ne cèdent eux-mêmes au cannibalisme. Un scénario inspiré par des événements et personnages réels, tels que l'expédition Donner et le cannibale américain Alfred Packer. – CS

Tears of the Black Tiger

(Wisit Sasanatieng / 2000 / Thaïlande)



L'amour pur et tragique entre Dum, paysan, et Rumpoey, fille de bonne famille. Esthétique colorée à l'extrême, sentimentalisme à l'eau de rose, duels version *pop art*: le Western se

réinvente de façon folle et décalée pour rendre hommage autant que parodier les grands classiques du mélo thaï des années 1950 et 1960. Un western qui a le goût sucré des meilleurs bonbons. – JF

Pas de repos pour les braves

(Alain Guiraudie / 2003 / France)



Fantaisie westernienne, ce film est une sorte de rêve mélancolique se jouant des clichés avec ses agriculteurs désenchantés qui se poursuivent ou sont poursuivis (on ne sait trop), en

forêt et par les villages, entre grands espaces et lieux clos. Grave et lugubre, drôle et délirant, trivial et merveilleux – l'homosexualité y est présentée sans stéréotype –, le film confirme déjà Guiraudie comme cinéaste incontournable. – AR

The Proposition

(John Hillcoat / 2005 / Australie, Royaume-Uni)



Écrit et mis en musique par Nick Cave. Un western noir, crépusculaire, en plein cœur de la brousse australienne. Le début d'un monde, la fin d'un autre. Pendant que l'aristocratie

britannique se sert le thé et que les aborigènes servent de bétail, un capitaine ambitionnant de « civiliser » cette colonie pénitentiaire passe un marché avec le chef d'une fratrie de bandits d'origine irlandaise... – RE

Sukiyaki Western Django

(Takashi Miike / 2007 / Japon)

Un hommage punk délirant au Western italien qui réadapte le récit de *Yojimbo*, lui-même source d'inspiration des débuts de Sergio Leone, pour finalement s'autoproclamer dans ses dernières minutes prologue de la série des Django – sous le regard



d'un caméo de Tarantino. Un pur exercice de style hyperbolique qui est toutefois conscient de ses origines et nourri d'un vrai désir de cinéma. – BD

The Good, the Bad, the Weird

(Kim Jee-woon / 2008 / Corée du Sud)



Ce faux-vrai *remake* d'un Sergio Leone est mené de main de maître par le Quentin Tarantino coréen. Trois types sont à la recherche d'un trésor, et c'est à celui qui empêchera l'autre de le

posséder en tirant un nombre astronomique de balles à la minute. Ce film, aux références non seulement cinématographiques, mais historiques, est désopilant, essoufflant, hallucinant, techniquement impeccable, avec de superbes acteurs. – AR

Reel Injun

(Neil Diamond, Catherine Bainbridge, Jeremiah Hayes / 2009 / Canada)



Un documentaire ludique et passionnant qui mêle *road movie*, archives de films et entrevues, afin de retracer l'évolution de la représentation des Autochtones dans le Western. Les multiples

stéréotypes générés par le genre – du sauvage cruel au grand sage en symbiose avec la nature – sont observés avec un mélange judicieux de réelle fascination, d'ironie et d'amertume. – BD

Meek's Cutoff

(Kelly Reichardt / 2010 / États-Unis)



« Western » au sens de véritable film sur l'Ouest américain, Reichardt dédramatise brillamment le genre pour en extirper l'essentiel. Tandis qu'un groupe de colons se perd sur la piste de

l'Oregon, la genèse de l'Amérique (et de ses maux) est déployée en miniature, doublée d'une élégie des grands espaces, magnifique Enfer à ciel ouvert où l'eau est comptée en jours et non en litres. – AEC

Rango

(Gore Verbinski / 2011 / États-Unis)



Le Western pour les enfants. Film d'animation où un caméléon domestique se retrouve accidentellement expulsé de son bocal, dans le désert du Nouveau-Mexique. Là où, entre

hiboux, tatous, vautours et opossums, se jouent toujours les rivalités d'antan de l'Ouest sauvage. Un bel hommage au genre par un réalisateur qui connaît très bien son sujet. Et Johnny Depp pour faire la voix du caméléon. – JF

Bone Tomahawk

(S. Craig Zahler / 2015 / États-Unis, Royaume-Uni)



Le Western a subi tant de révisions en un siècle d'histoire qu'il serait prétentieux et illusoire de prétendre le renouveler en 2015. Reprenant la trame classique de la mission de sauvetage, S. Craig Zahler privilégie intelligemment une approche modeste et efficace qui intensifie le potentiel pittoresque et sauvage du genre, via des dialogues ciselés et une violence extrême réellement perturbante. – BD

Feuilles mortes

(Carnior (Steve Landry), Édouard A. Tremblay, Thierry Bouffard / 2016 / Québec)



Récit postapocalyptique tourné par d'anciens membres de Phylactère Cola, Roy Dupuis y tient le rôle d'un « Lone Ranger of the Apocalypse » à la sauce révolte des Patriotes. Son attachement à la ceinture fléchée trouve un contrepois dans de nébuleuses origines métisses; clin d'œil potentiel au documentaire *L'Empreinte* (2015), dans lequel Dupuis entretient l'exagéré mythe du métissage. – RE

Maliglutit (Searchers)

(Zacharias Kunuk, Natar Ungalaq / 2016 / Canada)



Il y a *remake* et *remake*... Entre art contemporain et geste anthropologique, la transposition que Kunuk orchestre de l'émblématique western de Ford dans le grand nord des Inuits est non seulement magistrale, mais elle est surtout un acte profondément politique et culturel de réappropriation. Ici, « l'Indien » n'est plus « l'autre », il est l'acteur de sa propre histoire. – PG

Laissez bronzer les cadavres

(Hélène Cattet, Bruno Forzani / 2017 / Belgique, France)



Les cinéastes franco-belges, qui se sont approprié l'univers du *giallo* dans leurs précédents films, s'attaquent ici à celui du Western spaghetti. Giclées de sang, giclées d'or, montage frénétique, cadrages soignés, gueules patibulaires, règlements de comptes outranciers dans un paysage aride de la Corse et citations musicales jouissives font de leur film l'une des plus excitantes réactualisations du genre dans le cinéma contemporain. – ACO

Western

(Valeska Grisebach / 2017 / Allemagne)



Le titre du film indique déjà une piste de lecture fertile. Ce groupe d'ouvriers allemands qui prend ses quartiers en territoire bulgare avec une mentalité de conquérant pourrait être l'illustration de la colonisation en Amérique et ses dérapages issus de l'ignorance de l'autre et de sa culture. Même si l'un d'eux, plus subtil, tente de sauver la mise en établissant le « contact » de façon plus civilisée. – GM



Shogun Joe (Mario Caiano, 1973)

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS CINÉMA

CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ

HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE

THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA



Design graphique © www.gisgisdigital.com

PROPAGANDE distribution

Service de distribution en magasin/ plus de 500 points de ventes

Service de distribution numérique

CD | **IMPACT**
CD-DVD-USB

Service de fabrication DVD, BLU RAY, CD

Création de menu et authoring

ADISQ Régie du cinéma Québec

PROPAGANDEDISTRIBUTION.COM **CDIMPACT.COM**

Entretien avec Travis Wilkerson

POUR UNE CONTRE-HISTOIRE DE L'AMÉRIQUE

propos recueillis par **Philippe Gajan**

Travis Wilkerson est venu présenter son nouveau film *Did You Wonder Who Fired the Gun?* aux Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal en novembre dernier. L'occasion pour 24 images de rencontrer un cinéaste profondément engagé (le magazine *Sight and Sound* l'a qualifié de « conscience politique du cinéma américain ») et, parallèlement, de s'immerger dans l'Amérique de Donald Trump.

Dans *Did You Wonder Who Fired the Gun?*, Wilkerson mène l'enquête: en 1946, à Dohan en Alabama, son arrière-grand-père, suprémaciste blanc, a abattu un Afro-américain. Une chape de plomb pèse sur cet évènement. L'enquête, qui est à la fois une plongée dans sa propre histoire familiale et dans celle des États-Unis, celle de la naissance de la lutte pour les droits civiques, celle de Rosa Parks, comme dans celle, contemporaine, des mouvements *Black Lives Matter* et *#MeToo*, s'avère particulièrement complexe, douloureuse et mystérieuse. Ici, le passé se conjugue au présent et les morts oubliés de l'histoire officielle se dressent comme autant de témoins à charge. C'est bien le procès en infamie de l'Amérique que le cinéaste scande tout au long d'un film aux forts accents de gothique noir.

Dans ce film, on retrouve certains des ingrédients qui ont fait de Travis Wilkerson une voix unique, radicale et importante du cinéma américain depuis *An Injury to One*, en 2002. Ou, en 1999, avec *Accelerated Under-development: In the Idiom of Santiago Alvarez*, un portrait/essai du grand cinéaste cubain, l'un des chefs de file du troisième cinéma.

Votre travail se distingue par son engagement politique, mais nous aimerions tout d'abord vous interroger plus spécifiquement sur votre rapport constant à l'histoire et sur l'originalité et la radicalité de la forme de vos films depuis au moins *An Injury To One*.

Fondamentalement, je crois que vous ne pouvez pas exprimer de nouvelles idées à moins de trouver une nouvelle forme. C'est la vieille notion brechtienne de l'aliénation. Ce que nous suggère Brecht, c'est d'appréhender quelque chose de familier comme si nous ne l'avions jamais vu auparavant, quelque chose que dès lors, nous pouvons réellement voir. De plus, j'ai été très influencé, dès mon adolescence, par le troisième cinéma, qui proposait lui aussi d'exprimer une idée radicale par une forme radicale. D'où la question que je me pose toujours: comment puis-je trouver une forme qui va ouvrir une conversation et non maintenir en place les murs, la fermeture, la déconnexion entre le sujet et ce que nous sommes.

Quant à l'histoire, elle est effectivement, et de plus en plus, au centre de mes préoccupations. Et non pas simplement l'évocation d'un évènement historique. Je pense au contraire que notre concept linéaire de l'histoire est faux. Le passé et le présent



sont complètement imbriqués et coexistent à chaque instant. La première fois que j'ai vraiment pensé à cette articulation, c'était après *An Injury to One*, alors que je faisais des recherches sur le massacre de Sandcreek, le massacre des Cheyennes et des Arapahoes dans le sud-est du Colorado dans les années 1860. Tous ceux que j'ai rencontrés disaient la même chose. Le massacre de Sandcreek n'était pas pour eux un évènement historique mais contemporain. Un évènement qui continuait à façonner leur vie, à conditionner leur langue, leur rapport au pouvoir, à la nourriture, à la drogue, à l'alcool... Et ça m'a secoué. J'ai pris conscience que c'était déjà présent dans *An Injury To One*. Et même si je pense que je n'avais pas bien compris comment articuler ce matériau, j'ai appris de la sagesse de ces gens qui ont eu affaire à deux cents ans d'histoire. Ils m'ont ouvert les yeux...

D'où, de nouveau, la question: comment faire correspondre l'idée avec la forme? Mais également, et c'est le deuxième point, comment, dans ce cas, extraire un évènement du passé et le placer en face de nous, maintenant? C'est, après tout, ce que nous faisons en ce moment. Vous me rencontrez parce que je suis un cinéaste, parce que le film a été montré en festival. Je suis donc en train d'obtenir une certaine reconnaissance... à



An Injury To One (2002) et Who Killed Cock Robin? (2017)

cause d'un meurtre ! Et donc d'une famille détruite à jamais ! De sorte que ce meurtre est un événement contemporain. Il façonne la réalité de cette famille aujourd'hui, comme la mienne puisque j'en parle.

Enfin, un troisième élément vient jouer dans mes choix formels. C'est bien sûr le fait que je travaille habituellement dans des conditions économiques extrêmement modestes. Je veux transformer ce handicap apparent en force à travers des choix formels originaux.

Cette obsession de l'originalité, de l'importance de toujours se renouveler, m'a d'ailleurs longtemps hanté. Je me suis longtemps senti comme un groupe de musique acclamé pour un premier album qu'il n'a plus envie de jouer. J'ai développé une certaine hostilité à l'encontre de *An Injury To One* jusqu'à récemment. Mon film suivant *Who Killed Cock Robin?* était d'ailleurs une agression caractérisée contre le précédent, une sorte de contre-pied. J'ai maintenant pris assez de distance pour comprendre qu'il n'y a pas besoin de toujours réinventer le réel et que si certaines stratégies ont fonctionné, je peux continuer à les développer. L'essentiel n'est pas de ne pas se répéter, mais plutôt de créer de nouvelles variations.

Un exemple frappant de ces choix formels récurrents est l'utilisation de chansons dont les paroles s'inscrivent à l'écran, un peu à la manière d'intermèdes musicaux qui viendraient rompre la voix-off (NDLR: la propre voix du cinéaste).

Effectivement. Pour *An Injury To One*, je m'étais posé beaucoup de questions avant d'incorporer de vieilles chansons de mineurs. Le défi était complexe, notamment parce que personne ne connaissait les mélodies de ces chansons que j'avais découvertes dans des journaux des années 1950, c'est-à-dire composées déjà près de 40 ans après les faits. Mais pour moi, l'essentiel était de trouver une façon de ramener ces chansons, ces « voix » aujourd'hui, de les faire traverser le temps afin de révéler différemment leur puissance.

L'une de mes stratégies consistait à tenter de perturber le spectateur. Alors qu'il commence à se lasser de ma voix, soudain le film lui propose ou lui impose ce moment de réflexion où les mots

apparaissent à l'écran. Et c'est sa propre voix que le spectateur entend à ce moment. Car quand on lit, c'est avec notre voix. Cela devient donc un moyen de perturber la voix-off d'une manière significative, et donc également de perturber le discours en forçant la réflexion et en intégrant le spectateur. Ces intermèdes créent ainsi une structure qui aide à comprendre la continuité de la violence, décennie après décennie après décennie, mais aussi, d'une manière étrange, à confronter le spectateur à sa propre relation à cette violence, à sa propre compréhension.

Dans le nouveau film, cela ne fonctionne pas exactement de la même manière. Je ne cherchais pas à m'approprier la stratégie, mais plutôt à m'approprier le but, cet objectif visant à rediriger la conversation. À un certain niveau, ces mots deviennent les mots du spectateur. Tout cela pour éviter que le film ne soit lu que comme le simple portrait de ma famille... dérangée !

Vous dites donc au spectateur : c'est à propos de vous !

C'est à propos de nous tous ! C'est bien sûr un film sur moi, mais c'est aussi sur nous tous. Entendre que ce film est sur moi, que je me regarde le nombril, me dérange énormément. Car ce regard introspectif que je porte sur ma famille est avant tout une stratégie pour suggérer notre réalité contemporaine. Ce que j'essaie de dire, c'est qu'à un micro point de vue correspond un macro point de vue. Qu'à la famille se substitue en quelque sorte une histoire sociale plus large. Il ne s'agit bien entendu pas seulement de ma famille. Ce qui me fascine, c'est que chaque fois que je fais un film sur un sujet, un événement ou un lieu précis, que ce soit Butte, ma famille, le massacre de Sandcreek, ou New York dans le cas de mon nouveau projet, chacun peut s'y reconnaître en observant attentivement sa propre histoire ou celle de sa localité. Mon expérience n'a rien d'unique ou d'exceptionnelle, j'essaie simplement de regarder les choses d'une manière différente. Et tous les jours des gens viennent me voir et me racontent des histoires similaires : untel a un grand-père qui faisait partie du Ku Klux Klan, un autre... C'est incroyable de voir combien de personnes se sont confiées à moi l'année dernière. C'est bien sûr ce que j'espérais déclencher. Mais je ne savais pas si cela allait fonctionner car les gens ont tendance à ne pas regarder, ou à oublier.

Dans le cas de *Did You Wonder...*, quel est le déclencheur : est-ce que c'est le particulier, l'histoire de votre famille, ou le climat social, les manifestations suite au décès de Trayvon Martin ?

La gestation de ce film a été un peu différente du reste de mon travail. J'étais effectivement à cette manifestation... À ce moment-là, je connaissais les rumeurs autour de l'arrière-grand-père, mais je ne savais aucun détail. Par exemple, je ne savais pas qu'il y avait eu des poursuites et des articles dans les journaux. Cela restait très flou pour moi. Mais alors que mon frère et moi marchions dans les rues, j'étais habité par un sentiment très étrange, le sentiment que quelque chose se passait. C'est là que j'ai senti qu'au-delà du moment présent, il y avait une connexion à faire. Et j'ai pris mon téléphone... C'est à ce moment précis que la véritable enquête a commencé.

Vous dites que l'histoire concerne le présent et non pas le passé. En même temps, vous effectuez de constants allers et retours. Vous êtes dans le présent, à cette manifestation, puis vous décidez de vous tourner vers le passé. Un passé qui parle de notre présent...



Did You Wonder Who Fired the Gun? (2017)

C'est exact. Je connais une enfant qui n'arrive pas à faire la différence entre demain et hier. Il lui arrive fréquemment de dire des choses comme : « J'ai joué avec mon ami demain ». En la corrigeant, je me suis mis à penser aux scientifiques qui affirment que cette notion voulant que le temps soit linéaire est une abstraction. Il n'y a réellement que le présent. Nos concepts du futur et du passé sont entièrement construits. Et cet enfant exprime cela constamment.

Il y a aussi un même mouvement entre votre histoire personnelle et celle des États-Unis. Par exemple, vous parlez de Rosa Parks mandatée par le NAACP pour enquêter en 1944 sur le viol de Recy Taylor dans une ville non loin de Dothan, ce qui nous renvoie à la fois au mouvement Black Lives Matter, à #MeToo, à l'émergence des mouvements suprémacistes blancs, à la présidence de Trump... Plus généralement, votre travail semble peu à peu construire une histoire des luttes sociales et politiques aux États-Unis dans un mouvement incessant entre hier et aujourd'hui. Et éclairer singulièrement le moment présent...

J'ai commencé à m'intéresser à tout cela jeune, lorsque je vivais dans le Montana. L'une des choses qui m'a frappé tout d'abord, c'est qu'aux États-Unis, il y avait un sentiment très largement partagé voulant que la gauche n'ait jamais existé. Cette ignorance générée et entretenue par le pouvoir était étroitement liée aux violences des luttes sociales et à la répression exercée contre ces mouvements qui a d'ailleurs fini par les détruire. Et l'échec de la gauche est dû en partie à son incapacité à reconnaître et dénoncer la répression étatique et le rôle qu'elle a joué dans la construction d'un discours historique qui efface l'histoire. Et bien sûr, la question raciale a subi le même processus.

Pourtant, je trouve intéressant que l'histoire des années 1940 ressemble à notre histoire contemporaine. Il y a une continuité remarquable en termes de violence et de répression générées par l'État et le pouvoir.

Ce qui est étrange à propos de la violence policière aux États-Unis, c'est qu'elle est très peu documentée. Il n'y a pas par exemple de dossiers du FBI sur ce sujet, aucune loi pour obliger les services de police à déclarer publiquement les cas. Mais depuis trois ou quatre ans, le partage d'informations entre individus a permis de se faire une meilleure idée de l'ampleur de cette violence policière. Et de se rendre compte que le nombre de morts était remarquablement stable d'année en année, à peu près un mort par semaine à Los Angeles uniquement, et ce sur une longue période de temps. J'ai donc commencé à me demander si ce niveau de violence était inscrit dans le système d'une façon ou d'une autre. Cette question de la continuité s'est vraiment mise à me hanter au point que je veuille l'élargir à tous les domaines de la répression. J'ai donc abordé ma propre histoire familiale dans la perspective de cette continuité, et ce dans le but de l'inscrire dans une histoire plus vaste en suggérant le plus possible de connexions, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, en évoquant par exemple le nom de Trayvon Martin à plusieurs reprises.



Accelerated Under-development: in the Idiom of Santiago Alvarez (1999) et Did You Wonder Who fired the Gun? (2017)

De la même manière, vous dites que l'histoire de Rosa Parks ne débute pas au moment même où elle est assise dans le bus. Son histoire est beaucoup plus vaste et est liée à toute l'histoire du mouvement des droits civiques.

Et c'est lié à moi également! Parce que je me rends compte que l'impulsion initiale du film était en réponse à la violence contre les femmes. C'était une violence racialisée, bien sûr, mais elle était profondément liée à la violence faite aux femmes. Quand je pense à la bravoure de Rosa Parks, oser aller enquêter dans ce contexte... je veux dire... j'étais nerveux quand je filmais là-bas!

Dans le film, à deux reprises, vous dites être vraisemblablement suivi...

Honnêtement, j'ai vraiment essayé de trouver un équilibre entre l'idée de transmettre cette crainte et de ne pas trop en faire pour ne pas donner l'impression que le film se résumait à un acte d'engagement courageux de ma part. Ma chambre d'hôtel a été cambriolée, mes cartes ont été volées... J'avais des amis en Alabama qui m'ont demandé si je portais une arme à feu... Là-bas, tout le monde sait que vous n'êtes pas supposé être là et les gens ne le pensent pas d'une manière amicale...

Ambiance! En parlant d'ambiance, on pourrait sommairement décrire *Did you Wonder...* comme un film noir dans le Sud profond. D'autant que le timbre et le débit particulier de votre voix participent de ce climat à la fois angoissant et mystérieux.

La criminalité, quel que soit le traitement qu'on lui réserve, a toujours été liée au genre. Et c'est ce qui m'intéresse beaucoup dans le film de genre, particulièrement dans le film noir, ou le gothique noir dans mon cas. Car ma société a été bâtie sur une base criminelle. Et je ne dis pas cela d'une manière moralisatrice. Je veux dire que l'histoire de l'Amérique est une succession de pillages. De la première colonie, en passant par la colonisation, les massacres, l'esclavage, la ségrégation, etc... notre histoire

n'est qu'une série de spoliations. Abraham Polonsky a toujours présenté le film noir comme une expression de la criminalité du système capitaliste. Et j'aimerais aller plus loin encore et utiliser ce genre pour ouvrir le débat sur la réalité politique. Débat qui, sans cela, pourrait paraître un peu insaisissable et/ou aliénant. C'est comme utiliser un dispositif familier pour parler d'un sujet moins familier... Quant au fait que j'utilise ma voix, c'est avant tout une question de ressources. Il se trouve que j'ai cette voix et qu'elle est disponible! Notamment comme un moyen de créer une certaine urgence dans la narration. J'essaie donc de traduire cette urgence par l'intermédiaire de performances plus vibrantes qui s'inscrivent en parallèle avec ce que j'essaie de faire avec les images: un souffle, une respiration, tenter de rendre familier un paysage qui ne l'est pas pour le spectateur, la violence, le vol... la beauté aussi!... En Alabama, c'est très facile de faire des images fortes parce que c'est beau. Une grande littérature vient de là et ce n'est pas une coïncidence. J'essaie donc d'en profiter. Et c'est la même chose à propos du Montana. Butte a déjà été nommée la ville la plus laide de l'Amérique. Et oui, c'est laid mais d'une laideur très esthétique, une laideur facile à convertir en quelque chose de très beau. À tel point que vous n'avez pas besoin d'être un grand photographe pour créer une belle image.

La beauté de la laideur... Quelle formule pour parler de votre travail! Mais c'est également votre façon de voir l'histoire.

Je cherche vraiment à faire un beau film! C'est peut-être de l'égoïsme, mais je pense aussi que c'est un geste envers les spectateurs, un geste social. Je pense que notre regard est à la recherche de la beauté, que représenter la beauté est fondamental tant que ce geste reste critique. J'ai déjà essayé de faire un film laid, c'était une sorte d'acte politique. Et je me suis rendu compte que j'allais droit dans le mur parce que nous avons aussi besoin de plaisir, d'un plaisir esthétique. Nous nous devons de trouver un moyen de réinscrire cette horreur dans quelque chose de beau parce que c'est la seule façon de ressusciter la beauté du monde. Nous devons pouvoir interroger la capacité des choses à être à la fois belles et



Did You Wonder Who Fired the Gun? (2017)

horribles. Je ne veux pas juste déprimer le spectateur, je veux aussi le questionner et le défier.

Colonisation, colonialisme, esclavage... Vous semblez partager la vision de l'histoire de Howard Zinn dans son *Histoire populaire des États-Unis*.

Je partage avec Howard Zinn sa capacité à penser l'histoire dans sa continuité et son regard sur cette longue tradition de résistance et d'oppression. Cela nous ouvre toute l'histoire. Honnêtement, je pense que quand nous parlons de Trump, on comprend ce concept de continuité!

J'enseigne au Vassar College qui est, historiquement, le premier collège à avoir donné un diplôme aux femmes... Ironiquement, le cinéma est un secteur d'activité qui nous renvoie constamment, et tout particulièrement aujourd'hui, à la violence patriarcale qui habite notre société... J'enseigne à un groupe de femmes intelligentes et talentueuses qui, demain peut-être, travailleront dans ce secteur. Quel paradoxe! Harvey Weinstein et les autres sont-ils le symptôme ou le problème? Nous pouvons pointer du doigt ces individus et dire qu'ils sont le problème, mais le mal est plus profond.

Nous vivons dans une société dominante, politiquement, économiquement, peut-être en déclin aujourd'hui, mais historiquement dominante. Les États-Unis possèdent des installations militaires dans près de 165 autres pays. Et il y a tous ces pays dont on a volé la terre, tous ces gens arrachés à leur terre, en Afrique ou ailleurs, et amenés aux États-Unis pour créer de la richesse... Pouvons-nous dès lors vraiment être surpris que ceux qui sont au pouvoir dans un système dont l'histoire entière n'est que vol et pillage, ne voient les gens autour d'eux qu'en ces termes? Toute notre culture

en est imprégnée. Il ne s'agit donc pas d'épisodes isolés. Bien au contraire, tout mon travail aujourd'hui consiste à montrer combien ces événements tragiques sont liés, interconnectés. Une illustration très claire de cela pour moi est dans *An Injury To One*: il y a l'histoire des oies, la catastrophe écologique contemporaine, et il y a l'histoire de la grève des mineurs et du lynchage en 1920. Ce sont deux événements que nous ne percevons pas normalement comme étant connectés. Et pourtant, ils le sont, et c'est ce que j'essaie de montrer dans le film, comme j'ai voulu montrer le lien profond entre ce qui se passe aujourd'hui, mon histoire familiale et la naissance du mouvement des droits civiques dans mon nouveau film. À l'époque, mon arrière-grand-père a été poursuivi pour meurtre, puis relaxé en invoquant la légitime défense, comme récemment Zimmerman dans le cas de Trayvon Martin. À cette époque comme aujourd'hui, la population noire commençait à se soulever contre le pouvoir blanc et ces poursuites, vite abandonnées, étaient utilisées comme diversion, pour relâcher la pression, pour contrer une explosion sociale émergente, jusqu'à ce que l'intérêt du public se dissipe.

Peu avaient vu venir l'élection de Trump. Pourtant, quand on voit votre film, on peut avoir l'impression que c'est inscrit dans l'histoire des États-Unis.

Il en va ainsi des révolutions comme de certains événements négatifs. Avant qu'ils ne se produisent, c'est une impossibilité. Rétrospectivement, c'était inévitable. Pour une raison quelconque, je pense que certains, aussi critiques et conscients soient-ils, continuent à se faire des illusions. Et c'est probablement la seule bonne chose à tirer de cette élection: ces illusions sont maintenant envolées et nous pouvons peut-être voir les choses plus clairement. Je ne sais

pas. Pour moi, Trump est une conséquence plutôt qu'une cause, un maillon dans la chaîne de l'histoire. Mais je crains que beaucoup de gens qui l'approuvent ne le perçoivent comme une singularité, ce qui les empêche de voir clairement.

Depuis le début de cet entretien, nous parlons de l'histoire des États-Unis, mais je pense que votre film a une portée plus vaste.

Je cherche effectivement à créer des résonances plus larges et je crois que la seule façon d'y parvenir est d'être très spécifique. Je suis convaincu que si vous regardez rigoureusement un sujet, celui-ci tend étrangement à éclairer une gamme beaucoup plus étendue de significations. En revanche, si vous vous efforcez à affronter les problèmes de façon générale, vous aurez tendance à échouer. Je ne sais pas si c'est Tchekhov qui a dit ça, je n'ai jamais retrouvé la citation : « Si vous voulez parler au monde, décrivez votre petit village avec précision ».

Vous sentez-vous des affinités avec certains cinémas ou certains cinéastes ?

Bien sûr. J'ai toujours été profondément lié à une certaine tradition du cinéma, celle qui venait du troisième cinéma et, jusqu'à un certain point, à ce cinéma latino-américain qui a commencé avec Santiago Alvarez, Fernando Solanas, Octavio Getino... Je suis également très attiré par le travail des Iraniens, même si cela peut sembler une connexion étrange. Notamment parce que je pense qu'ils poursuivent les mêmes buts que moi, mais d'une façon très différente. Ces films sont spécifiques à l'Iran et à la

réalité iranienne et ils ont d'autant plus d'emprise sur moi. J'ai été également profondément touché par le travail d'Ogawa et de son groupe au Japon. Ils ont accompli un travail remarquable et considérable sur de petites communautés engagées dans la lutte. En ce qui concerne notre époque, je vois des œuvres que j'admire, mais je me considère un peu comme un hors-la-loi. Je me sens plus à l'aise sur ces chemins de traverse qui sont les miens. Je suis plus proche encore une fois d'une tradition qui vient surtout des années 1960 et 70, même si je pense que la plupart des cinéastes n'ont pas pu faire tous les films qu'ils souhaitaient. Ils ont écrit des manifestes, réalisé des films formidables, puis les gouvernements ont été renversés dans le tourbillon de l'histoire politique mondiale du bloc socialiste, ce qui a mis fin à cette aventure.

Plus proche de vous, on peut penser à Wiseman ?

Oui ! Bien sûr, même si sa démarche est très différente. Mais je ne me soucie pas vraiment des différences formelles. Il a trouvé une forme qui est en adéquation parfaite avec ses idées et c'est ce qui compte. Je n'ai aucun désir d'imiter d'autres personnes, mais sa façon de travailler me parle : il est essentiellement seul, avec une très petite équipe ; il a l'habitude de filmer beaucoup, il va à un endroit et s'y immerge totalement, et il peut choisir de s'intéresser précisément aux rituels du travail et de la vie quotidienne, ce que je trouve magnifique. J'ai une grande admiration pour son œuvre. Vous savez, cela me fait penser que j'ai presque 50 ans. Avant je n'aurais pas parlé de cela, mais aujourd'hui, j'aimerais trouver un moyen de construire une œuvre, des films qui résonnent les uns avec les autres. Encore cette idée de continuité et d'interconnexion ! 24



Did You Wonder Who Fired the Gun? (2017)

Le Western sera moins terne quand les cowgirls dégaineront

par Marc Mercier

Le premier article (*Visages du cinéma* n° 1, 1962) écrit par le grand maître de la critique Serge Daney concernait un Western: **Rio Bravo** d'Howard Hawks. Genre populaire qu'il ne dédaignait pas. «Un art adulte», disait-il. Il est au cinéma ce que le polar est à la littérature. C'est une manière de penser le monde avec des images. L'art vidéo a commencé par regarder les Westerns. Puis à en faire à sa façon.

L'art vidéo a son cowboy. Un pionnier. C'est Bruce Nauman. Il vit aux États-Unis dans un immense ranch, à Galisteo (Nouveau-Mexique), et a la réputation d'être l'un des meilleurs éleveurs de chevaux de la région. Sa vie durant, il a chevauché les arts passant de la peinture à la sculpture, la photographie, la vidéo et la performance. Il faut voir ce court entretien «*Bruce Nauman: Teachers & Artists/Art21 Exclusive*» où l'artiste explique en quelques mots et quelques chevauchées ce que lui ont appris les chevaux et les cowboys.

Une des impressions qui ressort quand on superpose les images de ce document et les souvenirs que nous pouvons avoir des Westerns de notre enfance, c'est une figure de l'homme solitaire qui ne peut compter que sur son cheval et son arme pour affronter l'adversité. Celle-ci peut être le bandit brutal et cruel ou la communauté impersonnelle et sauvage des Indiens.

Les conflits se règlent dans la violence. Le Bien doit triompher. C'est le boulot du justicier. Il aura pour récompense la plus belle femme de toute la distribution, même s'il ne s'établira pas avec elle car d'autres aventures l'attendent, ailleurs, là où seuls les hommes ont la force et le courage requis pour rétablir l'ordre. Cette figure héroïque de l'homme au-dessus de tout soupçon, paternaliste avec ses protégés, a l'étoffe d'un chef d'État. Les USA en ont eu un en 1981, Ronald Reagan. Il fut le premier à désigner les régimes communistes comme «l'Empire du Mal». La politique étrangère devient un Western planétaire. Il a fait école. Pour le pire. Aujourd'hui, l'axe du mal ne rejette plus les pays de l'Est mais les pays du Sud. Comme son nom l'indique, le Western est soucieux des points cardinaux.

Le genre Western et ses surcharges de stéréotypes n'ont pas échappé aux artistes vidéo, sentant bien qu'en visant les clichés non sans humour, ils touchent les représentations inconscientes que nous nous faisons du pouvoir, des rôles attribués arbitrairement aux femmes et aux hommes, de la place qu'occupent dans notre imaginaire ceux qui ne vivent pas comme nous, nécessairement sauvages. Les Arabes sont les Indiens d'hier.

Parmi les nombreuses réalisations, je citerai par exemple *Rêve de cowboy* (7'11 - 1999) des Québécois Boris Firquet et Marc Tremblay. Deux solitudes (Bill et Ted) rustres se font aussitôt face. Entre une gorgée d'alcool et quelques bouffées de cigare, ils se défient par la parole. Puis soudain, sans autre forme de procès, la bagarre commence. On entend les inévitables coups de feu, mais ce sont les images (de cactus, de maisons, de meubles)

qui sont atteintes en plein cœur, et là tout semble se dérégler. Interventions d'effets spéciaux, de surimpressions. Les images et les sons bégaiement. Le rythme est binaire, ça zoome en avant et en arrière, il y a de la pulsion sexuelle dans l'air. Changement de rythme quand on entend siffler le train. Puis, les chevaux et le camp d'Indiens. Tout y est? Non, une fois que l'Indien fuit (non seulement il est sauvage, mais en plus il est lâche), le cowboy tient dans ses bras une femme qui va pouvoir enfin dormir en toute sécurité.

La solitude du cowboy est aussi exprimée par l'artiste français Pierre-Yves Clouin. Enfin... on apprend qu'il s'agit d'un cowboy car le titre nous l'indique: *Cowboy* (3'17 - 1998). Notre héros n'a ni jean ni cheval, ni chapeau ni chaussure à éperon ni colt. Il est nu, à genoux, face à une fenêtre. En gros plan (le Western adore le gros plan): ses fesses, ses jambes, et donc (si vous vous y connaissez en anatomie masculine) ses testicules pendants. Habituellement, c'est ce que l'on remarque quand on a l'œil sous l'arrière d'un cheval. Le héros touche du doigt son matériel, le soupèse, et soulève le tout vers l'avant. On ne voit plus grand-chose de ses attributs et de l'action. Peut-être vise-t-il l'horizon, c'est un cowboy tout de même. C'est la fin. Faut tout imaginer. Plaisir solitaire du cowboy et du spectateur...

Les Franco-Suisses Magali Dougoud & Nicolas Raufaste ont eux aussi misé sur la figure du cowboy, cette fois-ci plongée dans le monde d'aujourd'hui où se confondent la réalité et le virtuel, avec *Fleur du pays, Pegman oder der zeitgenössische Cowboy* (34'05 - 2015). En français: Fleur du pays, Pegman ou le cowboy contemporain. Ah, surprise, le héros est une femme, Pegwoman, librement inspirée de Pegman, le compagnon d'excursion virtuel sur Google Street View. Et nous voici, les spectateurs, proménés à travers des paysages et des espaces urbains, réels ou imaginaires. Plus rien n'échappe à notre regard de ce qui forme (ou formait) le monde, abolissant arbitrairement les frontières (et donc l'histoire des peuples) et les identités (et donc les singularités culturelles). La toile de fond de ce Western n'est plus la conquête de l'Ouest, mais la conquête par l'Ouest (l'Occident tout puissant) de la planète, en gros: la *mondialisation*. Mot intéressant, puisqu'il signifie un monde en train de se faire. En clair, nous n'habitons plus un monde. C'est la première fois que l'humanité habite nulle part.

Cette déterritorialisation de l'espèce humaine accélérée par l'union sacrée des puissances financières et des technologies de



Fleur du pays, Pegman oder der zeitgenössische Cowboy (2015)

pointe est une préoccupation sociale réactivée après une longue période où prévalut le mythe du progrès. Quelle ne fut pas ma surprise en lisant récemment « Le gang de la clef à molette » d'Edward Abbey (un petit groupe judicieux va s'attaquer, tel Goliath contre David, aux immenses infrastructures pétrolières ou minières qui détruisent les plus merveilleuses contrées américaines sans souci des habitants qui y vivent), de découvrir la dédicace: « In Memoriam: Ned Ludd (...) un fou qui, dans un accès de rage, vers 1799, démolit de ses mains deux métiers à tisser appartenant à un *manufacturier* du Leicestershire. » Un personnage « oublié » par l'histoire sociale (même et surtout par la gauche progressiste) qui a pourtant (sans le savoir) donné naissance à un mouvement révolutionnaire né en Angleterre, puis européen, nommé le *Luddisme*. Des ouvriers ou paysans clairvoyants, au moment de la révolution industrielle, ont aussitôt compris que les machines, si elles n'étaient pas entre les mains du peuple, allaient provoquer chômage, déqualification des travailleurs, déshumanisation de la société. Disons comme Byron: « A bas tous les rois, excepté le roi Ludd! »

Abattre! Dans les bons vieux Westerns, les ennemis sont identifiés, qu'ils soient des individus ou une organisation. Aujourd'hui, l'antagonisme néolibéral est diffus. Il semble toujours hors-champ. Et quand il surgit avec un nom et un visage, une fois liquidé, il réapparaît sous une autre forme, l'argent n'a plus ni odeur ni corps. Et puis, qui voudrait encore d'un conflit à

résoudre par la violence même si, depuis Spartacus, c'est d'elle qu'a accouché la majorité des émancipations humaines (contre l'esclavage, le colonialisme, l'occupation nazie...). On ferme les yeux sur certaines (Israël, Bachar en Syrie, les exilés noyés en mer...) et on condamne moralement celle des peuples qui se soulèvent. Il faut relire à ce sujet la préface de Sartre des *Damnés de la terre* (1961) de Frantz Fanon.

Un Western à l'envers, à la mode *démocratie libérale*, serait des Indiens assis à la table des négociations avec des cowboys surarmés. Difficile dans ce contexte moraliste de prendre position. C'est ce que j'ai ressenti quand j'ai vu la vidéo *Positions* (10'20 - 2016) de la Russe Kristina Paustian. Des femmes en robe blanche armées de fusils, silencieuses, en position de défense. L'ennemi est hors-champ. Tout autour, des immeubles. Elles semblent être sur un toit. Le spectateur est parfois la cible quand il se retrouve face aux femmes, d'autres fois il est parmi elles. Il devrait alors savoir d'où vient le danger puisqu'il épouse le même point de vue. Il n'en saura jamais rien. Quand la vidéo s'achève, il n'y aura eu aucun dénouement. Mais, elles sont là, les *cowgirls* des steppes urbaines. Elles veillent. C'est peut-être une métaphore du rôle politique des artistes: être en état de veille. Les sens en éveil. Et nous alerter de ce que nous ne pouvons pas (ou plus) percevoir.

Comme disait le grand maître de la spiritualité islamique Ibn' Arabî: « un homme parfait est une femme ». Une *cowgirl*? 24



Positions (2016)

Mindhunter

concepteurs: Joe Penhall, David Fincher / diffuseur: Netflix

AUX RACINES DE L'OBSESSION

par Céline Gobert

S'il est vrai que la filmographie de David Fincher est hantée par les tueurs en série et les marginaux, elle l'est encore plus par l'obsession malade de ses personnages pour un sujet ou une personne donnée. Dans la série **Mindhunter**, c'est donc davantage l'agent Holden Ford qui s'impose comme le parfait antihéros fincherien que les *serial killers* qu'il tente à tout prix de comprendre.

Que dit l'obsession d'un personnage sur son identité? Et, surtout, que cache-t-elle? Souvent, une seule volonté: le contrôle. En essayant d'établir une grille de compréhension des tueurs en série basée sur leur personnalité et profil psychologique, Holden Ford (Jonathan Groff) et Bill Tench (Holt McCallany) n'espèrent finalement qu'une chose: prévenir le crime, empêcher l'inconcevable et l'indicible de se produire (un fils qui décapite sa mère avant de violer son cadavre, par exemple). Les noms de leurs destinations s'affichent en gros caractères à l'écran, comme pour signifier une intention claire: établir une cartographie du Mal. Comprendre le Mal pour mieux l'annihiler (et quelque part, le nier), voilà un idéal que l'on retrouve ancré dans de nombreux films sur les meurtriers: déjà en 1925 dans *Les Mystères d'une âme* de Georg Wilhelm Pabst, un professeur de chimie aux pulsions meurtrières était neutralisé grâce à la psychanalyse, ou encore dans *Blind Alley* de Charles Vidor (1939), un psy, pris en otage, libérait in extremis son ravisseur/patient de ses violents tourments. Et ce besoin de contrôle n'est pas unilatéral: observons Hannibal Lecter dans *The Silence of the Lambs* de Jonathan Demme (1991), qui ne peut s'empêcher de vouloir explorer la psyché de Clarice Sterling pour mieux la dominer. Ou bien le John Doe dans *Se7en* (1995) de Fincher. Débarrasser, méthodiquement et par le crime, la société de ses vices, c'est encore vouloir nier ce que le personnage n'accepte pas: son impuissance à contrôler à la fois autrui et l'existence.

Finalement, si le tueur et le policier partagent une chose, c'est bien cette volonté de toute-puissance, de domination et de maîtrise. Voir à cet égard le plan génial qui clôt la saison 1 de **Mindhunter** sur l'attaque de panique du jeune agent. Holden y comprend une chose essentielle: l'impulsion à l'origine des meurtres du tueur n'est pas si éloignée de sa propre impulsion à vouloir dominer l'homme en face de lui. L'axe de lecture et d'opposition entre le bien et le mal dans lequel il pensait évoluer est erroné. Son rapport au *serial killer*, appelé d'ailleurs au départ le «*sequence killer*», en est un de domination. La façon dont le scénario ne fait jamais de l'agent un



pauvre ingénu est en ce sens éloquent (et la meilleure idée de ces dix épisodes, dont quatre ont été réalisés par Fincher lui-même): à mesure qu'il s'enfonce dans son obsession insatiable de collecte de données, de fouille psychologique et de compréhension, Holden franchit plusieurs limites éthiques, s'autorise des comportements ambigus et discutables, défie l'autorité, dérape du cadre, comme les tueurs qui s'affranchissent de toute morale par paliers. Dans la séquence finale (tellement majeure qu'il s'agit de la seule scène de la saison où Fincher bouge et renverse ostensiblement sa caméra), l'agent est ébranlé par sa propre audace. Il n'est plus le justicier irréprochable qu'il croyait être, et, face au tueur, c'est aussi le reflet de ses propres zones d'ombre qu'il peut observer. Fritz Lang (sur *M Le Maudit*, un autre meurtrier...) disait: «*N'existe-t-il pas, profondément enracinée en nous, l'angoisse que, dans certaines circonstances, chacun d'entre nous pourrait devenir un meurtrier?*». C'est là le cœur de **Mindhunter**. Et ce n'est pas la première fois dans la série, basée sur le livre *Mind Hunter: Inside the FBI's Elite Crime Unit* de John E. Douglas et Mark Olshaker, que le personnage se retrouve confronté à cette idée (celle que même l'homme le plus ordinaire pourrait se transformer en meurtrier en fonction des

circonstances). Plus tôt, alors que sa copine Debbie (Hannah Gross) arbore nouvelles lingerie et talons aiguilles pour pimenter leur vie sexuelle, Holden se défile, pris d'angoisse. Ses propres fantasmes lui rappellent alors les fantasmes du tueur Jerry Brudos, qui était un fétichiste des chaussures. Plus tard encore, la psychologue Wendy Carr (Anna Torv, de *Fringe*), mécontente des méthodes employées par son collègue, lui rétorque que ce qui le dérange est peut-être quelque chose qui vient ébranler sa propre masculinité. Les deux personnages féminins, forts et libérés, font une nouvelle fois ce que font toujours les femmes chez Fincher : révéler les travers masculins, voire dans certains cas, les redresser ou les punir, comme Erica dans *The Social Network* (2010), Amy dans *Gone Girl* (2014) ou Lisbeth dans *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011). Quant aux tueurs, et leurs crimes atroces, ils viennent titiller les angoisses de tous, celles de Holden, celles du spectateur, celle de Bill Tench aussi, l'acolyte taiseux et bourru, flanqué d'un gamin autiste, qui, en plus de composer avec de nouvelles considérations (le *serial killer* n'est pas un monstre irréaliste et assoiffé de sang qu'il suffit d'envoyer à la chaise électrique pour le faire disparaître !), se voit forcé à ce qu'il a le plus de mal à faire : dialoguer.

Cette réalité terrifiante que le Mal n'est jamais très loin, puisqu'il est tapi quelque part au fond de chacun de nous, on la retrouve en filigrane dans toute la filmographie de Fincher. Dans *Se7en*, le flic (Brad Pitt) finit par abattre froidement le meurtrier. Dans *Fight Club* (1999), l'insipide employé de bureau (Edward Norton) libère ses pulsions agressives. Dans *Gone Girl*, la blonde au foyer cache une sociopathe pur jus. Tout maîtriser et tout comprendre permet enfin aux figures fincheriennes de contenir leur folle angoisse existentielle, à savoir celle de leur disparition, le plus souvent sociale. Dans *Fight Club*, le personnage ne trouve plus de sens dans l'enfer matérialiste des catalogues Ikea. Dans *Zodiac* (2007), le caricaturiste abandonne sa famille au profit de l'écriture obsessionnelle d'un livre sur un tueur en série. Dans *The Social Network*, c'est d'abord pour prouver à la fille qui l'a largué qu'il est incroyable que Zuckerberg déploie autant d'énergie sur son projet Facebook. Même constat dans *Mindhunter* : le bon élève Holden trouve également dans sa quête le moyen d'exister et de briller professionnellement. C'est aussi cette conquête « sociale » qui le gouverne tout entier, une puissance impulsion de laisser sa marque et de faire une différence.

Afin d'évoquer toutes ces thématiques – philosophiques (quelles sont les origines du Mal ?), sociales (que faire des tueurs ?) et existentielles (comment insuffler du sens à la société ?) – Fincher opte formellement pour un angle passionnant : celui de la parole et de la non-action. La série fait ainsi la part belle à la discussion et aux tête-à-tête entre les personnages, retrouvant l'essence du cinéma de Fincher, c'est-à-dire un cinéma des mots, qui déploie chaque fois un art du dialogue et de la réplique bien sentie : les longs échanges de *The Social Network* (le procès, la rupture en ouverture) les monologues de John Doe dans *Se7en*, les *punchlines* de *Fight Club*. Les plans minutieusement cadrés, baignant dans une élégance froide caractéristique de la filmographie de l'Américain, désamorcent totalement les codes habituels du « film de *serial killer* » en se refusant aux frissons du *thriller*, à l'atmosphère inquiétante des enquêtes policières, en gommant les victimes pour mettre en lumière les bourreaux. Quand Fincher ne nous enferme pas dans



des bureaux, il oblige ainsi au dialogue, à la lenteur, à l'inconfort, à l'intellectualisation. La narration sérielle est elle-même travaillée pour prendre le contre-pied de toutes attentes : pas de suspense, pas d'intrigue en crescendo. Tout y est glacial, méticuleux.

Avec cette primauté du dialogue, Fincher plaide avant tout pour un retour à l'autre, lui qui a tant filmé des personnages terrassés par de grandes solitudes. Le cinéaste explique ainsi dans une interview à Télérama : « Avec *Mindhunter*, je m'interroge sur notre capacité à comprendre l'autre, celui qui ne pense pas comme nous comme dans le cas du massacre de Las Vegas, où un type a tué cinquante-huit personnes depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel, a priori sans raison. » C'est donc aussi à notre époque, marquée comme celle des années 1970 par une même perte de valeurs et de sens, que *Mindhunter* tend un miroir. Accoudés au bar, les héros, plongés dans une Amérique *post* Watergate et guerre du Vietnam, se demandent si ces meurtres sanglants ne seraient pas la conséquence directe de cette perte de sens. En faisant de l'ouverture progressive des personnages à autrui son moteur narratif principal, la série répond de façon résolument optimiste : tant que l'on tente de se comprendre, tout est possible. Même de tenir le Mal à distance. 24

Nouvelle vague

par **Damien Detcheberry**



Cuphead (2017)

Une des meilleures surprises vidéoludiques de l'année 2017 est un jeu indépendant et, de surcroît, canadien. Développé entre Ottawa, Regina et Toronto, **Cuphead** est la première œuvre issue du studio MDHR, du nom de ses deux frères fondateurs, Chad et Jared Moldenhauer, qui ont eu il y a sept ans une idée folle : créer un jeu de plateforme et de tir entièrement dessiné à la main, dans le style *rubber hose* des cartoons de Max Fleischer (Betty Boop, Felix The Cat, Popeye) et des premières productions de Walt Disney Animation Studios, alors sous la direction de génies de l'animation tels qu'Ub Iwerks, Grim Natwick et Willard Bowsky. C'est peu de dire que le résultat est spectaculaire à plus d'un titre, pour les joueurs comme pour les simples spectateurs, et il suffit de quelques images pour se retrouver plongé dans l'univers délicieusement suranné des Merrie Melodies des années 1930, des Looney Tunes ou des premiers Mickey Mouse.

Disponible pour le moment uniquement sur consoles de salon Xbox et sous Windows, la réussite critique et commerciale de **Cuphead** a été à la hauteur de sa prouesse artistique. Plébiscité par la presse, le jeu a été vendu en deux semaines à plus d'un million d'exemplaires, plus de deux millions en trois mois. Si **Cuphead** est indéniablement un des plus gros succès indépendants de l'année, il est loin d'être le seul : citons **Hollow Knight**, un jeu d'aventures australien financé sur Kickstarter dont la patte graphique se situe entre le film de Pixar *Une vie de bestiole* (*A Bug's Life*) et l'univers de Tim Burton, ou encore **Little Nightmares**, fortement inspiré de *La Cité des enfants perdus* de Caro et Jeunet et du *Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki. Chaque année, des titres développés par de toutes petites équipes, voire une ou deux personnes passionnées ayant décidé de consacrer leur temps libre – et souvent leurs économies – à la création d'un jeu, jouissent ainsi d'une énorme popularité qui récompense des années de labeur et de sacerdoce. En 2012, le documentaire canadien **Indie Game: The Movie**, de Lisanne Pajot et James Swirsky, avait brillamment analysé le phénomène de l'explosion des jeux indépendants, de leur

fragilité économique à l'originalité folle de certaines œuvres, due au caractère éminemment atypique de leurs créateurs. Une véritable nouvelle vague dans le monde du jeu vidéo, rappelant fortement celle qui a bouleversé le cinéma dans les années 1960, aussi inventive artistiquement que dans son mode de production, peuplée de personnalités fortes, parfois flamboyantes, dont chaque nouvelle création est attendue de pied ferme par la communauté.

La technique à l'époque de la reproductibilité des œuvres d'art

Le succès de ces jeux indépendants aurait-il été possible il y a 20 ans ? Probablement pas. Pour la simple et bonne raison que, à l'instar du secteur cinématographique, celui du jeu vidéo a subi ces deux dernières décennies une transformation drastique de son modèle économique, qui reposait jusqu'alors entièrement sur la distribution classique en magasin des jeux sur supports physiques (cartouches ou DVD). Le succès grandissant de plateformes de ventes de jeux dématérialisés telles que Steam (2003) ou encore GOG.com (2008) sur PC, Xbox Live (2002), Playstation Network (2006) ou Nintendo eShop (2011) sur consoles, a ainsi facilité l'émergence des studios indépendants, aux budgets plus modestes, qui n'avaient pas forcément les moyens de passer par les réseaux traditionnels de distribution.

En d'autres termes, au sein de l'industrie du jeu vidéo, le secteur indépendant semble être sorti gagnant de sa révolution numérique, là où le cinéma n'a pas encore totalement résolu la question de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité numérique. Force est de constater que la politique des géants qui dominent aujourd'hui les moyens d'accéder aux productions cinématographiques sur l'Internet, Netflix et Amazon en tête, n'œuvre pas véritablement pour la diversité et la diffusion des films indépendants. Au contraire, ces acteurs revendiquent haut et fort la volonté de devenir des entités autosuffisantes, à l'image des studios hollywoodiens de jadis et des grands réseaux de télévision américains : producteurs, distributeurs et diffuseurs. Avec,

comme effet pervers de cette concentration, un délaissement progressif des films indépendants au profit d'une production d'œuvres intégrées à la chaîne de diffusion, où la créativité se met au service du marketing et reproduit les tendances, les modes, au risque d'uniformiser la création.

Des Cahiers du cinéma aux Cahiers du jeu vidéo

L'anarchie qui règne sur une plateforme telle que Steam, qui ne fait aucune discrimination dans les titres qu'elle propose aux consommateurs, a pourtant elle aussi son effet pervers, puisque l'augmentation du nombre de jeux ajoutés sur la plateforme depuis une dizaine d'années est exponentielle. En 2012, 379 nouveaux jeux étaient ainsi proposés, 565 en 2013, 1722 en 2014, 2964 jeux en 2015 et 4207 nouveaux titres en 2016, plus de 7000 enfin en 2017. Pour les utilisateurs aguerris, il est souvent aussi fastidieux de naviguer sur la plateforme que d'explorer le catalogue de Netflix. Pour le néophyte qui s'aventure pour la première fois sur Steam, il est quasiment impossible de séparer le bon grain de l'ivraie.

Heureusement, la presse spécialisée, une fois n'est pas coutume, a su s'adapter rapidement. Les critiques de jeux vidéo, qu'ils soient affiliés à des sites de référence – jeuxvideo.com, Gamekult.com pour les francophones – ou freelances, sont devenus indispensables pour faire le tri dans ce capharnaüm. Si les moyens de rémunération sont encore précaires, il n'est pas rare de voir des influenceurs – des personnes disposants d'une certaine notoriété sur les réseaux sociaux – distiller leurs conseils et leurs recommandations à des dizaines, voire des centaines de milliers de fidèles. De quoi rendre jaloux bien des magazines de cinéma, qui ont vu s'amenuiser le nombre de lecteurs cinéphiles ces dernières années. La communauté vidéoludique est une communauté qui, aujourd'hui plus que jamais, s'informe, lit, explore, et reste à l'affût d'œuvres insolites et hors du commun. En témoigne le phénomène d'engouement autour de *Getting over it with Bennett Foddy*, du nom de son unique créateur et développeur, un improbable jeu d'escalade sorti en octobre 2017 qui a, en dépit de son incroyable difficulté, attiré près de 3 millions de joueurs en quelques semaines et été suivi par des dizaines de millions de spectateurs sur des sites tels que Twitch.tv – sur lequel les joueurs peuvent filmer leurs parties en direct, et que bon nombre de journalistes indépendants utilisent comme chaîne professionnelle.

Le creux de la (nouvelle) vague

Combien de temps durera cette nouvelle vague vidéoludique ? Dans l'industrie du jeu vidéo, où la technologie évolue aussi rapidement que les techniques de vente, le modèle Steam commence à être dépassé, et les grands joueurs de l'industrie (Xbox, Sony, Nvidia) envisagent déjà pour l'avenir des systèmes d'abonnement à la Netflix, qui donneront accès à des catalogues de jeux préétablis contre des paiements mensuels. Avec une meilleure accessibilité à l'Internet haut débit, on prédit même l'obsolescence à moyen terme des supports eux-mêmes, consoles et PC, comme le souligne un récent article du Monde¹. Autrement dit, grâce au streaming – la diffusion de contenu vidéo par l'Internet – il suffira bientôt d'une simple télévision connectée, d'une manette et d'un abonnement pour pouvoir jouer.

L'annonce récente d'une offre d'abonnement par Microsoft pour accompagner sa console de jeux Xbox, permettant aux abonnés de profiter des nouveautés dès le premier jour de sortie, a provoqué une levée de boucliers des propriétaires de boutiques physiques de vente de jeux vidéo, déjà affaiblis par la montée en puissance des ventes de jeux dématérialisés. Difficile de ne pas y voir un parallèle avec la mort lente du marché du film en DVD et la fermeture massive des boutiques de location, sans parler de la guerre ouverte entre Netflix et les exploitants de salles de cinéma. Quid des œuvres ? Car nul doute que ces modèles encore balbutiants, mais à l'avenir prometteur, changeront drastiquement non seulement la mise en marché des œuvres, mais également leur création. On peut se demander par exemple quelle place ces formules d'abonnement laisseront à la production indépendante, qui dispose pour l'instant d'une entière liberté dans le grand fourre-tout des plateformes telles que Steam. Avec une concentration inévitable des abonnements autour de quelques géants de l'industrie, verra-t-on la production vidéoludique s'orienter vers le modèle des grands studios, analysant les désirs des joueurs avec les mêmes algorithmes qu'utilise Netflix pour déterminer les préférences de consommation de ses spectateurs ? Avec le risque, ici aussi, de miser sur le plus petit dénominateur commun et d'éviter toute audace artistique. Espérons simplement que la vague perdure un moment encore, en méditant sur ce grand spécialiste des marées, Robinson Crusoé : « nous ne savons estimer ce que nous possédons que par le sentiment de sa perte. » ²⁴

1. *Après la vidéo et la musique, l'avenir du jeu promis au streaming*, article de William Audureau, Le Monde : http://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/02/06/apres-la-video-et-la-musique-l-avenir-du-jeu-video-promis-au-streaming_5252566_4408996.html



Little Nightmares (2017) et Getting over it with Bennett Foddy (2017)

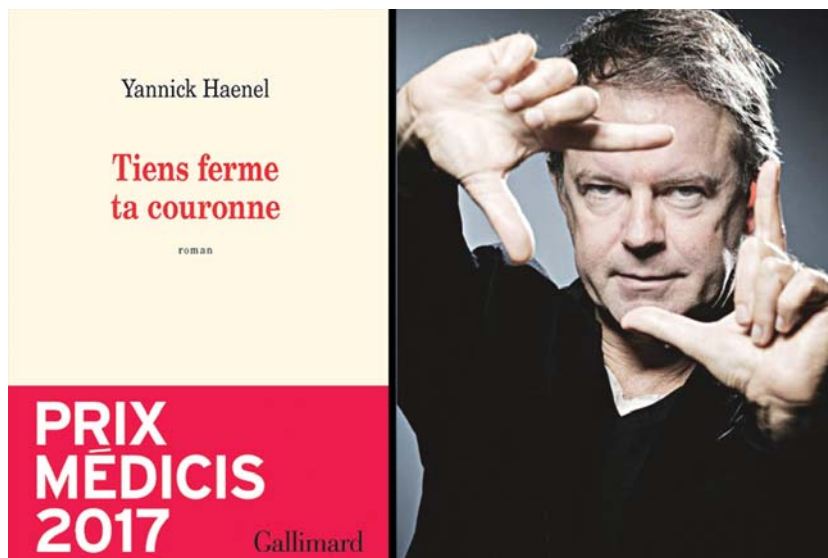
TIENS FERME TA COURONNE

de Yannick Haenel

Éditions Gallimard (collection L'infini), 2017, 331 pages

Lecteur: Gérard Grugeau

Pourquoi donc un roman dans notre chronique Cin-Écrits habituellement consacrée aux biographies et autres essais cinématographiques? La réponse est simple: parce que le cinéma et la littérature font ici cause commune pour le plus grand plaisir du lecteur. Le dernier roman de Yannick Haenel (*Cercle, Jan Karski*), qui s'est mérité cette année le Prix Médicis, est à la fois un projet littéraire ambitieux mené de main de maître et une vibrante déclaration d'amour au cinéma. Qu'on en juge par le postulat de départ: un narrateur qui se déclare d'emblée fou, éprouve une profonde admiration pour l'écrivain américain Herman Melville. Avant tout, parce qu'il voit dans les débordements de *Moby Dick* une plongée dans « l'intérieur mystiquement alvéolé » de la tête de son auteur. Expression à retenir, car c'est cette quête mystique ou métaphysique d'une forme de révélation qui court dans le livre comme un fil conducteur entre Jean, le protagoniste, et plusieurs des figures tutélaires invoquées. Figures tutélaires le plus souvent reliées au cinéma puisque le narrateur a accouché d'un scénario intitulé *The Great Melville* qu'il rêve de faire adapter à l'écran par rien de moins que Michael Cimino... quand il ne passe pas son temps à visionner en boucle *The Deer Hunter* du même Cimino ou *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Bref, des œuvres d'artistes visionnaires qui ont fréquenté leurs propres gouffres avant de trouver leur vérité. Le hasard faisant bien les choses, un ami mettra Jean en contact avec le célèbre cinéaste et artiste maudit à qui on ne pardonna jamais le fiasco financier du pourtant magistral *Heaven's Gate*, ou plutôt la férocité de son incursion dans le refoulé du mal américain. Dans des circonstances rocambolesques que l'on s'en voudrait de divulguer ici, la rencontre aura bel et bien lieu à New York. Suivra une série d'aventures où le protagoniste croquera notamment un dalmatien, deux mystérieux moustachus, un maître d'hôtel qui est le sosie d'Emmanuel Macron, l'actrice Isabelle Huppert (de la distribution de *Heaven's Gate*) et une jeune femme qui bouleversera sa vie. Le lecteur se délectera de cette fabuleuse galerie de rencontres cocasses, sorte de comédie humaine croquée sur le vif avec un humour parfois dévastateur (Haenel cite volontiers en entrevue – et à juste titre – « Jacques Tati chez Orson Welles » comme référence pour le ton qu'il donne à une hilarante scène dans un restaurant). Cette cohabitation incestueuse récurrente entre littérature et cinéma est ce qui fait le sel de cet étonnant roman initiatique en forme d'odyssée où la langue est une source constante d'épiphanies violentes et jouissives.



Si le livre tient de « l'obsession cinéphilique », selon les termes de son auteur, c'est qu'il permet à Yannick Haenel de creuser les univers de ses cinéastes de prédilection et de nous en révéler les enjeux actuels avec un esprit d'analyse d'une remarquable acuité. Alors que dans le *Moby Dick* de Melville, la mer est le lieu « où chaque homme peut se trouver face à son miroir » (voix off au début du film de John Huston), chez Yannick Haenel, ce sont le cinéma et la littérature qui constituent pour son héros – et l'écrivain lui-même en train d'écrire ce livre – la porte d'entrée d'un voyage intérieur frappé de bruit et de fureur à l'issue duquel la lumière adviendra. En chacun de nous gît le royaume de ce que l'auteur appelle « l'indemne », là « où le crime s'arrête sur terre ». À chacun de vivre selon ses dieux. Entre la prise de conscience du chasseur de daim dans *The Deer Hunter* qui, à son retour du Vietnam, interrompt la chaîne du crime en ne tirant pas sur l'animal ou le nihilisme du Colonel Kurtz d'*Apocalypse Now*, le double négatif qui renvoie à l'agonie d'un monde occidental expirant sous la cendre, il existe un chemin pour revenir d'entre les morts. Et bien sûr, en évoquant au passage les attentats terroristes de Paris, l'auteur actualise la déraison du monde, son absence d'absolu. Telle « une allégorie de la vérité », la figure du daim traverse *Tiens ferme ta couronne* comme un leitmotiv. Cette figure nous invite à sortir de notre propre égarement par le lâcher prise. En rencontrant l'amour en la personne de Léna, Jean est comme un roi qui accède à son royaume. Il fait renaître le monde, un monde lié au désir. Comme l'écriture magnifiquement incarnée de Yannick Haenel qui donne à voir et affirme son humanité à chaque page, trouvant toujours « le point irréductible où la mort n'a plus lieu ». 24

Elle veut le chaos *de Denis Côté*

Il veut le cinéma

par Pierre Barrette

Elle veut le chaos est un objet particulier : par certains aspects, l'œuvre peut sembler rebutante, en particulier dans la façon qu'elle a d'offrir systématiquement à la quête de sens du spectateur une opacité un peu butée que d'aucuns assimileront à de l'hermétisme. Mais d'un autre côté, pour peu qu'on reste ouvert à l'expérience qu'il propose, l'univers qui se déploie progressivement sous nos yeux devient vite fascinant, non seulement parce que le travail de mise en scène y est remarquable, mais peut-être surtout parce qu'on s'y sent porté par un regard insolite et percutant, lancé sur une piste qu'on aura vite le goût de suivre malgré les embûches – mais aussi grâce à elles ! – semées çà et là par Denis Côté.

Le milieu auquel s'intéresse le cinéaste, sorte de communauté rurale peuplée de petits criminels et d'habitants résolument singuliers, ne correspond en rien au microcosme qu'en propose typiquement le cinéma québécois – quand il ose ainsi s'égarer du côté de la campagne. En fait, les premières minutes du récit l'abandonnent alors que tout semble joué, comme si l'histoire de ce petit groupe de personnages avait culminé avant le début du film, et que nous assistions aux suites – mystérieuses de surcroît – d'un drame dont on ne connaîtra jamais la nature exacte. Plutôt qu'à un film construit sur le modèle de la quête, donc, cette donnée de départ le fait basculer du côté de la balade, les mouvements de personnages s'apparentant à une sorte de ballet lacunaire et désarticulé dont la logique particulière, certes ténue, tient à la cohérence des éléments mis en place.

Une grande part de la séduction qui opère pourtant dans *Elle veut le chaos* dépend de la façon dont Côté et son équipe – directrice photo et directeur artistique en tête – travaillent le cadre, son organisation, le soin avec lequel ils chargent l'image de dire plus que ce qu'elle contient, notamment en l'affectant d'une beauté rugueuse et géométrique : paysages peuplés de pylônes, hauts ciels surplombant des étendues désertes, personnages découpés sur des arrière-plans qui les dominent, le cadre semble contenir ses éléments comme le ferait un tableau, très peu mobile et en même temps étonnamment dynamique. Il est rare qu'un film soit à ce point obsédé par la composition et qu'en même temps, par la grâce d'une sorte de détachement, réussisse à éviter le maniérisme et l'hyperstylisation qui accompagnent souvent ce type de parti pris esthétique : c'est, semble-t-il, que jamais l'auteur ne se regarde filmer – comme on dit d'un écrivain qu'il se regarde écrire – mais travaille avec une rigueur unique à peindre le monde tel qu'il l'envisage.

Et il ne s'agit pas tant d'un monde rompu aux lois du réalisme que d'un monde tout empreint de formes et d'images cinématographiques, un univers comme habité par la mémoire fantomatique du cinéma. Certes, Denis Côté n'est pas le premier auteur contemporain à adopter cette approche, loin de là, mais peut-être parce qu'il a mieux que d'autres digéré ses influences, en aucun cas son attitude ne s'apparente à une pose. La référence principale



ici, me semble-t-il, n'est pas tant l'esthétique d'un Béla Tarr par exemple – pourtant suggérée – que celle du western. En effet, le petit groupe de maisons au centre du récit est filmé comme un village frontalier de l'Ouest, et presque systématiquement les personnages y sont dépeints assis sur leur véranda ou dans les marches, à la fois stoïques et expressifs, dans cette attitude figée et caractéristique qui rappelle Gary Cooper ou Henry Fonda attendant sans broncher, le regard lourd et plein de tension, l'occasion improbable de dégainer leur arme. Même la façon de cadrer les visages, le jeu des champs-contrechamps sur ces hommes muets et immobiles n'est pas sans évoquer Sergio Leone, jusque dans le caractère ironique du regard ainsi posé sur le monde, qui sollicite la mémoire complice du spectateur.

Denis Côté semble aussi peu intéressé à raconter une histoire qu'il brille à en mettre en scène les bribes éparses : telle une suite d'amorces narratives qui agissent comme autant d'appâts propres à aviver la curiosité, le film est constitué de fragments narratifs – le départ de la mère malade, la présence improbable en ce lieu des prostituées russes, les échanges érotiques de Coralie au téléphone, la référence au vol d'organes, et plusieurs autres – dont la somme ne formera jamais la matière d'un récit suffisamment englobant pour fournir à chacun sa justification. Il en résulte une œuvre hautement dispersée mais d'une étrange beauté, une sorte de diamant impur porteur malgré tout de rares fulgurances. 24

Ce texte a été publié dans le numéro 140 de la revue. Il est republié avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Québec, 2008. Ré. et scé. : Denis Côté. Ph. : Josée Deshaies. Mont. : Sophie Leblond. Son : Frédéric Cloutier. Int. : Eve Duranceau, Laurent Lucas, Nicolas Canuel, Réjean Lefrançois, Normand Lévesque, Olivier Aubin. Prod. : Denis Côté, Stéphanie Morissette et Sylvain Corbeil pour Nihilproductions. Dist. : FunFilm Distribution



Illustration: Claude Cloutier

DÉJÀ PARU
24 IMAGES N° 145 DOSSIER
CLINT EASTWOOD

AVEC LE DVD
ALIAS WILL JAMES
Un film de Jacques Godbout

ALIAS WILL JAMES de Jacques Godbout. D'abord biographie d'Ernest Dufault, Québécois qui s'exila dans l'Ouest canadien et américain, mentit quant à ses origines et publia, sous le pseudonyme de Will James, des livres à la gloire de la vie de cowboy, le film devient rapidement une réflexion sur l'identité, de même qu'un regard posé sur la fascination des Québécois pour une mythologie qui, de prime abord, n'est pas la leur. Alias Will James est probablement la plus grande réussite du documentariste Godbout. – Marcel Jean

Disponible au coût de 9,00 \$ taxes et livraison incluses
REVUE 24 IMAGES, 6874 RUE DE LA ROCHE, MONTRÉAL, QUÉBEC H2S 2E4

Faute d'amour de Andreï Zviaguintsev

COMMENT FAIRE DISPARAÎTRE UN ENFANT ?

par Cédric Laval



Les relations familiales sont au cœur du cinéma d'Andreï Zviaguintsev. Qu'elles soient envisagées du point de vue des enfants (*Le Retour*), du couple à la dérive (*Le Bannissement*), de la mère (*Elena*) ou du père (*Léviathan*), elles innervent l'œuvre du cinéaste russe, en constituent le cœur battant, à l'unisson des tensions (fréquentes...) ou des harmonies (rares...) qui en résultent. Jamais, toutefois, ces relations familiales n'avaient été à ce point centrales aux enjeux dramatiques que dans *Faute d'amour*, primé à Cannes. Tout gravite, en effet, autour de l'implosion d'un couple, dont le divorce hargneux a pour première victime collatérale l'enfant unique, Alyosha, dont aucun des parents ne veut assumer la garde. Cette équation de départ, déjà troublante dans la brutalité du désamour qu'elle révèle, est toutefois bouleversée par le surgissement d'une inconnue qu'aucun des deux parents n'avait anticipé : la disparition de l'enfant qui, un soir, ne revient pas dans l'appartement familial...

Comment faire disparaître un enfant ? C'est, en termes crus, l'objectif que se sont fixés les parents dénaturés d'Alyosha ; c'est aussi la question qui est au cœur du scénario de Zviaguintsev ; c'est enfin le principe structurant de sa mise en scène. La disparition de l'enfant n'est toutefois possible que s'il est apparu dans le champ de la caméra. Après quelques plans fixes d'une nature engourdie par l'hiver, le cinéaste filme la cour d'un établissement gris, sans vie, au-dessus de laquelle flotte mollement un drapeau russe. Puis, surgissent d'une porte, à

l'arrière-plan, des enfants en liesse qui viennent vers nous. Lequel est le « héros » ? Celui qui se dirige vers un chien, le cœur battant de joie ? Celui qui met la main dans celle de son père ? Celui qui se dirige droit vers la caméra, avant de s'en détourner ? On comprend déjà, dans ce plan, qu'Alyosha peine à apparaître ; on comprendra plus tard qu'il peine à exister, ballotté entre un père qui ne pense qu'à sa carrière et à sa maîtresse, et une mère qui ne cesse de regretter sa naissance. Comment faire apparaître un enfant ? En filmant son visage angélique et son regard diaphane dans un long plan fixe qui interroge son monde intérieur.

Comment faire disparaître un enfant ? En le filmant devant son petit-déjeuner qu'il refuse de manger, le visage à moitié dissimulé par ses mains, avec une larme qui coule le long de sa joue et que sa mère refuse de voir. En parlant de lui sans le montrer jamais, dans un échange acrimonieux entre les deux parents qui évoquent, presque sans sourciller, l'hypothèse de son abandon. En filmant, dans un montage parallèle, la journée type des deux parents dans leur environnement de travail ; puis les retrouvailles avec leur amant/maîtresse respectifs ; puis des étreintes sexuelles ; puis de longues confidences, après l'amour, marquées du sceau de l'inquiétude, de la mélancolie ; puis, le sommeil qui gagne les corps en même temps que la nuit tombe... Et tout à coup, au terme de ce long tunnel, une question surgit : qu'est-il advenu d'Alyosha, pendant cette journée où plus personne ne pensait à lui ?



Comment faire (ré)apparaître l'enfant ? Dans un poignant paradoxe, en le faisant disparaître, pour qu'il devienne à nouveau le pivot d'un scénario qui avait fini par l'oublier, pour qu'il prenne, dans la conscience de ses parents, une consistance douloureuse, celle qu'ils lui refusaient vivant, et qu'ils lui accordent (peut-être) mort... Alyosha fantôme est plus présent qu'Alyosha vivant, il se démultiplie à travers les affiches placardées dans le voisinage, il s'incarne pour quelques instants dans des corps étrangers (un enfant à l'hôpital, un cadavre à la morgue...), il vide ses parents de leur substance vitale, eux qui dépensaient si peu d'énergie pour lui.

C'est peu de dire que *Faute d'amour* est un film douloureux à regarder, sans doute le plus sombre opus de son auteur. C'est peut-être, dans un film aux qualités immenses, le principal défaut qu'on peut lui reprocher. Nul espoir dans ces existences dont l'amour échoué est un éternel recommencement ; nulle lumière dans cette direction photo

à la palette froide, tantôt grise, tantôt bleuâtre ; nul personnage par lequel puisse se dessiner un éventuel rachat. Au cours d'une scène étrange et fugitive, en caméra subjective, une jolie femme s'adresse à nous, les yeux dans les yeux, nous donne son numéro de téléphone, avant de retourner à la table où l'attend son « amoureux » : Zviagintsev est-il à ce point découragé de la nature humaine qu'il s'inclut (nous inclut) dans le dispositif de sa mise en scène pour nous assener ce message sur la fausseté des relations humaines, sur la désespérance universelle qui en découle ? On peut, certes, conférer à ce message une dimension politique, vers laquelle nous dirigent des bribes d'informations à la radio ou à la télé, qui dessinent un état de la Russie proprement déprimant. Une scène, surtout, pointe vers cette idée, lorsque Zhenya, la mère, court fièrement, le regard face caméra, en faisant du surplace sur un tapis roulant, affublée d'un survêtement aux couleurs de la Russie ; puis le visage se fissure, et le tapis s'arrête : elle (Zhenya ? la Russie ?) est désormais incapable de courir. Mais cette lecture politique est presque anecdotique. Si *Faute d'amour* est une apocalypse, c'est d'abord celle, métaphysique, d'un monde sans humanité, sans amour, sans transcendance. Au final, le seul

espoir qui subsiste, s'il en subsiste un, c'est celui du geste cinématographique qui magnifie, en la poétisant, cette désespérance. Comment faire disparaître un enfant ? En filmant, dans un lent travelling avant, le trou béant d'un tronc d'arbre devant lequel Alyosha vient de passer. Comment faire apparaître un enfant ? En signant son œuvre par le paraphe ondoyant d'un ruban qu'Alyosha avait accroché à l'arbre, et qui flotte dans le ciel gris, contre vents et années, pour affirmer sa douloureuse et nécessaire existence... 24

Russie, France, Belgique, Allemagne 2018. Ré. : Andreï Zviagintsev. Scé. : Andrey Zvyagintsev, Oleg Negin. Ph. : Mikhail Krichman. Mont. : Anna Mass. Mus. : Evgeny Galperin. Int. : Maryana Spivak, Alexey Rozin, Matvey Novikov, Marina Vasilyeva, Andris Keiss, Alexey Fateev, Irina Vilkova, Sergey Fateev. 127 minutes. Dist. : Metropole Films.

Phantom Thread de Paul Thomas Anderson

LA COMÉDIE HUMAINE

par Bruno Dequen

«I don't know if there's anything wrong because I don't know how other people are.»
Barry Egan (Adam Sandler) dans **Punch-Drunk Love**



Paul Thomas Anderson avait probablement besoin de changement après trois fresques ambitieuses, aussi amples qu'intimistes, aussi réalistes que burlesques, qui ont fait de lui l'un des peintres les plus originaux de l'âme américaine à différentes époques de son histoire. Pour *Phantom Thread*, il quitte pour la première fois son pays natal et la grande région de Los Angeles qu'il affectionne tout particulièrement. Il travaille également sur un canevas plus modeste qui n'est pas sans rappeler celui de *Punch-Drunk Love*. Ainsi, les récits complexes et sinueux de *The Master* et *Inherent Vice* font ici place à une singulière romance tragicomique en quasi-huis clos. Bien entendu, on n'échappe jamais tout à fait à sa nature, et les amateurs du cinéaste n'auront aucune difficulté à relier *Phantom Thread* à ses œuvres précédentes. Outre la collaboration des fidèles Daniel Day-Lewis et Johnny Greenwood, le film permet à Anderson de poursuivre son art du grand écart, fondé sur une superposition improbable de registres où, par exemple, le « grand art ambitieux » côtoie un humour grotesque dans lequel pullulent les références phalliques. On imagine aisément la joie qu'il a dû ressentir lorsque Day-Lewis lui a proposé de nommer son baron de la haute couture anglaise des années 1950 Reynolds Woodcock ! Et il suffit d'entendre l'acteur prononcer ce nom à de multiples reprises dans le film pour comprendre que le plaisir était partagé.

Reynolds Woodcock, un solitaire angoissé, hanté par la figure maternelle et obsédé par le contrôle de son petit univers, s'inscrit parfaitement dans la lignée de tous les névrosés andersoniens. D'autant plus qu'il sera, comme tous ses prédécesseurs, confronté à une rencontre qui le forcera à sortir de sa bulle afin de prendre acte de ses désirs profonds. Dans *Phantom Thread*, comme dans *Punch-Drunk Love*, cette rencontre prend la forme d'une jeune

femme intrigante. Cette fois-ci, elle s'appelle Alma (Vicky Krieps). Elle est timide, mais incroyablement sûre d'elle. Rapidement choisie comme muse par le couturier, Alma doit progressivement trouver sa place au sein de la « maison Woodcock », lieu de vie et de travail de l'artiste géré d'une main de fer dans un gant de velours par Cyril (Lesley Manville), la sœur aînée au regard intimidant. Cinéaste cinéophile, Anderson sait bien qu'une telle prémisse va nécessairement faire ressurgir le fantôme du *Rebecca* d'Hitchcock, mais également le souvenir de ses œuvres antérieures. Loin de nier ces références, Anderson va au contraire les multiplier pour les complexifier et les emmener ailleurs. Comme l'indique son titre évocateur, *Phantom Thread* est un film ouvertement hanté. Mais il est loin le temps où le nuage des mentors Scorsese-Altman assombrissait l'originalité d'un jeune cinéaste ambitieux mais trop peu sûr de ses moyens pour véritablement s'envoler. Profitant pleinement du cadre plus restreint que lui permet *Phantom Thread*, Anderson réalise une œuvre aussi simple à décrire qu'impossible à circonscrire. Un film qui hante, véritablement.

Une part du trouble que génère le film provient certainement de sa densité. Chacun de ses éléments semble avoir été conçu pour lancer le spectateur sur de multiples pistes. Le choix même du titre en est un exemple. Selon le cinéaste, il ferait référence à un syndrome éprouvé par les couturières anglaises de l'ère victorienne. Durement éprouvées par l'humidité et la noirceur de leurs lieux de travail, ces ouvrières auraient eu tendance à voir des fils imaginaires. Une telle référence pourrait sembler anodine si elle ne servait pas à nommer un film dans lequel davantage de plans sont finalement consacrés à ces petites mains au travail qu'à celles de leur employeur, plus occupées à manipuler pensivement ustensiles et crayons – nous y reviendrons. De façon

plus littérale, le titre pointe également vers une autre présence féminine dans le film : celle de la mère de Woodcock, fantôme imposant et figure d'adoration pour son fils. Est-ce à dire que *Phantom Thread* ne porte pas vraiment sur Reynolds Woodcock ? Que, pour la première fois dans le cinéma d'Anderson, les femmes joueraient un rôle qui dépasse celui de pion – aussi important ce pion puisse-t-il être – au service d'un récit toujours centré sur le destin des hommes ? Le choix d'ouvrir et de clore le film sur la voix et le visage d'Alma ne peut que renforcer cette impression. Ceci dit, rien n'est si simple, puisque le titre évoque également cette manie qu'a Woodcock d'inclure des petits messages cachés au sein même de la couture de ses robes. Une habitude qui le définit en tant qu'artiste et qui suggère aussi au spectateur – ou pas, puisque la découverte d'un de ces messages par Alma ne changera finalement pas grand-chose – qu'il ne faut pas hésiter à plonger dans le sous-texte du film.

Ce qui nous ramène à Hitchcock, justement, dont trois films sont ouvertement cités par Anderson, qui les utilise moins comme simples clins d'œil que comme sources de déplacement du sens. Ainsi, la référence à la maléfique gouvernante de *Rebecca* dans le personnage de Cyril s'effrite à mesure que cette dernière s'affirme comme une observatrice lucide et finalement solidaire d'Alma. Certes, elle veille au bonheur – et à la productivité – de son frère, mais il est évident que le destin de la jeune muse lui importe tout autant. Cyril ne choisit pas son camp. De même, des références aux personnages masculins de *Psycho* et *Vertigo* sont bien présentes dans le personnage de Woodcock. Il s'agit après tout d'un vieux garçon obsédé par sa mère qui regarde ses modèles à travers un trou dans le mur et passe sa vie à les habiller comme il le désire. Outre le fait qu'il n'est ni psychopathe, ni nécrophile, l'enjeu de ses pulsions est déplacé du fait qu'elles sont reconnues et acceptées par Alma, comme le suggère cette scène où elle défile *pour lui*. Les clins d'œil à Hitchcock ne se limitent pas à ses films ceci dit. Comment ne pas remarquer en effet qu'Alma porte le même prénom que la célèbre femme et proche collaboratrice du maître du suspense. À travers cette allusion, ce n'est plus simplement l'œuvre mais la figure d'Hitchcock lui-même qu'Anderson convoque, ce qui n'est pas surprenant puisque *Phantom Thread* est, entre autres, le portrait d'un artiste.

C'est d'ailleurs la première fois depuis *Boogie Nights* qu'Anderson prend pour personnage un créateur – si on fait exception du producteur télé mourant de *Magnolia*. Bien entendu, d'innombrables commentaires ont déjà tenté de tracer des parallèles entre le perfectionnisme de Woodcock et celui d'Anderson (ainsi que d'Hitchcock et de Day-Lewis), sur son obsession du contrôle, sur sa dépendance envers des producteurs / mécènes etc. Aussi amusantes et pertinentes soient-elles, ces observations sous forme d'analyses psychanalytiques du cinéaste demeurent moins fascinantes que le portrait qu'Anderson fait du fonctionnement et de la valeur de la « maison Woodcock ». Si le milieu de la mode lui importe peu, *Phantom Thread* est tout simplement fasciné par la main-d'œuvre nécessaire à la création des robes. Plus le film progresse, plus l'importance qu'il accorde aux ouvrières de Woodcock est d'ailleurs inversement proportionnelle à celle qu'il accorde au patron lui-même. Un mouvement qui trouve son apogée dans la séquence de « sauvetage » d'une robe de mariée, montée avec une intensité qui rappelle davantage le désamorçage d'une bombe que des ajustements de plis. Sous l'influence d'un champignon empoisonné que lui a servi Alma, Woodcock se lance dans une diatribe contre sa robe, l'abîme en trébuchant, avant de s'écrouler pour de bon, laissant ses fidèles employées passer la nuit à réparer l'incident qui pourrait virer en incident diplomatique. Non seulement cette séquence permet-elle à Anderson de rendre un hommage bien senti au travail collectif que représente la création artistique (en haute couture



comme en cinéma), mais elle concrétise la démystification du personnage de Woodcock. Présenté au début du film comme un artiste avec un grand A, un fait assumé d'emblée et certainement conforté par le fait qu'il est interprété par le charismatique et célèbre Daniel Day-Lewis, Woodcock n'a de cesse de descendre progressivement de son piédestal. Sa sœur gère la « maison Woodcock » et tous ses clients, ses ouvrières fabriquent ses robes, un mécène paye pour sa maison, etc. Il lui reste son génie, dira-t-on. Mais justement,



se pourrait-il qu'il ne soit pas aussi génial que ça ? Après tout, affaibli par le poison, il admet lui-même que sa création est ignoble. Se pourrait-il que ce soit son manque de talent en fin de compte, et non cette mode du « chic » qu'il exècre dans un mélange de sincérité et d'amertume, qui explique que la « maison Woodcock » perde certaines de ses clientes ? Comme Anderson prend bien soin de ne pas s'étendre sur le milieu plus large de la haute couture anglaise de l'époque, il est bien entendu impossible de répondre de façon catégorique à de telles questions. De toute façon, il s'agirait d'un autre film, qui porterait alors sur le déboulonnage en bon et due forme de la figure masculine confrontée à la puissance du désir féminin. Or, ce film a déjà été fait. Il s'appelait *Eyes Wide Shut* et Anderson, qui parsème son film d'allusions à Kubrick, en est bien conscient.

Ainsi, malgré la prise de contrôle progressive d'Alma et la mise en valeur des présences féminines dans le film, il serait plutôt réducteur et certainement discutable de tenter de faire une lecture féministe au premier degré de *Phantom Thread*. Outre le fait que la caméra d'Anderson et la musique tour à tour lyrique et angoissée de Greenwood s'opposent à une telle interprétation, le film – et Alma – demeurent trop fascinés malgré tout par le magnétisme de Day-Lewis/Woodcock pour qu'il puisse devenir une simple source de ridicule. Sans cet élément, *Phantom Thread* n'est plus que l'histoire pathétique d'une femme dépendante d'un homme sans intérêt. Ce qui peut être une lecture valide si on ne partage pas la vision d'Anderson. En effet, cette fascination est l'élément clé d'un film qui porte finalement cet éternel sujet andersonien qu'est la possibilité ou l'impossibilité de relation profonde entre deux êtres. De scènes de confrontation en scènes de confrontation, tous ses films sont construits sur un principe d'accumulation de jeux de pouvoir entre des personnages qu'Anderson cherche à synthétiser dans une scène d'anthologie. « *She knows things. Maybe things about us that we don't even know.* »² Ainsi s'exprimait Shasta, l'ex-compagne de l'improbable détective privé 'Doc' Sportello, à propos de la troublante Sortilège, narratrice et amie (imaginaire ?) dans *Inherent Vice*. Un film qui utilisait comme toile de fond l'engloutissement des utopies hippies pour tenter de décrire cet imperceptible moment où deux êtres ne se rejoignent plus. *Phantom Thread* est en quelque sorte le miroir inversé d'*Inherent Vice*. Cette fois-ci, ce n'est plus le contexte socioculturel d'une époque mais plutôt l'histoire du cinéma qui sert de toile de fond à Anderson. Et ce n'est plus le mystère de la rupture qui l'intéresse mais plutôt celui de l'union. Cet instant vertigineux où l'on

est certain, sans jamais savoir pourquoi, qu'une autre personne fera partie de notre vie, qu'il s'agisse d'une relation amoureuse ou amicale. Le cinéma, nous dit Anderson, sait peut-être des choses sur nous que nous ne savons pas. Toutes les allusions culturelles accumulées au long de *Phantom Thread* ne sont pas qu'un casse-tête pour cinéophile averti. Elles ressuscitent des souvenirs qui formeront un ensemble touffu de fils sensibles qui permettront au cinéaste de terminer son film de la façon la plus simple et la plus puissante qui soit. Un homme, une femme et une soupe aux champignons empoisonnés. Anderson n'aura finalement besoin que de trois éléments pour transformer une scène potentiellement ridicule en inoubliable moment de cinéma. Lorsque Day-Lewis/Woodcock, après avoir tenté une dernière fois de faire le fanfaron devant Alma/Krieps, accepte enfin de la regarder pour ce qu'elle est et décide de se donner entièrement à elle, ce n'est pas la concrétisation d'une relation vaguement sadomasochiste qu'Anderson décrit. C'est l'inévitable, magnifique et terrifiante prise de conscience que notre vie peut exister avec et pour les autres. C'est la retraite annoncée de Day-Lewis qui nous incite à penser qu'il nous fait ses adieux. C'est l'anonymat de Krieps qui nous donne l'impression d'assister à la naissance d'une future grande comédienne. C'est leur échange de regard dans lequel les acteurs et leurs personnages semblent se comprendre réellement. C'est la caméra d'Anderson qui les laisse vivre et jouer. Ce sont tous ces moments personnels où notre vie a basculé qui nous reviennent en mémoire. Ce sont les échos de Hitchcock et Kubrick qui résonnent. C'est Day-Lewis qui prononce « *Welsh Rabbit* » comme lui seul peut le faire. C'est Krieps qui ne se contente pas de le confronter mais le force à aller à sa rencontre. Ce sont nos propres fantômes qui resurgissent sans que l'on comprenne pourquoi. Et lorsqu'Alma murmure à Woodcock « *tu vas vivre* », on ne sait plus si elle s'adresse à lui ou à nous. ²⁴

1. « Je ne sais pas si quelque chose cloche puisque je ne sais pas comment les autres sont. »
2. « Elle sait des choses. Peut-être même des choses sur nous que nous ne savons pas. »

États-Unis 2017. Ré., scé et ph. : Paul Thomas Anderson. Mont. : Dylan Tichenor. Mus. : Jonny Greenwood. Int. : Daniel Day-Lewis, Vicky Krieps, Lesley Manville, Harriet Sansom Harris, Camilla Rutherford, Brian Gleeson. 130 minutes. Dist. : Universal Pictures.

La part du diable *de Luc Bourdon*

AU REVOIR LES ANGES!

par Robert Daudelin

L'erreur, me semble-t-il, serait de considérer le nouveau film de Luc Bourdon comme une suite à *La mémoire des anges* (2008). Les deux films relèvent évidemment d'un même exercice : revoir un grand nombre de films (tous produits à l'ONF) pour y retrouver des traces de ce qu'a été notre vie à une époque donnée. Mais la parenté s'arrête là.

Dans le film de 2008, le cinéaste, bien que convié à nous parler du Montréal des années 1950 et 1960, se sentait libre de reculer dans les années 1940 (histoire de nous montrer combien était champêtre le Parc Lafontaine) et d'associer à ce portrait Paul Anka à Atlantic City et Igor Stravinsky à Toronto. Bourdon pouvait tout à loisir regarder un peu de côté, élargir son propos, se balader. Ce faisant, il nous proposait régulièrement des ouvertures oniriques, au besoin les fabriquant lui-même en intervenant dans l'image (ajoutant de la couleur au noir et blanc d'origine, par exemple). Rien de tel avec *La part du diable* : la période évoquée (fin des années 1960 au début des années 1980) est plutôt celle des rêves brisés ; il n'y a plus ici grand place pour les envolées oniriques...

Plusieurs images retenues par Bourdon sont datées : mai 68 à Paris, le manifeste du FLQ, la mort de Pierre Laporte, voire la figure de René Lévesque et des « trois colombes » à Ottawa, sont autant de repères qui orientent nécessairement la lecture que bon nombre de spectateurs vont faire du film. La planète a changé ; le Québec aussi. Et « la mémoire des anges » appartient déjà au passé. La richesse du nouveau film n'en est pas moindre pour autant. Au contraire ! L'euphorie bien agréable du film précédent a fait place à une certaine gravité : l'heure est à la réflexion.

Si la rue Sainte-Catherine est toujours un paradis pour les cinéphiles (qui peuvent voir *Tales From the Crypt* de Freddie Francis au Capitol), le monde des dites « images animées » intègre désormais le magnétoscope et les écoliers manient le Portapak... Le monde a changé rapidement : on réalise soudainement que nous assassinons la nature, que le nucléaire est une réponse ambiguë à nos besoins énergétiques, et les Amérindiens réclament leur droit de parole... La modernité (l'aéroport de Mirabel s'en veut le symbole !) est arrivée chez nous et Georges Dor, dans *Où êtes-vous donc ?* (1969) de Gilles Groulx, peut chanter « L'avenir était trop beau ». Et Mouffe de lui répondre en se demandant « À quoi rêvent les enfants avortés ». On est bien loin de la petite chanson de Pierre Petel célébrant les charmes du Parc Lafontaine !

Une fois ces quelques repères identifiés, le propos du film s'installe de plus en plus clairement, et son écriture (complexe) s'impose sans heurt. L'époque évoquée est lourde de déceptions, de questionnements aussi : le film le dit très bien, souvent avec émotion. C'est bien sûr le montage qui est la clé de voûte d'une telle entreprise, et quel montage ! (On pense même à certains moments aux grands Russes, Eisenstein, Poudovkine, Koulechov...). La structure mise en place par Bourdon et son fidèle associé



Michel Giroux n'est pas facile à deviner : on croit détecter des « blocs », qui ne sont pas pour autant des chapitres, lesquels viendraient ordonner le film chronologiquement. Plus justement, ce à quoi on assiste, c'est à un très vaste mouvement, un geste qui balise le terrain et dans lequel se répondent des images qui, à l'origine, ne devaient pas se rencontrer. Il faut bien parler ici d'œuvre ouverte, l'auteur nous invitant à refaire constamment notre propre film et à donner aux rencontres entre les images (les plans, les séquences) un sens qui jamais n'est univoque. La belle tête de lynx (salut amical à Gilles Groulx ?) qui succède brusquement au monologue de la femme au foyer de Micheline Lanctôt (*Souris, tu m'inquiètes* d'Aimée Danis, 1973) est-elle ironie ou belle détermination ? Chacun peut en décider à sa guise : l'audace de la présence de l'image dans le montage de la séquence n'échappera pourtant à personne. Du coup le récit, si on peut parler ainsi à propos d'un tel film, est relancé : nous avons été surpris, secoués aussi, et invités à poursuivre notre réflexion.

La mémoire des anges était un film d'une immense liberté : Bourdon et Giroux nous y rappelaient éloquentement que le cinéma est d'abord montage, rencontres d'images, art des interstices (comme le disait si bien McLaren). *La part du diable* va encore plus loin sur ce terrain : le défi était énorme, étant donné l'esprit du temps, la morosité annoncée. Nous devons désormais vivre avec ce film, continuer à le reconstruire. 24

Québec 2017. Sc., recherche et réa. : Luc Bourdon. Mont. : Michel Giroux. Conception sonore : Catherine van der Donckt. Prod. : Collette Loumède. Dist. : ONF.

Les faux tatouages *de Pascal Plante*

SÈCHE TES PLEURS

par Ariel Esteban Cayer



Une automobile vrombit violemment dans la noirceur, puis laisse place au visage de Theo (Anthony Therrien) en route vers un concert, le soir de ses 18 ans. Il y rencontrera Mag (Rose-Marie Perreault) et ainsi commencera – à partir d’une remarque anodine sur ses faux tatouages et d’une boisson gazeuse partagée au comptoir d’un diner – une idylle d’adolescence qui nous fera momentanément oublier ces sons inquiétants en ouverture.

Avec son 2^e long-métrage, Pascal Plante (*La génération porn*) fait à nouveau dans le portrait de génération et aborde ici le sujet inépuisable du « jeune » amour, du spleen qui accompagne parfois sa disparition, de même que l’importance de ces relations évanescentes et formatrices... Alors que la nuit se prolonge jusqu’au matin, que Theo apprend à connaître Mag et vice-versa, que les motifs de la séparation imminente (et d’une fin annoncée de la relation) deviennent de plus en plus clairs, *Les faux tatouages* étonne surtout par son naturalisme. Au-delà des codes connus du *coming-of-age*, le film est porté par une écriture candide et fine, qui dévoile au compte-gouttes le passé trouble du protagoniste, sans en faire l’enjeu principal du récit.

Sans tomber dans le mélodrame, ou bien l’autodérision qu’invite parfois le récit initiatique, *Les faux tatouages* se déploie plutôt sous le signe de la tranche de vie réaliste, principalement tranquille, voire banale. Fort d’une attitude décomplexée face au sexe ou aux relations entre parents et ados, Plante se démarque par le regard sensible qu’il jette sur les émotions ponctuant le quotidien : les instants de malaise lors des premiers balbutiements d’une relation, de même que la douleur qui peut se cacher sous la surface, sous-tendre une interaction entre deux inconnus, figer un adolescent dans ses pas, ou retenir ses paroles au bord des lèvres. Anthony Therrien joue cette inhibition à merveille, tandis que Rose-Marie Perreault y va d’une candeur toute naturelle au fil d’une performance qu’on jurerait croquée sur le vif.

Autrement dit, quiconque ayant vécu une relation semblable se reconnaîtra aisément, tant le cinéaste trouve le ton juste : cela va de la plus infime

des expressions aux moments les plus anodins qui ramènent immédiatement le spectateur à ses années de secondaire ou de cégep. Qu’il s’agisse de la difficulté de détacher une brassière avec une seule main, des soirées passées au lit (avec les parents dans la pièce d’à côté, bien sûr) ou des balades à vélo, *Les faux tatouages* refuse dans toutes ces séquences le conflit comment élément conducteur. Il s’agit au contraire d’un film qui se plaît à prendre son temps, qui favorise le lien entre deux personnages et qui, par conséquent, traduit à merveille la sensation de *flottement*, toute aussi éphémère qu’effervescente, associée à cette époque particulière où l’identité se forge à grands coups de cœurs brisés.

Succession de (parfois très) longs plans, la mise en scène subtilement ambitieuse bien que jamais tape-à-l’œil de Plante épouse le réalisme de son scénario. Favorisant la durée et la direction d’acteurs (on pense à Linklater et sa trilogie *Before*), la caméra nous plonge au cœur de la relation, dans une zone d’hyperémotivité – une sensibilité de tous les instants – qui s’amenuisera sans doute à l’âge adulte. Plante s’inspire, il est facile de spéculer, de sa propre adolescence, et c’est précisément cette authenticité qui traverse l’œuvre et la rend foudroyante. Au gré de ces expériences qui, sans qu’on le sache, nous marquent à jamais, ce récit de la transition nous immerge dans ses événements, puis, comme ses personnages, nous fait passer à autre chose (« Sèche tes pleurs », nous intime Daniel Bélanger, dans sa fameuse chanson qui devient un peu le thème du film). Cependant, force est d’admettre qu’à l’image de la puissante, mais brève connexion entre Theo et Mag, *Les faux tatouages* nous reste en tête longtemps, comme le souvenir doux-amer d’une époque où tout semblait possible. **24**

Québec 2017. Ré., scé. et mont. : Pascal Plante. Ph. : Vincent Allard. Son : Laurent Bédard. Mus. : Dominique Plante. Int. : Anthony Therrien, Rose-Marie Perreault, Brigitte Poupart. 87 minutes. Dist. : Maison 4:3.

Certains de mes amis *de Catherine Martin*

L'ART DU PORTRAIT

par Robert Daudelin

O n pense, bien sûr, aux bouleversants *Portraits* d'Alain Cavalier, eux aussi filmés avec une caméra légère dont le cinéaste est le seul maître. Mais la comparaison, aussi pertinente puisse-t-elle paraître, s'arrête là. Cavalier fait presque œuvre d'archiviste (avec l'émotion en sus!), un peu comme l'avaient fait brillamment en photo August Sander et Irving Penn; il ne filme pas des amis et ne sollicite aucune intimité avec ses sujets.

Le titre du nouveau film de Catherine Martin est explicite: ce sont des « amis » de la cinéaste que nous sommes invités à découvrir – dans leur quotidien, leur travail, leurs préoccupations, leurs souffrances et leurs rêves. Mais ce sont aussi des portraits, pour lesquels il faut poser, s'arrêter, fixer l'objectif (durant 30 secondes!), s'installer hors du temps.

La cinéaste – délibérément, soyons-en assurés – démarre son film (une visite à l'atelier du peintre François Vincent) dans le silence, ce premier ami étant même filmé à contre-jour. Si les bruits progressivement arrivent, la parole, elle, se fait attendre, se fait désirer. Nous voilà prévenus: nous devons nous approcher des sept amis en question sur la pointe des pieds, sans les brusquer, en nous méritant leurs confidences.

Idem pour les lieux qui, toujours, sont lieux de travail – même pour le cinéaste Hugo Brochu, dernier ami visité, handicapé par un violent AVC, mais qui travaille sans arrêt pour réapprendre les mots, les gestes, la lecture et l'écriture. Ces lieux aussi sont explorés avec une discrétion extrême, nous révélant néanmoins une part de leurs secrets: chacun ayant au mur un talisman (haïku, poème, gravure d'époque, dessin d'enfant, paysage). Les objets aussi ont leur langage secret: lampe de papier ou vieux appareil photo soviétique, stylo à encre ou précieux carnet d'esquisses. Et qu'il est donc reposant de prendre le temps de s'arrêter sur la table du peintre et sur l'établi du facteur de flûtes!

Toujours nous savons la cinéaste présente; sa voix intervient discrètement, rompant à peine le silence. La caméra aussi est d'une grande discrétion: fixée à un trépied, elle s'interdit tout mouvement, se contentant d'enregistrer les gestes, d'en souligner la justesse et la beauté: sculpter un masque, mettre en scène une photo, fabriquer une flûte baroque, trouver une couleur juste ou transcrire un poème, sont autant de moments dont l'importance ne devrait échapper à personne.

Film sur le travail, de recherche et de création, *Certains de mes amis* est aussi un film sur le travail de cinéaste. Ayant signé documentaires et fictions, souvent épaulée par de grands professionnels (Michel La Veaux, Carlos



Ferrand, Jean-Claude Labrecque, entre autres), Catherine Martin endosse ici tous les rôles: réalisation, production, recherche, photographie et montage. Ayant apprivoisé les outils numériques, elle débarque chez ses amis avec sa petite caméra et un micro d'appoint, se trouve un coin où elle ne dérange pas, et dessine tranquillement un portrait, souvent émouvant, toujours d'une grande justesse – la caméra comme carnet de croquis en quelque sorte.

Célébration du travail du cinéaste, retour aussi au statut d'artisan, comme le souhaitait le regretté Bernard Gosselin. Mais ne nous méprenons pas, il ne s'agit pas ici d'un travail « amateur »: les images de *Certains de mes amis* sont magnifiques, lumineuses, toujours parfaitement en accord avec les personnages visités. Quant au son, capté par le petit micro qui surplombe la caméra, il fait plaisir à entendre, tellement il fait bon de retrouver un son qui n'a pas été manipulé, qui a sa matérialité propre: *Certains de mes amis* est aussi un film qu'on écoute beaucoup!

En d'autres mots – on l'a peut-être déjà compris... – le beau film de Catherine Martin est un film sur la vie, sur la richesse de la vie, ses surprises et ses espaces de rêve. Ce film précieux est un geste très simple, celui d'une cinéaste qui retrouve les vertus de ses outils pour nous parler de sept de ses amis, filmer les souvenirs de cinéophile de Ginette qui découvre *Touch of Evil* à 7 ans, et les mains fatiguées de Gabor qui ont déclenché l'obturateur quelques milliers de fois...

Commencé dans le silence, *Certains de mes amis* se termine dans l'émotion, sur le visage lumineux de Hugo Brochu qui, au jour le jour, regagne sa place dans la vie en transcrivant les poèmes de son père. Quelle leçon! 

Québec 2017. Réal., ph., mont., prod.: Catherine Martin. 115 minutes.
Dist.: Les Films du 3 mars.

Destierros *de Hubert Caron-Guay*

VERS LE NORD

par Robert Daudelin



Actif durant plusieurs années au sein du collectif Épopée, Hubert Caron-Guay est un cinéaste de terrain pour qui parler des migrants latino-américains supposait vivre à leur côté, partager leur quotidien, leurs espoirs et leurs difficultés : *Destierros* est le résultat impressionnant de cet engagement – c’est aussi un geste de cinéma en tous points remarquable.

Utilisant initialement comme base un refuge pour migrants au sud du Mexique (d’autres refuges viendront s’ajouter en cours de route), le cinéaste bâtit son film sur une complicité absolue, s’intégrant parmi ces « bannis », gagnant leur confiance, seule garante d’un filmage de proximité aussi efficace qu’émouvant. La caméra participe à tout, à l’attente du train à bord duquel on espère pouvoir « sauter », aussi bien qu’à la soirée dansante où, pour un court moment, on oublie qu’on « vit avec la peur » – et si les gardiens de la cour de triage chassent les migrants, les cinéastes aussi doivent déguerpir, caméra à l’épaule.

Originaires du Guatemala voisin, mais aussi du Honduras, du Nicaragua et du Salvador (si cher au cœur de Donald Trump), ces hommes et ces femmes sont prêts à vivre les pires épreuves pour arriver aux États-Unis ou au Canada. Leur quotidien n’est qu’un long périple sans fin ; certains ont été refoulés jusqu’à huit fois, mais toujours ils sont prêts à reprendre la route du Nord, tellement leur désir d’une vie meilleure est source de courage, d’aveuglement aussi...

Caron-Guay veut d’abord mettre des visages sur ces itinéraires impossibles ; la séquence de l’accueil au dortoir du refuge, tout au début du film, est là pour ça : migrants de tous les âges – encore adolescents, parfois même enfants accompagnant leurs parents – avec qui le cinéaste nous propose de faire connaissance, soulignant par son attention même à les filmer la personnalité de chacun. Nous ne sommes jamais face à un groupe anonyme, mais toujours en contact avec des individus dont les destins s’additionnent, façonnés par la souffrance et l’éloignement.

Évitant tout commentaire informatif (origine des voyageurs, nombre, etc.), le film progresse essentiellement par la description précise du voyage et de ses étapes ; vient s’y greffer périodiquement le témoignage de quelques migrants au parcours exemplaire. Encadrées dans une fenêtre

ronde, ces têtes isolées, éclairées frontalement sur fond noir, sont autant d’apparitions qui nous interpellent, sollicitent notre attention. Le procédé étonne la première fois, puis sa justesse s’impose : ces têtes au centre de l’écran deviennent la parole des migrants et nous disent l’urgence de les écouter – le film abandonne alors le terrain descriptif et le cinéma met ses outils, leur pouvoir d’interpellation, au service de la solidarité.

Bien que se passant principalement la nuit – c’est surtout de nuit que les migrants peuvent tenter la traversée du désert ou de la forêt – *Destierros* est beaucoup un film de lumière ; la séquence d’ouverture est exemplaire de ce parti pris : un homme se cherche un chemin en forêt, éclairé minimalement par ce qui semble être la petite lampe attachée à la caméra. La lumière est là parce qu’elle affronte les ténèbres ambiantes et permet, comme le dit spontanément l’un des migrants, de ne « pas perdre espoir ». Comme le veut aussi l’expression éculée, c’est de « la lumière au bout du tunnel » dont il s’agit ici.

On pense parfois aux films des frères Dardenne dans *Destierros* : comme les cinéastes belges, Hubert Caron-Guay accompagne ses personnages, souvent les suit sans trop savoir où on l’entraîne, mais il fait confiance à ses camarades et jamais ne les abandonne, même quand la « migra » se rabat sur eux.

Film engagé, au sens le plus noble et le moins limitatif du terme, *Destierros* est un film essentiel pour comprendre la complexité de cette vie d’errance qu’assument des milliers d’hommes et de femmes à la recherche d’un monde meilleur. Profondément humain, mais se défendant bien de tout sentimentalisme inutile, le film de Caron-Guay, répondant en ce sens aux vœux du cinéaste, est aussi une description précieuse « des rapports de pouvoirs qui s’exercent sur les migrants et entre eux ». La pertinence d’un tel discours ne devrait échapper à personne, non plus que l’importance d’un tel film dans la conjoncture actuelle. **24**

Québec 2017. Réal. : Hubert Caron-Guay. Ph. : Étienne Roussy. Mont. : Ariane Pétel-Despôts. Mus. : Colin Stetson. 92 min. Distr. : Les Films du 3 mars.

All You Can Eat Bouddha *de Ian Lagarde*

DÉCADRAGES

par Bruno Dequen

Le premier long métrage de Ian Lagarde est l'une des propositions les plus déroutantes et stimulantes du cinéma québécois contemporain. Dès ses premiers plans, une série d'images en surimpression de végétation, de visages en négatif et de tentacules sur fond d'océan et de violons dissonants, le ton est donné. Réfutant d'entrée de jeu toute forme de réalisme, le film affiche sa prédilection pour un pur cinéma des sens qui met de l'avant le potentiel poétique, surréaliste, onirique et angoissant du médium.

All You Can Eat Bouddha est un conte érotico-mystico-écologico-politique, un objet aussi hypnotique qu'éparse qui se présente moins comme une allégorie aisément déchiffrable de fin du monde que comme un ensemble improbable et pourtant cohérent de fulgurances imaginaires. Son écriture volontairement ouverte aux multiples interprétations contradictoires procède par accumulation de décadrages successifs.

Entièrement tourné dans l'un de ces complexes hôteliers « tout inclus » tropicaux si prisés par les touristes occidentaux, *All You Can Eat Bouddha* s'attelle tout d'abord à intensifier le doux malaise généré par l'inévitable artificialité de ce type de lieu. Ainsi, la politesse et l'attention excessive démontrées par les employés du Palacio sont présentées comme un masque cachant un profond mépris ou permettant de mieux observer en permanence les allers et venues des chers clients. Le GO de service est un Québécois qui s'imagine sans succès homme multiculturel, Jean-Pierre Villeneuve devenu JP Newtown (David La Haye, dans un rôle courageux de petit minable). Le luxe de surface des bâtiments ne parvient pas à couvrir les fissures et la peinture ternie. Les clients donnent une nouvelle définition au terme *sunburn*. La mise en scène de Lagarde, qui privilégie souvent des compositions frontales symétriques, accentue subtilement cet univers factice. Et, au milieu de tout ça, le français Mike, géant solitaire à la mine patibulaire, aux mouvements lents et à l'appétit gargantuesque, qui agit comme guide silencieux et incarnation poussée à son extrême du mode de vie oisif sans limite que proposent ces espaces-temps totalement coupés du monde réel, sauf si l'on prête attention aux révoltes populaires retransmises par le téléviseur.

Si la première partie du film effectue de multiples pas de côté vis-à-vis du réel, la suite lui tourne complètement le dos. Mike, qui ne cesse de répéter qu'il veut être seul et oublié de tous, devient le centre d'attention de l'hôtel. La dévotion professionnelle de sa femme de chambre se transforme en obsession érotique (qu'elle partage avec toutes les femmes du lieu, manifestement), le GO se décompose à vue d'œil, à peu près au même rythme que l'hôtel lui-même qui devient un ensemble de ruines dévorées par la nature. Pendant ce temps, Mike



continue de manger, devient une sorte de messie guérisseur, et communique par télépathie avec une pieuvre – et sa femme de chambre. Que cette dernière s'appelle Esmeralda n'est certainement pas un hasard, puisque c'est clairement du côté du conte que se range le film. Fable existentielle sans morale apparente, *All You Can Eat Bouddha* explore les multiples possibles d'une prémisse aussi simple qu'évidente: et si Mike décidait de rester dans ce lieu qui, par nature, n'existe que comme une halte temporaire, que se passerait-il?

Les premiers plans annonçaient le devenir du film, avec ces surimpressions visuelles et sonores qui pointaient vers une esthétique de l'engloutissement (in)volontaire de la figure humaine dans l'environnement. À l'image de cette scène où seuls les yeux de Mike sont visibles à l'intérieur d'un bunker, le film n'a de cesse de travailler la fusion progressive du personnage avec le lieu. Mike n'est plus l'un des clients du Palacio, il devient l'hôtel lui-même, à moins qu'il ne l'ait toujours été. Après tout, la finale du film n'est pas sans rappeler celle, tout aussi énigmatique, de *The Shining*. S'enfonçant de plus en plus dans un réalisme magique dénué de toute rationalité, le film laisse en suspend la question évidente qu'il suscite: est-ce Mike qui influence le Palacio ou le Palacio qui transforme Mike? À mesure que la temporalité se délite, *All You Can Eat Bouddha* devient l'incarnation même des promesses de son titre: un récit « tout inclus » aux bifurcations borgésiennes dans lequel la réincarnation devient, selon notre humeur, la promesse d'une transfiguration, d'une révolution, ou d'un inévitable recommencement du même. **24**

Québec 2017. Ré. et scé.: Ian Lagarde. Ph.: John Londono. Mont.: Mathieu Grondin. Son: Jean-Sébastien Beaudoin-Gagnon. Int.: Ludovic Berthillot, Yaité Ruiz, Sylvio Arriola, David La Haye, Richard Jutras, Nathalie Coupal, Sébastien René, Alexander Guerrero. Prod.: Gabrielle Tougas-Fréchette et Ménaïc Raoul. 85 minutes. Dist.: FunFilm Distribution.

Annihilation *de Alex Garland*

EXPÉDITION DANS LA ZONE

par Alexandre Fontaine Rousseau

Annihilation, faute d'un meilleur terme, est un film d'exploration : sa prémisse pourrait se résumer à un territoire, un espace que le spectateur découvre progressivement aux côtés des protagonistes s'y enfonçant. C'est ce qui en fait, par extension, un excellent film de science-fiction. Le récit pourrait se résumer à une série de frontières que l'on traverse, une suite de paysages formant un univers en mutation ; et notre rapport à l'action repose essentiellement sur l'appréhension de ce qui est à venir.

Lena (Natalie Portman) n'a pas eu de nouvelles de Kane (Oscar Isaac) depuis un an lorsque celui-ci revient, transformé, d'une mystérieuse mission dans une zone affectée par une force d'origine extraterrestre. C'est dans l'espoir de comprendre l'étrange mal affligeant son conjoint qu'elle accepte de se joindre à une seconde expédition dans ce territoire qui poursuit lentement mais sûrement son expansion, telle une cellule programmée pour se reproduire.

Le second long métrage d'Alex Garland, tout comme l'était *Ex Machina*, se révèle à la fois fasciné et terrorisé par le lien unissant l'évolution et la destruction ; l'horreur y côtoie l'émerveillement, le premier n'étant au fond rien de plus que la perversion du second. Tout n'y est que transformations, croisements et distorsions – les corps et les organismes rongés par l'environnement formant d'innombrables arabesques organiques sous l'effet de contorsions génétiques inattendues.

Si le film, dans un premier temps, paraît plutôt convenu, c'est que la mise en scène s'affaire à établir une normalité dont elle pourra dévier. Même les premières étapes de l'incursion dans la zone laissent planer cette impression que nous avons affaire à un *thriller* de science-fiction plutôt classique, dans la lignée générale de *Predator* ou *The Thing*. Mais la menace, ici, n'est pas une chose ou une créature ; elle ne possède pas de forme précise, se définissant plutôt par l'absence de forme ou, plus exactement, par sa propension à la déformation.

Le monstre, autrement dit, n'en est pas un. C'est une forme d'entropie cellulaire, une sorte de cancer cosmique repoussant lentement mais sûrement les frontières de son propre champ d'action. Il n'a pas d'instinct, pas d'intention ; il procède de manière arbitraire et systématique à une reconfiguration des organismes vivants, créant sous l'effet de cette pression des sculptures sublimes autant que des abominations.

L'évolution, chez Garland, est chaotique. Dans *Ex Machina*, Nathan (Oscar Isaac) peut amorcer le processus mais ne peut pas le maîtriser ; ici, l'humanité peut y résister ou l'embrasser mais n'est pas en mesure de le contrôler. L'évolution n'est pas consciente ; elle est la conséquence naturelle de l'interaction entre un environnement et un élément perturbateur. On peut tout au plus l'étudier, en mesurer les effets dans l'espoir de la comprendre. Mais son mouvement est tel qu'on ne peut pas la contenir ou la soumettre à notre volonté.

Le récit, par sa forme, se veut un prolongement de ce phénomène. L'expérience altère ses sujets. Les corps, sous l'emprise de la zone, deviennent le reflet de ce nouvel environnement. Ils subissent ces mutations, deviennent *autre chose*. Les personnages se métamorphosent,



sous l'effet d'une progression naturelle ; tout n'est plus qu'écho, croissance et excroissance, variation sur un modèle initial qui se dédouble puis se multiplie à l'infini. Comme une écriture cellulaire, qui trouverait son équivalent visuel dans cette image répétée à l'écran de la vie proliférant à l'échelle microscopique.

Rappelant à la fois les méditations territoriales de Tarkovski et les hallucinations psychédéliques de Jodorowski, *Annihilation* ne se cantonne pas au réalisme sobre que préconisent trop de films de science-fiction désirant être pris au sérieux. C'est une œuvre excessive, frôlant brillamment le ridicule au péril de sa propre unité. Les visions qu'il propose sont outrancières et fécondes, évoquant autant *Alien* que *Under the Skin*.

Mais, plus qu'un simple assemblage de rappels et d'évocations, le film articule une synthèse des idées qu'il convoque par sa forme composite. Il distille une multitude d'inspirations à ce principe commun qui les rassemble : cette opposition, qui n'en est pas une, entre la survie et le changement. Or, dans *Annihilation*, la survie repose sur la capacité à intégrer d'une manière ou d'une autre le changement puisqu'il s'avère impossible, au final, d'en freiner complètement la progression. 24

États-Unis, Grande-Bretagne 2018. Ré. et scé. : Alex Garland, d'après le roman éponyme de Jeff VanderMeer. Ph. : Rob Hardy. Mont. : Barney Pilling. Mus. : Geoff Barrow, Ben Salisbury. Int. : Natalie Portman, Tessa Thompson, Jennifer Jason Leigh, Oscar Isaac, Gina Rodriguez, Sonoya Mizuno. 115 minutes. Dist. : Paramount Pictures.

Terra Incognita *de Ghassan Salhab*

CHAMP DE RUINES

par Gérard Grugeau

Face au cinéma méconnu de Ghassan Salhab, on pense à l'auteure Régine Robin qui creuse la question de l'exil et des multiples appartenances : « Pas d'ordre. Ni chronologie, ni logique, ni *logis*. Rien qu'un désir d'écriture et cette prolifération d'existence.¹ » Autant *Beyrouth fantôme* (1998) que *Terra Incognita* (2002), les deux premiers longs métrages du cinéaste libanais², témoignent dans leur propos et dans leur forme de cette anarchie de l'être et du matériau cinématographique pour rendre compte du rapport du déraciné à sa ville dans l'après-guerre civile. Né à Dakar de parents libanais, venu à Beyrouth à l'adolescence, Salhab a traversé le fracas des 17 années de guerre avant un exil à Paris et un retour au pays où il se consacre désormais à une sorte d'inventaire archéologique d'un lieu et d'une mémoire en ruine. Que peut le 7^e art face au tragique de l'Histoire, face à ce qui ne peut être dit ? Comme Godard, Ghassan Salhab choisit l'essai poétique, la mise à distance méditative, la dialectique du fragment car, déconstruire, loin du récit fictif convenu, est pour lui la seule avenue possible pour traduire la dislocation du temps et de l'espace, de même que l'éclatement des sphères collective et privée dans le Beyrouth d'aujourd'hui.

Dans *Terra Incognita*, les personnages sont des figures mélancoliques de l'errance, des spectres emmaillottés dans la camisole de force d'un passé traumatique au rayonnement aussi complexe qu'insidieux. Que ce soit Soraya, guide touristique qui fuit tout ancrage affectif et se réfugie dans la géographie des corps et la compulsion sexuelle, Leyla qui tente de se raccrocher à une forme de mysticisme rassurant, Nadim l'architecte qui s'enferme chez lui et essaie de se reconstruire en rêvant la ville du futur sur son écran d'ordinateur, ou Tarek l'exilé revenu à Beyrouth sur les traces de ses amours mortes : tous les protagonistes partagent une même identité disloquée aux fragments irréconciliables, mais aux éclats néanmoins miroitants qui réfléchissent leur lumière de l'un à l'autre comme autant de mirages fraternels. Et le cinéma porte ici leur douleur à la fois diffuse et violente, de même que la meurtrissure associée à cette idée du *logis* inaccessible, de cette utopie d'une cohérence perdue avalée par la ville.

Étrangers à eux-mêmes autant qu'à ce qui les entoure, tous et chacun errent dans le labyrinthe d'un espace urbain qui cherche à occulter l'ampleur des blessures sous les simulacres de la reconstruction. De fait, cette reconstruction n'est que la manifestation tapageuse d'un état de guerre qui se poursuit autrement, sur un autre front, celui de l'immobilier. On marche beaucoup dans *Terra Incognita*, même si cette agitation incessante tient du cul-de-sac permanent et renvoie inexorablement à l'impasse de l'histoire. L'exil – intérieur ou autre – se nourrit du mouvement pour faire sens. Régine Robin, encore : « la parole immigrante est insituable, intenable... elle ne s'installe pas. C'est une parole sans territoire et sans attaches. » Ainsi en va-t-il de la partition sourde du film de Ghassan Salhab



qui, à l'image de Soraya faisant visiter avec indifférence les épaves d'un temps glorieux (celui d'un bassin méditerranéen, siège de nombreuses civilisations anciennes), avance par strates au fil des déambulations et interactions de ses personnages pour tenter de mettre en lumière les couches archéologiques d'un état d'être qui écartèle, d'un langage qui se dérobe, d'une mémoire qui se fige. Sous les effets d'une guerre invisible, intériorisée, qui continue d'accabler Beyrouth, même l'archéologie qui se veut la *science* des choses anciennes ne semble plus avoir les évidences d'une science tant le champ de ruines est vaste, incontrôlable, illisible avec ses frontières dévastées. Partout, le deuil, l'incertitude... nulle consolation dans ce cinéma fantôme parmi les fantômes où le spectateur se sent nomade dans une œuvre qui se cherche.

Face à cette béance et cette impossibilité d'ancrage, face à ce lamento entre présence et absence, *Terra Incognita* ne peut que cultiver le fragmentaire, le lapidaire, le concentré, cherchant à reprendre possession d'un espace géographique et intérieur *par* et *dans* le cinéma. Le cinéma comme demeure en construction, comme *logis* à chérir. À l'instar de tous les artistes de l'exil, Ghassan Salhab écrit et filme *entre*, dans le doute. Dans le doute pour mieux croire, multipliant les dislocations discursives et formelles pour reconstituer un semblant d'unité. L'indicible gît là, sous cette mosaïque de déchirements. Le dernier plan nous reste en tête : Soraya molestée par une de ces furtives conquêtes marche sur le bord de mer, le visage tuméfié. Sous la lumière ardente de Beyrouth, elle avance sans plier. Digne comme une affirmation contre le néant. 24

1. Robin Régine, *La Québécoise*, éditions Québec-Amérique, 1983, p. 15

2. Les films de Ghassan Salhab ont été présentés à la Cinémathèque québécoise et à la Lumière collective du 27 janvier au 2 février, à l'initiative de la revue Hors Champ

Pilgrimage (1933)

de John Ford

On n'en finira donc jamais de découvrir John Ford ! Ainsi en est-il de ce *Pilgrimage*, mélodrame cédipien qui n'en est pas moins une tragédie : au moment de l'entrée en guerre des États-Unis, une mère enrôle son fils dans l'armée pour empêcher son mariage. Bien qu'ayant déjà tourné une douzaine de films parlants, Ford est encore un parfait héritier du cinéma muet dont il prolonge l'esthétique : éclairage, jeu des comédiens, montage, tout appartient à l'âge d'or du muet. D'aucuns ont d'ailleurs parlé d'une réelle filiation avec Griffith, dans la construction narrative sans doute. Mais on peut également y trouver une curieuse parenté avec le *Sunrise* de Murnau : les deux films, tournés dans les studios de la Fox à quelques années de distance, ont sans doute bénéficié de leurs installations « state of the art ».

Tragédie de l'amour maternel détourné, le film est l'occasion pour Ford de créer un personnage de mère hors du commun qui annonce déjà Ma Joad (*The Grapes of Wrath*, 1940) et maman Morgan (*How Green Was My Valley*, 1941), figures emblématiques de l'univers spirituel du cinéaste.

Pilgrimage est aussi l'occasion, s'il en était besoin, de nous rappeler quel grand plasticien John Ford fut tout au long de sa prolifique carrière. S'il a su cadrer comme personne les grands espaces et les paysages spectaculaires,



il savait aussi éclairer les intérieurs, jouer des clairs-obscurs, créer des atmosphères avec des éclairages savants. (Si quelques grands opérateurs – Arthur Miller, Greg Toland, Gabriel Figueroa – ont été associés à son travail, d'autres beaucoup moins connus, ont signé des images inoubliables sous la gouverne du maître).

Quiconque est tant soit peu familier avec la filmographie du cinéaste y trouvera ses repères : une fausse

simplicité de l'écriture qui va droit à l'essentiel, un goût évident pour les éléments du quotidien (le déjeuner des poules) et la vie des gens simples, une célébration des valeurs traditionnelles (famille, vie sur la ferme), néanmoins remises en cause, voire dénoncées dans leur étroitesse. Tout ceci pris en main par un art du récit rarement égalé.

Tout Ford est déjà dans ce film injustement méconnu, même renvoyé aux oubliettes par certains de ses défenseurs les plus notoires – Jean Mitry, par exemple. Mélodrame ou tragédie ? Qu'importe ! Ford sait très bien s'accommoder des deux. – **Robert Daudelin**

Cutter's Way (1981)

de Ivan Passer

Scénariste de Milos Forman pour trois films et auteur de l'un des plus beaux films de la nouvelle vague tchécoslovaque (*Éclairage intime*, 1965), Ivan Passer, comme plusieurs de ses collègues (Forman, Jasny), quitte son pays au lendemain de l'écrasement du Printemps de Prague. Installé aux États-Unis depuis le début des années 1970, il y a réalisé une dizaine de films, tous genres confondus : *Cutter's Way* est peut-être la plus remarquable réalisation de cette filmographie hétéroclite qui mériterait assurément d'être redécouverte – à la Cinémathèque, par exemple...

Éclairage intime, œuvre de poésie qui célèbre sur le mode lyrique l'amitié, la nécessité de la musique et la vie qui passe, n'annonçait sûrement pas *Cutter's Way*, film grinçant, aussi mystérieux qu'inclassable, quelque part entre le film noir et la fausse comédie. Histoire de copains sur fond de guerre du Vietnam, le film démarre sur le mode convenu, avec le jeune Jeff Bridges qui fait son numéro. Et pourtant, cette Amérique trop « cool » où tout s'achète à vite fait de virer au cauchemar : les blessures de la guerre, comme les blessures de l'amour, auront finalement raison des copains inséparables. Parce qu'entre eux il y a l'épouse du vétéran blessé, alcoolique autant que son fou de mari, mais éprise de la vie, lucide jusqu'au désespoir. L'interprétation sublime de Lisa Eichhorn apporte au film un supplément de souffle et le hisse au niveau de la tragédie. La mise en scène



précise de Passer n'est évidemment pas étrangère à cette transformation progressive du film : attentif à la moindre oscillation chez ses personnages, enregistrant les glissements progressifs dans leur parole, il nous fait progressivement prisonniers d'un grand jeu, aussi envoûtant que dévastateur, qui s'installe au bord de l'abîme. La mort hante ce film, et plus largement la société déliquescence qu'il nous dépeint avec un dégoût à peine dissimulé.

La carrière commerciale de *Cutter's Way* a été fort brève, nous dit-on. Allez donc comprendre ! – **Robert Daudelin**

The Dunwich Horror (1970)

de Daniel Haller

H.P. Lovecraft est soi-disant impossible à adapter. Aucune représentation ne saurait rendre justice aux horreurs innommables peuplant ses histoires. Son écriture évitant la description, l'image en trahirait l'esprit. « Avec cinq faibles sens, nous prétendons appréhender le cosmos complexe et sans limite, alors que d'autres êtres, qui possèdent un éventail de sens plus large, plus fort, ou différent, peuvent percevoir des univers entiers de matière, d'énergie et de vie, qui sont à portée de notre main, et qui ne peuvent pourtant jamais être détectés par nos organes sensitifs. » Que peut donc le cinéma, face à ces abysses insondables qui s'étendent à l'infini par-delà les limites de notre perception ?

Chef décorateur sur *The Masque of the Red Death* de Roger Corman, Daniel Haller réalisera pour le compte d'American International Pictures deux adaptations de Lovecraft : *Die, Monster, Die!* en 1965, tirée de la nouvelle de 1927 *The Colour Out of Space*, puis *The Dunwich Horror* en 1970. La première s'inscrit plutôt dans la lignée du cycle de la AIP inspiré par Edgar Allan Poe, évoquant l'horreur gothique plus que la terreur cosmique. Mais la seconde capte pour sa part assez bien l'essence inexprimable de l'angoisse lovecraftienne, employant notamment une série de procédés photographiques psychédéliques pour figurer l'indescriptible.

Ici, la mise en scène de l'horreur frôle l'abstraction dans ses instants les plus réussis. Le montage de la séquence finale juxtapose des textures et des sensations plus que des images à proprement parler, laissant la tension naître de cette noirceur qui semble vouloir engloutir le monde. L'ancien Yog-Sothoth, force primordiale, est essentiellement décrit par la réaction de l'espace à sa présence invisible : la surface de l'eau et la cime des arbres,



troublées par un vent venu d'ailleurs, ou la surface du réel déchirée par des éclats de couleurs surnaturelles. La caméra suit le mouvement de la créature pour l'incarner, faute de pouvoir nous la montrer...

Lovecraft, au fond, ébranle les fondements mêmes du cinéma de la même façon qu'il remet en question ceux qui régissent l'expérience humaine – en laissant entendre qu'il existe quelque chose par-delà ces frontières illusoires qui le définissent. Peut-être est-il en ce sens le plus « cinématographique » des grands auteurs fantastiques, dans la mesure où sa définition du fantastique affirme que l'image doit se transformer pour donner forme à l'impossible. *The Dunwich Horror*, à sa manière, relève le défi. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

Death Machines (1976)

de Paul Kyriazi

La compagnie Vinegar Syndrome se spécialise dans la restauration de haut calibre de films qui n'en demandaient pas tant – et qui ne méritaient sans doute pas un tel traitement. Pornos moustachus des années 1970, *slashers* incongrus des années 1980, *blaxploitation* méconnus et autres curiosités de genre à saveur régionale : le catalogue de l'éditeur américain ratisse large et racle les fonds de tiroir à la recherche de trésors discutables que l'on s'étonne de découvrir autrement que par le truchement distordu d'une vieille VHS à moitié démagnétisée.

Death Machines, contrairement à ce que le laisse croire son affiche spectaculaire de même que le générique d'ouverture s'en inspirant, n'a rien d'un récit de science-fiction dystopique dans lequel un monolithe géant dévorerait l'humanité d'un avenir lointain. Il s'agit en réalité d'un film d'arts martiaux californien on ne peut plus *cheap*, offrant au spectateur tout ce qu'une telle proposition implique traditionnellement de gangsters de seconde main et de « machines de morts » qui distribuent des taloches en débardeur noir.

L'intrigue décousue, rapidement diluée dans d'innombrables digressions, laisse entendre qu'une organisation criminelle orientale (possédant l'authenticité irréfutable d'un menu de buffet chinois) utilise un mystérieux



sérum afin de créer une armée d'assassins obéissants. Mais le scénario se lasse assez vite de cette prémisse afin de se concentrer sur tout ce qui l'entoure, de près ou de loin, comme le monologue d'un restaurateur italien du nom de Tony qui parle (vraiment) trop longtemps de sa sauce à spaghetti.

Autrement dit, *Death Machines* est un mauvais film. Mais c'est un mauvais film tellement diffus et absurde, conséquent dans son incohérence et flagrant dans son amateurisme, qu'il ne peut qu'inspirer un mélange de fascination et d'hilarité. L'apex du ridicule est atteint lors d'une parenthèse sentimentale inattendue qui détaille les balbutiements d'une romance entre une infirmière et un jeune karatéka ayant perdu un bras aux mains d'un ninja.

Évidemment, de telles trouvailles insolites sont plus communes que jamais – à une époque où la cinéphilie de sous-sol se fait de plus en plus répandue et, par conséquent, de plus en plus pointue. Mais la minutie avec laquelle Vinegar Syndrome s'applique à redorer le blason d'un tel cinéma force l'admiration ; et son travail exemplaire nous permet d'explorer les recoins les plus obscurs d'une fascinante histoire alternative du septième art. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

MONTREAL
FESTIVAL
DU NOUVEAU
CINEMA
43-15 OCT. 2017
MONTREAL.QUEBEC

46



Sashinka

NATALIA DONTCHEVA

CARLA TURCOTTE

UN FILM DE
KRISTINA WAGENBAUER

FUNFILM PRÉSENTE SASHINKA
UN FILM DE KRISTINA WAGENBAUER
UNE PRODUCTION DE ART ET ESSAI MICRO
AVEC CARLA TURCOTTE ET NATALIA DONTCHEVA
UN SCÉNARIO DE MARIE-GENEVIÈVE SIMARD
ET KRISTINA WAGENBAUER IMAGE MARIE DAVIGNON
CONCEPTION ARTISTIQUE SYLVIE DESMARAIS
DIRECTION ARTISTIQUE CHARLOTTE GANDIN
ET ZOÉ BURNS-GARCIA MONTAGE JULES SAULNIER
SON THIERRY BOURGAULT D'AMICO
LUC BOUCHARD ET ISABELLE LUSSIER
MUSIQUE ORIGINALE JEAN-SEBASTIEN WILLIAMS
PRODUCTION EXÉCUTIVE HANY OUICHOU
PRODUCTION NELLIE CARRIER



PRINTEMPS 2018





**Danse
+ Théâtre**

**À l'avant-garde
depuis toujours**

Du 23 mai
au 7 juin 2018

fta.ca

LA
VITRINE
COM
VOTRE
GUIDE
CULTUREL

ICI  artv

LA
PRESSE +