

L'amour dans le paysage

Édouard Vergnon

Number 127, June–July 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/4999ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vergnon, É. (2006). Review of [L'amour dans le paysage]. *24 images*, (127), 40–41.

L'amour dans le paysage

par Édouard Vergnon



The Man from Laramie (1955).

Une rue, un parc, un couple observé au loin, quelques notes de musique. Ce sont en général les éléments dont on dispose pour faire remonter à sa conscience des souvenirs de cinéma. Cette belle mémoire involontaire a un inconvénient : elle compte sur des motifs de réminiscence plus ou moins précis pour ramener des films à la pensée. À l'inverse, on se souviendra rarement d'un western sous l'effet du hasard. Ce faisant, même en ville, ce lieu qui leur est pourtant étranger, il y a un moyen très facile d'y songer. C'est qu'il suffit – où que l'on soit – de lever la tête au ciel, de regarder passer les nuages, d'entendre ou de sentir le vent, pour non plus simplement se les remémorer, mais en avoir le goût et l'envie. Car on se rappellera alors qu'on y a porté le regard plus loin que d'ordinaire, qu'on y a suivi le cours des rivières et la ligne d'horizon. On se souviendra de certains titres qui évoquent soit la distance et l'immensité – *The Far Country*, *The Last Frontier*, *The Man from Laramie*, *The Big Sky*, *The Searchers*, *Colorado Territory* –, soit le souvenir d'une femme qu'on a aimée – *She Wore a Yellow Ribbon*, *My Darling Clementine*. Or c'est justement entre la femme et le paysage que se tiennent les plus beaux d'entre eux. Dans des histoires sentimentales qui trouvent dans la nature même du terrain un relief insoupçonné. Autrement dit, « dis-moi quels paysages tu filmes, je te dirai comment tes personnages s'aiment ».

Ford, Mann et Walsh ont un point commun : ils filment tous la splendeur de la

nature, mais ne la contemplent jamais. Leur ton élégiaque ni panthéisme dans un genre qui pourtant s'y prête. Il suffirait de quelques plans d'animaux pour que la nature existe autrement, c'est-à-dire indépendamment des hommes qui la traversent. Dépourvue d'écosystème, la nature dans les westerns garde un caractère immuable, une beauté qui semble devoir survivre à tout. Seules les couleurs changeantes du ciel et la formation éphémère des nuages redonnent à cette géographie immémoriale l'immédiateté du temps présent. Souvent constitué de Monument Valley, le paysage fordien, dans sa superbe monotonie, paraît presque clos. Modulé par la silhouette lointaine des grands pitons rocheux, et bien qu'ouvert à tous les vents, le plan trouve davantage son volume dans la couleur : le blanc des nuages, le bleu roi du ciel et cet ocre orangé de la terre. Chez Ford, le paysage est souvent soumis à l'immobilité et à la sécheresse. On y verra, plus qu'ailleurs, de grandes étendues sablonneuses et un sol rarement fertile. On jurerait d'ailleurs n'avoir jamais vu dans ses films la moindre plaine verdoyante. De là peut-être que la truculence qui gâte partiellement ses westerns ultérieurs à 1946 – date à partir de laquelle le cinéaste manifeste un goût de plus en plus prononcé pour la farce masculine et la misogynie (comme si à trop filmer un John Wayne qui veut souvent se faire plus homme qu'il ne l'est tandis que la nature profonde de ses gestes est délicate, la mise en scène de Ford se devait de regarder les femmes et le monde à l'aune de ce

surcroît de virilité feinte) – paraît d'autant plus encombrante et inappropriée qu'elle a pour décor un site qui devrait assourdir et raréfier la parole. Il se dégage néanmoins de ce type de paysage et de la disposition des personnages dans le plan une harmonie extraordinaire. Chez Walsh, les proportions sont au contraire démesurées et font de lui le cinéaste de l'illimité. On en jugera par exemple à ce que si Ford privilégie dans ses compositions la présence des nuages (on n'en trouvera pas de plus beaux que dans les tout premiers plans de *My Darling Clementine*) et la découpe lointaine des rochers, Walsh filme l'immensité du ciel au-dessus d'une terre qui paraît tout aussi infinie (*They Died with Their Boots On*). Il revient d'ailleurs curieusement à Hawks d'avoir filmé au tout début de *Red River* les plans les plus walshiens qu'on puisse imaginer (la vaste plaine, l'homme au loin, la mariée à ses côtés). Le cavalier n'est plus qu'un point dans l'univers. Ce faisant, de tous les grands réalisateurs de westerns, Walsh est le seul qui offre une vision cosmique de la nature. Mais ce qui est étonnant, c'est que cet infiniment petit de l'homme dans le paysage ne dit pas pour autant sa solitude. Bien au contraire, il semble littéralement relié au cosmos, car mystérieusement protégé par une voûte céleste qui le regarde. Et lorsqu'il filme à flanc de montagne, loin de rétrécir l'espace, il lui donne au contraire une dimension inquiétante et disproportionnée qui semble échappée de quelque conte (*Pursued*). On sent alors que la force des éléments pour-

rait tout balayer sur son passage, si ce n'était sa bienveillante neutralité. En donnant à entendre le silence puis le souffle du vent qui charrie la poussière sur une troupe de soldats décimés (*The Last Frontier*) ou le frissonnement des feuilles après une attaque d'Indiens (*The Naked Spur*), Mann est le seul de ces cinéastes à enregistrer consciemment la vibration même des éléments dans ce qu'elle a de plus évanescence. Cette vibration est caractéristique de son cinéma. La peine d'un homme pourra ainsi être exprimée par le souffle même de sa respiration : ce plan magnifique au tout début de *The Man from Laramie*, lorsque James Stewart descendant du chariot marque un temps d'arrêt avant de poser pied à terre. Chez lui, la variété des paysages plutôt que de constituer un décor, au sens noble du terme, finit par désigner un état, celui de l'homme qui les traverse. C'est qu'au contraire de Ford, où le cavalier est toujours en compagnie d'autres cavaliers, au contraire de Walsh où l'homme fraternise avec l'univers et se mariera toujours en cours de récit, l'aventurier chez Mann est un homme seul, souvent fébrile, buté et dépressif. L'utilisation du cinémascope enregistre sa solitude et l'invisible danger qui l'environne. Son appréhension du paysage trouve son expression la plus emblématique dans *The Last Frontier* où le fort, isolé dans toute la largeur du scope, nous paraît à la fois perclus de solitude et dans la menace permanente d'être assiégé. Ici, le calme apparent de la nature est un leurre qu'un lent travelling finit par dévoiler (l'encerclement inaugural des Indiens et l'embuscade finale).

Dans chacun de ces westerns, hommes et femmes se font rarement du mal, ne partagent pas le même lit, y font encore moins l'amour et ne se disent jamais « je t'aime ». Soit que l'histoire d'amour ne commence qu'au terme du récit (*My Darling Clementine*, *Seven Men from Now*), soit que la femme meure dans les bras de celui qu'elle aimait (*The Far Country*), soit qu'elle en épouse un autre (*The Big Sky*, *The Man Who Shot Liberty Valance*, *The Searchers*). Pour autant, quelque chose d'intense court de film en film, car les regards ne cessent de s'y croiser et dans le silence imposé de mœurs très anciennes, on trouvera toujours des yeux pour dire « je t'aime ». C'est alors le fameux vers de Baudelaire adressé à une passante : « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » À sa manière, *Seven Men from*

Now de Budd Boetticher le fait ressentir de la plus délicate des façons. Tout d'abord, lorsque le cavalier nettoie la croupe de son cheval tandis qu'il regarde une femme faire sa toilette, à peine cachée par les roseaux. Les grands yeux bleus de Randolph Scott font passer, sans ciller, la timidité, la concupiscence et la naissance du sentiment amoureux. Il gardera les yeux grands ouverts lorsque à la nuit tombée, allongé sous le chariot, cette femme qu'il regardait – maintenant sur le point de s'endormir – lui murmure quelques mots. Lorsqu'elle s'adresse à lui, on devine au léger froncement de son sourcil droit toute son émotion d'être là, juste en dessous d'elle. Ils se diront bonne nuit, elle soufflera sur la bougie, mais ses yeux à lui resteront grands ouverts. Se produit alors cette chose merveilleuse : on entend et on voit tomber la pluie juste derrière sa tête. Ce



The Far Country (1955).

faisceau de paramètres – les deux corps ainsi allongés l'un au-dessus de l'autre, le trouble d'une femme qui s'endort, l'émotion d'un homme qui veille, le clapotis de la pluie, le ruissellement de l'eau – donne à cette brève séquence une rare douceur mélancolique.

L'une des caractéristiques les plus émouvantes du western, c'est peut-être justement le fait que la femme y soit encore le rêve de l'homme. *The Big Sky* et *My Darling Clementine* le montrent bien. On y verra une femme traverser lentement la scène sous le regard d'hommes médusés. Dans *The Big Sky*, c'est ce moment où l'Indienne sort du bateau, tandis que les hommes reculent, bouches bées, pour la laisser passer. À quoi répondent ces plans de *My Darling Clementine* lorsque Clementine Carter descend de la diligence et entre dans l'hôtel. Elle s'avance vers le comptoir et tous les cow-boys attablés en perdent littéralement l'usage de la parole. Aucune ironie dans ces deux scènes, mais une

sidération qui traduit bien l'émerveillement des hommes. Chacun de ces deux films a été amputé à sa sortie d'une vingtaine de minutes et contrairement à ce qui a été écrit ici ou là, ces coupes sont essentielles. D'où la chance de découvrir aujourd'hui en DVD la version longue (proche de celle voulue originellement par Ford) de *My Darling Clementine*. Les scènes coupées sont en effet parmi les plus belles du film. Deux d'entre elles sont inoubliables : l'opération de Doc Holliday et un jeu de regards lourd de sens entre les protagonistes qui s'achève sur un gros plan du visage de Fonda, entièrement mangé par l'ombre. Et puis ce plan vers la fin, lorsque Wyatt Earp jette un dernier regard en direction de la fenêtre de son défunt ami : les rideaux de la chambre vide volettent au vent. Ce contrechamp rappelle beaucoup l'un des derniers plans de *The Big Sky*, également coupé par les pro-

ducteurs, lorsque au cœur de la nuit, le vieux Zeb confie à Jim (Kirk Douglas) qu'il avait autrefois passionnément aimé une femme. La conversation s'interrompt et les deux hommes, soudain pensifs, regardent alors passer dans le ciel un vol d'oiseaux migrateurs. Ces plans disent la perte d'un être cher et le temps qui passe désormais sans lui. Cette mélancolie, ces histoires d'amour poétiquement inscrites dans le paysage, sont la part la plus précieuse d'un genre fréquemment incompris. Il suffit d'ailleurs d'énoncer ses lieux – passages de canyon, rivières scintillantes, chaînes de montagnes, sentiers escarpés, immensité du ciel et du territoire, etc. – pour se dire que l'amour n'a jamais été aussi proche de la géographie. 71

Six westerns indispensables (format NTSC, région 1) : *The Far Country*, 1 DVD Universal, *The Man from Laramie*, 1 DVD Columbia, *My Darling Clementine*, 1 DVD Fox, *Seven Men from Now*, 1 DVD Paramount, *Fort Apache & The Searchers*, 2 DVD Warner Bros (versions restaurées disponibles à partir du 6 juin 2006).