

Les Bad Boys de l'Ouest Brando, Nicholson et le Western

Bruno Dequen

Numéro 186, mars 2018

Western – Histoires parallèles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87969ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2018). Les Bad Boys de l'Ouest : Brando, Nicholson et le Western. *24 images*, (186), 18–19.

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'épuration 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>