

Le western crépusculaire

Réfléchir le genre

Jean-Philippe Desrochers

Numéro 269, novembre–décembre 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63525ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desrochers, J.-P. (2010). Le western crépusculaire : réfléchir le genre. *Séquences*, (269), 12–15.

Le western crépusculaire

Réfléchir le genre

Le western, genre par excellence du cinéma américain, a profondément marqué l'imaginaire de générations de cinéphiles. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposons ici un parcours personnel parmi quelques films marquants du « western crépusculaire », sous-catégorie du western américain qui a donné quelques grands films souvent oubliés et qui reste en grande partie à théoriser.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

« Nous sommes dans l'Ouest. Lorsque la légende devient la réalité, imprimez la légende ! »
Se trouve dans cette phrase l'essence de la réflexion de Ford sur le western...

Le western classique a sans conteste imposé son idéologie jusqu'à la fin des années 50, époque où un vent nouveau soufflait sur le monde. À l'heure du révisionnisme et à l'aube des mouvements d'émancipation politique et sociale, on n'accepte plus si facilement l'idée d'une épopée héroïque du genre de celles qu'on trouve dans les westerns, depuis longtemps ancrée dans l'inconscient collectif occidental. Des cinéastes ont alors commencé à souligner, à l'intérieur de films appartenant tout de même au genre, son aspect foncièrement factice. Si cette autocritique a parfois pris des formes parodiques (*acid western*, western spaghetti et autres), elle en a également pris une plus mélancolique, qui, tout en critiquant les fondements et en s'attaquant aux mythes du western, lui rendait également

hommage, d'une certaine façon. Le western crépusculaire, psychologisant et (auto)réflexif, porte en son sein une conscience (très critique) de l'histoire du western.

Selon Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, exégètes français du western, le crépusculaire mettrait souvent en scène des héros vieillissants, fatigués. Essentiellement, le western crépusculaire « dit la fin de l'Ouest et celle du genre [...] et peut être considéré comme le récit d'une disparition. » Cela entraîne inévitablement un sentiment mélancolique, qui s'oppose à une certaine nostalgie. Un contre-exemple récent de la tendance crépusculaire mélancolique serait **Appaloosa** (Ed Harris, 2008), film rétrograde et conservateur qui se veut clairement nostalgique de l'époque où le western commercial et conventionnel régnait sur les écrans, endossant par la bande l'idéologie tendancieuse qui pouvait émaner de certains de ces films.

Le grand maître John Ford réalise, en 1962, **The Man Who Shot Liberty Valance**, l'un de ses derniers westerns, mais aussi l'un des premiers films réflexifs du genre. Ford y fait preuve d'un travail remarquable de conscience critique et de démythification d'un genre cinématographique qu'il a pratiquement édifié lui-



PHOTO: The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford

même. Pour ce faire, le film met en place un métadiscours sur la déformation que peuvent opérer les médias quant aux faits historiques. L'attitude du journaliste du *Shinbone Star* en dit long à ce sujet : « Nous sommes dans l'Ouest. Lorsque la légende devient la réalité, imprimez la légende ! » Se trouve dans cette phrase l'essence de la réflexion de Ford sur le western, qui a toujours préféré perpétuer la légende plutôt que de mettre en lumière la « vérité ». Ford, dans sa mise en scène, expose cette altération des faits par les médias alors qu'il montre que l'homme responsable de la mort de Liberty Valance n'est pas celui que l'histoire écrite a retenu, filmant la scène de l'assassinat du hors-la-loi d'abord selon le point de vue de Stoddard, puis selon celui de Doniphon.

La figure du « revenant » : une présence fantomatique

Un procédé couramment utilisé par le crépusculaire consiste à mettre en scène des personnages agissant à titre de revenants, qui doivent renouer avec un passé (souvent hors la loi) qu'ils tentaient de laisser derrière eux. C'est le cas, entre autres, des héros vieillissants de *Man of the West* (Anthony Mann, 1958) et de *Ride the High Country* (Sam Peckinpah, 1962). *Unforgiven* (1992), de Clint Eastwood, reprend également cette stratégie narrative, tout comme *Pale Rider* (1985), son western précédent.

High Plains Drifter (1973), deuxième réalisation d'Eastwood, est certes un film plus atypique que les westerns subséquents de celui que l'on considère souvent comme l'un des plus fiers représentants du classicisme hollywoodien. Cette fois-ci, la figure du revenant porte en elle quelque chose de l'ordre du surnaturel. Est-il la réincarnation du marshal Jim Duncan, de retour dans la petite ville de Lago pour se venger des trois hors-la-loi qui l'ont tué, mais aussi pour punir les citoyens qui s'étaient montrés indifférents devant la flagellation à mort de leur marshal ? Eastwood pose la question tout au long du film et laisse planer le mystère. D'ailleurs, afin de créer un rapprochement entre les deux hommes, Eastwood utilise des raccords de position en fondus enchaînés qui juxtaposent les visages de l'étranger qui sommeille et du marshal se faisant fouetter. On pourrait lire dans cette ambiguïté une sorte de flèche pointée en direction des spectateurs de westerns, se délectant d'une entreprise filmique aux intentions douteuses.

Sur fond musical strident, le film s'ouvre avec un plan abstrait, flou, puis un lent fondu enchaîné fait apparaître l'Étranger, personnage campé par Eastwood, qui s'amène au loin, en direction du spectateur. La chaleur extrême du désert altère l'image, la distorsionne, dégageant un fort sentiment d'inquiétante étrangeté. Ce *lone rider* surgit de nulle part, d'un *no man's land* incertain, tel un mirage. L'ouverture de *High Plains Drifter* (surprenante pour un cinéaste comme Eastwood) confère au film une atmosphère se rapprochant de la tendance

psychédélique de l'époque, sans toutefois pousser l'audace aussi loin que, par exemple, Alejandro Jodorowsky (*El Topo*, 1970).

Le personnage principal de *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) est lui aussi une sorte de revenant (même s'il n'a pas connu la période western, il est quand même l'homonyme du poète William Blake !) Proche parent des *acid western*, *Dead Man* se caractérise par un récit qui s'articule autour de la lente agonie de son protagoniste, qui est atteint d'une balle tôt dans le récit. Au terme d'une longue déambulation dans la nature, Blake sera porté à son dernier repos par un Amérindien du nom de Nobody. Le film est l'occasion pour Jarmusch de revisiter l'époque western, de mettre à mal bon nombre de codes et de principes du genre, et d'orienter le déroulement et le dénouement audacieux de son récit en fonction d'une tout autre mythologie, celle de la spiritualité amérindienne, qui s'oppose à bien des égards à celle de l'homme blanc.

Le western crépusculaire aux accents politiques

Si John McCabe, protagoniste du sous-estimé *McCabe & Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971), n'est pas véritablement un revenant, il incarne certes la figure de l'étranger. Dès la séquence initiale, Altman nous présente McCabe comme un anti-héros. Dans un décor automnal, on voit, en plongée, un homme s'approcher au loin dont on ne peut pas encore deviner les traits puisqu'il est couvert de fourrure de la tête au pied. Le ton est donné pour un western crépusculaire sous la pluie, dans la neige et la



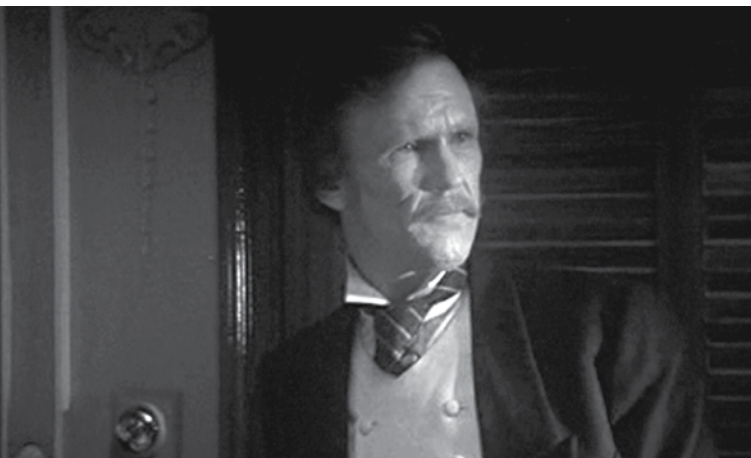
McCabe & Mrs. Miller

boue, atmosphère rehaussée par les chansons mélancoliques de Leonard Cohen qui ponctuent tout le film. Par ailleurs, tout au long du récit, McCabe est présenté comme un personnage vulgaire, alcoolique, cabotin, qui devra se mesurer à une femme beaucoup plus forte et déterminée que lui en affaires. Bref, on est loin de la vision paradisiaque de l'Ouest et on s'éloigne de la conception héroïque et idéalisée du protagoniste dans le western plus classique.

En outre, le duel final prend la forme du jeu du chat et de la souris, plutôt que du duel héroïque habituel au genre. McCabe, isolé du reste de la ville, y meurt gelé dans l'indifférence totale, tandis que Mrs. Miller sombre dans les paradis artificiels. Cette dernière se verra sûrement dans l'obligation de vendre à bas prix

leur entreprise à une compagnie minière. Bref, selon la conclusion de **McCabe and Mrs. Miller**, tout le monde est perdant; seules les grandes entreprises (le capitalisme) y sont gagnantes au final. Altman nous fait ainsi part d'une certaine désillusion par rapport au rêve américain. À l'aube du 20^e siècle (le film se déroulerait en ces temps-là) et d'un capitalisme plus sauvage associé à une industrialisation en expansion, le combat de l'individu contre les grandes entreprises est voué à l'échec. Si l'individu a peut-être déjà triomphé envers et contre tous — du moins, c'est ce que le western classique s'est entêté à faire croire —, il n'en est certes plus ainsi.

Le film de Altman pave la voie pour **Heaven's Gate** (Michael Cimino, 1980), film immense et ambitieux, aussi bien dans son contenu que dans sa mise en scène et sa forme (la version du réalisateur, censurée à l'époque, fait plus de 3h30). Évocation libre de la guerre du Johnson County de 1892, le film est une puissante charge caustique dénonçant le racisme américain à l'époque de la conquête du territoire. Si Cimino laisse entrevoir la possibilité d'une communauté chez les immigrants lors des séquences se déroulant sous le chapiteau du Heaven's Gate — et plus particulièrement lors de la brillante scène du discours enflammé de Mr. Eggleston appelant à la révolte —, il montre également comment les grands propriétaires terriens de l'époque auraient procédé à l'extermination de ces gens à qui ils promettaient richesse et liberté.



Heaven's Gate

Les cinéastes du western crépusculaire ont montré comment le genre peut être utilisé comme canevas à partir duquel puiser quelques grands archétypes narratifs et formels qu'ils cherchent à transcender...

Le personnage de James Averill aura, quant à lui, perdu tout ce en quoi il croyait, notamment ses idéaux d'égalité sociale et l'amour d'une femme. Le film se termine avec une séquence magnifique, extrêmement mélancolique. De retour dans l'est du pays une dizaine d'années après les événements principaux du récit, Averill porte les traits désabusés d'un vieillard et affiche un



The Man Who Shot Liberty Valance

regard tourmenté. Plongé dans un monde dans lequel il se sent tout à fait étranger, il erre sur un navire de luxe, marié à une femme qu'il n'aime visiblement pas. En somme, le rêve américain de liberté et d'épanouissement individuels, véhiculé notamment par la littérature et les films western, en prend pour son rhume dans **Heaven's Gate**. Par conséquent, il n'est pas surprenant que le film ait été excessivement mal reçu, aussi bien par la critique que par le public, lors de sa sortie américaine initiale.

La légende de Jesse James

Film saisissant, **The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford** (Andrew Dominik, 2007) approfondit, contrairement aux précédents films consacrés à cette figure mythique, la relation entre le célèbre hors-la-loi et son jeune assassin. D'emblée, dès la première séquence, Dominik présente un héros inquiet à la présence fantomatique qui sent la mort — la sienne et celle d'une époque — approcher inexorablement. Dans l'un des plans de la séquence, James est cadré de dos, devant un horizon incertain, le regard en direction du soleil couchant, vers un Ouest qui se dérobe sous ses pieds. Cela se veut une sorte de matérialisation de la notion de crépusculaire. Il renvoie également, par sa plastique, au travail du peintre romantique Caspar David Friedrich, que Dominik transpose dans l'Ouest américain.

Foncièrement crépusculaire, le film se déroule en majeure partie quelques mois avant l'assassinat de James en 1882, à une époque où l'étatisation du territoire américain s'achève. Un criminel comme James, dans un État du Missouri presque entièrement civilisé, où les hors-la-loi n'ont plus leur place, se trouve littéralement étouffé et encerclé par la loi. De là proviennent les nombreuses inquiétudes et la propension à la mélancolie qui le mèneront à sa perte. Grande thématique du crépusculaire, l'essoufflement du héros mythique est donc au centre du film de Dominik.

Par ailleurs, le film poursuit, à sa manière, le travail entamé par John Ford dans **Liberty Valance** et montre comment les différents médias (littérature, bande dessinée, photographie, chanson populaire, théâtre, cinéma) ont contribué à l'élaboration du mythe de Jesse James. À l'instar du film de Cimino, **The Assassination of Jesse James** met également en scène un autre épisode peu glorieux de l'histoire américaine. On y avance que Ford, tel un vulgaire pion, aurait été manipulé par la police afin

qu'il fasse disparaître James, puis aurait été abandonné à lui-même. Edward O'Kelly, l'assassin de Ford, sera quant à lui excusé pour son geste et l'histoire ne retiendra qu'une seule chose à propos de l'être pourtant complexe qu'était Robert Ford : sa lâcheté. Bref, le film souligne le fait qu'en dépit des multiples tentatives de civilisation du pays, le cercle vicieux de violence à la base de son fondement s'y perpétue depuis.

Le western crépusculaire aujourd'hui

Outre le film de Dominik, peu de westerns substantiels ont été tournés récemment aux États-Unis. Certains films contemporains, comme le magnifique **Three Burials of Melquiades Estrada** (Tommy Lee Jones, 2005) et le sombre et sans issu **No Country for Old Men** (Ethan et Joel Coen, 2007) s'inscrivent dans la lignée de l'esthétique western et de son état d'esprit, tout en proposant une mixité des genres cinématographiques. Parmi les films plus aisément identifiables au western classique, le sanguinaire **The Proposition** (John Hillcoat, 2005) est un film qui, tout en étant crépusculaire, demeure assez conventionnel en surface. Il trouve néanmoins sa singularité dans le fait qu'il relate le difficile processus d'étatisation du territoire australien à la fin du 19^e siècle. On y rend hommage aux peuples autochtones (brillant montage photo lors du générique d'ouverture) tout en faisant allusion au mépris colonial britannique et aux différents peuples qui se sont disputé cet âpre territoire.

On y présente également un rapport assez singulier entre l'homme et la nature. Une fois que Mike Burns reçoit l'offre du capitaine Stanley, Hillcoat filme fréquemment son protagoniste

errant dans l'*outback* australien avec, comme trame sonore, la musique discrète et introspective de Nick Cave et Warren Ellis. Filmer dans ce non-lieu cette errance silencieuse, puissante et fragile à la fois, met en place un espace réflexif, contemplatif, à mille lieues de la tension dramatique habituellement préconisée dans le western plus classique, qui progresse en fonction des actes héroïques posés par le protagoniste.

Savoir repousser les limites du genre

Comme ce fut le cas pour **Heaven's Gate**, les films crépusculaires ont pour la plupart été mal reçus lors de leur sortie en salle. Il est évident que les amateurs de western classique pouvaient être rebutés devant ces films psychologisant qui prenaient un malin plaisir à désamorcer chacune de leurs attentes. Les cinéastes du western crépusculaire ont montré comment le genre peut être utilisé comme canevas à partir duquel puiser quelques grands archétypes narratifs et formels qu'ils cherchent à transcender afin d'offrir une proposition cinématographique nouvelle et stimulante, tant pour l'analyste que le cinéphile.

Pour conclure, il est tout de même important de garder à l'esprit que le western, même classique, a possiblement toujours porté en lui cette tendance crépusculaire. Ces films ayant constamment traité d'événements mythiques et mythologiques reliés à la fondation de la nation américaine, les thèmes de la fin d'un monde (et forcément, le commencement d'un autre) et de la mort ont toujours été, à différents degrés, au cœur du western. **S**

