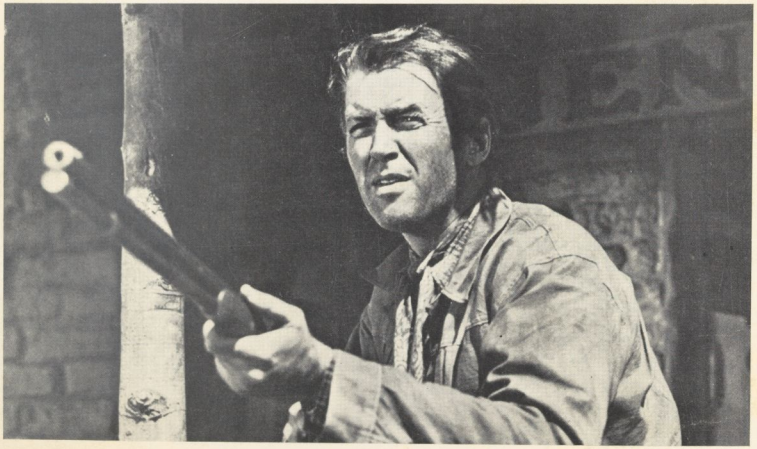
UNIVERS DU WESTERN

Georges-Albert Astre
Albert-Patrick Hoarau

SOURCES • STRUCTURES • DONNÉES PERMANENTES • ÉVOLUTION • MYTHOLOGIE



200 illustrations

CINÉMA CLUB / SEGHERS

UNIVERS DU WESTERN

59

8°V
41038
(7)

DL--7 3 1973-04931

OUVRAGES DE GEORGES-ALBERT ASTRE

Orient-Occident, Préface de E. Dermenghems, épuisé.
Anthologie de la Poésie anglaise contemporaine, éd. de l'Arche.
Thèmes et structures dans l'œuvre de Dos Passos, 2 vol., éd. Lettres Modernes.
Hemingway par lui-même, éd. du Seuil.
Steinbeck ou le rêve contesté, éd. Vitte.
La Poésie anglaise, coll. Melior, éd. Seghers.
John Keats, coll. Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui, éd. Seghers.
Emmanuel Roblès ou « L'Homme et son espoir », éd. Périples.

Collaboration aux ouvrages suivants :

Le Grand Défi, éd. Robert Laffont.
Visages de Bulgarie, éd. Seghers.
Hemingway, coll. Génies et Réalités, éd. Hachette.
Littérature de notre temps, Ecrivains américains, éd. Casterman.
Les Ecrivains célèbres, éd. Mazenod.
Cinéma et Roman, éd. Lettres Modernes.

Georges-Albert Astre
Albert-Patrick Hoarau

UNIVERS DU WESTERN

Les sources • Les structures
Les données permanentes
Les significations • Les fonctions
La mythologie
Les grandes époques • Les grandes œuvres
L'évolution

CINEMA CLUB / SEGHERS

CINÉMA CLUB
dirigé par PIERRE LHERMINIER
Directrice de Fabrication : AGNÈS CAROT
Assistante : GISÈLE MOTTANT

Couverture : JAMES STEWART dans *Winchester 73.*



La Loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'Article 41, d'une part, que les *copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective*, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, *toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite* (alinéa 1er de l'Article 40).
Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code Pénal.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, D'ADAPTATION
ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

© ÉDITIONS SEGHERS, PARIS, 1973.

AVERTISSEMENT DE L'EDITEUR

On remarquera que, contrairement à des ouvrages similaires de la même collection, celui-ci ne comporte pas de « Dossier » de documentation filmographique et biographique. Nous y avons, en effet, renoncé, à seule fin de ne pas augmenter exagérément le volume de ce livre, et son prix. Nous nous réservons de faire paraître ultérieurement un ouvrage complémentaire, qui répondra (plus complètement que n'eût d'ailleurs pu le faire un « Dossier » obligatoirement limité) aux besoins des cinéphiles en matière d'informations et de références.

En ce qui concerne l'iconographie du livre, on verra qu'elle a été conçue comme une suite chronologique qui fait place à des documents représentatifs de l'histoire du Western. Nous avons voulu ainsi l'employer en contrepoint au texte, et non comme une simple « illustration ».

P. L.

Avant-propos

Le Western ne cesse, en vérité, d'être à l'honneur : le public ne s'en lasse point, l'Université en disserte, la critique lui consacre des études de plus en plus pertinentes. En traiter après les travaux de J.-L. Rieupeyrout, de R. Bellour, Bernard Dort, Fenin et Everson... cela peut sembler présomptueux ou inutile.

Nous avons pensé cependant qu'il y avait place, en cette collection, pour un ouvrage de synthèse retraçant largement, certes, l'historique du genre, mais s'attachant surtout à en démêler les fonctions, les structures, les grandes réalisations : le présent ouvrage ne se cache aucunement de se situer en une perspective quelque peu sociologique. Ce qu'il doit à ses devanciers est considérable : notre dette, à leur égard, est insigne ; et nous nous plaisons à la reconnaître.

Ce livre, aussi bien, résulte d'une rencontre (nous la croyons heureuse). La première partie est issue d'une série de cours faits à l'Université de Paris X-Nanterre sur le Western ; la seconde, d'un travail effectué par un jeune chercheur sur « la désubstantialisation du héros westernien », présenté à cette même Université.

Il s'est trouvé que nos approches se rejoignaient et se complétaient. Il nous a donc paru normal d'associer ces deux enquêtes sur le Western, reflétant assurément deux perspectives à certains égards différentes - génération oblige ! - mais se prolongeant l'une l'autre. Les convergences, nous semble-t-il, suffisent pour justifier leur publication conjointe.

G-A.A./A-P.H.

Les première et seconde parties de cet ouvrage, ainsi que son introduction et sa conclusion ont pour auteur Georges-Albert Astre. La troisième est due à Georges-Albert Astre pour les chapitres 1 et 2, à Albert-Patrick Hoarau pour les autres chapitres.

Introduction

PROBLÈMES DU WESTERN

L'Ouest américain est l'un des sujets d'étude les plus passionnants du monde moderne.

Bayrd STILL.

L'Homme des vallées perdues, L'Homme de l'Ouest, La Fille des prairies, L'Homme de nulle part... Qu'importe si ce ne sont pas là les titres originaux ? Ils portent en eux toute la poésie du *Wild West* ; ils impliquent, pour les amateurs de Westerns (qui sont innombrables à travers le monde) la mise en œuvre d'une étonnante mythologie, le développement plus ou moins somptueux, plus ou moins ésotérique, d'un certain cérémonial - la célébration d'une fête rituelle où se consume, dans la liberté retrouvée des grands espaces, l'apport brusquement jugé dérisoire des civilisations occidentales.

L'imaginaire, le spectacle pur, favorisent ici une participation immédiate, permettent un assentiment d'autant plus aisé à obtenir qu'il n'engage aucunement l'être même, qu'il demeure strictement *ludique*, et ne compromet en rien l'avenir des cités inexorables, des fusées spatiales, des gadgets et de l'automation... Le fait est là : depuis plus de soixante ans, les Américains des Etats-Unis, et avec eux la plupart des peuples de la terre, consomment (hebdomadairement, quotidiennement) une quantité prodigieuse de *Westerns*. C'est l'une des passions les plus universelles de ce temps - comme en témoignent en Europe, en Asie, en Afrique, de multiples lieux à « ambiance westernienne », et, plus curieusement encore, ces Lapons déguisés, pour leur plaisir, en cow-boys de l'Arizona que je contemplais, l'autre été, au nord du 70e Parallèle !

Ce phénomène, à lui seul, justifierait l'abondance des ouvrages fort sérieux que le genre a déjà suscités : Fenin et Everson, aux Etats-Unis, Chiatonne en Italie, Rieupeyrout en France, lui ont consacré des travaux d'importance insigne... On me pardonnera, j'espère, d'y avoir eu largement recours - et d'avoir mis à contribution bon nombre d'études de tout ordre ! Il m'a paru souhaitable d'envisager surtout la *fonction* du Western : les problèmes, en

l'occurrence, sont sociologiques autant que cinématographiques ; et il serait assez vain de s'enfermer dans des perspectives purement « esthétiques ».

★

Les questions que pose le Western sont d'ailleurs innombrables ; car il est *vrai* d'une double vérité (devenant aisément double mensonge), historique et mythique, factuelle et fabuleuse. Qui connaît l'Ouest américain d'aujourd'hui, le véritable - celui du Nouveau-Mexique, de l'Arizona, ou du Texas - n'a aucune peine à en retrouver une image valable dans tout grand Western : les Indiens qui survivent sur ces territoires s'expriment encore, dès qu'ils sont en confiance, comme faisaient leurs ancêtres ; les ranchmen du Rio Grande ne sont pas, mentalement, très différents des *yeomen* de 1850 (ils revendiquent quelque continuité, aussi bien, et tentent de se modeler sur leur image, quitte à se mystifier eux-mêmes).

Mais il est manifeste, aussi, que toute cette authenticité qui nourrit le Western, toute cette histoire, mille fois utilisée des hauts faits de la Prairie, sont devenues tremplin pour les mythes et les fables. Il entre, comme chacun sait, beaucoup d'épopée dans les séquences célèbres de John Ford ou de Delmer Daves : la grande geste de l'Ouest, la formidable « saga » des pionniers (outlaws, sheriffs, cow-boys, chercheurs d'or) font figure de merveilleuse *Parade* aux yeux des non-Américains et des Américains eux-mêmes. Dans quelle mesure réel et imaginaire se mêlent-ils ici ? A quoi *sert* le mélange ? C'est, peut-être, le premier problème que pose le Western. On l'a, d'autre part, répété mainte fois : le Western témoigne mieux qu'aucune autre forme cinématographique des pouvoirs véritables du film. Toute une littérature, tout un folklore le préfigurent - voire, toute une imagerie. Mais André Bazin a raison, et sa formule est devenue classique : « *le Western est né de la rencontre d'une mythologie avec un moyen d'expression* ». La spécificité du cinéma est donc en cause du même coup, et ce mode de pensée qui est le sien, qu'adopte sans effort apparent notre « civilisation de l'image ». Chacun désormais sait que le film *informe, construit, signifie,* à un niveau qui n'est en général aucunement celui de la conscience claire. Il met en œuvre tout ce que l'intellect répugne à valoriser : représentations collectives, mythes et symboles, comportements, obsessions nationales, « modèles » plus ou moins prestigieux. Dès lors, ethnologie, structuralisme, sémiologie deviennent d'un évident secours. C'est peut-être réhabiliter « l'art », finalement, que de l'envisager dans son *utilité.*

La pensée mythique dont se nourrit si bien cette sorte de film a chance d'en valoir une autre quand il s'agit de certaines civilisations - et singulièrement de la civilisation des Etats-Unis qui, par bien des aspects, est encore

passablement *immature,* et mal assurée d'elle-même dans les profondeurs. Cette pensée-là a sa logique propre, quête, interprète et résout selon ses voies propres. Pensée « sauvage » ? Si l'on veut. La « pensée sauvage » approfondit sa connaissance à l'aide *d'imagines mundi.* Elle construit des édifices mentaux qui lui facilitent l'intelligence du monde pour autant qu'ils lui ressemblent. En ce sens on a pu la définir comme « pensée analogique »[1]. Manifestement, le cinéma qui recourt continuellement aux *analoga* sert au mieux une telle pensée ; étant un *medium,* il implique configuration, structuration créatrice. Pour citer McLuhan, il est *passage des connexions linéaires à la configuration.* Le Western trouve, sur ce terrain, sa pleine justification.

La société américaine, qui est jeune, convulsive, hétérogène et instable, ne tire son homogénéité relative, superficiellement, que de son adhésion à l'*American Way of Life,* et, dans les profondeurs, de son attachement à des mythes toujours très vivants dans le subconscient collectif. La « pensée sauvage » - celle que met en œuvre le Western - pourrait bien être jusqu'à nouvel ordre la part majeure de la *psyché* américaine.

Parce que la conquête de l'Ouest est, enfin, devenue mythe essentiel des Etats-Unis, du fait de ses implications multiples, le Western est tout autre chose qu'un divertissement sans portée ; et elle est devenue, à mesure que se développait l'américanisation dans le monde, mythe universel - le Western étant ainsi un medium à son tour, au sein du medium cinéma...

Durkheim disait « les idéaux collectifs ne peuvent se constituer et prendre conscience d'eux-mêmes qu'à la condition de se fixer sur des choses qui puissent être vues par tous ; comprises de tous, représentées à tous les esprits. » Répertoire inépuisable de tous les « idéaux », le Western n'a cessé de proposer des comportements modèles, des attitudes exemplaires, qui fascinent d'autant plus le spectateur américain qu'il s'en écarte davantage dans sa vie quotidienne. Tom Mix, Rio Jim, Douglas Fairbanks, Gary Cooper, John Wayne, ont fait de leur mieux pour convaincre tous les Babbitt de l'Est au du Middle West que l'esprit des pionniers demeurait en eux. Ils ont du même coup convaincu l'Anglais moyen qu'il pouvait encore devenir trappeur, et M. Dupont - Durand qu'il avait toujours l'âme de Champlain... Le mécanisme projection-identification joue d'autant plus librement ici que la conscience collective de l'homme américain entretient avec l'image de l'homme américain, de la nature américaine, une relation singulière : Babbitt et ses fils se sont complu à se modeler, en imagination, sur l'analogon plus ou moins mythique, et exaltant, que projette leur inconscient (ou leur subconscient). Hollywood a consacré ce processus.

Dès lors le Western, avec ses milliers d'œuvres, constitue une mythologie qui, comme toutes les grandes mythologies, fonctionne à la fois comme *idéalisation,* comme *compensation* et comme *système interprétatif.* « Les Westerns, comme les mythes, se pensent entre eux[2]. » Il est difficile de ne

1. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage,* Plon, Paris, 1962, p. 348.

2. Robert Warshow, *The Immediate Experience,* New York, Doubleday, 1962.

pas souscrire à cette remarque de Warshow : dès lors, les Westerns, en soixante-dix années d'existence, constituent effectivement un ensemble de structures interprétatives permettant à la société américaine de se penser elle-même (par cette médiatisation-image), de se découvrir, et de prendre conscience, indirectement, de ses conflits, de ses problèmes, à des niveaux affectifs et émotionnels qui, en fait, la dispensent en partie d'un affrontement plus lucide.

« Un mythe — écrit Edgar Morin à propos des stars de l'écran — est un ensemble de conduites et de situations imaginaires. Ces conduites peuvent avoir pour protagonistes des personnages surhumains, héros ou dieux [1]. » On peut compléter cette définition par celle-ci, que donne à propos des fables de l'Antiquité, le professeur Grimal : « Le mythe n'est pas pressé dans ses termes. Il dessine une image, un symbole, si l'on veut, d'une réalité qui serait autrement ineffable ». Mais, vraisemblablement, elle ne resterait pas « ineffable » pour une pensée plus élaborée ; et certains processus d'élucidation exigent plusieurs siècles... Des mythes hellènes, qui témoignaient d'un effort évident de *connaissance,* ne sont devenus *consciemment* interprétatifs qu'au temps de la dramaturgie d'Euripide et de la dialectique platonicienne ; ils perdirent alors leur « crédibilité ». Les mythes chevaleresques et chrétiens de notre Moyen Age ont cessé d'être gnostiquement utiles à partir de la Renaissance ; mais ils furent efficaces encore sur le plan de l'imagination romanesque, et d'une certaine interprétation des conduites humaines, pendant le XVII[e] siècle.

Il n'est donc pas impossible qu'une pensée rationalisante mette bientôt fin, aux Etats Unis, à ce règne prolongé des mythologies westerniennes : nous n'en sommes point encore à ce stade, en dépit de nombreux symptômes de désagrégation de ce système interprétatif. Une phase intermédiaire, du moins, a été atteinte : comme il est de règle en ces processus, un *art,* très élaboré, très individuel parfois (celui d'un Hawks, d'un Mann, d'un Peckinpah) a depuis longtemps déjà utilisé et élucidé esthétiquement certains mythes du Western sans pour autant les dépouiller tout à fait de leur *aura* magique. Et c'est par là, aussi bien, que ce « genre » a atteint une audience quasi universelle.

André Gluksmann écrit, dans un essai très pertinent [2], *Les Aventures de la tragédie* : « Le Western est une mythologie sécularisée où une société tente de réfléchir ses contradictions sous couleur d'en retracer l'origine ». Et c'est précisément parce qu'elle s'est progressivement sécularisée (commercialisée et esthétisée tout ensemble) qu'on ne peut réduire le Western à la « naïveté » d'une mythologie primitive : il faut avoir en vue le mouvement créateur de l'art, exploitant à sa guise archétypes et stéréotypes, utilisant davantage encore les fables dans le sens de la connaissance, en fonction des exigences mêmes de l'Histoire qui se fait. D'où résulte, si l'on veut, un double travail d'in-

1. E. Morin, *Les Stars,* Paris, éd. du Seuil, 1957.
2. In : *Le Western,* Ed. Plon, coll. 10/18, 1966.

vention et d'approfondissement : celui de la conscience, ou de la subconscience collective, modifiant sans cesse l'éclairage et le sens des mythes dont elle a besoin (celui de l'Indien, du Sheriff, du Cowboy...) et celui de quelques « créateurs », liés néanmoins aux représentations collectives par la nécessité des « grands publics », approfondissant et repensant les significations. « C'est, dit encore Warshow, une forme d'art pour connaisseurs, où le spectateur tire son plaisir de l'appréciation de variations minimes, dans le fonctionnement d'un ordre préétabli [1] ».

M. Freddy Landry, professeur à Neuchâtel, fait, plus simplement, la même constatation : « Les cinéastes américains continueront de faire des Westerns... mais leurs thèmes se nourrissent déjà de problèmes nouveaux, de ceux du monde moderne... Une fois encore témoin de notre société, le cinéma confirme (mais est-ce nécessaire ?) la place importante qu'il tient dans la compréhension du monde ».

Manifestement, on peut compléter ces constatations élémentaires par deux autres : comme aucune mythologie n'en exclut une autre, celle du Western entre en interpénétration avec celles qui lui préexistent (la Bible) ou lui sont contemporaines (la « destinée manifeste » des U.S.A.) ; comme le film est non seulement agent d'interprétation mais aussi promoteur de comportements sociaux, le Western perpétue ou crée des « modèles » et des « conduites » qu'on peut qualifier, sociologiquement du moins, d'exemplaires...

★

Il m'a donc semblé utile d'envisager surtout en cet ouvrage la nature de la relation qui unit le Western à la conscience, à la subconscience... et à l'inconscient des Américains ; qu'il s'agisse de la thématique qui s'y développe et y prolifère, ou des structures épiques, dramatisantes, poétisantes ou romanesques qui s'y sont donné libre cours. Approche sociologique ? Si l'on veut, mais non point uniquement. L'art, comme on dit, compte aussi. Mais la réussite du genre, la « promotion » du Western au niveau d'œuvre d'art, justement, cela résulte largement, comme ce fut le cas pour la plupart des grandes formes littéraires, d'une certaine demande, ou, à tout le moins, d'une certaine *attente* d'un public édifiant lui-même une certaine culture et *permettant* l'éclosion des œuvres. En matière de cinéma, bien plus encore que dans le domaine du livre, il y a « libre échange » entre le créateur et la culture du groupe [2] !

C'est dire que les « problèmes du Western » sont innombrables. Ils mettent en cause toute l'histoire, toute la civilisation des Etats-Unis. Il importe donc de s'interroger sur les données permanentes du genre, sur les archétypes fondamentaux, trans-historiques, qui ont présidé à la constitution des types (et stéréotypes) hollywoodiens ; il convient de considérer la manière dont la

1. Warshow, *op. cit.*
2. Faut-il rappeler qu'à Hollywood la création cinématographique fut toujours très *orientée*, et, en général, remarquablement collective ?

relation s'est développée, à partir d'œuvres littéraires (ou du moins écrites) et d'une vaste tradition orale, en liaison avec l'histoire même des U.S.A. en ce siècle. La dégradation, ou l'altération des thèmes, va ici de pair avec l'évolution des structures narratives ou dramatiques, avec l'altération ou l'effacement des mythes.

Considérons donc le Western non point seulement comme un spectacle et un divertissement favorable à toutes les aliénations, mais comme une forme cinématographique privilégiée, à contenu intellectuel généralement pauvre (au moins explicitement), possédant une signification humaine et un contenu éthique d'une singulière ampleur, susceptible d'une diversité étonnante de traitements et de « mise en scène ».

C'est un bon exemple des « pouvoirs de l'image » : on y découvre, à tout moment, que la projection des images intérieures, des hantises secrètes, conduit à une confrontation critique avec le réel qui, finalement, demeure l'effort essentiel de l'esprit [1].

★

A ces considérations, il en faut ajouter une autre, qui concerne la notion même de « genre » : le Western est-il ou non un genre ? On en a souvent discuté, on en discutera encore ! Mais il faut s'entendre sur le terme d'abord : il est complexe, et malaisé à définir.

Il n'est en vérité de « genre » qu'en fonction d'un *point de vue,* et des structures qui en résultent. C'est, si l'on veut, tentative d'interprétation de l'expérience humaine selon le tragique, le comique, l'épique, le romanesque etc... D'où résulte :

1 - qu'une signification cohérente, homogène, est donnée ainsi, à ce qui n'était qu'ambiguïté, confusion, diversité chaotique du « vivre ».

2 - que le groupe socio-culturel constituant le « public » est bénéficiaire de cette clarté, de cette unification : tel spectacle *confirme,* de manière parfaitement satisfaisante, (s'il s'agit de théâtre, de cinéma...) un système de valeurs universalisable, un code éthique, et plus encore certaines *définitions* des situations majeures de l'existence.

L'essentiel est, en somme, de faire comme si on ne doutait point du caractère tragique, comique, épique de telle ou telle expérience, elle-même liée à telle ou telle classe sociale (les princes du XVII[e] siècle ont droit au tragique, non les bourgeois...).

Nul genre, aussi bien, n'a par lui-même un sens complet, en cette perspective : c'est la présence conjointe de la tragédie, de la comédie, du romanesque, du satirique, du burlesque, qui assure le groupe de la validité de ses normes morales, lui confirme le bien-fondé des définitions en usage. Un univers imaginaire, superposé au véritable, protège assez efficacement contre

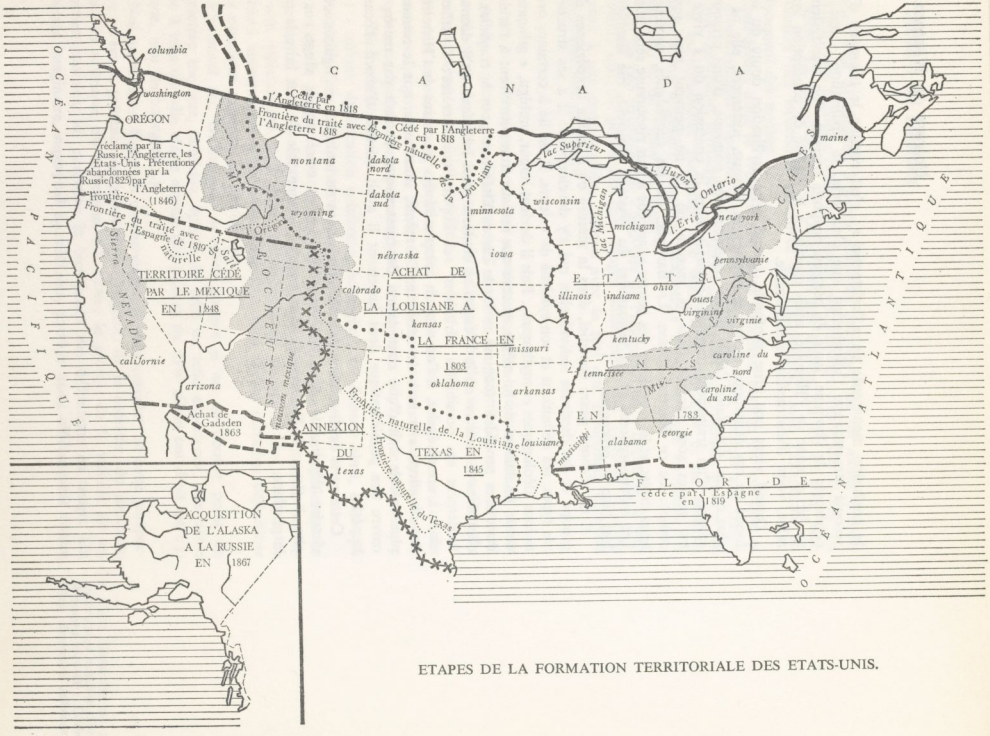
1. Cette démarche est particulièrement sensible dans les *Westerns* récents : *Little Big Man, Jeremiah Johnson...*

la confusion menaçante de « l'existentiel » : c'est comme le triomphe d'une volonté structurante, l'affirmation que c'est cela, la civilisation - une vue cohérente de l'homme, issue de certains rapports sociaux, liée manifestement au *hic et nunc* de l'Histoire, mais promue à la dignité de conception inaltérable, voire d'abstraction indispensable.

Quand vient une crise profonde, quand cette civilisation doute du bien-fondé de ces définitions et de ces normes, et lorsque, justement, elle ne sait plus ce qui doit faire l'objet d'une condamnation comique, d'une promotion épique, d'un traitement tragique (reparaît alors la confusion du « vivre »), les genres sont récusés dans la mesure où ils ne peuvent plus rendre compte de ce désarroi même. Le Baroque, ou ses succédanés, reprennent leurs droits, et le « mélange des genres » succède à leur rigoureuse séparation... Les métamorphoses et les vicissitudes du Western illustrent, me semble-t-il, fort bien ce processus.

Il est d'abord genre essentiel, dans la mesure où il unifie l'expérience d'un groupe et des destinées individuelles qui s'y développent : il a ses structures, ses types, ses définitions et son système de valeurs. Il est lié à certaines orientations idéologiques et mythiques... Puis il devient impur, ambigu, « grinçant », doute finalement de lui-même, encore que ses structures survivent à l'éthique dont elles procèdent (comme ce fut le cas en littérature pour la tragédie). Et c'est dans la mesure où le Western se conteste ainsi lui-même qu'il découvre finalement ses possibilités véritables, ses implications secrètes : il affronte alors, à armes égales, si l'on veut, la complexité des processus de l'Histoire et des situations « vraies » de ce siècle. De même, sans doute, que le roman le plus valable naît d'une contestation du romanesque, et finit par mettre en œuvre une problématique dont justement il avait mission d'abord d'écarter le péril.

Cette sorte de dissolution des définitions dans de multiples ambiguïtés, cette victoire déprimante de « l'indéfinissable », n'ont cessé depuis vingt ans et plus d'affecter le Western. Il nous a paru indispensable de leur faire la plus large place.



ETAPES DE LA FORMATION TERRITORIALE DES ETATS-UNIS.

Aux sources du Western

Nous avons pris pour règle de citer généralement les titres des films sous leur forme originale. La première mention qui en est faite dans le cours de l'ouvrage précise toutefois également le titre français. Ce dernier est par ailleurs rappelé lorsque l'écart entre deux citations paraît le justifier. Enfin, un index général des titres cités (originaux et français) figure en fin d'ouvrage.

N. D. E.

1. WESTERN, MYTHE ET AVENTURE

Kentucky, semblable à la Terre Promise, débordant de lait et de miel, un pays aux mille ruisseaux... un pays de blé et d'orge, et de toutes les variétés de fruits.

John FILSON, 1784.

La conquête de l'Ouest

Le côté le plus sympathique du Western, je pense, c'est que tout le monde peut s'identifier avec les cow-boys... Nous avons tous le désir de laisser derrière nous le monde civilisé, et nous sommes jaloux moins d'eux en tant qu'individus que de la vie simple et droite qu'ils peuvent vivre. Nous imaginons tous faire des choses héroïques. En faisant interpréter par des hommes beaux des rôles semi-authentiques, nous ne faisons que suivre la tendance générale du cinéma... L'équité est ce qui nous sauve, c'est notre rédemption, n'est-il pas vrai ?

Ce propos de John Ford constitue à lui seul une remarquable définition du genre et de sa fonction : un *vrai Western* est, à lui seul, l'expression d'une *éthique* ; qu'elle se projette dans l'imaginaire, cela même la rend recevable, indispensable à la conscience américaine. Sans nul doute, enfin, le « primitivisme » du Western constitue, aujourd'hui encore, aux yeux des « civilisés » l'essentiel de sa séduction.

Reste qu'il importe de définir le Western par rapport à sa donnée première, qui est l'Ouest américain ; et qu'il n'est de Western digne de ce nom sans la mise en relation d'un certain paysage de l'Ouest et d'une certaine *aventure*, notamment lorsque cette aventure est celle même de la conquête de l'Ouest. *Les mauvais Westerns* — dit Howard Hawks — *sont ceux où l'on raconte une histoire qui pourrait se passer n'importe où* [1]. C'est l'évidence même.

Géographiquement, la notion d'Ouest américain fut éminemment variable. Psychologiquement, moralement, elle se confond avec son symbole, où plutôt avec toute une symbolique qui se retrouve et se prolonge en mille représentations collectives. William S. Hart, qui fit à lui seul le grand Western au

1. *Cahiers du Cinéma*, juillet 1967.

début de ce siècle, disait en 1916 : *Je ne sais pas combien le Western signifie pour l'Europe ; mais pour cette contrée, il signifie l'essence même de notre vie nationale. Je me réfère maintenant à la dernière frontière, celle de l'espace et du camp de mineurs, avec toutes ses folies juvéniles, ses désespoirs et ses bravoures que nous connaissons et adorons. Il n'y a qu'une génération ou environ que, virtuellement, ce pays était frontière... D'où vient que l'esprit de cette frontière est inhérent à la citoyenneté américaine.* Espace définissable, géographiquement, historiquement conquis par étapes successives, l'Ouest américain est ainsi une réalité fabuleuse et mythique, dont le contenu est d'une insigne complexité.

La conquête de l'Ouest se confond, en fait, avec la formation de la nation américaine elle-même : elle n'a cessé d'inspirer une abondante littérature, un folklore plus important encore. Or, les premiers Westerns apparaissent au moment où certaines terres ne sont pas encore conquises par « la civilisation » des Etats-Unis : l'Oklahoma ne sera un Etat qu'en 1907. En 1972 même, il n'est que de parcourir les hauts plateaux du Texas ou du Nouveau-Mexique, ou de l'Arizona, pour percevoir l'inachèvement de l'entreprise, la persistance de certains types de la « frontière » sous le vernis de l'*American Way of Life*. Ici, l'imaginaire et le réel se pénètrent sans cesse ; et nul ne peut dire, face à un ranchman de Santa Fe s'il s'applique à ressembler à un personnage de Western ou si le personnage de Western continue à en reproduire les traits essentiels. Quant à l'Indien Pueblo qui m'exprimait, voici quelques années, son mépris de la civilisation américaine, et regrettait de voir ses fils se couper les cheveux... il parlait à peu de choses près comme le chef Cochise dans *Broken Arrow (La Flèche brisée)* de Delmer Daves ! Les Américains de l'Est qui, fatigués de leur mode de vie, s'établissent au bord du Rio Grande répètent à leur façon l'exode des pionniers du siècle précédent. Et les hommes-images du Western, je veux dire les acteurs habituels du genre, n'ont jamais manqué de souligner (pas seulement pour leur publicité) leur nature d'*hommes de l'Ouest*. Ainsi, comme cent autres, Dale Robertson, natif de l'Oklahoma, interprète de Jesse James et de divers héros : *Je suis un cavalier, pas un homme de société. Je refuse de mettre ma voix en habit de soirée.* Il ajoute d'ailleurs qu'au temps de ses difficultés, il lui arrivait de revenir chez lui, vers les corrals et les chevaux de son pays...

Réalité, mystification ? L'une et l'autre, en vérité, puisqu'une large fraction du peuple américain n'a jamais pu percevoir l'expérience réelle qu'à la lumière du mythe qui lui confère sa signification, en recourant, très précisément, à ce remarquable *medium* qu'est le Western. En vérité, les éléments majeurs de cette thématique sont aisément discernables.

Le rêve américain

A un niveau purement mythique, et quasi théologique, l'Ouest symbolise la disponibilité, la nouvelle naissance de l'homme sur une terre heureuse et libre ; le refus global des civilisations et de leurs échecs, de leurs corruptions et de leurs malédictions. Inextricablement se mêlent ici la joie de retrouver un univers vierge et l'ambition de recommencer, sur de nouvelles bases, l'édification d'une société prospère et bénie, cette fois, par la Divinité. Le « rêve de l'Ouest » se confond ainsi, communément avec l'*American Dream* - le « rêve américain » - qui lui-même est hantise d'une nouvelle *innocence,* besoin de rejeter toutes les culpabilités, d'en finir avec ce *Mal* et ce malheur de l'homme qui résultent d'une *faute* qu'on ne veut plus assumer et qui, cependant, se répète sans cesse. Pour contesté qu'il ait été à partir, notamment, de 1930, l'*American Dream* s'est continuellement développé, ou manifesté, au cœur des films et des livres produits depuis deux siècles Outre-Atlantique (pour ne rien dire des formes élémentaires, et dégradées, qu'il prend quotidiennement dans la vie politique américaine et dans la phraséologie de ses agents). Cela est aussi flagrant chez Anthony Mann ou chez Ceci B. De Mille que chez Fenimore Cooper, Steinbeck ou Hemingway.

R. W. B. Lewis a écrit sur ce sujet (dans « The American Adam ») des pages définitives : « A la différence du mythe romain... qui considérait la vie dans le cadre d'un long et vaste couloir d'histoire pleine de sens, le mythe Américain a vu l'existence et l'Histoire comme venant de commencer. Il a décrit le monde comme débutant de nouveau par une nouvelle initiative, en une seconde chance, garantie par Dieu, donnée à l'espèce humaine, après que la première chance eût été si désastreusement exploitée dans les ténèbres croissantes du Vieux Monde.. » Voici donc, à nouveau, le temps venu pour Adam de retrouver l'occasion manquée - Adam d'avant la faute jouissant tout ensemble de sa perfection primitive et de sa perfection future ; héros d'une fascinante et nouvelle aventure, libéré de l'Histoire et de l'ancestralité, capable, par ses seules richesses, de tout affronter et de tout créer. La « Democratic Reviews » n'écrivait-elle pas, en 1839 : « Notre naissance nationale fut le commencement d'une Histoire nouvelle... qui nous sépare du passé et nous relie seulement à l'avenir ».

A un niveau économique et social, d'autre part, l'Ouest relève (comme on voit dans maint Western) du *rêve agrarien* dont Benjamin Franklin fut jadis le principal promoteur. A ce titre, il est l'antidote de la civilisation industrielle et urbaine de l'Est américain.

Les choses ne sont pas simples, cependant : le rêve d'une société patriarcale qui se développerait dans une sorte de *Jardin du Monde,* faisant figure de nouvel Eden, va de pair avec celui d'une expansion commerciale qui résulterait de la conquête des marchés de l'Inde et de la Chine à partir des côtes du Pacifique[1] !

1. Cf. Henry Nash Smith, *Terres vierges,* Ed. Seghers, 1967.

Politiquement, d'ailleurs, conquérir l'Ouest, c'était se libérer de la tutelle anglaise, se dégager de l'Atlantique, mer anglaise, pour aller vers l'Asie détentrice de richesses fabuleuses (Jefferson, Benton et leurs émules l'ont clairement exprimé...). C'était, mythiquement, bibliquement, répéter l'exode de Moïse arrachant son peuple à la captivité, le conduisant vers Chanaan.

L'une et l'autre de ces motivations eurent évidemment pour effet d'identifier la cause de la conquête de l'Ouest à celle de la grandeur américaine, à la mission *providentielle* des Etats-Unis - autrement dit à leur destinée manifeste (dont il faudra reparler...).

Loi naturelle, loi sociale

Le Western a, en fait, exploité simultanément ces diverses orientations, s'est nourri depuis ses origines jusqu'à nos jours de ces thèmes et de leurs implications. Il se trouve dès lors continuer une sorte de *structure interprétative,* qu'il serait aisé de considérer - à l'instar de bien d'autres mais avec meilleure chance de succès - dans sa permanence et dans son évolution, ou, si l'on veut, dans l'évolution de ses possibilités [1].

Simultanément, ou successivement (et en valorisant plus ou moins telle ou telle d'entre elles) les diverses possibilités thématiques du Western ont été largement explorées. Furent mis en œuvre, ou mis en scène, le primitivisme agrarien, la fièvre de l'or et l'édification des voies de communication, le débat moral entre droit naturel et droit civil, le progrès de la civilisation mettant en déroute la « sauvagerie », comme, inversement, la redécouverte passionnée de la non civilisation, de la virginité du monde.

Quelques débats majeurs, pratiquement, sous-tendent le Western : ils n'ont cessé d'obséder la conscience américaine et plongent à la fois dans les inquiétudes du puritanisme et dans l'idéologie du XVIII[e] siècle qui présida à la formation de la Fédération. Réduire le Western à un affrontement du « Bien » et du « Mal » conduit à n'en donner qu'une caricature. En fait, c'est autour du débat loi naturelle - loi sociale que s'organisent la plupart des films issus de l'Ouest... Dans cet univers hérité du puritanisme des Pères pèlerins, et des Quakers, toutes choses ont tendance à s'exprimer en incompatibles ; et il est manifeste qu'aujourd'hui encore les habitants de cette nation répugnent à poser dialectiquement les problèmes que leur soumet l'Histoire. D'où résulte un système d'antinomies et d'antagonismes qui donnent au Western, de prime abord, ce caractère simpliste dont on lui fait grief, et qui est, il est vrai, propre à séduire la morale, ou la moralité familiale. Il est certain, au demeurant, que Hollywood et plus encore les chaines de télévision n'ont cessé de présenter le Western comme un répertoire de « références éthiques » à usage spécifiquement familial : John Wayne a pour le meilleur et pour le pire,

1. La « complexité même des rapports entre la catégorie de la structure et celle du temps » exige, pratiquement, deux démarches complémentaires. « L'intégration des processus aux structures représente la possibilité la plus rationnelle de la connaissance psychologique. » Il est difficile de ne pas souscrire à cette formulation. (Noël Mouloud, LA PSYCHOLOGIE ET LES STRUCTURES, pp. 109-110, P.U.F., Paris, 1965).

servi de maître de morale à des millions de foyers américains et il a exercé ce « ministère » de la plus consciente manière !

Schématiquement au moins, et très profondément parfois, l'Ouest du cinéma américain est l'espace où s'affrontent, suivant toutes les modalités concevables :

— L'innocence et l'expérience ;
— Le Droit selon la nature et le Droit de la cité ;
— L'Aventure et l'Ordre ;
— La religion naturelle et celle des Eglises ;
— L'économie agrarienne et l'économie « planifiée » de la civilisation urbaine ;
— La violence de l'instinct et la maîtrise de soi de l'homme véritable ;
— Le « Héros » et le simple mortel ;
— L'innocence et la culpabilité ;
— Le « péché » et la « rédemption » ;
— Le destin et la liberté ;
— Les forces de vie et les puissances de mort.

Mais précisément parce que l'Ouest est d'abord une représentation mythique de la re-naissance de l'homme, qu'il est le lieu où l'organisation de la cité succède à l'innocence, et parce que les deux éléments doivent coexister et s'affronter comme ils firent dans l'histoire de la « frontière » le Bien et le Mal ne peuvent qu'être relatifs au système de références choisi ! (La *frontière,* c'est aussi, et peut-être d'abord, une ligne de démarcation éthique...) Qui est un héros moral selon le *code* naturel n'en est pas nécessairement un au regard du code social : les « valeurs » de l'outlaw ne peuvent, normalement, être celles du sheriff (encore arrive-t-il, exceptionnellement, qu'une conciliation soit possible). Comme, sous une certaine lumière, et pour un certain regard, les deux « codes » peuvent être également estimables, il se peut instaurer une estime réciproque, prenant acte néanmoins de l'incompatibilité : le pathétique de *Stagecoach (La Chevauchée fantastique)* vient en bonne partie de la relation Cury-Ringo ; celui de *Man of the West (L'Homme de l'Ouest),* d'Anthony Mann, de l'affrontement qui se développe entre Link Jones (converti à la Cité) et Dock Tobin, irréductible hors-la-loi.

Inlassablement le Western met donc en jeu une contrée singulière, en un moment singulier de l'Histoire. Il fait indéfiniment revivre cette heure privilégiée et dangereuse où, sur un continent neuf, recommence l'expérience première des hommes. C'est l'instant où s'élève la première Ville, où il *faut* qu'apparaisse le premier juge, le premier policier. Caïn doit alors être châtié par ses *semblables,* non plus seulement par le regard de Dieu, et Moïse monte sur la montagne, pour recueillir les tables de la Loi.

Sous le signe de l'aventure

C'est, on le voit, l'aventure par excellence, et elle concerne toute l'épopée humaine. De là résulte, pour une bonne part, le pathétique de toutes ces sagas de l'Ouest, au delà des situations spectaculaires et des parades de rodeos. La mort que l'on donne est toujours la première mort violente du monde : l'homme « abélien » disparaît au-devant de Caïn, et le sang versé peut encore provoquer la même stupeur douloureuse (et il est vrai qu'on en verse beaucoup dans les Westerns, même s'ils ne sont signés Sam Peckinpah !) La terre que l'on conquiert au terme du voyage est encore celle de Chanaan ; la femme que l'on rencontre y a souvent l'un des deux seuls visages que les mythologies prêtent aux Eves de leurs fables : la vierge innocente, la « fleur de la Prairie » ou la fille de saloon (la prostituée) en attente d'une merveilleuse rédemption. Judas lui-même tient son rôle, comme dans les vieux « mystères », cependant que le cow-boy impavide renouvelle inlassablement les prouesses de Samson ou de David...

« Tout ce cinéma américain... est né sous le signe de l'aventure », dit en son *Histoire du Western* Charles Ford [1]. Il est vrai, et sans nul doute un authentique Western ne se conçoit que s'il relate *une* aventure quelque part dans l'Ouest ; et peu importe, en l'occurrence, que le traitement en soi épique, dramatique ou romanesque... L'aventure, elle aussi, est une notion relativement stable, faisant figure de structure permanente dans toutes les mythologies et elle est susceptible de recevoir quantité de significations.

Revenons donc aux sources premières, et aux définitions usuelles. Certaines cernent d'assez près le contenu d'un terme qui, par lui-même, prête à mainte ambiguïté.

Encyclopædia Britannica : « A hazardous enterprise... » L'accent est mis sur les aléas, sur l'aspect péjoratif. L'aventurier, précise-t-on, n'a pas de caractère, vit d'expédients et d'artifices. Il n'a, somme toute, aucune « respectabilité » et n'est d'aucune manière « a decent fellow ».

Dictionnaire Richelet (1775) : « Evénement, chose arrivée ; au figuré : amour, amourette ». Cela ne va pas loin... Mais, en effet, l'aventure est étymologiquement ce qui advient, quod advenit ! La définition d'*aventurier* est plus explicite : « En termes de guerre celui qui cherche à se signaler par quelque belle action ».

L'une et l'autre conception, en vérité, reflètent assez bien les propensions morales de l'une et de l'autre nation... et il n'est pas indifférent qu'on rappelle, du côté anglais, l'existence, à l'époque de la colonisation, d'une compagnie de *merchant adventurers,* fort prospère au temps de la grande Elizabeth.

L'aventurier, quoi qu'il en soit, est, d'après les deux définitions, en marge du groupe, et se singularise individuellement. D'où résulte une relation majeure (dans laquelle Fenin voit la combinaison fondamentale du Western) entre le héros d'aventure, qui - glorieusement ou ignominieusement - se

1. Editions Pierre Horay, Paris, 1964.

Aux sources du Western se trouve le proche passé de l'Amérique, dont les représentations graphiques préfigurent les films à venir. Ici, un convoi d'émigrants (ci-contre), ou la rencontre des pionniers du chemin de fer et des buffles de l'Ouest.



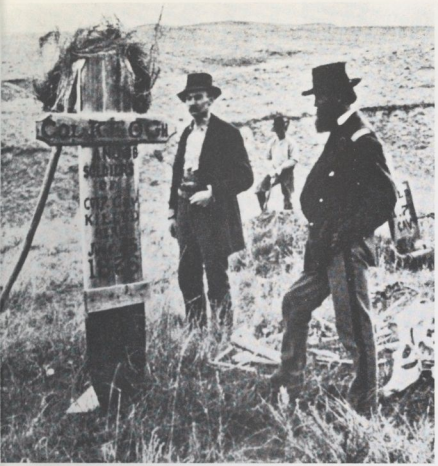








Avant d'être idéalisés par la mythologie du cinéma, les futurs personnages du Western appartiennent à l'Histoire. Ainsi de « Calamity Jane » ou d'Annie Oakley (ci-contre à gauche, de bas en haut) ; comme de « Wild Bill Hickock » (photo ci-dessus à gauche) et de « Buffalo Bill » (ci-dessus à droite), vus ici (avec au centre « Texas Jack Omohundro ») à l'époque de leur collaboration au « Wild West Show » de Buffalo Bill Cody.





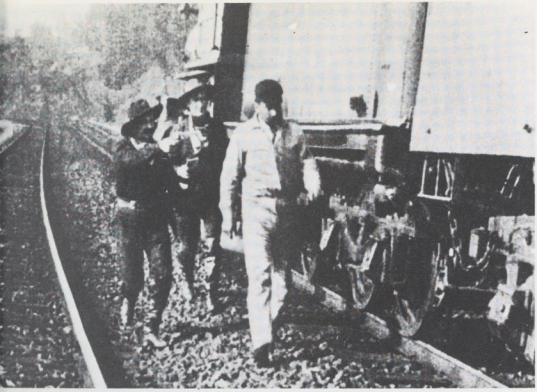


Ci-dessus à gauche : le monument à la mémoire du Général Custer et de ses soldats sur le champ de bataille du Little Big Horn ; à droite : Buffalo Bill avec le grand chef Sioux Sitting Bull. Ci-contre : un épisode de la guerre de Sécession (des miliciens de l'armée fédérale assaillis à Baltimore par des éléments « séparatistes ») vus par *Le Monde Illustré* du 25 mai 1861.



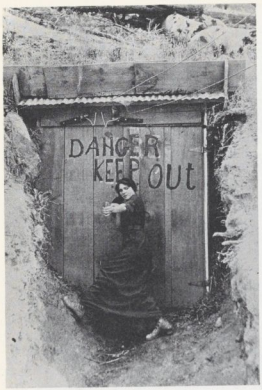
Aujourd'hui, dans l'Ouest américain, les Indiens posent parfois pour les touristes, devant les boutiques aux souvenirs ; et l'enseigne du « Crockett Hotel » se profile au-dessus du Fort Alamo... *(Photos de Georges-Albert Astre).*

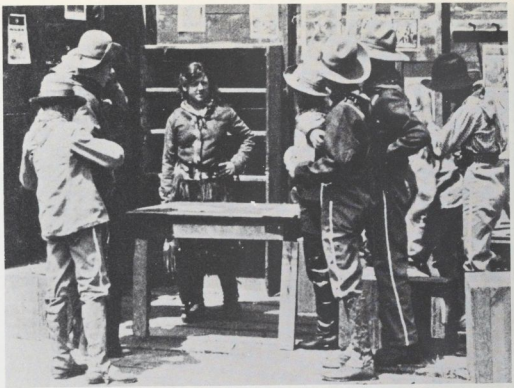




La naissance du Western a suivi de peu celle du cinéma. Avec *The Great Train Robbery*, dès 1903, Edwin S. Porter inaugure le genre avec éclat (ci-contre). Ci-dessous : un Western de 1910, avec Hobart Bosworth.




DANGER
KEEP OUT









Ci-dessus et ci-contre : l'un des premiers grands Westerns de Hollywood, *The Squaw Man* de Cecil B. De Mille (1913) avec Dustin Farnum (Production Lasky).

Page de gauche : première incarnation de Calamity Jane, en 1912 (photos du haut) et *The Rose of the Rancho* (en bas), autre production de Jesse L. Lasky à ses débuts.







Ci-dessus : le premier grand Western de John Ford, *The Iron Horse (Le Cheval de fer,* 1924). Ci-contre : une image classique *de Birth of a Nation (Naissance d'une nation,* 1915) de D.W. Griffith (photo du haut) et une scène d'une production des studios Ince, avec Wallace Reid (vers 1922).













Broncho Billy et Tom Mix

Page de gauche : Max Aronson, dit G.M. Anderson, fut, en même temps que producteur, l'un des tout premiers cowboys de l'écran. Il y créa le personnage de « Broncho Billy » qui apparut d'innombrables fois entre 1907 et 1915.

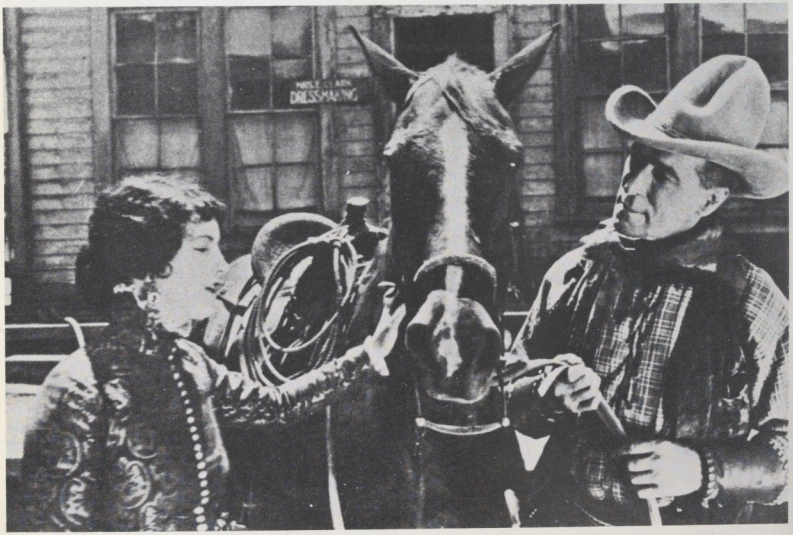
Ci-dessus : son grand rival Tom Mix dans un de ses premiers films (vers 1913). On le voit, ci-contre, avec son inséparable cheval *Tony*.



William S. Hart

« L'homme aux yeux clairs », célèbre surtout sous le nom de son personnage « Rio Jim », imposa aux Westerns, entre 1913 et 1920 particulièrement, la marque alors insolite du réalisme.

Ci-dessous : une image de son dernier film, *Tumbleweeds* (1925) avec Barbara Bedford et le cheval *Fritz*. A droite : un film non identifié.







Ci-contre à gauche : Raymond Hitchcock et Victor Potel dans *Sophie Pulls a Good One*, Western comique de 1915. Ci-dessous : *Le Dernier des Mohicans* de Maurice Tourneur (1922).

Page de droite : *Covered Wagon* (*Caravane vers l'Ouest*, 1922-23) de James Cruze, triomphe du Western épique.







Gary Cooper dans un de ses premiers Westerns *The Wolf Song* (1928-29).

sépare de la société constituée et de son code, et la Loi, l'usage social qui, normalement, s'en tient aux normes d'un juste milieu et refuse le jeu de l'homme et du hasard. La relation, passablement dialectique, qu'une société donnée entretient avec *ses* aventuriers constitue, à elle seule, une « problématique » étonnante, et est à l'origine de toute une dramaturgie, comme aussi du tragique westernien.

Quantité d'excellents Westerns n'ont, à vrai dire, pour intention dramatique (ou dramatisante) que la mise en valeur de ce moment où la tragédie d'un tel conflit succède à l'épopée de la *libre* aventure, qui a de tous temps eu pour complices les dieux de la nature, les forces primitives, les enchantements.

Précisons donc la notion d'aventure héroïque. Nos Académiciens l'ont fait assez bien en leur dictionnaire de 1787.

« *Aventure* : accident, ce qui arrive inopinément... Dans les anciens romans de chevalerie, signifie : entreprise hasardeuse, mêlée quelquefois d'enchantements. Aventure périlleuse, difficile, dangereuse. Chercher, achever, mettre à fin les aventures, une aventure. Cette aventure était réservée à ce chevalier. Et on dit d'un homme qui aime les entreprises extraordinaires : c'est un homme qui aime les aventures, qui court après les aventures. Aventure : hasard... On dit : errer à l'aventure, pour dire sans dessein, sans savoir où l'on veut aller ».

Des éléments divers se combinent ici, ou se superposent, venus du fond des âges : le hasard, l'inopiné ; le péril, la difficulté ; l'extraordinaire, l'enchantement ; l'errance, la disponibilité.

C'est précisément « l'homme de nulle part » découvrant dans la vallée perdue la fascination d'un péril et l'attrait des sortilèges ; c'est, si l'on veut l'ineffable Shane de Stevens, ou, à sa manière, le Link Jones de *Man of the West* ! Les titres mêmes de maint Western suggèrent des enchantements, maléfiques ou bénéfiques : *The Man from Music Mountain, Man from Rainbow Valley, Man from God's Country, Man from Hell's Edges, Man from the Black Hills...*

La liberté capitale

Telle est donc l'aventure : événement survenant, mettant en cause vie et mort, assumé par le héros ; événement provoqué, plus encore, ou suscité par l'aventurier. Ce qui est en jeu n'est rien moins que l'existence d'un individu, d'un groupe, d'une nation. Et l'efficacité dramatique est d'autant plus grande si l'aventure personnelle se double ici d'aventure collective ! *Stagecoach* est l'aventure d'un *groupe* et celle de chaque membre de ce groupe réagissant à l'événement suivant sa personnalité propre ; *The Covered Wagon (Caravane vers l'Ouest)*, de Cruze, et *The Iron Horse* (*Le Cheval de fer)*, de Ford, sont aussi des aventures collectives, comme quantité d'autres Westerns...)