

## Western, cru 72

Robert-Claude Bérubé

---

Numéro 72, avril 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51441ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Bérubé, R.-C. (1973). Western, cru 72. *Séquences*, (72), 11–19.



Jeremiah Johnson, de Sidney Pollack

# WESTERN, CRU 72

Robert-Claude Bérubé

Même si l'année 1972 ne compte pas un grand nombre d'oeuvres transcendantales dans le genre western, la récolte s'avère tout de même sympathique et intéressante par l'exploration de certains thèmes et le ton de l'approche qui y domine. Depuis les débuts de l'histoire du cinéma, on a eu droit à toutes sortes de westerns : mythologiques, épiques, historiques, nostalgiques, romantiques, comiques, folkloriques, métaphysiques à l'occasion ou même baroques à l'italienne. Nous en serions plutôt maintenant à la phase critique; les cinéastes qui abordent le genre sont surtout des jeunes <sup>(1)</sup>, influencés par le climat de désabusement où baigne la jeunesse américaine qui s'interroge sur les traditions et les engagements de son pays, qui cherche la vérité sur les images du passé qu'on lui a transmises, sur les conceptions d'intervention qu'on veut lui faire partager. C'est ainsi que les suites de la guerre du Vietnam et les manifestations contestataires arrivent à se faire sentir jusque dans la conception qu'on se fait du passé; si les enfants mangent du raisin vert, ce sont maintenant les dents des ancêtres qui grincent. Le western 72 est donc d'abord un western de remise en question et peu d'échantillons y échappent, même pas le *Joe Kidd* de John Sturges, conçu pourtant dans le style le plus traditionnel qui soit : le héros invincible vient en aide à des opprimés qui se trouvent être des Mexicains chassés de leurs terres par des exploiters yankees. On pourrait noter que l'aspect épique, héroïque, légendaire, en somme, ne subsiste guère que dans les westerns conçus pour un public de race noire : *Buck and the Preacher* de Sidney Poitier et *The Legend of Nigger Charley* de Martin Goldman, où l'on cherche à rétablir la balance historique en faveur des gens de couleur. De fait, un historien a pu-

(1) Mis à part Peckinpah, Sturges, Huston et Pollack, les réalisateurs cités dans cet article en sont presque tous à leur première oeuvre, ou du moins à leur premier western.

blié, il y a peu, une thèse tendant à prouver que la part des Noirs, dans la conquête de l'Ouest, a été beaucoup plus importante que ce que la tradition (et le cinéma) aurait voulu laisser croire. Quoi qu'il en soit, venons-en aux quelques thèmes développés dans les westerns de 1972, après avoir passé sous silence, un des rares échantillons de série B encore produits en dehors des circuits de la télévision, *The Magnificent Seven Ride* de George McCowan, pâle reflet du film original, avec une assemblée d'acteurs de second plan groupés sous la direction d'un Lee Van Cleef fatigué.

### L'année du rodeo

La dernière manifestation de l'esprit d'aventure qui subsiste encore dans l'Ouest contemporain est sans doute cette compétition conçue à la fois comme un concours et un spectacle qu'on appelle rodeo. On y monte les chevaux sauvages, on y affronte des taureaux déchainés, on y organise des chevauchées réminiscentes des gloires anciennes, on s'y amuse à des jeux parodiant le métier de cow-boy. Plusieurs petites villes ont leur rodeo annuel et l'ensemble de ces cavalcades forme un circuit où certains esprits aventureux trouvent l'occasion de manifester leur valeur pour accéder à un championnat national ou international, puisque le Canada est aussi de la partie, notamment avec le *Calgary Stampede*.

Le cinéma n'a pas abordé tellement souvent le monde particulier du rodeo; retenons *The Lusty Men* tourné par Nicholas Ray en 1952 et *Arena* de Richard Fleischer (1953) comme signes d'un intérêt sporadique. En 1972, cependant, l'on a eu droit à pas moins de quatre films sur le sujet : *The Honkers*, *J.W. Coop*, *Junior Bonner*, et *When the Legends Die*. Dans chacune de ces productions, le thème est à peu près le même : il s'agit d'examiner le clivage établi entre les valeurs d'autrefois et les préoccupations contempo-

raines. Le héros y apparaît habituellement comme un inadapté, incapable de se faire à la disparition de l'héroïsme gratuit au profit de manoeuvres intéressées; si jamais, d'ailleurs, il se prête à des accommodements (comme dans *J.W. Coop*), il n'en court que plus sûrement à sa perte.

De ces films, *The Honkers* est celui où ce thème est le moins clairement explicité. Le héros, Lathrop (James Coburn), n'est guère qu'un "drifter", un vagabond des concours à qui son retour dans son patelin, pour le rodeo local, permet de reprendre contact avec sa femme et son fils. Plus qu'à son personnage, le réalisateur Steve Ihnat (acteur canadien mort prématurément, à Cannes, l'an dernier) s'intéresse à une description quasi documentaire du rodeo même, de son contexte et des gens qui gravitent alentour. Le regard jeté par le fils de Lathrop sur son père, regard où se mêlent l'admiration et la critique, est une première esquisse du point de vue qui nuancera les autres films.

Cliff Robertson qui fait ses débuts de réalisateur avec *J.W. Coop*, tout en y tenant le rôle-titre, a eu l'heureuse idée de souligner cet affrontement de valeurs en faisant de son personnage un homme qui vient de servir une sentence de dix ans de prison et qui reprend la seule occupation qu'il connaisse, courir les rodeos. Comme les prisonniers de guerre revenant du Vietnam actuellement, il ne tarde pas à aller de surprise en surprise; son errance lui donne l'occasion de rencontrer divers types représentatifs de la société américaine, depuis le chauffeur de camion aux idées fascistes jusqu'à l'auto-stoppeuse contestataire, en passant par le policier buté. Le monde du rodeo même ne ressemble plus à ce qu'il a connu : le culte de l'argent, et conséquemment du rendement, y règne et les combinards y font fortune. Coop, le bien nommé, en hommage sans doute au grand Gary, apprend à plier son goût gratuit du risque et son sens de l'action virile aux va-



J.W. Coop, de Cliff Robertson

leurs intéressées du moment : il n'y trouve que la désillusion et la mort. Tout cela est raconté dans un style direct, sans emphase comme sans attendrissement, avec un sens précis du détail significatif comme du climat à établir.

*Junior Bonner* est signé Sam Peckinpah; l'on s'attendrait donc à y trouver un tableau dur et sans complaisance, style *Wild Bunch* ou *Straw Dogs*, mais c'est plutôt le ton de *Ride the High Country* qui prime ici. Le climat y est mélancolique mais serein, les personnages cachent sous des dehors frustes une tendresse véritable. Là encore l'antithèse est établie de façon un peu facile mais efficace : des deux fils de l'ancien champion de rodeo, Ace Bonner, l'un est devenu commerçant alors que l'autre marche sur les traces de son père dont il partage les rêves et les désillusions. Comme dans *The Honkers*, le film est centré sur le passage du héros (Steve McQueen) dans sa ville natale, le temps d'un rodeo, mais ici le tissu est plus riche et les personnages sont mieux campés. Le réalisateur semble vraiment en sympathie avec ce monde dont il n'oublie pas les petits côtés tout en en faisant ressortir le climat d'amitié et de joyeuse rudesse. S'il voit les travers de ses

compatriotes, Peckinpah semble quand même se trouver à l'aise parmi eux.

*When the Legends Die* double son intérêt en se présentant un peu comme une parabole sur le sort fait à l'Indien. S'ouvrant sur d'admirables images poétiques qui décrivent la vie d'un enfant peau-rouge en pleine nature, le film raconte l'odyssée de ce jeune Indien arraché à son milieu naturel pour se trouver transplanté d'abord dans une école de réserve puis dans le monde des Blancs. Un tel début laissait présager une étude plus incisive d'un conflit de civilisations et la suite ne répond pas pleinement à cette attente. Adopté par un éleveur de chevaux qui présente en lui l'étoffe d'un champion, le jeune Black Bull finit par se rebeller devant l'exploitation que fait de lui son protecteur et connaît le bonheur vide de la gloire avant de retourner vers son peuple. Ce n'est plus tellement le monde du rodeo mais tout un milieu, toute une nation même, qui est ici mise en cause et l'on regrette que le talent de Stuart Millar (pourtant producteur de *Little Big Man*) ne se soit pas haussé à une mise en accusation plus énergique et plus claire, même si son film reste dans l'ensemble une oeuvre belle et sympathique.

On pourrait rattacher à ce cycle *Pocket Money* de Stuart Rosenberg, non pas tellement parce que l'action s'y situe en marge des rodeos (on y traite de l'achat de bêtes destinées à de telles épreuves), mais surtout parce que les protagonistes y sont comme dans les films cités ci-dessus des "losers", des inadaptés aux exigences pratico-pratiques d'une Amérique commerçante et industrielle surgie des ruines d'un Ouest mythique auquel ces personnages restent encore attachés.

### **L'initiation**

Dans l'univers légendaire de l'Ouest fabriqué par la littérature populaire de l'époque puis entretenu par le cinéma, le simple cowboy et le soldat bleu de la cavalerie américain



**The Cowboys**, de Mark Rydell

ne sont devenus comme les égaux des preux chevaliers d'antan avec un code d'honneur particulier et une propension naturelle à défendre le faible et l'opprimé. La réalité était sans doute fort différente et c'est à cette confrontation du mythe et de la vérité que s'employaient quelques films où le protagoniste se trouve être un adolescent ou un tout jeune homme forcé à confronter ces divergences : ainsi en est-il dans *The Cowboys*, *The Culpepper Cattle Co.*, *Bad Company* et *Ulzana's Raid*.

*The Cowboys* porte bien son titre puisque ses personnages ne sont guère plus justement que des "boys", un groupe d'adolescents de treize à dix-sept ans engagés par un vieux rancher pour assurer le transport de son troupeau au marché lorsque ses employés habituels lui font défaut. Le rancher, c'est John Wayne, incarnation même du mythe de l'Ouest dans ce qu'il a de plus stable, transformé maintenant en patriarche et mentor d'une ribambelle de jeunots. Contre toute attente, le vieil arbre est abattu bien avant la fin du film et ses protégés entreprennent de le venger, accomplissant ainsi leur passage à l'âge d'homme sous le signe de la violence. Ce qu'ils font d'ailleurs sans

chiller, conscients de leur bon droit et des traditions du milieu où la virilité et la justice s'affirment à coups de fusil. On aurait aimé que le réalisateur Mark Rydell porte sur tout cela un regard un peu plus critique, mais il ne semble pas s'être intéressé à fournir autre chose qu'un produit rentable, attrayant et bien ficelé où les problèmes de conscience sont réduits à la compréhension moyenne du consommateur type. Ce spectacle d'enfants se livrant sans vergogne à l'exercice de la tuerie ne va pas sans causer quelques frissons.

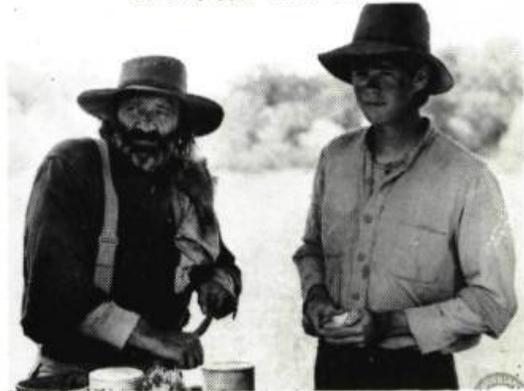
Plus délicate est la sensibilité du jeune Ben Mockridge dans *The Culpepper Cattle Co.* de Dick Richards. Le titre seul laisse prévoir la désillusion guettant le jeune garçon qui se joint à un convoi de bestiaux dans le rôle d'apprenti-cuisinier, la tête farcie de notions naïves sur la vie des chevaliers de l'Ouest et qui se retrouve au sein d'une simple entreprise commerciale. Les soucis du chef de convoi se manifestent dans son refus de tout affrontement qui pourrait entraîner une perte d'argent. Exaspéré par cette attitude, Ben prend le parti de se porter au secours de pionniers menacés d'expulsion par un éleveur intraitable et quelques cow-boys lui prêtent main forte. Inutilement d'ailleurs, car dans un tel film les gestes héroïques ne sont guère que des gestes absurdes. Si l'initiation de Ben finit dans la déception, il n'en reste pas moins que son expérience (et le film lui-même) est un pas vers la lucidité. On sent dans tout cela un souci de réalisme tant dans le traitement des personnages que dans la peinture du cadre où ils évoluent. Pour qui a visité quelque peu les musées improvisés qui jonchent les étapes de la route du Sud-Ouest, il lui semble souvent voir s'animer les vieilles photographies accrochées aux murs de ces galeries de fortune. Et si le caractère du jeune héros est peut-être un peu biaisé par un point de vue contemporain, il n'en apparaît pas moins sympathique et

vraisemblable dans sa recherche et son échec.

*Bad Company* se situe dans la même optique; un jeune homme de bonne famille refuse de se laisser conscrire pendant la guerre de Sécession et s'enfuit vers l'Ouest. Il se joint à une troupe d'adolescents loquax et chapardeurs, tout en essayant de rester fidèle à certains principes d'honneur. Après quelques aventures tumultueuses, il finit dans la peau d'un voleur de grand chemin. L'intérêt de ce film vient de l'affrontement entre ce spécimen d'une société policée mais égoïste avec un chenapan de son âge qui reste fidèle à certaines valeurs naturelles d'amitié et d'honneur, en dépit de ses mauvais coups. Il y a là bien sûr quelques notions romantiques assaisonnées à la sauce d'une prise de conscience contemporaine par deux jeunes cinéastes, David Newman et Robert Benton, qui furent, il y a peu, les auteurs du scénario de *Bonnie and Clyde*. L'un d'eux, Benton, s'est chargé de la mise en scène et y manifeste une certaine maîtrise dans le dosage du drôle et du sérieux. On trouve là des aperçus originaux sur la qualité particulière des pionniers et la justice un peu spéciale qu'ils pratiquaient sans nuances.

*Uzana's Raid* est plus traditionnel dans sa facture et plus ambigu dans son propos;

**The Culpepper Cattle Co.**, de Dick Richards



c'est d'ailleurs l'oeuvre d'un vétéran, Robert Aldrich, qui est peut-être revenu de l'efficacité des critiques virulentes tout en conservant le goût d'une approche dérangement. C'est dans le milieu de l'armée que l'action se situe cette fois; un jeune lieutenant frais émoulu de l'académie, fils de pasteur et féru d'humanisme, dirige une expédition ayant pour but d'arrêter les déprédations d'un chef apache, Ulzana, échappé d'une réserve avec quelques guerriers. Au long de cette équipée, l'officier est d'abord outragé par les cruautés des Indiens envers ceux qui se sont trouvés sur leur route puis il doit reconnaître que ses propres hommes n'en ont guère à apprendre des Peaux-Rouges sur ce plan. Renvoyant dos à dos les deux parties, Aldrich semble dire qu'aucune cause imposée par la violence n'est à l'abri des excès, quelles que soient les intentions de ceux qui la mènent et l'histoire est là, hélas ! pour confirmer. La conquête de l'Ouest a baigné dans le sang et ce n'est pas l'invocation de nobles motifs qui viendront changer ce fait qui inquiète de plus en plus la conscience de l'Amérique.

### **La fin des légendes ?**

Que deviennent, dans cette période d'examen, les personnages pittoresques, tant héros de l'ordre que hors-la-loi, qui ont peuplé jusqu'ici la légende de l'Ouest. On a déjà déboulonné le général Custer dans *Little Big Man* et le marshall Wyatt Earp dans *Doc*, quitte à redorer le blason de son comparse Doc Holliday; on s'en prend maintenant aux écumeurs de toutes sortes depuis le "brigand bien-aimé", Jesse James (*The Great Northfield Minnesota Raid*), jusqu'au faux juge Bean (*The Life and Times of Judge Roy Bean*), en passant par le prototype du jeune délinquant, Billy the Kid (*Dirty Little Billy*).

On retrouve Cliff Robertson dans *The Great Northfield Minnesota Raid*; il n'y est pas Jesse James mais son complice Cole Younger. Le rôle du Robin des Bois de l'Ouest est dévolu à Robert Duvall qui en

trace un portrait à l'acide : fanatique, borné, impétueux, retors, le brigand bien-aimé en prend pour son grade. Il justifie sa réputation de voler aux riches pour donner aux pauvres en fournissant, à une vieille femme, le montant voulu pour régler une dette, quitte à abattre ensuite le créancier et reprendre son argent. Mais le véritable héros du film, c'est Cole Younger et l'intrigue n'est centrée que sur un seul incident dans la carrière du célèbre bandit. Le réalisateur, Philip Kaufman, a voulu situer cet épisode dans le tableau mouvant d'un Ouest en changement, où une curieuse machine à vapeur et une primitive partie de baseball laissent présager de la fluctuation à venir dans les points d'intérêt des Américains.

*Dirty Little Billy* s'ouvre sur le décor restreint d'une rue boueuse dans un village à peine construit et c'est la boue qui devient l'élément dominant du film. On en retrouve partout et même les couleurs utilisées restent dans des teintes brunâtres ou jaunâtres fort significatives. Billy the Kid n'est qu'une petite gouape transplantée des rues de New York dans les sentiers de l'Ouest; il se montre allergique au travail de la ferme et se laisse entraîner dans la carrière du crime sans guère manifester d'option précise. Privé de tout élan, de toute motivation, plongé dans un misérabilisme exagéré, le film ne fait que passer d'un excès à l'autre. A la légende qui aurait sûrement besoin d'un rétablissement, on n'arrive à substituer qu'une autre vision outrée qui n'a même plus un intérêt justificatif, surtout pas dans le portrait que trace du personnage un Michael Polard plus que jamais simiesque et inarticulé. En voulant faire montre d'un point de vue original, Stan Dragoti n'est arrivé qu'à témoigner d'une insuffisance d'envergure dans la conception et l'exécution.

En voyant *The Life and Times of Judge Roy Bean*, on a du moins l'impression que le réalisateur et les interprètes ont dû bien s'a-

muser au cours du tournage, et un peu de cette joie de vivre transparait dans le résultat. Mais on ne peut dire qu'il s'agisse là d'une véritable révision de la légende. Cette vieille canaille de Roy Bean, déjà évoquée par William Wyler dans *The Westerner*, n'est pas nécessairement un personnage qui convient à Paul Newman et la construction épisodique du scénario n'aide guère John Huston à imposer sa marque à l'ensemble. Plusieurs fausses fins amorcent une réflexion sur la permanence des légendes qu'on aurait cru mortes, mais il est déjà trop tard pour corriger l'éparpillement du début. Peut-être aurait-on dû confier la mise en scène au scénariste, John Milius, qui n'attendait qu'une occasion pour prouver sa valeur. Il l'aura bientôt avec *Dillinger*, après avoir encore manqué sa chance avec *Jeremiah Johnson*.

Confié à la main experte de Sidney Pollack, ce *Jeremiah Johnson* s'avère, en fin de compte, le meilleur western de l'année. On y retrouve plusieurs des thèmes déjà évoqués (à l'exception des rodeos) : vision du passé avec une sensibilité moderne, exa-

men des rites d'initiation d'un jeune homme à une nouvelle vie, confrontation avec des éléments de violence qui viennent détruire un espoir idyllique de renouveau. Le personnage, assez peu connu, fait partie de la première fournée d'explorateurs et de trappeurs qui partirent à la conquête d'un Ouest encore vierge. Il manifeste des préoccupations très vingtième siècle de retour à la nature, de recherche d'un ordre de tranquillité et de paix surgi des paysages mêmes de désir d'entente avec l'homme primitif. Espoir déçu, bien sûr, après une période d'expérimentation et une découverte d'amour trop vite brisées par une violence absurde. Un film comme *Jeremiah Johnson* démontre qu'il n'est pas besoin de détruire les légendes pour réfléchir sur l'homme ; on peut y trouver des éléments idéalistes qui, dosés de détails critiques, peuvent être plus riches en possibilités de réflexion que le rabaissement systématique. Peut-être l'avenir du western réside-t-il en un dosage judicieux des deux tendances. Quoi qu'il en soit, les westerns de 1972 auront sûrement contribué à l'évolution du genre.

**The Life and Times of Judge Bean**, de John Huston

