

Lycéens et apprentis au cinéma est un dispositif national d'éducation artistique au cinéma initié par le Centre National du Cinéma et de l'image animée destiné aux élèves des lycées d'enseignement général, technique, professionnel, agricole, et des Centres de Formation des Apprentis.

Mis en place en septembre 2001, il est l'un des points forts de la convention de développement cinématographique, audiovisuel et multimédia signée en janvier 2001 entre l'Etat (DRAC), le CNC et la Région des Pays de la Loire. Ce projet est développé en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Nantes et la DRAAF. Il associe les établissements scolaires et leurs enseignants volontaires, les partenaires culturels et artistiques de la région, et particulièrement les salles de cinéma.

Il propose aux élèves et apprentis de découvrir au minimum trois œuvres cinématographiques lors de projections en salle de cinéma et de se constituer, grâce au travail pédagogique conduit par les enseignants et les partenaires culturels, les bases d'une culture cinématographique.

L'objectif poursuivi est ainsi de développer le regard et le sens critique face à l'image et de parfaire les pratiques culturelles et civiques de ce jeune public.

La coordination régionale du dispositif a été confiée à l'association Premiers Plans.



Fiche technique	1
Réalisateur L'indomptable	2
Genèse Une star aux commandes	3
Avant la séance Entre rêve et cauchemar	4
Découpage narratif	5
Récit Comme un boomerang	6
Genre Un western halluciné	8
Mise en scène Vérité du mensonge Théâtre des passions Déchaînement des éléments	10
Séquence D'où viens-tu Johnny ?	14
Motif Les possédées Face-à-face	16
Filiations <i>A girl and a gun</i>	18
Document Vision de l'Ouest	20

● Rédactrice du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronicart*, Amélie Dubois est formatrice et intervenante dans le cadre des dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques (*Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, *À bout de course* de Sidney Lumet, *Daratt* de Mahamat-Saleh Haroun, le programme de courts métrages « Nouvelles Vagues », *Les Innocents* de Jack Clayton, *Psychose* d'Alfred Hitchcock) et dirige des ateliers de programmation et d'initiation à la critique. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la Critique à Cannes et du festival de cinéma Entrevues de Belfort.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Générique

JOHNNY GUITARE
(JOHNNY GUITAR)
États-Unis | 1954 | 1h 50

Réalisation

Nicholas Ray

Scénario

Philip Yordan d'après le roman de Roy Chanslor, *Johnny Guitare*

Décorateurs

Edward G. Boyle et John McCarthy Jr.

Directeur de la photographie

Harry Stradling Sr.

Son

T. A. Carman et Howard Wilson

Direction artistique

James W. Sullivan

Musique

Victor Young, chanson « Johnny Guitar » interprétée par Peggy Lee

Montage

Richard L. Van Enger

Production

Nicholas Ray (non crédité)

Société de production

Republic Pictures, Herbert J. Yates

Société de distribution

Republic Pictures

Format

1.66:1, couleur

Sortie

27 mai 1954

Interprétation

Joan Crawford

Vienna

Sterling Hayden

Johnny « Guitare » Logan

Mercedes McCambridge

Emma Small

Scott Brady

Dancing Kid

Ward Bond

John McIvers

Ben Cooper

Turkey Ralston

Ernest Borgnine

Bart Lonergan

John Carradine

Old Tom

Frank Ferguson

Marshall Williams

● Synopsis

Un cavalier, guitare sur le dos, est surpris par des explosions dans la montagne, et assiste à l'attaque d'une diligence. Arrivé au saloon de Vienna, il se présente aux employés : son nom est Johnny Guitare, il a été engagé comme musicien. Emma Small et un groupe d'hommes débarquent et accusent la patronne de couvrir la bande de Dancing Kid, soupçonnée d'avoir attaqué la diligence. Quand les suspects arrivent au saloon, ils clament leur innocence mais personne ne les croit. Ils ont vingt-quatre heures pour quitter la région avec Vienna. Après le départ de la milice, des tensions éclatent entre la bande du Kid et Johnny, puis entre Vienna et le musicien, un ancien tireur qui fut son amant. De retour avec ses hommes dans son repaire caché derrière une cascade, le Kid, désireux de se venger, décide d'attaquer la banque. Le soir, Vienna et Johnny retombent dans les bras l'un de l'autre. Après le hold-up, une milice est constituée pour capturer et tuer les bandits ainsi que Vienna soupçonnée de complicité. Bloqués par les dynamitages dans la montagne, les voleurs ne peuvent fuir et doivent regagner leur repaire. La patronne refuse de quitter sa propriété malgré l'insistance de Johnny qui préfère partir. Quand la horde dirigée par Emma revient au saloon, elle y découvre Turkey, un des hommes du Kid, qui s'est blessé durant leur fuite. Emma met le feu à l'établissement et conduit Vienna et Turkey à la potence. Vienna est sauvée in extremis par Johnny. Ils se réfugient dans le repaire du Kid, qu'Emma et ses justiciers parviennent à trouver. Avant d'être tuée dans le duel qui l'oppose à Vienna, Emma loge une balle dans la tête du Kid. Sortis du repaire, Vienna et Johnny s'embrassent devant la cascade.



Réalisateur L'indomptable

Nicholas Ray (1911-1979), de son vrai nom Raymond Nicholas Kienzle, appartient à la génération des cinéastes hollywoodiens qui ont émergé après la Seconde Guerre mondiale, à une période charnière de l'histoire du cinéma américain. Les années 1950 marquent la fin de l'âge d'or hollywoodien, du règne du *studio system*, en raison notamment de l'arrivée de la télévision. C'est au cours de cette décennie que se concentre sa carrière (il réalisera vingt films en tout) marquée par un farouche esprit d'indépendance, peu apte à trouver sa place dans l'usine à rêves. Auteur à part entière (il remanie la plupart de ses scripts), connu pour son tempérament imprévisible et tempétueux, il parvient néanmoins à imposer dans le paysage hollywoodien un univers très personnel, rongé par la violence, mais aussi habité par un romantisme qui donne à son cinéma une intensité et un lyrisme rares, l'éclat sombre et fulgurant d'une sauvage innocence. Les cauchemars éveillés de Ray sont peuplés de solitaires impulsifs (*La Maison dans l'ombre*, 1951, *Le Violent*, 1950), d'amoureux maudits (*Les Amants de la nuit*, 1948, *Traquenard*, 1958), de jeunes gens rattrapés par la noirceur d'un monde incompréhensible (*La Fureur de vivre*, 1955, *Le Brigand bien-aimé*, 1957). Lorsque Nicholas Ray arrive à Hollywood au milieu des années 1940, il a déjà un long et riche parcours artistique derrière lui. Durant la Grande Dépression, le jeune homme originaire du Wisconsin se forme d'abord auprès du grand architecte Frank Lloyd Wright dont l'enseignement laissera une empreinte forte sur son œuvre. Il est vite happé par le théâtre et des expériences avant-gardistes en prise directe avec la crise sociale traversée par le pays : il participe notamment à l'aventure du Théâtre Fédéral créé pendant le New Deal (avec Joseph Losey et Elia Kazan) et sera profondément marqué par la découverte de la « Méthode » Stanislavski (à l'origine de l'Actors Studio) qui développe une approche du jeu fondée sur le vécu et la mémoire affective des acteurs. D'autres expériences, musicales et radiophoniques, suivront, en collaboration notamment avec le musicologue Alan Lomax, qui racontent son immense curiosité et son attachement à l'Amérique populaire et ses laissés-pour-compte.

● Paradis perdu

Riche de toutes ces explorations artistiques, l'écriture cinématographique de Ray se déploie dans des registres différents dont il bouscule et réinvente les codes, qu'il s'agisse du film noir, du western, du drame psychologique, de l'aventure écologique. Soucieux de rester en contact avec une jeunesse qui ne cessera de l'inspirer, il donne même naissance au *teen movie* avec *La Fureur de vivre*. Farouchement rebelle (« Protester ! » scande le héros ivre de *La Forêt interdite*, 1958), l'œuvre de cet architecte et chorégraphe des affects est hantée par l'impossibilité pour ses personnages (et probablement pour lui-même) de trouver un point d'ancrage et d'apaisement. Le foyer s'impose comme une figure à la fois centrale et impossible, un paradis perdu, condamné à être la chambre d'écho de violences sociales et intimes. Le titre de son dernier film, expérimental et coréalisé avec ses étudiants, ne saurait être plus explicite : *We Can't Go Home Again* (1973). Dès son premier long métrage, *Les Amants de la nuit*, le rêve de foyer du couple fugitif s'avère totalement inatteignable. Pour les adolescents de *La Fureur de vivre*, l'espace familial est le lieu où la violence trouve son origine, et dans *Derrière le miroir* (1956), sorte de *Shining* avant l'heure, il devient le théâtre de la folie d'un père en proie à un délire de toute-puissance. Avec *La Forêt interdite*, il prend la forme fascinante et hostile d'un vaste marais labyrinthique. Ces lieux sont bien souvent voués à détruire ceux qui les habitent et parfois à brûler (*Johnny Guitare*). Le feu est d'ailleurs un motif central de l'œuvre de Ray, comme si les sentiments et le cinéma lui-même étaient des matières inflammables. À sa manière baroque, brutale mais aussi incroyablement tendre, le metteur en scène tord les codes du cinéma classique et prépare déjà le terrain au cinéma du Nouvel Hollywood qui fera de la route, ouverte à l'errance, son lieu de prédilection. En témoigne *Les Indomptables* (1952), situé dans le milieu du rodéo et tourné à partir d'un scénario construit au jour le jour. Si l'écart peut paraître grand, formellement, entre ce *road movie* et *Johnny Guitare*, ces westerns atypiques (les deux premiers réalisés par Ray) portent en eux ce même mélange de violence et de mélancolie qui traverse tout son cinéma.

Genèse

Une star aux commandes

Grâce au succès qu'il vient de rencontrer avec *Les Indomptables* (son dernier film pour la RKO), Nicholas Ray est invité par la firme Republic (dirigée par Herbert J. Yates) à occuper une place plus prestigieuse qui lui permet d'être à la fois réalisateur et producteur exécutif. La première version du script est loin d'être satisfaisante. Elle est signée Roy Chanslor, scénariste et auteur du roman original dédié à Joan Crawford, signe probable qu'il écrivit en vue d'une adaptation cinématographique. Ray s'attèle immédiatement à un travail de remaniement avec le scénariste Philip Yordan. Ce dernier fait partie, avec Chanslor, Ray et Crawford, du «package» vendu à Republic par MCA, agence dirigée par Lew Wasserman et désormais toute-puissante à Hollywood¹. Si Yordan est connu pour avoir servi régulièrement de prête-nom à des collègues mis sur liste noire pendant le maccarthysme [Avant la séance], sa participation à l'écriture du film ne semble pas devoir être remise en cause ici². L'intrigue originale s'inspire d'ailleurs de ce contexte de chasse aux sorcières : le lynchage ordonné par Emma prend une tournure plus forte et tragique dans le film, où la bande de Dancing Kid est accusée à tort d'avoir attaqué la diligence, que dans le roman où elle est réellement coupable. De son travail avec Ray, Yordan dira : «Il a collaboré avec moi moins sur le plan dramatique que sur le plan architectural (...), établissant des rapports géométriques entre les lieux.»³

● Du sur-mesure

Ce n'est que le début d'un long et éprouvant travail de réécriture qui s'effectuera pendant le tournage à cause mais aussi grâce à Crawford. La présence de la star implique un changement considérable en termes de production pour Republic. La plus modeste des majors, spécialisées dans les westerns à petits budgets dits de «série B», doit verser à l'actrice un cachet de 200 000 dollars, soit quatre fois le budget des films qu'elle produit⁴. De quoi créer une certaine pression et donner un réel pouvoir à l'actrice. Crawford veut d'autant plus imposer sa loi qu'elle voit en l'actrice Mercedes McCambridge une véritable rivale qu'elle entend bien écraser : celle-ci a épousé un de ses anciens amants. En témoigne un épisode particulièrement explosif de ce tournage éprouvant où la réalité dépasse presque la fiction. Ce jour-là, McCambridge doit interpréter sa grande tirade visant à conduire la milice au lynchage. Afin d'éviter les étincelles, l'équipe s'est débrouillée pour éloigner Crawford du plateau. Tout le monde applaudit vivement la performance de McCambridge mais l'ambiance se glace immédiatement lorsque l'on découvre que Crawford a assisté en cachette à la scène. Folle de rage, la star répand les costumes de McCambridge sur la route et menace de quitter le tournage si l'on ne donne pas une part plus importante et plus virile à son personnage. Ray et Yordan sont contraints de réécrire le film. Ils masculinisent Vienna, lui donnent des scènes plus musclées et notamment le duel final face à Emma. C'est donc à Crawford que l'on doit cette inversion du masculin et du féminin [Genre] qui contribue largement à l'audace et à la singularité de *Johnny Guitare*. Sterling Hayden se trouve ainsi relégué au second plan. Il

Collection Christopher / RnB © Republic Pictures



existe dans l'ombre de Vienna/Crawford, quelque peu désabusé comme l'acteur l'était aussi à cette période de sa vie. Ray se voit ainsi forcé de suivre, malgré lui, une méthode de travail qu'il connaît pourtant bien : s'imprégner de la personnalité de ses acteurs, composer à partir de leurs émotions, pour donner vie à ses personnages et élaborer sa mise en scène. Pour contrebalancer le durcissement de l'héroïne et réinjecter de la romance, les scénaristes s'inspirent du mélodrame *Casablanca* de Michael Curtiz (1942) et imaginent une histoire d'amour passée entre Vienna et Johnny (dimension totalement absente du roman) ravivée par une chanson [Genre].

« Je suis Clark Gable, c'est moi qui dois avoir le rôle principal »

Joan Crawford

- 1 Votée en 1948, la loi antitrust marque un véritable tournant dans l'histoire d'Hollywood : elle affaiblit le pouvoir des studios en rompant le lien entre production et distribution et donne le plein pouvoir aux agents.
- 2 Bernard Eisenschitz, *Roman américain : Les vies de Nicholas Ray*, Christian Bourgois, 1990, p. 244.
- 3 *Ibid.*, p. 245.
- 4 Ce salaire représente 10% du budget total du film.

Avant la séance

Entre rêve et cauchemar

● La ballade de Johnny

Une attention portée au lien entre le personnage de Johnny Guitare et la musique permettra aux élèves de saisir la nature sentimentale, onirique et mélancolique du film. Le cavalier solitaire s'apparente à la figure du *singing cowboy* et rejoint une certaine tradition musicale du western, un genre peuplé de chansons. Après visionnage du générique d'ouverture, les élèves s'interrogeront sur les variations musicales qu'il laisse entendre et les orientations qu'elles indiquent : entre deux courts passages d'un morceau tonitruant s'impose une partition lyrique, l'air de *Johnny Guitar* qui constituera le leitmotiv du film. Des violons au milieu de la tempête, tel semble être le programme du film. Des extraits musicaux d'autres westerns pourront également être montrés aux élèves afin de les sensibiliser au genre, à ses formes multiples, aux différentes approches dessinées par ses bandes originales, entre compositions orchestrales et chansons. Dans la première scène de *La Prisonnière du désert* de John Ford, la mise en scène et la partition de Max Steiner s'accordent dans un même mouvement d'ouverture qui part de la maison vers les grands espaces. Le générique de *L'Homme des vallées perdues* de George Stevens fige le mythe du cow-boy solitaire associé aux vastes paysages (repris par Clint Eastwood). Les chansons entonnées par les personnages de *Rio Bravo* de Howard Hawks soulignent le lien fraternel qui unit les hommes tandis que celles de *Rivière sans retour* d'Otto Preminger, interprétées par Marilyn Monroe, posent un personnage féminin partagé entre une figure d'entraîneuse de saloon et une figure maternelle. Cette introduction donnera la possibilité aux élèves d'identifier pendant la projection les partis pris de *Johnny Guitar* en les invitant à être attentifs à la place accordée non seulement à la musique, mais aux hommes et aux femmes, aux espaces intérieurs et extérieurs. Que devient dans *Johnny Guitar* cet horizon porteur d'aventures bien souvent dessiné par le genre ? Sous quelle forme existe ici ce rêve d'ailleurs véhiculé par le western ? *Johnny Guitar* serait-il un « faux western » comme le note François Truffaut, « un western rêvé, féérique, irréel au possible »¹ ? Sur quels éléments s'appuie-t-il pour écrire cela ?



● Chasse aux sorcières

Johnny Guitar est l'un des premiers films à dénoncer la chasse aux communistes menée aux États-Unis pendant la guerre froide, période où la « Peur rouge » se propage dans tout le pays. Le maccarthysme, du nom du sénateur Joseph McCarthy à l'origine de cette traque, dure de 1950 à 1954, année du vote de censure contre McCarthy et année de sortie du western de Nicholas Ray. Hollywood fut profondément touché par ce mouvement d'inquisition : nombre d'artistes soupçonnés d'être communistes ou sympathisants furent mis sur liste noire. Tous les coups étaient permis : délations spontanées ou forcées, intimidations et menaces, faux témoignages... Le sous-texte politique de *Johnny Guitar* est renforcé par son casting. Sterling Hayden, interprète du rôle-titre, a fait partie des « blacklistés » à l'instar de l'écrivain et scénariste Dalton Trumbo ou de Charlie Chaplin. La star Joan Crawford, interprète de Vienna, refusa de céder à la pression et de donner des noms à la Commission des activités anti-américaines alors que l'acteur Ward Bond aurait été choisi (sans qu'il n'en sache rien) pour avoir pris part à cette chasse. Il raccorde ainsi avec son personnage, McIvers, grand propriétaire terrien à la tête de la horde de vautours menée par Emma. Également sorti en 1954, *Sur les quais* d'Elia Kazan transpose ce climat de terreur dans le milieu des docks. Son approche est d'autant plus sensible que le cinéaste éprouve alors le regret d'avoir fait partie de ceux qui ont donné des noms (notamment d'amis) à la Commission des activités anti-américaines. Par ailleurs, le thème du lynchage, déjà traité au cinéma avant l'arrivée du maccarthysme (*Furie* de Fritz Lang), met en lumière une violence originelle et sauvage souvent abordée dans le western (*L'Étrange Incident* de William Wellman, *Quatre étranges cavaliers* d'Allan Dwan). Les élèves pourront s'interroger sur ses résonances actuelles et ses formes nouvelles.



1 François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Flammarion, 2012.

Découpage narratif

- 1 GÉNÉRIQUE**
00:00:00 – 00:01:47
- 2 UN ÉTRANGER CHEZ VIENNA**
00:01:47 – 00:07:00
Des explosions surprennent un cavalier qui traverse un paysage rocheux, guitare en bandoulière. Puis le voyageur assiste de loin à l'attaque d'une diligence. Il s'arrête au saloon *Chez Vienna* dans un coin désert balayé par le vent. Les employés regardent avec méfiance cet étranger, un certain Johnny Guitare, qui dit avoir rendez-vous avec la patronne, Vienna. Celle-ci le fait patienter.
- 3 EMMA ET LES HOMMES DE POWDERVILLE**
00:07:00 – 00:15:18
Vienna rejoint dans ses appartements M. Andrews, le chef du chantier de construction de la voie ferrée destinée à passer à proximité du saloon, idéalement placé. En même temps qu'une tempête se lève, Emma Small, McIvers, le *marshal* et d'autres hommes de Powderville débarquent. Ils soupçonnent Vienna de cacher Dancing Kid, un ancien amant, et sa bande, coupables à leurs yeux de l'attaque de la diligence dans laquelle le frère d'Emma a péri. La patronne se défend, arme à la main, et accuse Emma de s'en prendre au Kid et à elle uniquement par jalousie et frustration.
- 4 LE KID ENTRE DANS LA DANSE**
00:15:18 – 00:23:13
Dancing Kid et ses partenaires, Corey, Bart et Turkey, déboulent dans le saloon où ils découvrent l'assemblée vengeresse. Johnny entre en scène. Les hommes ne sont pas crus quand ils disent qu'ils travaillaient dans leur mine pendant l'attaque. Même si aucun témoin ne peut prouver leur culpabilité, Emma souhaite leur mort et McIvers exige leur départ et celui de Vienna dans les vingt-quatre heures.
- 5 RIVALITÉS MASCULINES**
00:23:13 – 00:33:10
Après leur départ, la tension monte entre le danseur et le musicien. La patronne et son nouvel employé semblent se connaître. Puis c'est avec Bart que la situation s'envenime. L'étranger sort vainqueur de la bagarre qui les oppose. Au moment de partir, Turkey, le plus jeune de la bande, offre sa protection à Vienna qui la refuse.
- Suit une démonstration de virilité entre le gamin et Johnny, plus habile aux armes qu'il ne l'a laissé croire.
- 6 NOUVELLE CHANCE ?**
00:33:10 – 00:46:25
Après le départ de Turkey, Vienna reproche à «M. Guitare», de son vrai nom Johnny Logan, de ne pas avoir changé en cinq ans et d'être toujours un fou des armes. Le musicien ne supporte pas qu'elle se soit «salie» pour gagner son indépendance. Amers, les anciens amants se remémorent leur histoire. En réaction à l'injustice subie par sa bande, Kid décide de jouer les hors-la-loi et d'attaquer la banque avant de quitter la région. La nuit, Vienna retrouve Johnny qui boit pour noyer son chagrin. Ils retombent dans les bras l'un de l'autre.
- 7 HOLD-UP**
00:46:25 – 00:55:27
Venue récupérer son argent à la banque, Vienna assiste au hold-up de la bande du Kid. Elle tente de dissuader leur chef de commettre ce vol, en vain. Convaincu que Vienna sera accusée de complicité, Johnny l'incite à fuir mais celle-ci refuse de quitter son saloon. Le Kid et ses hommes empruntent une piste dans la montagne.
- 8 L'ÉTAU SE RESSERRE**
00:55:27 – 01:10:23
Après le braquage, Emma tente de faire avouer au banquier la complicité de Vienna. Une milice est constituée pour capturer et tuer les bandits. Bloqués par les explosions du chantier ferroviaire, les hors-la-loi décident de regagner leur refuge. En chemin, ils perdent Turkey, blessé. En désaccord sur la décision à prendre (partir ou rester), Vienna et Johnny se séparent. La patronne paie ses employés, Johnny compris, et les congédie. En voyant la milice approcher, le Kid et sa bande renoncent à retrouver leur compagnon. L'apparition du cheval de Turkey près du saloon permet à Emma de convaincre les hommes d'aller chez Vienna pour un lynchage.
- 9 INCENDIE**
01:10:23 – 01:21:27
Après l'arrivée de Turkey, blessé, Vienna attend la milice en robe blanche derrière son piano. Au moment où, face à ses persécuteurs, elle laisse exploser sa colère, on découvre Turkey
- caché sous une table. Emma promet la vie sauve au garçon s'il charge Vienna. Le garçon cède. Le vieux Tom et le *marshal* sortent leurs armes pour défendre l'accusée et finissent tués. Une fois tout le monde dehors, Emma met le feu au saloon.
- 10 LYNCHAGE ET SAUVETAGE**
01:21:27 – 01:30:06
Turkey est pendu. Quand vient le tour de Vienna, c'est Emma qui fouette son cheval mais celui-ci part avec sa cavalière, sa corde ayant été coupée par Johnny. Les fugitifs se cachent dans la cave du saloon où Vienna manque de prendre feu et change de tenue. Puis ils regagnent la montagne où ils passent la nuit.
- 11 DANS LE REPAIRE DU KID**
01:30:06 – 01:43:45
Johnny et Vienna rejoignent le repaire de Dancing Kid. L'annonce de la mort de Turkey affecte le chef de bande. Il défie à nouveau Johnny et apprend par Vienna sa véritable identité. Emma et ses hommes découvrent le repaire du Kid grâce au cheval de Turkey. Elle promet à Bart la vie sauve en échange de son aide. Vienna et Johnny entendent Bart expliquer son plan à Corey, qui, hostile à toute trahison, finit poignardé.
- 12 DUEL AU FÉMININ**
01:43:45 – 01:50:00
Bart est tué par Johnny. Emma enragée grimpe jusqu'au repaire. McIvers et ses hommes refusent de la suivre. Les deux femmes s'affrontent dans un duel au cours duquel Emma loge une balle dans la tête du Kid. Vienna, blessée au bras, finit par tuer son ennemie. Elle jette alors son arme et rejoint Johnny. Passés de l'autre côté de la cascade, les amants s'embrassent.



Récit Comme un boomerang

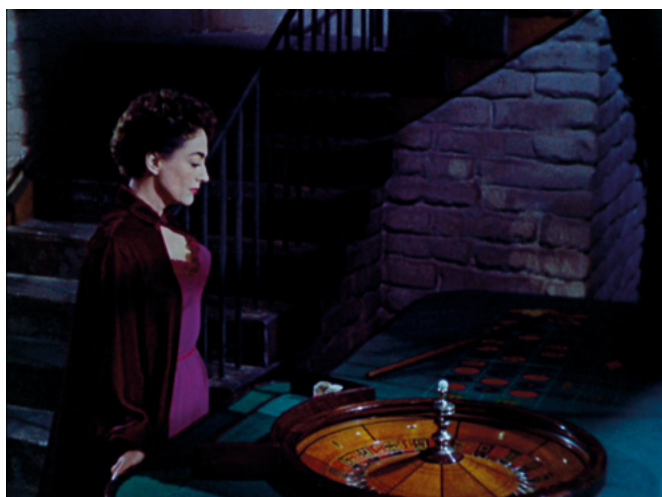
● La roue de l'infortune

Johnny Guitare s'ouvre sur un temps suspendu, où tout — destins et sentiments — semble à rejouer [Séquence]. Dans le saloon presque désert de Vienna, un bruit continu, significatif se fait entendre, celui de la roulette tournée en permanence par l'un des employés à la demande de sa patronne. Ce bruit la rassure, peut-être parce qu'il lui rappelle que la roue a déjà commencé à tourner pour elle et qu'elle n'a pas fini de s'arrêter : la construction de la voie ferrée à proximité du saloon fera d'elle une femme riche et

puissante, l'occasion pour elle de prendre sa revanche sur la vie. Mais le sautilllement continu de la bille indique aussi que la partie n'est pas finie, que ses projets sont un pari plus qu'une certitude. M. Andrews le rappelle à Vienna en refusant de miser sur l'avenir en partenariat avec elle. Sans doute est-il moins joueur qu'elle. En tout cas, il a déjà conscience du danger qui la menace. Vienna, elle, ne se perçoit pas comme une joueuse : elle déclare au moins à deux reprises ne pas devoir sa réussite à la chance mais uniquement à sa persévérance. Mais que vaut son obstination dans un monde de propriétaires hargneux guidés par une furie ? La loi du plus fort qui règne ici est celle maintenue par une communauté hypocrite qui cherche à sauver ses propres billes et préserver ses intérêts, quitte à prendre quelques libertés avec la justice. Ainsi, c'est bel et bien de la chance qu'il faudra à Vienna pour tirer son épingle du jeu truqué dans lequel ses ennemis mais aussi ses amis (le Kid et sa bande) l'entraînent.

● Les jeux sont faits

Le récit se déploie telle une partie serrée oscillant entre jeu du chat et de la souris et bras de fer. Il forme une boucle répétitive à l'intérieur de laquelle l'action mais aussi le sentiment amoureux, qui évoluent en parallèle, sont sans cesse reconduits dans des espaces de retranchement et d'affrontement nouveaux, à chaque fois plus explosifs. Régulièrement, le jeu semble relancé par les multiples choix auxquels les personnages, mis au pied du mur, sont confrontés. Parce qu'ils sont imposés par la pression exercée sur eux, ces choix nourrissent la dimension tragique du film : ils se présentent soit comme de véritables dilemmes (pour Turkey, entre sa vie et Vienna ; pour le Kid, entre sa vie et Turkey ; pour Vienna, entre son saloon et Johnny), soit comme des pièges tendus par une communauté prête à répandre le sang pour



avoir les pleins pouvoirs (au moment du braquage, Vienna interroge le Kid sur son choix et le pousse à le reconsidérer). Parce qu'ils incarnent une certaine marginalité, Vienna (que l'on devine être une ancienne prostituée) et la bande du Kid (qui s'enrichit par elle-même, en dehors de la communauté) sont des cibles toutes désignées. En atteste d'ailleurs leur installation dans des lieux isolés, voire cachés, loin de la ville. Le récit du film se trouve ainsi contaminé par la volonté des habitants de Powderville de falsifier l'histoire pour mieux les bannir. Parce qu'ils sont accusés à tort, ces innocents finissent par se transformer en coupables et par répondre à l'image qu'on attend d'eux. Cette malédiction des marginaux imprègne toute la filmographie de Nicholas Ray [Réalisateur]. Vienna subit le même coup du sort quand, au moment même où elle clame son innocence devant la milice, on découvre Turkey caché sous la table. Un autre récit semble déjà écrit à l'avance, une sorte de «sur-récit» déterminé par l'histoire d'amour passée des amants et porté par la musique de Victor Young [Genre]. Comme la bande du Kid, les amants semblent porter en eux une malédiction : celle d'un amour impossible, d'un rêve (musical) inatteignable sur lequel ils misent pourtant, une dernière fois.

● Feux croisés

À l'intérieur de ce piège qui se referme, un seul scénario possible pour les traqués, celui d'une unique et dernière chance à saisir, d'un dernier coup à jouer. Pour Dancing Kid et ses hommes, l'idée d'un nouveau départ (même risqué) s'impose lorsque les accusations de vol et de meurtre leur tombent dessus. Pour Vienna, la promesse d'une nouvelle vie est posée dès le début par la perspective de la voie ferrée et de l'arrivée de son ancien amant. D'où l'intensité (mélo) dramatique des choix à faire quand ces paris sur l'avenir s'effondrent. Quelles dernières cartes jouer ? S'il y a là de quoi réduire définitivement en cendres l'amour entre Vienna et Johnny, le feu qui les anime est paradoxalement ravivé sous l'effet d'une autre passion, celle vengeresse et destructrice d'Emma Small. Elle leur offre malgré elle une ultime chance de rejouer leur amour. Par sa rage tout droit sortie de la tragédie antique, Emma constitue l'élément moteur et révélateur du récit. Elle est le vent — ou plutôt la tempête, à en croire sa première entrée en scène — qui attise toutes

● Cap vert

La question du jeu et de la fatalité s'impose d'autant plus comme un élément déterminant du récit qu'elle est soutenue par la première couleur qui saute aux yeux du spectateur : le vert. Les élèves pourront tirer ce fil vert en s'interrogeant sur le lien qui unit les différents éléments de cette couleur dans le film. On note d'abord les visières vertes des employés du saloon, les tapis de jeu, la première tenue d'Emma, le premier foulard porté par Vienna. Cette couleur réapparaît à la banque comme une déclinaison évidente de l'univers du jeu et de l'argent et marque le franchissement d'un cap à l'intérieur du récit. Le pari (le hold-up) est plus risqué et porte un coup fatal à Vienna. L'autre vert qui apparaît dans le film est celui de la nature. De quoi pointer l'ambivalence de cette couleur qui, comme l'analyse Michel Pastoureau¹, est un signe d'indécision et un symbole du destin (lié à la chance, au jeu, à l'argent), mais qui peut aussi représenter la liberté quand elle est associée à des éléments naturels. Est-ce réellement la place occupée par la nature dans le film ?

¹ Vert. *Histoire d'une couleur*, Le Seuil, 2013.

les flammes, celle de l'amour comme celle de la haine, ici étroitement liées [Mise en scène]. La valse des passions qui structure la narration est ouverte dès le début par la succession des rencontres et affrontements orchestrés dans le saloon. Cet enchaînement du destin des personnages, à la manière d'un jeu de dominos, s'illustre parfaitement dans la danse forcée entre le Kid et Emma, puis à travers les morts consécutives de Tom et du *marshal*. Les forces antagonistes qui conditionnent le récit sont à l'image de la passion d'Emma, c'est-à-dire du refoulement et du retournement de son amour pour le Kid en une haine incontrôlable. Si les deux rivales ont en commun de composer avec des sentiments enfouis, là s'arrête leur rapprochement, car l'une finit par accepter l'amour, tandis que l'autre s'emploiera jusqu'au bout à le rejeter violemment, quitte pour cela à tout détruire sur son passage.

● Boucles infernales

Les élèves pourront identifier les motifs du film qui font écho à la boucle infernale formée par un récit fait de répétitions et de resserrements. Ils pourront également noter une certaine progression au fil des détails repérés. La roulette dessine un premier mouvement circulaire qui désigne initialement Vienna comme la maîtresse du jeu et plus largement de son destin. Mais sans doute est-ce déjà un signe, celle-ci semble tourner à vide. Chargé de la même signification, le circuit de train placé sur une des tables du saloon reprend ce motif. Sa chute, au moment où Turkey est découvert par la milice, sera on ne peut plus symbolique. Signalons également le verre vide qui tourne sur le comptoir et que Johnny ramasse avant qu'il ne tombe. Une autre forme circulaire s'impose dans le saloon, signe elle aussi du basculement de l'héroïne dans une boucle infernale : le lustre allumé par Vienna pour accueillir ses ennemis. Filmé en contre-plongée, il semble servir de couronne aux lyncheurs. Sa chute, d'un coup de fusil tiré par Emma, provoque l'embrasement du saloon. Entre ce cercle de feu et les nœuds coulants qui attendent les futurs pendus, une certaine cohérence formelle apparaît. Cohérence qui semble également relayée par les différents foulards que porte Vienna. Le ruban noir noué autour de son cou indique déjà le positionnement de la corde préparée pour elle.



Genre

Un western halluciné

● Jouer avec les archétypes

À la lecture du premier script rédigé par Roy Chanslor, Nicholas Ray et Philip Yordan se désolent devant la platitude des stéréotypes alignés par l'auteur du roman *Johnny Guitare*. Très vite, ils décident de jouer avec ces clichés, et Joan Crawford, par ses exigences [Genèse], leur fournira malgré eux une occasion en or de tordre le cou au scénario initial bien plus qu'ils ne l'imaginaient. Sur le papier, toutes les figures types du western sont réunies. Les décors, les trois lieux principaux que sont le saloon, la banque et le repaire de Dancing Kid, appellent des actions (bagarres, hold-up et traque des hors-la-loi) et des personnages masculins (cow-boys, bandits, *marshal* et grands propriétaires terriens) attendus. Le film ne cherche aucunement à dépasser ces archétypes, il les pose plutôt comme tels, les assèche et rétrécit leur portée (exit les grands espaces), en partie pour mieux s'en amuser. Cette ironie met en relief le désabusement des personnages, à commencer par Johnny qui semble autant usé par la vie que par le genre dans lequel il s'inscrit. Elle transparaît dans bon nombre de répliques, à commencer par celle, mémorable, de l'étranger : « Quand on va à l'essentiel, de quoi a besoin un homme ? Juste une cigarette et une tasse de café. » Dancing Kid et « M. Guitare » s'étonnent à tour de rôle de l'in vraisemblance de leurs noms, qui en disent long sur la place occupée par les deux héros, l'un danseur, l'autre musicien. Ray semble se situer dans un au-delà du western ; le critique et théoricien André Bazin parlera de « sur-western ». Pour lui, le cinéaste « s'amuse, il ne se moque pas » : il se sert plutôt du genre « pour dire ce qu'il a à dire et même si ce message est en définitive plus personnel et plus subtil que l'immuable mythologie »¹. Le message en question concerne notamment la violence. La nature impulsive des deux hommes — le guitariste a un passé de redoutable tireur, le danseur bascule en un rien de temps dans le banditisme — est vite étouffée et ils sont loin de se présenter comme les moteurs prévisibles de l'action. Si une confrontation en duel semble sans cesse les guetter, le véritable *gunfight* n'aura pas lieu entre eux.



● Inversion des rôles

Vienna et Emma occupent les places habituellement dévolues aux hommes. La première détonne dans cet univers masculin, et plus largement dans le paysage westernien, par son indépendance et son pouvoir. Amoureuse déçue, passée devine-t-on par la prostitution, elle s'est émancipée des hommes et s'apprête à s'enrichir avec l'arrivée du train. Son accès au statut de propriétaire est doublement

significatif : non seulement elle sort du patriarcat dominant en occupant un territoire devenu le sien, mais elle ne dépend plus d'aucun amant. Plus que cela encore, c'est elle la patronne et désormais les hommes sont à son service. « Tu es la patronne », lui dit Johnny qui autrefois ne se voyait pas « attaché à un foyer » et se plie maintenant à son autorité. Ce bouleversement des codes s'exprime notamment à travers les tenues très masculines de Vienna. On note que les deux moments où elle porte des vêtements féminins — lors de sa discussion nocturne avec Johnny puis en attendant la milice — correspondent à deux moments de fragilisation. Au-delà de ce renversement des apparences, l'inversion des genres passe par l'attribution aux femmes de scènes d'affrontement habituellement dévolues aux hommes [Motif], que ce soit sur le plan physique, à travers leur positionnement dans l'espace [Mise en scène], ou sur le plan verbal. Leurs répliques, tout aussi stéréotypées que celles des hommes (Emma : « Je vais te tuer », Vienna : « Je sais. Si je ne te tue pas la première »), trouvent une résonance forte sous l'effet de cette appropriation. Leurs mots de défi et de haine portent un souffle nouveau, une rage qui semblent venir de loin, peut-être bien des profondeurs enfouies et refoulées du cinéma américain et plus largement de la société.

« J'avais décidé de violer toutes les règles du western »

Nicholas Ray

● Ambiguïtés

Cette reformulation des enjeux du western met à jour une tension sexuelle et une violence des sentiments partagées entre une férocité presque bestiale et un lyrisme irréel, comme halluciné. Ce bousculement du genre et des genres masculin/féminin apporte une certaine ambiguïté dans les relations entre les personnages qualifiées par Louis Skorecki de « sadomaso[s] »². On peut s'interroger sur le sens de cette réplique d'Emma, lorsqu'elle déclare au sujet de Dancing Kid et de Vienna : « Ils projettent tous les deux la même ombre. » Ne révélerait-elle pas qu'au fond c'est peut-être bien Vienna l'objet véritable de sa passion (refoulée) ? Il y a de quoi s'interroger quand on voit la furie endeuillée s'acharner davantage sur celle qu'elle qualifie de « traînée » que sur le danseur qu'elle tue avec plus de froideur, d'une balle dans la tête. Quant au Kid, s'il est censé toujours aimer Vienna, on constate qu'un lien presque aussi fort semble l'attacher au jeune Turkey dont la mort le bouleverse. Cette ambiguïté est d'ailleurs renforcée par le fait qu'à la fin du film Vienna emprunte les vêtements du garçon.

● Le choix des (l)armes

La mise au second plan des hommes est parfaitement illustrée dans le duel final entre Emma et Vienna [Motif] où les faux héros figurent (selon une configuration parfaitement symétrique) en contrebas de la scène, tels des spectateurs hors-jeu. C'est souvent ainsi, en retrait, qu'ils se positionnent face à Vienna. Cela vaut aussi pour Emma et « ses » hommes. On peut d'ailleurs constater que les couleurs (terre, ocre et gris) que portent les personnages masculins se fondent souvent dans le décor. Cet effacement vaut

1 André Bazin, « Évolution du western », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du Cerf, 1990, p. 236.

2 Louis Skorecki, « Johnny Guitare », *Les violons ont toujours raison*, PUF, 2000, p. 117.



notamment pour Johnny, qui, à peine arrivé chez sa nouvelle patronne, se retire en cuisine auprès du vieux Tom, relégué comme lui au rang de second rôle. Il s'éclipse une nouvelle fois de la scène après le braquage. Lorsqu'il prend les commandes de l'action pour sauver Vienna, ce geste héroïque n'est pas valorisé par la mise en scène. Autres coups portés à sa virilité : sa bagarre avec Bart reste en grande partie hors-champ et, après avoir dégainé et tiré face à Turkey, il se fait « gronder » et confisquer son arme, comme un gamin, par une Vienna totalement castratrice. Quand il occupe le centre de l'attention, c'est en héros romantique, en amoureux meurtri. Idem pour le Kid, dont Ray semble relativiser la décision de braquer la banque en le montrant dans une posture solitaire et songeuse qui évoque l'univers du peintre David Caspar Friedrich³. La place singulière qu'occupe le faux héros du film nous éclaire sur sa dimension musicale et sentimentale. Dépossédé de l'accessoire de prédilection du cow-boy, Johnny a symboliquement remplacé son arme par une guitare. C'est à Vienna que revient cet attribut viril. Et si Johnny et le film auquel il donne son nom étaient au fond une chanson ou, comme beaucoup l'ont noté, un rêve ? « Le western est un genre obsessionnel et il met en mouvement une rêverie vagabonde. (...) Il progresse à la manière du ressac : apparemment toujours semblable à lui-même et, de fait, jamais le même. »⁴ L'ancien tireur, fantôme du passé, est condamné à dégainer un vieil air d'autrefois, une mélodie sentimentale qui tue à sa manière en ravivant la blessure amoureuse. Un air que Vienna supporte difficilement mais que, assise derrière son piano dans une posture subitement

raccord avec son prénom romantique, elle « dégaîne » elle aussi pour mieux se protéger, semble-t-il, d'une imminente explosion de violence. Peut-être aussi pour mieux appeler de ses vœux le retour de son amant. Cette mélodie mélancolique ouvre en tout cas un autre chemin à l'intérieur du film, celui, souterrain, profond, d'une émotion retenue : elle raconte les larmes versées autrefois et les prolonge quand elle s'immisce magnifiquement dans la partition dialoguée entre les anciens amants. Cet air qui hante tout le film ne parvient à nos oreilles sous forme de chanson (interprétée par Peggy Lee) qu'à sa toute fin, après que Vienna a jeté son arme pour faire définitivement le choix des larmes, d'un torrent de larmes : c'est devant une spectaculaire cascade qu'elle embrasse Johnny.



3 On pense notamment à son célèbre tableau intitulé *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818).

4 Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Splendeur du western*, Rouge Profond, 2007, p. 216.



Mise en scène Vérité du mensonge

● (Se) trahir

“*Lie to me*”, «Mens-moi». Cette réplique, qui sonne comme les paroles intemporelles et incandescentes d'une chanson d'amour, nous éclaire en grande partie sur ce qui fait la puissance romanesque de *Johnny Guitare*. Le mensonge s'impose comme une pièce centrale de la mise en scène, il contamine de bien des manières les relations entre les personnages et contribue à mettre le feu aux poudres. Emma Small semble non seulement se mentir à elle-même, mais pousse les autres à le faire (l'employé de banque, Turkey) ou les accuse d'être des menteurs (Vienna, Dancing Kid et sa bande). Le mensonge se trouve également décliné sur un autre plan, sentimental, en parallèle et en miroir du processus de lynchage initié. Johnny et Vienna trompent eux aussi les apparences en cachant leur relation passée puis en masquant leurs sentiments. Enflammées par ces faux-semblants, les passions des uns et des autres prennent place sur les scènes artificielles définies par le décor, son architecture, ses éclairages, ses couleurs trop vives, et par le nom même de certains personnages. Si le saloon offre un espace de jeu [Récit], c'est donc aussi et surtout au sens théâtral du terme. Les scènes qui s'y dessinent deviennent un point de tiraillement sans cesse renouvelé entre vérité et mensonge. Dès le début du film, la salle principale du saloon s'apparente à une piste de danse sur laquelle chacun va défiler et se défier. Le palier où apparaît pour la première fois Vienna constitue le socle où, impériale, elle domine l'assemblée. L'espace légèrement surélevé où trône la maquette du train et celui où est posé le piano délimitent eux aussi d'autres scènes. C'est dans

ce décor irréel, sur fond de rochers, que la patronne prépare un véritable spectacle pour l'arrivée de la milice [séq. 9] : elle a allumé le lustre — autre marqueur de théâtralité, utilisé comme un baisser ou lever de rideau —, mis une robe de scène en harmonie avec son prénom, et interprète au piano l'air de «Johnny Guitare». L'illusion que constitue ce théâtre romantique est beaucoup trop voyante : elle tombe, spectaculairement, avec ce coup de théâtre qu'est la révélation de la présence de Turkey. Mais cet artifice baroque reste néanmoins révélateur d'une vérité, celle de l'innocence criante de Vienna tout de blanc vêtue.



● Fiction amoureuse

Le deuxième échange entre Vienna et Johnny est particulièrement emblématique de cette articulation romanesque et baroque entre mensonge et vérité. L'entrée en scène de Vienna [séq. 6] revêt immédiatement une dimension théâtrale malgré le cadre plus intimiste qui lui est donné : le lustre a pourtant été descendu et éteint à la fin d'un premier grand acte, mais dans l'obscurité ambiante la patronne s'impose encore comme une présence intense, par la couleur pourpre de sa tenue et de son rouge à lèvres qui rougeoient comme des flammes dans la nuit et par son inscription symbolique dans l'espace. Majestueuse, elle quitte sa position de domination, en haut des escaliers, pour rejoindre Johnny dans ce lieu de retranchement, également poste d'observation, qu'est la cuisine (où le guitariste s'est déjà retiré au début du film). La pièce semble imprégnée d'une autre temporalité : les casseroles suspendues évoquent le balancier d'une pendule, la roulette tournée juste avant par Vienna indiquait déjà ce changement temporel [Séquence]. La cuisine se présente ainsi comme la chambre d'écho de leur amour passé ravivé par cette flamme qui brûle discrètement en avant-plan. Postée dans l'encadrement de la fenêtre, Vienna reste un temps à l'écart dans une position qui semble traduire encore une forme de supériorité, mais aussi le désir de se protéger, de maintenir à distance ses sentiments. Réticente à pénétrer dans cet espace (ce lieu de résonance) du souvenir et de la blessure amoureuse (Johnny verse de l'alcool dans un verre comme on verse des larmes), elle reste sur un seuil symbolique qui lui offre aussi une scène, un cadre de jeu où elle peut garder un masque d'indifférence. Quand Johnny lui demande de lui mentir et de répéter les paroles d'amour qu'il lui souffle, elle joue son rôle froidement. Toute l'intensité des sentiments résulte ici de leur rétention brûlante, accentuée par le découpage de l'espace et l'expression du visage de Joan Crawford dont le regard contredit les paroles — « Vienna est comme une écriture à l'envers : il faut la déchiffrer dans un miroir »¹. Autre chose la trahit : elle s'est légèrement avancée et a fait un pas sur la scène amoureuse délimitée par Johnny. Ce déplacement révèle, paradoxalement, une constance des sentiments : « Je n'ai pas bougé », dit-elle alors que Johnny s'inquiète de la voir partir. Au sujet de *Dancing Kid*, Vienna dira à Johnny « Je ne lui ai jamais menti », une façon de sous-entendre que cet homme-là, elle ne l'a jamais aimé. Car on le mesure ici, c'est par le mensonge, par l'artifice que s'exprime passionnément, intensément, toute la vérité d'un amour.

● Le rêve comme réalité

Dès le début, la relation entre les deux anciens amants semble se nourrir de cet espace de fiction où chacun joue un rôle : elle est la patronne, il sera son employé. Lorsqu'ils se remémorent pour la première fois leur relation amoureuse, ils parlent d'eux à la troisième personne, racontent une histoire et là encore cette distance intensifie le sentiment amoureux, comme si cette illusion, ce théâtre des sentiments, était la seule scène propice à raviver leur amour. En témoigne la suite et fin de la scène des retrouvailles amoureuses où Johnny entraîne Vienna dans la salle de jeu et en fait le lieu de projection, de fantasme de leur future vie amoureuse : « Tu n'as rien à me dire parce que ce n'est pas réel. Seuls toi et moi sommes réels. On boit un verre à l'hôtel Aurora. Un groupe joue de la musique. On fait la fête car on va se marier... » Plus que jamais, les mots portés par l'accompagnement musical (présent depuis le début) sonnent comme les paroles d'une chanson. Rejouer sans cesse la scène intense et fragile de leur passion, tel semble

être le lot des deux amants. Les obstacles extérieurs qu'ils rencontrent semblent être là pour les mettre à l'épreuve. Ainsi, lorsque Vienna demande à Johnny pourquoi il est revenu la sauver (après être parti), celui-ci répond : « Je peux enfin jouer au héros. » Chaque scène résonne avec la précédente, dans un jeu de reprise, de relance où les rapports et les enjeux s'intensifient jusqu'au plan final où le couple semble avoir trouvé « sa » scène, son image définitive, le point d'ancrage et d'expression indépassable d'un rêve devenu réalité.



● Seconds rôles

Les élèves pourront s'interroger sur la place occupée par les personnages secondaires au sein de l'organisation théâtralisée de la mise en scène. Une attention particulière pourra être portée au vieux Tom, joué par John Carradine, figure familière du western et interprète de seconds rôles inoubliables, notamment chez John Ford. Pourquoi est-il aussi marquant ? Quel lien entretient-il avec Johnny ? Bien que peu présent, son personnage marque les esprits par son dévouement. Il se présente comme un spectateur et un homme de l'ombre qui observe et aime Vienna en secret, dans l'espace retiré de sa cuisine, grise comme ses vêtements. C'est dans cette antichambre (de l'amour) que Johnny se réfugie. Cet espace du dévouement et de la soumission illustre parfaitement la place faite aux hommes par la patronne et l'inversion des rôles masculins et féminins. Cette place est renforcée par l'aparté très théâtral fait face caméra par un des employés de Vienna, en direction de la cuisine [Séquence]. Tom fera lui aussi un aparté après le départ de Johnny et Vienna pour la banque, confirmant sa position de témoin et sa contribution au dispositif théâtral du film. Si sa présence marque les esprits, c'est aussi par sa manière de sortir subitement de l'ombre pour sauver Vienna dans un geste héroïque qui lui vaudra d'occuper une unique fois, au moment de sa mort, le centre de l'attention et le devant de la scène, dans sa cuisine [séq. 9]. Les personnages secondaires qui composent la milice s'imposent eux aussi comme des spectateurs des figures féminines. Les élèves pourront s'interroger sur les intérêts et les forces qui les poussent à agir. Une comparaison pourra être faite entre leurs différents placements autour et surtout derrière Emma. On constate un alignement progressif de ces hommes derrière la jeune femme et la constitution d'une armée noire (de vautours) révélatrice de la montée de la violence et du pouvoir qu'elle exerce sur eux.

1 Bernard Benoliel, « Les yeux dans les yeux », *Cinéma 07*, printemps 2004, p. 107.

Théâtre des passions

Par la place exacerbée qu'elle donne à l'artifice, la mise en scène de Nicholas Ray revêt une dimension totalement baroque. Les dispositifs scéniques adoptés contribuent à créer des espaces de résonances, d'échos et de démultiplication des sentiments en passant par un mélange de rétention et d'explosion formelle. Les lignes architecturales, soulignées par des angles de prises de vue de plus en plus prononcés, participent à l'expression de cette démesure [Encadré: Architecture de la violence]: les cassures, les déformations de l'espace qu'elles imposent en font un espace non seulement de tension, mais aussi de folle distorsion qui lui donne une dimension mentale. Au-delà du rapport de force, ces lignes de tensions visibles, telles des poutres apparentes, se présentent comme les marques d'un basculement, d'une brisure possible et la chambre d'écho d'une violence extérieure et intérieure qui va crescendo. Ainsi, le repaire de Dancing Kid figure comme une réplique du saloon de Vienna dont il reprend et accentue les caractéristiques. La maison de la bande se situe en marge de la communauté, devant un bloc de montagne quasiment identique en arrière-plan. Son isolement est renforcé par le fait



● Architecture de la violence

L'observation des décors pourra servir de point de départ à une réflexion sur la place qu'ils jouent dans l'orchestration de la violence. Les enseignants pourront s'arrêter sur quelques exemples (ils sont nombreux) de cadrages qui marquent le souci d'appréhender les personnages en lien avec des lignes architecturales marquées, de les comprendre (dans les deux sens du terme) dans un espace donné. Pourquoi ce choix de mise en scène? Que raconte-t-il sur les personnages, sur leurs relations et leurs émotions? Une comparaison des lieux met en évidence la répétition d'une même structure architecturale partagée entre le haut et le bas. Comment ce découpage hiérarchisé de l'espace est-il accentué par la mise en scène? Le repérage des angles de prises de vue adoptés par Nicholas Ray impose de revenir sur certains termes techniques basiques tels que les vues en plongée et contre-plongée, ici abondamment utilisées. Quelles lignes de force ces angles dessinent-ils? Cette attention portée aux décors et à leur dynamique interne aidera les élèves à repérer les répétitions et les variations qui apparaissent au fil de l'action dans les rapports de domination et la montée de la violence. Ce sera aussi l'occasion pour eux de mesurer le lien entre le cinéma — art de l'espace — et l'architecture, discipline étudiée par Nicholas Ray. Une ouverture pourra être faite sur deux autres films du cinéaste où l'expression de la violence prend une forme similaire: la scène de bagarre au couteau dans *La Fureur de vivre* et le passage, à la fin de *Derrière le miroir*, où le père, du haut d'un escalier, menace de tuer son fils. Les élèves pourront à travers ces extraits mesurer les obsessions thématiques et formelles du cinéaste, auteur à part entière.

qu'elle est cachée derrière la cascade. Son invisibilité aux yeux du monde peut étonner vu son emplacement au sommet d'une colline; cette invraisemblance contribue à en faire un espace symbolique et irréel, dimension entretenue par la musique presque féérique qui accompagne les moments de traversée de la cascade, comme si l'on franchissait une frontière magique pour pénétrer dans un monde détaché de la réalité et dont émane une certaine pureté. Comme chez Vienna, l'escalier y apparaît comme un élément dramaturgique central qui définit et accentue les rapports de forces entre les personnages. Ce motif architectural est redoublé par ce deuxième escalier naturel que constitue la pente raide que monte Emma avec rage et détermination pour affronter sa rivale [séq. 12]. De quoi donner à cette ascension un relief encore plus théâtral, animal et tragique, souligné également par l'écho de la voix d'Emma qui envahit tout l'espace. Cet effet sonore était déjà présent dans la scène de pendoison qui reprend elle aussi cette articulation verticale de l'espace. Cette composition révèle cette fois-ci un changement de position pour Vienna qui ne domine plus la situation mais est descendue au plus bas, sous cette autre scène que représente le pont, également lieu de passage symbolique et version négative, désenchantée de la cascade: c'est là qu'a lieu le lynchage, là aussi que les amants se sont séparés juste avant.





Déchaînement des éléments

La tension entre vérité et mensonge est accentuée par la dimension artificielle du décor partagé entre des éléments sophistiqués et d'autres (faussetment) naturels : les murs en rocher du saloon lui donnent l'apparence d'une caverne et contribuent à inscrire le film dans un espace tellurique, symbolique et mythique. Les autres lieux traversés par le couple confirment cet ancrage primitif : la cave, la montagne, le passage sous la cascade. Chargées d'un potentiel volcanique et torrentiel, ces cachettes temporaires sont des impasses propices au décuplement de la violence et des émotions. Les éléments naturels — le vent, la terre, le feu, l'eau — s'invitent ainsi dans le tourbillon baroque orchestré par la mise en scène. La nature participe au spectacle des passions dès le début avec l'arrivée de Johnny Guitare [Séquence] et de manière plus fracassante avec les entrées en scène d'Emma et des hommes de Powderville puis de la bande du Kid. Lorsqu'ils franchissent les portes du saloon, les personnages semblent poussés par la tempête qui s'est abattue dehors, comme s'ils étaient mus par une force qui les dépasse. Le vent qui accompagne ces apparitions-bourrasques claque comme un coup de fouet et sème dans le foyer de Vienna les premières graines d'une violence incontrôlable. Le frère mort, posé symboliquement sur la table de jeu, est à peine visible. La violence ne semble pas venir



● Embrassement et couleurs

En s'interrogeant sur la place occupée par les éléments naturels, les élèves repèreront ce motif central du film qu'est le feu. Ils analyseront la manière dont il circule et éclaire les émotions des personnages et dont il met en relief un processus plus vaste d'embrasement : la sortie d'Emma au moment où elle met le feu au saloon, telle une sorcière, semble s'inscrire dans la suite logique et infernale de sa première entrée en scène. Le motif du feu, signe des passions amoureuses et destructrices, évolue tout au long du film : il crépite dans le décor (la cheminée derrière la maquette du train, l'éclairage, le foyer de la cuisine), se répand dans le ciel (le coucher de soleil sur le pont) jusqu'à l'embraser totalement (l'incendie du saloon). Les élèves pourront s'interroger sur le lien entre le feu et certaines couleurs : le rouge et le jaune vifs portés par Vienna (poussés à un point de saturation et d'incandescence par le procédé du Trucolor, variante du Technicolor, utilisé pour le film). Rouge de sa chemise, comme une reprise du sang dont est recouvert Turkey mais aussi de la figure de l'homme du chantier ferroviaire qui signale les explosions. Rouge du foulard qu'elle noue autour de son cou, sur la chemise jaune du garçon pendu. Les dernières couleurs qu'elle porte font d'elle une femme-flamme (dont la robe a déjà pris feu) qui brûle une dernière fois, comme une réponse autrement flamboyante à la scène de l'incendie. Elles contrastent avec le noir des vêtements portés par la milice (comme le blanc de sa robe auparavant). L'eau, également présente, vient-elle éteindre ces incendies ? L'élément aquatique s'invite dans cette chorégraphie des passions pour marquer, semble-t-il, une nouvelle étape de transformation et de sublimation des corps qu'il érotise en accentuant leur purification (Johnny et Vienna) ou leur fièvre (Emma).

du geste meurtrier initial (qui n'est qu'un prétexte), mais d'une mécanique de contamination qui est celle du lynchage. Les personnages sont d'autant plus liés aux éléments naturels, à la force primitive qui s'en dégage, qu'ils apparaissent recouverts de terre. La couleur ocre marron domine le film, qu'elle soit appréhendée sous un aspect sec et mat

ou sous un éclairage chaud (le mur du fond du saloon) qui lui donne un reflet doré et brûlant comme de la lave. Les taches qui recouvrent les vêtements d'Emma et des hommes qui l'accompagnent (taches que l'on retrouvera sur leurs habits de deuil) impriment sur leurs personnes une salissure d'autant plus significative que Vienna reste tout au long du film totalement immaculée. Une scène attire particulièrement notre attention sur ce point : le moment où Vienna prend dans ses bras Turkey blessé [séq. 9]. Difficile de ne pas imaginer alors sa robe blanche tachée de sang, mais étonnamment il n'en est rien. Ce rouge alarmant, Vienna le portera d'une autre manière, non pas comme l'indice trivial d'une sombre réalité, mais comme une parure sublime (son rouge à lèvres, ses vêtements), voire une armure, qui la place définitivement dans une autre dimension.

Séquence

D'où viens-tu Johnny?

[00:01:49 – 00:06:46]

● Espaces condamnés

Dès le premier plan explosif de *Johnny Guitare* [1], l'espace déroulé par le film se présente comme un terrain miné, peu propice à l'évasion. À peine a-t-on le temps de découvrir un cavalier sur son cheval blanc au milieu des montagnes qu'une explosion dans les rochers retentit juste au-dessus de lui et rompt la tranquillité du paysage. On observe alors de plus près le cow-boy à l'arrêt, guitare sur le dos : sa silhouette se découpe tel un rocher sur un ciel bleu vif. Son regard est attiré vers un autre point dans le paysage, en bas, hors-champ, où se produit une nouvelle explosion. Le cavalier poursuit son chemin en changeant de direction et passe devant un homme en chemise rouge qui signale aux ouvriers du chantier que la voie est libre [2]. Mais son voyage est à nouveau perturbé par d'autres détonations hors-champ, différentes des précédentes, plus courtes et répétitives. Johnny s'approche au bord de la falaise d'où il observe, stoïque, l'attaque d'une diligence en contrebas [3]. Filmés du point de vue du cow-boy, les bandits repartent et disparaissent au milieu des arbres [4]. Le rapport de plongée/contre-plongée accentue la distance du cavalier en même temps qu'il renforce la ligne de tension déjà initiée entre le haut et le bas [5]. L'homme rebrousse chemin en jetant quelques regards derrière lui. Cette trajectoire inaugurale introduit le voyageur comme un spectateur impassible et lointain. Le paysage autour de lui se révèle être un lieu fermé, condamné et menaçant, un espace symbolique où la violence, par sa soudaineté, éclate comme un coup de tonnerre. Alors qu'il reprend sa route, un souffle nouveau balaie l'air, comme un écho et même un prolongement des explosions précédentes : le sifflement du vent, qui se lève et annonce la tempête à venir, se mêle brièvement à une version rapide et tourmentée de l'air de « Johnny Guitare », déjà entendu pendant le générique. Un changement se produit aussi dans le paysage où se découpe la silhouette sombre d'un arbre mort [6], où montent progressivement des nuages de sable. C'est dans cette ambiance crépusculaire, presque fantastique, qu'apparaît le saloon de Vienna qui se confond avec la falaise située derrière lui [7]. Isolé au milieu du désert, le lieu a l'air abandonné et donne à cette arrivée une dimension fantomatique. Ce nouvel espace, lui aussi bouché et agité par un souffle soudain et incontrôlable, apparaît comme un bloc figé dans la pierre mais également dans le temps.

● Fantôme du passé

La roulette tournée en continu [9] enferme le lieu dans un rythme répétitif, dans une boucle temporelle qui sera plus tard soulignée par la lecture d'un même vieux journal par Eddie [16]. Le saloon sans client paraît figé dans le passé, en attente d'un événement. L'endroit semble timidement revivre à l'arrivée de Johnny [8] : Vienna ordonnera après sa venue qu'on allume une lanterne dehors pour indiquer que le lieu est ouvert. La bande-son crée une continuité entre l'extérieur et l'intérieur : le bruit de la roulette relaie étrangement le sifflement du vent et semble en donner une autre version plus compacte et réduite [8, 9]. Cet effet de reprise et d'encaissement est renforcé par la présence dans le décor d'éléments vus dehors : le mur en rocher au fond de la salle [9], les reproductions de trains [10, 11] et, au-dessus de la porte de la cuisine, la maquette d'une diligence. Cette dynamique architecturale place Vienna (et le train qui figure derrière elle) en haut [11] et Johnny (proche de la maquette de la diligence) en bas [12]. L'espace se trouve ainsi partagé

entre deux axes temporels, l'un rattaché à l'avenir, au changement et l'autre au passé. Soit deux composantes centrales du mythe de l'Ouest marqué par la confrontation entre un monde sauvage, régi par la loi du plus fort, et un monde plus civilisé (voir *L'Homme qui tua Liberty Valance* de John Ford). Ce redéploiement à l'intérieur du saloon des lignes de tension entre haut et bas apparues dans le paysage accentue l'effet de réduction et de condamnation de l'espace produit précédemment et projette sur le lieu une menace qui se confirmera dès l'arrivée d'Emma. Dans cette configuration, il n'y a pas de hors-champ possible, c'est-à-dire de projection vers un ailleurs rêvé. Même dehors, les personnages resteront enfermés : Dancing Kid et sa bande, la milice qui tourne en rond, Vienna et Johnny cachés. Tout se jouera d'abord dans cet espace clos, sur la scène sans issue d'un théâtre de chambre¹ transformé en caisse de résonance de forces incontrôlables venues de l'extérieur. La configuration architecturale du saloon, accentuée par la mise en scène, révèle également la nature des relations entre les personnages : si la pièce centrale marque un fossé temporel entre passé et futur, comme nous l'avons signalé, elle se présente aussi comme un lieu potentiel d'affrontement (les premiers échanges de regards sont tendus, pleins de méfiance, voire de défi) [9] et impose immédiatement une hiérarchie entre la propriétaire des lieux et ceux qui les occupent [13]. La patronne donne ses ordres du haut d'une scène d'où elle domine les hommes relégués à un espace de soumission [15]. « Je n'ai jamais vu une femme aussi masculine. Elle pense et agit comme un homme. Parfois elle me fait douter de moi » déclare Eddie face caméra, en direction de la cuisine [14]. Malgré l'ambiance glaciale, Johnny finit par se fondre dans le décor, trouvant refuge dans l'espace retransché et plus chaleureux de la cuisine, en compagnie du vieux Tom [15], de quoi semer le doute quant à sa place. Qui est l'homme à la guitare ? Une figure étrangère ou familière ? Un homme providentiel, tel le *pale rider* de Clint Eastwood² ? Le révélateur voire le détonateur de toutes les tensions en cours ? Et si le chaos à venir était l'expression spectaculaire de cette passion amoureuse dont Johnny, tel un coup de vent, est venu ranimer les cendres ?

1 Dans son texte « Les yeux dans les yeux » (op. cit.), Bernard Benoliel fait un lien entre la mise en scène de Ray et le Kammerspiel allemand, théâtre de chambre qui intériorise l'action et la violence.
2 Allusion au cavalier sauveur du film *Pale Rider* de Clint Eastwood, 1985.





Motif

Les possédées

Au commencement de leur carrière, l'une impose un visage, l'autre une voix. Joan Crawford débute dans le cinéma muet et devient rapidement une star; elle fait partie des artistes qui passeront sans difficulté le cap du cinéma parlant. Mercedes McCambridge se fait connaître dans les années 1930 en interprétant des pièces radiophoniques, dont certaines dirigées par Orson Welles. Leurs prestations respectives dans *Johnny Guitare* semblent porter les traces de ces premiers pas, de ces premiers modes d'expression visuels et sonores, à partir desquelles ces deux fortes personnalités ont imprimé leur marque.

● La fabrique d'une image

Vienna, ancienne «traînée des chemins de fer», semble porter en elle toutes les femmes que Crawford a été au cinéma et peut-être aussi dans la vie. En effet, la carrière de la star MGM se partage à ses débuts entre les figures de séductrices (maîtresses, prostituées, danseuses) et celles de femmes ordinaires (ouvrières, mères au foyer) qui, mues par la rage de s'en sortir, parviennent à s'élever socialement. Aspects qui ne sont pas sans rappeler des éléments de la biographie de l'actrice issue d'un milieu pauvre et prête à tout (notamment écraser ses rivales) pour devenir une star. Un film résume assez bien ces deux aspects de sa filmographie: *Le Roman de Mildred Pierce*, œuvre phare de sa carrière pour lequel elle obtiendra un oscar en 1945. Si le corps de Vienna semble aussi étrange et marqué, peut-être est-ce parce qu'il est chargé de tout ce passé, de toutes les femmes fantômes dont il porte les traces. Les films hollywoodiens

sont aussi des documentaires sur l'industrie du rêve et ses acteurs. Ils offrent l'occasion de se plonger dans l'histoire du cinéma, ses coulisses et cette fabrique d'images, de fantasmes façonnés par les studios et leur star system. Le suréclairage irréal et le maquillage sculptent encore le visage de l'actrice mais cette façade ne fait plus illusion ici, elle apparaît comme un artifice visible mis au service du film [**Mise en scène: Vérité du mensonge**]. Cela raconte la vérité d'une actrice dont le corps s'est asséché, dont l'expression s'est durcie avec le temps: «Elle est devenue irréal, comme le fantôme d'elle-même»¹ écrit François Truffaut à son sujet. Malgré tout, son regard, ses expressions témoignent d'un magnétisme et d'une intensité (presque folle) venus du cinéma muet: douceur, rêverie, colère, effroi jaillissent à la surface de son visage et constituent des événements en soi qui polarisent toute l'attention, vampirisent presque la mise en scène de Nicholas Ray, cinéaste particulièrement réceptif au jeu et à la personnalité des acteurs [**Genèse**].

● La voix du diable

D'une autre manière (autrement troublante) que pour Crawford, le personnage d'Emma est également emblématique de la carrière de Mercedes McCambridge. La scène de l'incendie du saloon donne à son personnage une dimension explicitement satanique. Son ombre se projette en grand sur le mur tandis que montent les flammes destructrices qu'elle a tant désirées. Flammes dont la lueur éclairait déjà ses yeux, et dont le crépitement peut s'entendre dans sa voix singulièrement brûlante, comme détachée de son corps, ce qui sera accentué par certains effets d'écho et de montage. Ainsi,

1 François Truffaut, *op. cit.*

lors de sa première sortie de scène [séq. 4], lorsqu'elle lance sa dernière réplique à Vienna, on ne la voit pas se retourner, elle est stoppée par un surprenant raccord anticipé sur le visage de Vienna, ce qui semble décupler l'effet de sa voix, hors-champ. Trente ans plus tard, McCambridge interprètera la voix monstrueuse de la fillette habitée par le diable dans *L'Exorciste* de William Friedkin (1973). Entre temps, elle aura incarné, entre autres, une *bad girl* très masculine dans *La Soif du mal* d'Orson Welles (1958). De quoi voir là aussi en *Johnny Guitare* le marqueur et révélateur de deux destins d'actrices, de deux forces rivales qui, réunies par Ray, impriment leur légende. Celle-ci continuera de s'écrire avec leur interprétation, l'une au cinéma (Crawford) sous la direction de Robert Aldrich¹, l'autre au théâtre (McCambridge), du même personnage de *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* qui met en scène la rivalité et l'affrontement féroces de deux sœurs actrices détruites par la jalousie et le *star system*.

Face-à-face

● Corps et espaces

La comparaison de leurs deux interprétations permet de mesurer non seulement leurs particularités et leurs complémentarités, mais aussi leur articulation avec des choix de mise en scène qui révèlent un certain rapport à la possession. Celle-ci est autant liée à des questions de pouvoir, de territoire, que de désir. Les trois scènes d'affrontement entre Vienna et Emma différencient clairement les deux femmes dans leur rapport à l'espace et dans leurs mouvements. Dès le premier face-à-face, dans le saloon, Joan Crawford s'impose par la rigidité de son corps accentué par la crispation de ses traits marqués par des lignes sombres : elle semble ne faire qu'un avec le saloon, aussi dure et figée que les blocs de rochers et les poutres apparentes. Ses rares déplacements sont presque imperceptibles ; même en mouvement, elle paraît immobile, comme si elle était crispée sur cette idée fixe qu'est le saloon, sa propriété, son deuxième corps. Lorsqu'elle dégage une première fois, face à sa rivale, son geste, bien que soudain, n'a rien de surprenant car déjà anticipé par ses yeux revolver. La tension et la réticence exprimées par McCambridge s'incarnent davantage dans le mouvement et la nervosité de son corps. Chacune de ses entrées et sorties de scène dans le saloon est une violation de l'espace. On la verra régulièrement se retourner brutalement, dans un mouvement de pivot qui rejoue étrangement celui de sa danse forcée avec Dancing Kid, telle l'expression d'un désir refoulé. Le deuxième affrontement reprend cette même inscription dans l'espace : posée derrière son piano, Vienna fait partie du décor tandis qu'Emma, qui porte maintenant la couleur noire revêtue initialement par sa rivale², franchit les portes du saloon telle une furie déjà triomphante. Le duel final, sur la scène dénudée, mythifiée que constitue le repaire de la bande, accentue cette inscription dans l'espace : encore associée à un lieu, Vienna bouge à peine tandis que le mouvement d'Emma, décuplé par son ascension, prend une dimension plus animale, plus enragée encore et rappelle l'ascension folle de Jennifer Jones dans le final de *Duel au soleil* de King Vidor. Le jeu des deux actrices, nourri d'une rivalité réelle [Genèse], offre une nouvelle fois une parfaite complémentarité dans l'expression de la haine, froide et rentrée

pour Crawford, brûlante pour McCambridge, paradoxalement la plus sensuelle des deux. Son déchaînement est probablement ce qui provoque sa perte : si, après avoir tiré une première fois sur sa rivale, Emma n'avait pas pivoté (une dernière fois) en direction du Kid, peut-être aurait-elle vaincu Vienna.

● Visages et regards

Deux gros plans, l'un sur Vienna, l'autre sur Emma, illustrent parfaitement la manière dont les deux actrices impriment sur la pellicule des forces contraires. Ils racontent aussi l'attention portée par Ray tout au long du film à leurs visages, point de fixation et de propagation de toutes les passions. Le premier plan sur le visage de Crawford nous extrait brièvement de l'action. Tournés en direction du bar, face caméra, les yeux (et les pensées) de Vienna se perdent dans le hors-champ tandis que, derrière elle, Johnny, flou, joue un air à la guitare. Si Ray s'est employé tout au long du film à éviter de filmer le ciel, en raison de la trop grande intensité que le procédé du Trucolor donnait au bleu, il y a malgré tout un bleu qu'il ne peut éviter, celui des yeux de l'actrice, totalement surnaturel et aussi dense et voyant que le rouge de ses lèvres. « La mélodie est dans les yeux »³, c'est effectivement cette continuité entre la musique jouée en arrière-plan et ce regard translucide perdu qui transparaît dans cette image tendue vers un au-delà rêvé. À ce « phénomène »⁴ en répond un autre : le visage d'Emma illuminé par un sourire de jouissance démoniaque qui se tourne vers la caméra après avoir contemplé à reculons les flammes de l'incendie qu'elle a provoqué. Si les sentiments de Vienna semblent fixés dans un au-delà intériorisé, la passion d'Emma retentit dans tout l'espace autour d'elle. « Elle en faisait bien plus qu'on lui demandait » racontera Ray qui qualifiait sa prestation « d'acide sulfurique à l'état pur »⁵.

1 Dans le film d'Aldrich, Joan Crawford a pour partenaire cette autre grande rivale qu'était pour elle Bette Davis.

2 Qui portait peut-être elle aussi le deuil, celui de son amour.

3 Bernard Benoliel, « Les yeux dans les yeux », *op. cit.*, p. 107.

4 François Truffaut, *op. cit.*

5 Propos cités par Michael Wilmington dans son article sur *Johnny Guitare*, repris dans *Revoir Hollywood*, L'Harmattan, 2012, p. 184.



Filiations

A girl and a gun

● Dietrich, Lang, Sternberg

En 1952, deux ans avant *Johnny Guitare*, un personnage féminin imprime déjà sur le genre une marque nouvelle. Sous la direction de Fritz Lang (qui comme Ray réalisa un western sur Jesse James), Marlene Dietrich interprète dans *L'Ange des maudits* Altar Keane, ancienne entraîneuse de saloon devenue propriétaire (comme Vienna) d'un ranch qui sert de planque à des bandits. Si son nom, emprunté à une locomotive, est loin d'être aussi romantique que celui de Vienna, il en dit long sur la forte personnalité de cette femme que l'on découvre pour la première fois à cheval sur le dos d'un homme à l'occasion d'une course organisée dans un saloon. Cette image de domination, comme en témoigne le sourire de jouissance de Dietrich, en évoque une autre : celle de l'actrice dans les films de Josef von Sternberg, cinéaste qui contribua largement à la construction du mythe Marlene. Lang semble le citer directement quand, à la fin d'une séquence, il se rapproche du visage de l'actrice alors auréolé d'une lumière totalement artificielle qui la fétichise et l'appréhende comme une pure créature¹.

Plus tard, lorsqu'on découvre Altar Keane dans son ranch, celle-ci apparaît à nouveau dans une drôle de position : penchée sur son bureau, elle a les jambes écartées comme si elle avait conservé sa posture de cavalière dompteuse d'hommes. Portant chemise et pantalon, elle revêt comme Vienna une allure masculine qu'elle n'hésite pas à remplacer quand l'occasion se présente par des tenues et parures plus sophistiquées. Ses bijoux ne sont pas juste une autre évocation du fétichisme sternbergien : la broche portée par Altar Keane est celle que Frank Haskell, le personnage principal du film (Arthur Kennedy), avait offerte à sa fiancée avant que celle-ci ne soit violée et assassinée par l'un des protégés de la propriétaire. En révélant à Altar l'origine de ce bijou et la raison de sa présence dans le ranch (la vengeance, thème majeur de l'œuvre de Lang), Haskell lui ouvre les yeux et réveille sa conscience morale.

Comme dans *Johnny Guitare*, le personnage féminin se situe du côté des marginaux, en l'occurrence des bandits qui, comme chez Ray, offrent plusieurs visages : Haskell se lie d'amitié avec Frenchy (Mel Ferrer), présenté comme un personnage beaucoup plus fréquentable que les politiciens qu'il a pour voisins de cellule lorsque les deux hommes se rencontrent. Malgré des différences scénaristiques et esthétiques (la couleur est utilisée différemment chez Lang), d'autres similitudes apparaissent entre les deux films : une distance ironique transparaît dans les dialogues qui donnent eux aussi le sentiment de se situer dans un au-delà du genre, peut-être un « sur-western » pour reprendre la formule de Bazin. Une certaine mélancolie s'invite aussi chez Lang qui inscrit la relation amoureuse dans une temporalité singulière, dans un monde rêvé figé dans un décor de studio : « Je voudrais que vous partiez et que vous reveniez dix ans plus tôt » déclare Altar à Frank. En bousculant ainsi certains signes distinctifs du genre, les deux cinéastes interrogent chacun à leur manière la possibilité pour une femme de s'émanciper de cet ordre absurde et tragique des choses. Mais le peuvent-elles réellement ? Prête à quitter son ranch — sa propriété — où elle avait retrouvé une forme de dignité mais perdu une certaine conscience morale, Altar Kean, tuée d'une balle dans le cœur, n'aura finalement pas la possibilité de se trouver une place à elle. La place à occuper par Vienna est peut-être tout aussi impossible à trouver, sortie de ce halo surnaturel que constitue la cascade qui sert de fond au baiser final.

1 Nicholas Ray se serait lui-même inspiré des personnages de femmes fortes de Sternberg au moment de réécrire celui de Vienna.

L'Ange des maudits (1952) © D.R. Collection Christopher



L'Ange des maudits (1952) Collection Christopher / RmB © Fidelity Pictures Corporation



« Tout ce dont vous avez besoin pour un film c'est d'une fille et d'une arme »

Jack Palance dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard

● Un western féministe ?

« Un homme sait mentir, voler et même tuer. Mais tant qu'il se raccroche à sa fierté, il est toujours un homme. Une femme fait une seule erreur et c'est une traînée » (Vienna). *Johnny Guitare* est bien souvent présenté comme un western féministe, l'un des premiers du genre. Les élèves seront invités à réfléchir à la pertinence de cette lecture à travers les rapports hommes/femmes établis dans le film. Peut-on vraiment parler de féminisme quand se joue surtout ici une inversion des rapports de domination plus qu'une mise à égalité des hommes et des femmes ? Mais c'est peut-être vers cet horizon que tend néanmoins le film quand il montre Vienna jeter son arme avec dégoût. Ce questionnement pourra s'ouvrir à des films d'action contemporains portés par des héroïnes : ceux par exemple de Tarantino (*Jackie Brown*, *Kill Bill*, *Boulevard de la mort*) ou plus récemment *Captain Marvel* dont la super-héroïne est une femme.



● Stanwyck et Fuller

Autre grande star à forte personnalité, de la trempe et de la génération de Crawford, Barbara Stanwyck incarne dans *Quarante tueurs* de Samuel Fuller (1957) une autre figure féminine puissante du western. Propriétaire terrienne, à la tête d'un vaste domaine, elle a à son service quarante hommes aux activités quelque peu troubles, à commencer par son frère, voyou alcoolique et violent proche du psychopathe. Dès son ouverture, le film fait de son apparition un événement spectaculaire. Alors que des hommes conduisent tranquillement une carriole, ils se retrouvent envahis par un nuage de fumée formé par un groupe de cavaliers qui descendent en trombe la plaine, face à eux. À la tête de cette horde de cow-boys, Jessica Drummond semble retourner l'espace autour d'elle, tel un ouragan. Lorsqu'elle tombe amoureuse de Griff Bonnell, un tueur professionnel mandaté par le gouvernement, une véritable tornade balaie sa propriété. Avant d'être un personnage de chair et d'os, elle est une apparition foudroyante, une légende chantée en ces termes : « C'est une femme que tous les hommes désirent, mais aucun ne peut la dompter, c'est pour ça qu'on l'appelle la femme au fouet. » Particulièrement explicite dans son utilisation des armes comme de la métaphore sexuelle, *Quarante tueurs* a en commun avec *Johnny Guitare* d'appréhender l'action comme le terrain d'expression et de déchaînement des enjeux amoureux et érotiques. Si la fin du film peut laisser penser à un radoucissement voire à une soumission de cette indomptable que l'on voit courir derrière son amant (dans un mouvement de reprise et d'inversion de la scène inaugurale), reste malgré tout quelque chose de fort dans sa manière d'imprimer à l'écran un mouvement déterminé qui laisse penser qu'elle n'a pas tout à fait lâché son fouet.

● Reichardt et Williams

Si le western est aujourd'hui un genre peu vivant (que les jeunes générations ne connaissent pas toujours), il offre encore, par son ancrage premier dans un monde d'hommes, la possibilité à certains réalisateurs de changer d'optique. Avec *La Dernière Piste* (2010), la cinéaste indépendante américaine Kelly Reichardt revisite

ce territoire masculin en adoptant une approche minimaliste et anti-épique au possible, à mille lieues des standards hollywoodiens, dans une écriture assez proche du *Gerry* de Gus Van Sant. Revu (et corrigé) par un prisme féminin, ce western offre un cadre peu propice à l'héroïsation des hommes. Il n'est plus le lieu de la conquête du rêve américain mais bel et bien de sa déréalisation. Le personnage de Meek, censé guider un petit convoi de pionniers vers une contrée fertile, a tout d'un arnaqueur et d'un fanfaron juste bon à raconter quelques vieilles légendes d'un Ouest sauvage qu'il est bien incapable d'incarner. Le film avance à petits pas dans les vastes plaines et s'attache aux présences féminines, à leurs gestes domestiques, comme si elles tissaient le seul fil humain et sensé auquel se raccrocher au sein de ce grand nulle part. La véritable boussole (notamment morale) au milieu du désert traversé sera la jeune Mme Tetherow (Michelle Williams), qui considère l'Indien qui croise leur chemin comme un guide plus fiable. Souvent désigné comme la figure de l'Autre menaçant, celui-ci incarne une minorité qui fait écho à la position de ces femmes mises à l'écart des décisions à prendre par les hommes blancs, jusqu'à un retournement magnifique de cet ordre : Mme Tetherow finira par pointer une arme en direction du guide blanc pour le remettre à sa place et indiquera le chemin à suivre par un mouvement du regard en direction de l'Indien.



Document

Vision de l'Ouest

Aujourd'hui loué pour son lyrisme mais aussi pour son étrangeté onirique, *Johnny Guitare* ne s'est pas imposé comme une évidence pour la presse, dont l'accueil sévère est à contre-courant de la réaction enthousiaste du public (le succès du film fut tel qu'il sauva le studio Republic de la faillite). Certains critiques français de l'époque comme André Bazin¹ et François Truffaut² surent néanmoins reconnaître et vanter la beauté de ce western atypique dont la forme poétique invite à de nombreuses interprétations. Dans un long article paru dans *The Velvet Light Trap*³, Michael Wilmington revient sur les diverses réactions et lectures (politiques, psychanalytiques) suscitées par le film, et expose lui aussi sa vision des personnages principaux, retranscrite partiellement ci-contre :



Superficiellement, Vienna est une femme “hommasse” — dure, dominatrice, toute à ses affaires. Et superficiellement aussi, Johnny est passif, cynique : un artiste. Mais de ce que nous apprenons de leurs antécédents, leur véritable personnalité est tout autre : lui était un tireur bravache, elle une fille de saloon toute romantique. Cette confusion des rôles toute pirandellienne est encore accentuée par les personnalités cinématographiques des deux vedettes : Sterling Hayden projette souvent une tendance rêveuse sous des dehors de dur à cuire, tandis que le dehors masochiste de Crawford cache une agressivité intérieure. (...) Si Johnny cache son alter ego — Logan, le tueur —, c'est une manœuvre “politique”, c'est pour permettre à Vienna de dissimuler le fait qu'elle a engagé un spécialiste de la bagarre ; mais en même temps il joue, consciemment ou non, le rôle qu'elle-même tenait naguère. De même que Vienna est devenue un “Johnny” (elle s'habille en noir, porte des revolvers), Johnny est devenu une “Vienna” (romantique et sentimental). L'intensité même de leur jeu, une intensité qui frise la parodie, laisse entendre que dans chaque cas les deux rôles, celui du passé et celui du présent, sont également “vrais”, que la liaison initiale portait en germe son propre renversement. (...) Le parler de Johnny n'est jamais espiègle mais il a des relents de poésie symboliste ; ses observations, lentes et meurtrières, possèdent à la fois une solennité badine et une portée à niveaux multiples. Cette nuance

menaçante empêche que la passivité de Johnny manque aux convenances du western. Nous attendons par moments du héros de western que son sens de la moralité le pousse à une quasi-imbécillité suicidaire, à se mesurer sans armes à des forces ridiculement supérieures — mais uniquement en raison de cet axiome du western : “L'homme qui a l'Histoire de son côté l'emportera, quelles que soient les forces en présence.” Le héros du western a derrière lui le “Destin manifeste”⁴ et c'est ce qui le rend invulnérable. Les héros “tragiques” du western — Billy the Kid, Jesse James (dont Ray fera le portrait quelques années plus tard) ou bien la Horde sauvage — tous ceux-là chevauchent à contre-courant de l'Histoire et seront détruits par elle. Johnny Guitare, lui, occupe une position médiane ; il ne s'intéresse à aucun destin, manifeste ou autre, si ce n'est le sien et celui de Vienna. Si, à un certain niveau, Vienna est une image fantasmagorique de l'héroïne idéale (fantasme qui est autant le sien que celui du public), Johnny Guitare, lui, peut être situé très précisément dans le temps et dans l'espace : les États-Unis de 1954. C'est un tueur sans armes ; un amuseur qui méprise son public ; un homme qui voit dans la vie une folle charade ; qui a renoncé en grande mesure à son avenir et qui chevauche à travers le monde avec quelques rêves amers, quelques souvenirs pour seul réconfort. C'est ce personnage de D. H. Lawrence, “le stoïque homme blanc” à l'âge de la machine — c'est presque, mais pas tout à fait, le hipster⁵ comme Homme de l'Ouest.

1 André Bazin, *op. cit.*

2 François Truffaut, *op. cit.*

3 Cet article figure dans un recueil de critiques réunies par Noël Burch, *Revoir Hollywood*, L'Harmattan, 2012.

4 François Truffaut, *op. cit.*

5 François Truffaut, *op. cit.*

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Johnny Guitare, DVD, Paramount Pictures, 2007.

Quelques films de Nicholas Ray

Les Amants de la nuit (1948), DVD, Éditions Montparnasse.

Le Violent (1950), DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta.

L'Ombre des potences (1955), DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta.

La Fureur de vivre (1955), DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Derrière le miroir (1956), DVD et Blu-ray, ESC Éditions.

Le Brigand bien-aimé (1957), DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta.

La Forêt interdite (1958), DVD, Wild Side Video.

Traquenard (1958), DVD, Warner Bros.

We Can't Go Home Again (1973), DVD, Carlotta Films.

Westerns au féminin

L'Ange des maudits (1952) de Fritz Lang, DVD, Films sans frontières.

Quarante tueurs (1957) de Samuel Fuller, DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta.

La Dernière Piste (2010) de Kelly Reichardt, DVD, Studiocanal.

Rivalités, duels et lynchages

Furie (1936) de Fritz Lang, DVD, Warner Bros.

L'Étrange Incident (1943) de William Wellman, DVD et Blu-ray, ESC Éditions.

Duel au soleil (1946) de King Vidor, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Qu'est-il arrivé à Baby Jane ? (1962) de Robert Aldrich, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

The Intruder (1962) de Roger Corman, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman à l'origine du film

- Roy Chanslor, *Johnny Guitare* (1953), Phébus, 1998.

Ouvrages sur le film et sur Nicholas Ray

- Henri Agel, *Romance américaine*, Éditions du Cerf, 2004.
- Bernard Eisenschitz, *Roman américain : Les vies de Nicholas Ray*, Christian Bourgois, 1990.
- Nicholas Ray, *Action : Sur la direction d'acteurs*, Yellow Now/Fémis, 1992.
- Michel Serceau, *Johnny Guitare*, Éditions du Céfal, 2004.
- Jean Wagner, *Nicholas Ray*, Rivages, 1987.

Ouvrages sur le western

- Patrick Brion, *Encyclopédie du western*, Télémaque, 2016.
- Clélia Cohen, *Le Western*, Cahiers du cinéma, 2005.
- Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Splendeur du western*, Rouge Profond, 2007.
- Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Western(s), 50 questions*, Klincksieck, 2007.

Articles

- André Bazin, «Évolution du western», *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, 1990.
- Bernard Benoliel, «Les yeux dans les yeux», *Cinéma 07*, printemps 2004.
- Charles Bitsch, «Entretien avec Nicolas Ray», *Cahiers du cinéma* n° 89, novembre 1958.
- Stéphane Delorme, «Sentimental Ray», *Cahiers du cinéma* n° 736, septembre 2017.
- Jean Douchet, «Nouvel entretien avec Nicolas Ray», *Cahiers du cinéma* n° 127, janvier 1962.
- Bill Krohn, «Rencontre avec Nicolas Ray», *Cahiers du cinéma* n° 288, mai 1978.
- Dossier Nicholas Ray : «L'éclat et le paroxysme», *Positif* n° 662, avril 2016.

- Louis Skorecki, «*Johnny Guitare*», *Les violons ont toujours raison*, PUF, 2000.
- Bertrand Tavernier, «Rencontre avec Philip Yordan», *Cahiers du cinéma* n° 128, février 1962.
- François Truffaut, «*Johnny Guitare*», *Les Films de ma vie*, Flammarion, 2012.
- Michael Wilmington, «*Johnny Guitare*», *Revoir Hollywood*, recueil de critiques anglo-américaines publié par Noël Burch, L'Harmattan, 2012.

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/johnny-guitare

VIDÉOS EN LIGNE

- La genèse de *Johnny Guitare*, par le journaliste Maxime Donzel
- Rencontre au sommet

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Western hors norme, baroque et flamboyant, *Johnny Guitare* occupe une place à part dans l'histoire du cinéma en raison, notamment, du rôle nouveau et incroyablement moderne qu'il donne aux femmes au sein d'un genre éminemment masculin. Relégués au second plan, les hommes brillent d'une douce et lointaine lueur romantique, à commencer par le flegmatique Johnny Guitare. L'ancien tireur a troqué son arme contre l'instrument qui lui donne son nom et contribue à transporter le film dans une autre dimension, celle, irréelle, d'une chanson d'amour. Construit sur mesure pour l'actrice Joan Crawford, ce chef-d'œuvre de Nicholas Ray porte à un point d'incandescence inégalé les passions amoureuses et destructrices qui animent ses deux héroïnes Vienna et Emma. L'une, libre et marginale, est chassée comme une sorcière. L'autre, frustrée et assoiffée de pouvoir, semble sympathiser avec le diable. Chacune agit comme un sortilège. Envoûtée et envoûtante, la mise en scène propulse le film dans un au-delà lyrique, poétique, magnétique : un monde déchaîné et mélancolique où les couleurs impriment des émotions indélébiles, où la musique fige les larmes dans un mouvement éternel, intemporel.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA