Sur la piste

Westerns, cow-boys, poussière

Mémoire de Bachelor 2015 La Manufacture-HETSR Mathias Brossard

« Quand vous arrivez là-bas,

il n'y a plus de là-bas,

là-bas. »

Gertrude Stein

Cinéma

Cow-boys

Littératures

Star

Nature

Ritournelle

Esthétique

Errance

Corps

Geste

Cinéma

Westerns.
Première image. Forcément cinématographique.
La petite télé de mon oncle et ma tante, *The Man Who Shot Liberty Valance*[1] avec mon acteur fétiche de ces premières années de cinéphilie : James Stewart. Il porte un tablier blanc ridicule. John Wayne a une drôle de démarche, le méchant est arrogant et agressif. Le reste est flou.
Plus tard ce sera, Clint Eastwood, son poncho et ses répliques cinglantes dans *Il Buono, il Brutto, il Cattivo*[2], Kevin Costner solitaire dans la lande infinie de *Dances with Wolves*[3], l'harmonica de Charles Bronson et les cache-poussières de *C'era una Volta il West*[4], Dustin Hoffman en indien dans *Little Big Man*[5], l'incroyable travelling avant découvrant John Wayne au début *Stagecoach*[6] ou la neige et cette chevauchée insensée à la fin de *Day of the Outlaw*[7].

Chacun, chacune, quel que soit son âge, son goût, a son western. Son image de western. Et pourtant rarement genre cinématographique aura été autant lié à son territoire d'origine, celui de l'ouest américain. A la différence d'autres genres comme le film noir, le film d'horreur ou la science-fiction, le western inscrit dans sa définition même son rapport à la géographie. Il s'agit en effet de raconter la conquête de l'Ouest, l'expansion territoriale des États-Unis vers le pacifique, en somme le mythe fondateur d'une nation tout entière.

Western=cinéma et cinéma=western. Hollywood naît d'ailleurs avec le western. Poussés par le besoin de décors réels et de conditions météorologiques plus clémentes, les producteurs de l'industrie naissante du cinéma et leurs réalisateurs délaissent peu à peu la côte Est pour venir s'établir sous le soleil lumineux de la Californie et fonder Hollywood dès le début des années 1910.

---

1 John Ford, 1962
2 Sergio Leone, 1966
3 Kevin Costner, 1990
4 Sergio Leone, 1968
5 Arthur Penn, 1970
6 John Ford, 1939
7 André de Toth, 1959

Ce w*est* du western, cet Ouest qui va être arpenté, conquis, peuplé, est double. Il a d'une part une existence réelle, spatiale, déterminée, pouvant être cartographiée et ayant une existence historique avérée et d'autre part il est un espace mythique, *« un espace qui est davantage déterminé par le sens qu'on lui prête que par son emplacement géographique précis. »*[8] Il devient le lieu fondateur d'une histoire qui n'a jamais vraiment existé, le lieu de l'expression de ce qui deviendra les valeurs de l'Amérique pour le meilleur et pour le pire : le choc des civilisations, le self-made man, la violence, le courage, l'argent, la propriété, la loi et la façon de la faire régner. C'est en se faisant la genèse de l'établissement d'une communauté courageuse et valeureuse, et surtout en lui inventant des héros, que le western va conquérir à son tour l'Amérique (au début des années 1950, il représente un tiers de la production cinématographique nationale).

Mais c'est par son côté mythique, espace rêvé, fantasmé, où l'homme était encore libre, où l'homme pouvait se mesurer à la nature et la dompter, bref par sa nostalgie sourde d'un monde ancien où l'harmonie entre nature et civilisation était plus effective, qu'il réussit à sortir de ses frontières géographiques pour rencontrer les spectateurs du monde entier.

Non seulement le succès du western américain est universel et perdure encore (à en juger par les succès récents de *Django Unchained*[9], *Brockeback Mountain*[10], ou *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*[11]*),* mais d'autres nations pourtant bien éloignés des étendues désertiques de l'ouest américain ont produits leurs propres westerns. On retient principalement les italiens qui donneront un nouveau souffle au genre avec le western spaghetti. Comment en effet aujourd'hui imaginer le western sans ce qu'il doit à Sergio Leone et aux musiques d'Ennio Morricone ! Mais d'autres pays tenteront aussi de développer leurs propres westerns : la France avec l'aventure de Joë Hamman qui réalisera et interprétera un nombre important de westerns tournés en Camargue dans les années 1910, l'Europe de l'Est communiste avec des westerns rouges ou ostern (dérivé du mot allemand *ost* qui signifie *est*) qui cherchait à ridiculiser la virilité du genre, critiquer la société marchande, dénoncer l'impérialisme américain, bref déconstruire le mythe. Ou encore plus récemment l'Irak avec le réalisateur Hiner Saleem qui choisit le Kurdistan pour tourner *My Sweet Pepper Land*[12], véritable western moderne.

---

8 Daniel Agacinsky, « Le héros de la Frontière, un mythe de la fondation en mouvement », <http://miranda.revues.org/2403>

9 Quentin Tarantino, 2012

10 Ang Lee, 2005

11 Andrew Dominik, 2007

12 Hiner Saleem, 2013

Cow-boys

Ce qui a rendu le western si universel c'est, je l'ai déjà dit, sa force de frappe mythique notamment via la création de ce nouveau héros : le cow-boy.
C'est à partir du moment où le western fait de ces garçons vachers pauvres et laborieux, de ces *vaqueros,* le personnage pivot de sa narration, que le thème de l'Ouest et de sa conquête trouve son public. A un peuple sans racines sur cette terre il fallait inventer des héros valeureux auxquels s'identifier. Et c'est bien via ces héros que le genre a le plus pénétré l'imaginaire collectif. Quand on dit d'un policier ou autre qu'il « fait le cow-boy », l'expression ne fait plus référence à une géographie, à un Ouest rêvé, à une civilisation précise mais bien à une typologie, une définition devenue universelle. Et quels enfants n'ont pas joués aux indiens et aux cow-boys, quel garçon n'a pas reçu sa panoplie, son colt en plastique ?

Pour Gary N. Granville, « *le cow-boy est en fait l'héritier démocratique de la figure mythique du chevalier.* »[13] Le chevalier monté lui aussi sur de fidèles destriers, souvent solitaire, est celui qui rétablit la justice, qui défend la veuve et l'orphelin, qui fait preuve de courage et de vertu, qui affronte la Nature originelle (géant, monstres, sorciers) pour apporter paix et civilisation. Traits qu'on retrouve, à peine transposés, chez notre cow-boy. La grande nouveauté est ce que Granville appelle sa démocratisation. Adieu les questions de sang, d'élite, d'aristocratie, d'adoubement, le cow-boy est maintenant le héros populaire par excellence. N'importe qui d'un peu entreprenant, vaillant et courageux peut partir tenter sa chance dans ce Nouveau-Monde. A l'orée de la révolution industrielle et son cheval à vapeur, le cow-boy fait figure de « dernier cavalier » comme l'illustrera une gravure de Frederic Remington (*The Last Cavalier,* 1895) : un cow-boy entouré d'une foule d'autres cavaliers historiques, du croisé au mousquetaire en passant par le chevalier, plaçant ainsi notre héros « *dans la grande lignée des défenseurs des valeurs occidentales* »[14].

Avant son devenir mythique, le cow-boy possède une existence historique avéré.
Sur les terres arides du Texas et les territoires peu à peu grignotés aux indiens par l'expansion colonisatrice, il est bien difficile de faire pousser du blé. Par contre la

[13] Gary N. Granville, « Les chevaliers du Far-west », *Le Courrier de l'Unesco,* septembre 1989
[14] Philippe Jacquin, *Le cow-boy, un américain entre le mythe et l'histoire*, Albin Michel, 1992, p. 206

pauvreté du sol n'empêche nullement le développement du bétail et c'est ainsi que l'on voit proliférer de grands troupeaux semi-sauvages, élevés en liberté et que seul un homme à cheval peut guider, surveiller, approcher. On recrute donc dès le XVIe siècle des vagabonds, « *des métis, des mulâtres et des nègres libres : des gens appelés « d'arçons » qui ne possèdent qu'une mauvaise selle, la jument légère qu'ils ont volés et leur arquebuse. Ces vagabonds sont surnommés* vaqueros, *terme formé à partir du mot espagnol* vaca, *vache.* »[15] Ces *vaqueros* sont donc au départ plutôt une population mise au ban, pauvre, méprisée. Alors même que le cow-boy s'élèvera plus tard comme l'image de l'anglo-saxon pur jus, défenseur de l'intégrité d'une Amérique blanche, ses ancêtres sont issus du métissage...

C'est un travail rude que de suivre les troupeaux au travers des étendues désertiques de l'Ouest, le salaire est maigre et « *après une journée de piste, ce travailleur ordinaire du bétail n'a pas toujours l'allure ou l'âme d'un héros* »[16]. Avant les années 1870 et la vingtaine d'années glorieuses du cow-boy, ces garçons sont donc d'avantage considérés comme de « *jeune péquenots* » selon l'expression de William « Buck » Pettus[17].
Au Texas, pays des vaches, « *on devient cow-boy comme d'autres deviennent marin ou mineur. Que faire d'autre sur cette côte désolé du Texas où seuls les propriétaires de vastes ranchs proposent du travail ?* »[18]

Le pire ennemi du cow-boy n'est ni l'indien, ni le voleur de bétail mais la Nature qu'il affronte jour et nuit. En effet les incidents entre indiens et cow-boys sont fort rares et, n'en déplaisent à la légende, le colt sert surtout à achever les animaux blessés ou à repousser coyotes, loups et autres ours. « *Les chutes lors des paniques du troupeau, les noyades et les maladies pulmonaires ont tué plus de cow-boys que tous les Indiens réunis.* »[19]

A la fin du XIX siècle, les grands espaces se clôturent (ce qui donnera lieu à une véritable guerre entre cow-boys et fermiers), les restrictions sanitaires limitent les transhumance de troupeaux, les hivers rudes succédant au sécheresses estivales font réaliser aux grands éleveurs que l »open range » est un secteur trop risqué, et petit à petit le travail des cow-boys se sédentarise pour ressembler à celui de tout travailleur

[15] Philippe Jacquin, *op. cit*, p. 39
[16] *Id.*, p. 255
[17] *Id.*, p. 61
[18] *Id.*, p. 105
[19] *Id.*, p. 145

agricole. Là encore c'est un tableau de Remington qui nous l'illustrera le mieux (*The Fall of the Cow-boy,* 1895) : dans un paysage enneigé, morne, au ciel gris, deux vieux cow-boys et leurs chevaux fatigués ouvrent la clôture d'un ranch... Plus de chevauchée ! Le cow-boy sort de l'histoire pour entrer dans la légende, place au cow-boy mythique, au rêve !

Littératures

L'Ouest stimule les imaginations et l'affrontement entre Nature et Civilisation qui s'y déroule va devenir l'un des sujets favoris de la jeune littérature américaine, créant un véritable déferlement de romans westerns. C'est Fenimore Cooper qui inaugure le genre dès 1823 avec son cycle *Leatherstocking Tales* (dont est issu le célèbre *The Last of the Mohicans*) emportant dans son sillage et celui de son héros Natty Bumppo, nombre de romanciers.

Les philosophes Emerson et Thoreau sont très marqués par la Nature encore vierge que représente cet Ouest sauvage dans lequel ils pensent retrouver une illustration du Bien, un paradis perdu. Leurs philosophies respectives sera très marqué par cet affrontement des concepts de Nature et de Civilisation, dont le western se fera d'une certaine manière la fiction.
Et le poète Walt Whitman chante que l'Amérique doit se détourner de l'Europe féodale et bâtir un ordre nouveau fondé sur la Nature. « *La façade atlantique personnifie le passé, l'Ouest le présent et le seul avenir de l'Amérique.* »[20]

Mais Bumppo n'est pas un cow-boy et il faudra attendre Owen Wister et son roman *The Virginian* (1902) pour trouver la matrice du personnage-prototype du cow-boy invincible. Tous les ingrédients bien connus sont là : « *le héros silencieux, courageux, efficace, le méchant à la gâchette vicieuse, l'acolyte bouffon, l'institutrice introvertie, les bagarres de saloon et les règlements de compte à l'aube.* »[21] « *Si ce roman a séduit l'Amérique bourgeoise […] c'est parce qu'il proposait trois systèmes de valeurs incarnés par le cow-boy : l'un idéalisait l'individualisme puissant, la vie libre et sauvage ; l'autre vantait les vertus du gentleman […] ; enfin le dernier faisait de l'Ouest et du cow-boy les ultimes berceaux de la race anglo-saxonne et des vrais valeurs américaines.* »[22]
Le cow-boy devenait celui par lequel la civilisation passait, le garant des valeurs et de l'intégrité nationale, sorte de « *Moïse-la-Winchester, ouvrant du regard les voies infinies de l'ouest* » selon l'expression de Christian-Marie Pons[23].
« *Westward, the course of Empire takes its Way* » proclame le cavalier mi-cow-boy mi-

[20] Philippe Jacquin, *op. cit*, p.186
[21] Pierre Lagayette, *Histoire de la littérature américaine*, Hachette Supérieur, 2011
[22] Philippe Jacquin, *op. cit*, p. 211
[23] Christian-Marie Pons, « La chevauchée médiatique de Buffalo Bill », *Belphégor*, n°2, juin 2002

trappeur pointant de son doigt le soleil couchant dans une peinture murale d'Emanuel Leutze peinte en 1861 dans l'escalier du Capitole de Washington (siège du Congrès).

Mais si Cooper, Wister et leurs confrères passionnent les élites cultivées du pays, ce sont les *dime novels* qui s'occupent de convertir les classes populaires aux héros de la conquête de l'Ouest. Ces *dime novels* (« roman de deux sous » en anglais, un *dime* étant une pièce de 10 cents), sorte de feuilletons illustrés d'abord publiés dans les journaux, se verront vite, face au succès grandissant, édités de manière autonome et diffusés à tout les coins de rue. Par leurs illustrations et leurs héros plus vrais que nature, elles feront beaucoup pour bâtir cet américain par excellence, ce cow-boy mythique. Un grand nombre de ces *western dime novels* se retrouveront matériau de base pour les futurs scénarios de l'industrie cinématographique.

Emboîtant le pas au succès des romans populaires, le théâtre se saisit aussi du cow-boy. Le western théâtral se développera et connaîtra un grand succès auprès du public de l'est américain, avide de connaître la vie et les mœurs de cet Ouest sauvage. Beaucoup d'acteurs et de réalisateurs qui feront le succès du western au cinéma sont issus de troupe de théâtre itinérante. C'est au cours d'une tournée que William S. Hart entra dans un cinéma et fut frappé par un western, il se dit qu'il pouvait tout aussi bien qu'un autre incarner à l'écran un de ces personnages qu'il interprétait déjà avec succès sur toutes les scènes des Etats-Unis. Il ira à Hollywood, y retrouvera Thomas H. Ince, un ancien camarade de théâtre passé à la réalisation, et deviendra Rio Jim, le cow-boy aux yeux clairs. Ensemble ils écriront les premières grandes pages du western classique, contribuant à faire sortir le genre de l'enfance et l'inscrire durablement dans le paysage cinématographique.

Star

B.B.

Un personnage en particulier va acquérir un statut de star grâce au *dime novels*. Il fera beaucoup pour la popularisation du cow-boy, il en est peut-être la première incarnation médiatique et suivre son parcours revient à suivre le glissement du cow-boy historique au cow-boy mythique.

Cet homme c'est William F. Cody, dit Buffalo Bill.

Archétype américain, confortant par parallélisme de destin celui exceptionnel d'une jeune nation en pleine expansion, self-made man, Cody, natif de l'Iowa, s'illustre dès son plus jeune âge. A 12 ans il tue son premier indien et à 14 ans il rejoint l'aventure du Pony Express (service de distribution du courrier) où il commence à se forger une solide réputation : tireur hors pair, baroudeur intrépide, cavalier increvable. *« Il accumule les records tant dans le nombre de gibiers (ou d'indiens) abattus que dans le nombre d'heure et de miles parcourus à cheval »*[24]

A 23 ans, il a déjà acquis son surnom et peut se flatter de l'estime de plusieurs généraux pour ses faits d'armes militaires. Mais cette réputation serait peut-être restée contenue dans le lointain Far-West s'il n'y avait eu la rencontre déterminante avec l'agent de la légende, le *dime novelist* Ned Buntline, en août 1869. Ce dernier est dans l'ouest à la recherche de récits, et rencontrant Cody, il comprend vite qu'il a face à lui l'étoffe d'un héros. De retour à New York il publie *Buffalo Bill, the King of Border Men,* brodant, inventant et grossissant le trait à dessein. C'est lui qui, à l'image des *dime novel* en général, se fait le passeur d'un espace à un autre, colporte une gloire locale de l'Ouest jusqu'à l'Est des États-Unis et grâce au lyrisme de sa plume fait ainsi entrer vivant Buffalo Bill dans la légende.

Pendant ce temps à l'ouest, Cody se voit confier des missions bien particulières : servir de guide pour des expéditions de notables (comme par exemple le Grand Duc Alexis, fils du Tsar Nicolas II) qui veulent découvrir cet Ouest sauvage qui a déjà conquis les salons. *« Buffalo Bill conscient de son rôle de digne représentant du Wild West, inaugure une invraisemblable tenue de circonstance […] surmonté d'un spectaculaire chapeau*

[24] Christian-Marie Pons, article cité

commandé sur mesure à la compagnie Stetson, le tout caracolant sur un magnifique étalon blanc comme neige. L'effet est réussi et remarqué. L'effet est incontestable. La tenue, ce jour-là, fige Buffalo Bill tel qu'en lui-même, emblématise le personnage, et lance une mode vestimentaire à laquelle ostensiblement on identifie le personnage du cow-boy »[25]

Buntline se charge de l'épopée, Buffalo Bill de l'image.

Ces chasses miraculeuses dans un Ouest de pacotille (Cody recrute des indiens pour se donner en spectacle, fait accompagner ses invités par un cuisinier français et des dizaines de chariots de vaisselle et d'argenterie, etc.) sont l'occasion de nombreuses photographies qui iront illustrer les récits de Buntline. L'entreprise est bien huilée, elle n'en est pourtant qu'à ses débuts.

Buffalo Bill va inventer et lancer le show business de la même manière que le personnage du cow-boy servira de tremplin à l'industrie naissante du cinéma.

Ned Buntline face au succès de son héros de papier, décide de le faire monter sur les planches et transpose ses aventures dans une pièce de théâtre. Profitant d'un passage de Cody à New-York, Buntline l'invite à assister à ses propres hauts faits théâtralisés, et le fait monter sur scène à la fin de la représentation pour serrer la main de l'acteur qui le joue et réunir ainsi l'authentique et la fiction, l'historique et le mythique.

Ce geste, cette poignée de main sur une scène de Broadway scelle le destin de Buffalo Bill et avec elle le destin de la figure mythique du cow-boy, nouvel héros américain en puissance. Rarement il me semble, on aura pu autant suivre à la trace l'élaboration d'un mythe, la création d'un héros populaire indéboulonnable.

Dès la saison suivante et dans une nouvelle pièce de Buntline (*The Scouts of the Plains)* Buffalo Bill, âgé d'à peine 26 ans, passe le pas, s'improvisant acteur de sa propre légende.

« C'est ainsi qu'il monte sur scène, vêtu de costumes de fantaisie, afin de se conformer à son personnage. Il s'imite. Il deviendra lentement celui qu'il joue. Sa vie sera la parodie de sa vie, en quelque sorte, une autre vie fabriquée, promise à d'autres. »[26]

Prenant peu à peu conscience du *signe* qu'il est en train de devenir, non plus une personne mais un personnage, la projection d'un rêve, il incarne maintenant au cœur de l'industrie du Spectacle, au cœur de la représentation, le rôle qu'il avait commencé à

---

[25] Christian-Marie Pons, article cité

[26] Éric Vuillard, *Tristesse de la terre*, Actes Sud, 2014, p. 31

jouer dans les plaines de l'Ouest.
Pendant dix ans il continuera encore cet aller-retour incessant entre réalité et fiction, entre Ouest et Est sans qu'on ne sache plus distinguer le spectacle du réel. « *L'été il cultive les exploits en cassant de l'indien ; l'hiver, il raconte sur les planches les folles aventures de Buffalo Bill.* »[27] Il fait de sa vie une fiction ou bien il s'applique à être celui que la fiction a créé et c'est en ça qu'il est le précurseur absolu du *star-system*. Le personnage devient indissociable de l'homme. Les tournées européennes qui suivront, le consacreront star internationale à une époque où ce terme n'existait même pas.

A partir de 1882, suivant le mouvement qui annonce la fin du cow-boy historique et son avènement médiatique, Cody se laisse avaler totalement par le spectacle pour se consacrer à l'aventure du *Buffalo Bill's Wild West*.
Pendant trente ans, la troupe sillonnera l'Amérique du Nord et l'Europe, rencontrant partout un public nombreux et enthousiaste, et inventant une bonne partie de ce qui sera repris ensuite par le western cinématographique, et deviendra le mythe du Far-West.
Les premiers films montrant des indiens d'Amérique ou ceux faisant apparaître des cow-boys, datent de 1894 et sont interprétés par des acteurs du *Buffalo Bill's Wild West*.

Avant le cinéma, la télévision et les autres médias de masse on peut donc voir les tournées européennes de Buffalo Bill (trois tournées qui cumulées ne représentent pas moins de dix années à arpenter le continent avec bisons, indiens et cavalerie!) comme les prémices de la mondialisation, un début d'américanisation de l'Europe.
Partout où il va sa légende le précède, on lit ses aventures dans les fascicules traduit des *dime novels* qui inonde les villes, annonçant ainsi son arrivée prochaine en chair et en os. Il impressionne, il fait rêver et à travers lui c'est toute l'Amérique qui rayonne. La figure du cow-boy suscitera un véritable engouement du public européen pour la culture américaine. Si bien qu'on peut parler, après celle de l'Ouest réelle, d'une véritable conquête de l'Est sur le plan mythique, culturel et marchand.
Buffalo Bill outre son invention du spectacle de masse (à Chicago pendant l'exposition universelle de 1893, le show donnait deux représentations par jour pour dix-huit mille spectateurs chacune !), invente le *merchandising*, avec les romans illustrés de ses aventures, les photographies de sa légende, et l'artisanat de fantaisie que ses Indiens fabriquait, vendus au public à l'issue des représentations.

[27] Christian-Marie Pons, article cité

« Là réside la force de la culture américaine : avoir transfiguré un personnage et inventé un mythe tout aussi populaire que celui d'Ulysse ou des Chevaliers de la Table Ronde. […] Comme l'affirme un universitaire californien : « l'histoire de l'Ouest c'est notre guerre de Troie, notre saga, notre cycle arthurien, notre Chanson de Roland. » […] Le cow-boy personnifie le rêve américain, un mythe culturel qui est devenu la véritable religion civile des temps modernes. »[28]

[28] Philippe Jacquin, *op. cit*, p. 220

Nature

« *La véritable vedette d'un western, selon John Ford, c'est* the land »[29]

La Nature, le paysage est au centre du genre. Les héros sont indissociables des espaces qu'ils traversent, ils sont magnifiés, définis par le paysage qui prend une valeur dramatique, symbolique et lyrique. De grands espaces pour de grands hommes. Le western est le cinéma de « *l'alliance idéale entre visages et paysages* » pour reprendre l'expression de Clélia Cohen à propos de *Stagecoach*[30]. De même qu'il faut l'ensemble du bassin méditerranéen et la fureur de la mer déchaînée pour bâtir un héros comme Ulysse, il faut des espaces infinis, l'aridité des déserts, et l'hostilité du climat pour bâtir le cow-boy.

L'Ouest. Terre à parcourir, à défricher, à déchiffrer.
La Nature est la partenaire principale du cow-boy dans ses longues chevauchées solitaires et aussi sa plus farouche ennemie. L'indien lui-même, l'ennemi historique, n'est que la personnification de cette nature inconnue et sauvage. L'image d'un homme qui serait encore en harmonie avec elle, qui essaierait de la défendre. A l'écran, « *l'indien fait partie du paysage, alors que les héros [...] se détachent vigoureusement sur la crête.* »[31] Et le cow-boy va se charger de combattre, de vaincre et de faire rentrer dans le droit chemin, celui de la civilisation américaine, ces défenseurs de Mère Nature.
Le western c'est la fiction de la dernière bataille entre Nature et Civilisation, celle par laquelle l'occident va imposer sa loi et ses valeurs : celles du progrès, de l'argent, du contrôle, de la cartographie. De terre inconnue, rêvée, l'ouest va devenir cartographié. « *La carte est […] antinomique du mythe dont elle signe la fin : la terre est reconnue, mesurée et fichée. Ce n'est pas sans raisons que la carte est souvent associée à la spéculation, au monde corrupteur de la ville : la carte, c'est la deuxième perte de l'Eden.* »[32] Les barbelés se dresseront, les parcelles seront attribués, les cités prospéreront. Ce sera la fin des derniers espaces inconnus du planisphère (sur une carte des États-Unis au milieu du XIXe siècle on peut encore lire sur une bonne partie de

---

[29] Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Les Cartes de l'ouest. Un genre cinématographique : le western*, Armand Colin, 1990, p. 32
[30] Clélia Cohen, livret DVD *La Chevauchée Fantastique*, éditions Montparnasse, 2003
[31] Philippe Joutard, préface à *Géographies du western* de Jacques Mauduy et Gérard Henriet, Nathan Université, 1989, p. 5
[32] Jacques Mauduy et Gérard Henriet, *op. cit.*, p. 165

l'ouest le terme délicieux de *unorganized territory*). Le cow-boy est à la fois l'agent de cette conquête et en même temps sa victime. Fini les grands espaces, fini les chevauchées.

Ritournelle

Le texte sur lequel j'ai choisi de travailler (le chapitre 18 du roman *City* d'Alessandro Baricco) raconte la longue chasse à l'homme d'un shérif (Wister) à la poursuite d'un jeune indien (Bear). C'est une longue errance d'abord à cheval puis à pied. Ils vont parcourir un espace, l'éprouver, se transformer avec lui.
C'est l'arrivée aux portes du désert, dans « *un monde sans ombres* »[33], là où « *il n'y a pas d'oiseaux dans le ciel, ni de serpents dans la poussière, ni de vent pour faire voler les buissons, ni d'horizon, rien* »[34], c'est dans ce « *monde disparu*»[35], que se jouera le retournement décisif de l'histoire. La volte du shérif Wister. Il faudra à Wister le temps, la solitude, la chasse, l'égarement mais aussi la chaleur, l'aveuglement du soleil, la soif pour faire le chemin nécessaire en lui-même à la résolution de l'histoire. « *Il y a là toute une activité de sélection, d'élimination, d'extraction, pour que les forces intimes terrestres, les forces intérieures de la terre, ne soient pas submergées, qu'elles puissent résister, ou même qu'elles puissent emprunter quelque chose au chaos à travers le filtre ou le crible de l'espace tracé.* »[36] Il lui faudra arriver dans un lieu neutre, désolé, loin du chaos initial pour enfin baisser les armes.

Après le meurtre qui ouvre le chapitre, Bear et Wister, poursuivant et poursuivi, sont pris dans ces trois dynamiques qui définissent la ritournelle deleuzienne : « *1) chercher à rejoindre le territoire pour conjurer le chaos, 2) tracer et habiter le territoire qui filtre le chaos, 3) […] se deterritorialiser vers un cosmos qui se distingue du chaos*[37].
La ritournelle comme un tracé qui revient sur soi (dans tout les sens du terme), se reprend, se répète mais qui ne possède pas d'arrivée, « *il n'y a jamais qu'un retour* ».[38]
Et Deleuze de distinguer « *deux manières distinctes de partir-revenir […] : l'errance de l'exil et l'appel du sans-fond, ou bien le déplacement nomade et l'appel du dehors* »[39].
On peut penser à Wister s'exilant de la société qu'il domine et s'enfonçant toujours plus dans le trouble et les cauchemars, comme on peut penser à Bear, l'indien, l'étranger, le

---

33 Alessandro Baricco, *City*, Gallimard, 2001, p. 260
34 *Id.*, p. 261
35 *Id.*, p. 261
36 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions De Minuit, 1980, p. 382
37 François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, 2003, p. 74
38 *Id.*, p. 75
39 *Ibid.*

sans-lieu (qui n'en a plus depuis que son ami Pitt est mort), comme partant vers un ailleurs, retrouvant peut-être son état de nomade. Mais tout deux restent reliés par la terre d'où ils sont partis et c'est ce qui les amènera à y revenir. « *La ritournelle […] emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif.* »[40]

La ritournelle est une figure que l'on retrouve souvent dans « *les contes, de terreur ou de fées* »[41] écrit Deleuze. Et c'est un peu ça qu'évoque aussi le texte de Baricco. De par sa forme d'abord : Shatzy, la « gouvernante » de Gould (un enfant surdoué de 13 ans), raconte cette histoire de western à l'enfant qui l'écoute. « *Depuis qu'elle avait six ans, Shatzy Shell travaillait à un western. C'était la seule chose qui lui tienne vraiment à cœur, dans la vie. Elle y pensait continuellement. Quand de bonnes idées lui venaient, elle allumait son magnétophone portable et elle les disait dedans. Elle avait des centaines de cassettes enregistrées. Elle disait que c'était un western superbe. […] Elle n'avait pas de méthode précise, mais elle continuait, sans s'arrêter. Et le western grandissait.* »[42]
Au fil du roman cette histoire se déploie, en épisodes, reprenant certaines figures, ou en en abandonnant d'autres, avec toujours comme centre (comme *Natif* dirait Deleuze) la ville de Closingtown. Le lecteur ne sait jamais quand reprendra l'épopée, il guette au détour des pages entre les nombreuses autres histoires qui s'entremêlent, la poursuite et la résolution de la fable. Toujours en quelques lignes, au ton, au style, il reconnaîtra que nous sommes à nouveau sur le terrain du western.

Mais cette impression de conte de l'Ouest vient aussi du contenu du texte : narratif, imagé, travaillant le détail, le suspense, mettant en scène des personnages archétypaux (le vieux shérif dévoué et épris de justice, l'indien étrange et solitaire). Baricco s'inscrit dans une tradition du récit, du raconteur d'histoire.
Au cinéma, le western a plutôt tendance à faire de l'économie de mots sa marque, son style. Le héros quand il n'est pas muet, est laconique, précis, cinglant. Il parle peu mais fait toujours mouche. C'est un des genres cinématographique qui a été le plus menacé par l'arrivée du cinéma parlant raconte Jean Ollé-Laprune[43], parce que s'il était des films qui se passaient aisément de dialogues c'était bien ceux-là, basés sur le mouvement, sur

---

40 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op.cit.*, p. 384
41 *Id.*, p. 383
42 Alessandro Baricco, *op. cit.*, p. 70-71
43 Jean Ollé-Laprune, historien du cinéma, interviewé par Jean Leclerc, *Histoire Vivante*, « Le Western 2/5 », RTS-La Première, 02/02/2010

l'action, sur l'image. L'arrivée de cette nouvelle technologie, avec la nécessité d'utiliser des micros, compliquaient grandement les tournages en plein air dans les grands espaces, les cascades équestres, etc. Le renouveau du western s'est donc fait à coup de répliques courtes et cultes. Dire le texte de Baricco, assumer son flot, est donc déjà un déplacement de ce qu'on attendrait du western.

« - A la question n°31 vous avez répondu que vous faites un western.
- Exact
- Que le rêve de votre vie c'est de faire un western.
- C'est ça.
[…]
- Mais c'est quoi ? Un film ?
- Pardon ?
- Ce western... c'est quoi, un film, un livre, une bande dessinée, qu'est-ce que ça peut bien être ?
- En quel sens ?
[...]
- CE WESTERN, c'est quoi ?
- C'est un western.
- ...
- ...
- Un western ?
- un western. »[44]

[44] Alessandro Baricco, *op. cit.*, p. 119-120

HANK'S
MASS MEETING
ELECTIONS

Esthétique

« *Le western, son affaire c'est vraiment d'avoir inventé, avoir apporté le ciel au cinéma* » dit Gilles Deleuze dans son cours du 19 janvier 1982. Les autres genres cinématographiques comme le film noir ou le burlesque se concentraient sur l'intrigue, sur les personnages et donc travaillaient en plans serrés, en gros plans, etc. Et c'est vraiment avec le western qu'on va développer les plans larges, pour embrasser l'immensité de la vallée, la vue imprenable, le désert infini. On va inscrire le ciel dans le cadre, on va laisser de l'air au dessus des personnages. On invente le ciel. Beau programme.

Dans le texte de Baricco, il est beaucoup question du ciel et du paysage. Les deux hommes ne se rencontrant quasiment jamais, le danger vient d'avantage du soleil, de la chaleur, de la poussière, du désert...
Si le trajet joue ici son rôle initiatique c'est qu'il y a influence directe des éléments naturels sur les personnages et sur la fiction. Le paysage et le territoire en disent autant que l'histoire qui est racontée ou que la personne qui la raconte, décor et espace en viennent à se confondre avec les personnages et ne peuvent se cantonner à une simple toile de fond.
Comment alors transposer cette épopée, cette esthétique dans la boîte noire du théâtre, lieu anti-naturel s'il en est ? Le western étant fondamentalement le plein air qu'en reste t-il si on le contraint à l'espace de la salle de spectacle de la Manufacture ? J'ai toujours trouvé extrêmement triste les fenêtres dans les scénographies classiques. Triste parce que ça n'ouvre sur rien. Parce qu'il n'y a rien derrière. Il ne s'agira donc pas (oh non !) d'installer un faux feux de camp au centre du plateau, de mettre un cactus dans un coin ou de projeter les Rocheuses sur le mur du fond... Alors comment inventer le ciel au théâtre, avec les moyens et le langage du théâtre ? Comment se fondre dans le paysage ou se détacher sur la crête ? Quel paysage et quelle crête ? Quelles traces conserver ?

Ce questionnement rejoint d'une certaine manière celui d'artistes du land-art comme Hamish Fulton ou Richard Long, artistes marcheurs, pour qui il a fallu trouver comment rendre compte de leur travail auprès de musées ou de galeries alors même que leur art

s'épanouissait en plein air, loin des centres urbains et parfois même de manière immatérielle. Comment faire rentrer la Nature dans les murs ? Ou plutôt comment ouvrir le lieu clôt sur l'immensité des espaces à parcourir ?
« *Richard Long, dès le début de sa réflexion sur l' art, est parti du constat que le paysage lui semblait avoir été négligé par les artistes, non dans sa représentation, au contraire abondante dans l' histoire de la peinture, mais dans sa perception existentielle en relation immédiate avec son espace à parcourir et le temps de la marche.* »[45] Une telle démarche artistique ne pouvait donc, de fait, que retenir mon attention.
A cette problématique de quelle trace ramener de ses longues pérégrinations à pied, Richard Long répond par deux types d'œuvres : soit il a recours à la photographie pour documenter son action dans un territoire donné, soit il prélève des éléments (souvent un seul élément mais en quantité importante) dans les lieux traversés et dont la disposition dans l'espace de la galerie (souvent la figure du cercle, du rectangle, de la ligne, délimités très précisément) deviennent la figuration symbolique des sensations qu'il a reçues durant sa marche. Peut-être ces espaces limités dans le lieu fermé, ce clôt dans le clôt, sont-ils une tentative d'annihiler par double négation les frontières du lieu d'exposition, d'ouvrir le spectateur aux grands espaces.

Richard Long marche dans de multiples contrées et environnements différents : landes, forêts, déserts, haute montagne... Mais toujours des lieux désertés par l'humain. « *Il cherche le vide, la terre comme page vierge, l'espace comme abstraction où tracer sa route et ses lignes, […] il superpose sa géométrie rigoureuse à la nature, invente des routes qui n'existent pas, crée du rectiligne et du circulaire dans l'espace chaotique.* »[46] Quelque chose du cow-boy voulant dompter l'ouest sauvage ? Long se définit plutôt du côté des indiens d'Amérique pour qui il dit avoir beaucoup d'admiration : ses installations sont éphémères et il cherche un nouveau rapport avec la Terre, la Nature. On pourrait l'associer à cette déclaration d'Hamish Fulton : « *Je marche sur la terre pour m'introduire dans la nature* »[47]. Faire partie du paysage. Comme l'indien.
Il y a chez Long cette même nostalgie d'un paradis perdu, cette même recherche d'une terre vierge, d'un lieu où la nature serait restée intacte et souveraine, qu'on retrouve chez Fenimore Cooper, Henry David Thoreau, Walt Whitman, jusque dans le western.

---

45 Stephan Barron, <http://stephan.barron.free.fr/1/emilie_iehl/4.html>
46 Valérie de Saint-Do, « L'homme qui marche... Richard Long », *Cassandre*, n°43, septembre-octobre 2001
47 Hamish Fulton, « Into a walk into nature », *Land and Environmental Art*, Jeffrey Kastner et Brian Wallis, Phaidon, 2001, p. 8

Les installations qu'il réalise dans des salles d'exposition, celles qui sont détachés des lieux qu'il a arpenté, sont en quelque sorte des *hétérotopies* au sens où Foucault les a définies : espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, localisations physique de l'utopie au cœur de l'institution, de la société. Dans le même sens on peut affirmer que l'Ouest mythique, échappant à sa géographie (le *Far-West*, « l'ouest lointain »), retravaillé par la cinéphilie internationale devient une sorte d'utopie « *pays sans lieu et histoire sans chronologie* »[48].

Inspiré par le travail simple et radical de Richard Long, il s'agira donc au plateau de chercher à créer un ou des « *contre-espaces* »[49], trouver la forme symbolique qui pourra renvoyer le spectateur à l'immensité des plaines parcourues, le lieu où il pourra projeter l'imaginaire de son utopie.

[48] Michel Foucault, *Des espaces autres*, conférence au Cercle d'études architecturales, 14/03/1967
[49] *Ibid.*

Errance

« La chasse à l'homme c'est de la géométrie pure. Des points, des lignes, des distances. Dessine ça sur une carte : une géométrie saoule mais implacable. Ça peut durer des heures, ou des semaines. L'un fuit, l'autre poursuit. Chaque minute les éloigne de la terre qui les a engendrés et qui saurait, si on le lui demandait, les reconnaître. Bien vite ils deviennent des points dans un néant qui ne peut plus distinguer, en eux, le bon du mauvais. A ce moment-là, même s'ils le voulaient, ils ne pourraient plus rien y changer. Ils sont devenus trajectoires objectives, déductions géométriques calculées par le destin à partir de la faute. »[50]

Bear, l'indien, fuit. Wister, le shérif, poursuit. A moins que ce ne soit l'inverse. Et ils entreprennent ensemble, dans une sorte d'accord tacite, cette longue dérive insensée. La fuite dans le texte de Baricco semble ne valoir qu'en elle-même, n'avoir vertu qu'à changer de territoire, d'air, à aller voir là-bas s'il y a encore un là-bas. La fuite n'est pas fuite vers, il n'y a pas d'ailleurs. Elle n'est que fuite. Définie par son seul tracé. Pourquoi Bear part-il ? Et où va t-il ? Pourquoi ne fuit-il pas vraiment, pourquoi ne rend-il pas sa poursuite impossible ?

Dans les années 60, en observant des enfants autistes, Fernand Deligny forge le concept de *ligne d'erre*. *« Erre : le mot m'est venu. Il parle un peu de tout, comme tous les mots. Il y va d'une "manière d'avancer, de marcher", dit le dictionnaire, de "la vitesse acquise d'un bâtiment sur lequel n'agit plus le propulseur" et aussi des "traces d'un animal". Mot fort riche, comme on le voit, qui parle de marche, de mer et d'animal, et qui recèle bien d'autres échos : "errer : s'écarter de la vérité… aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure". »*[51]
Comme les enfants qu'il accompagne n'utilise pas les mots pour s'exprimer, il choisit de suivre leur trace, et de reporter la ligne de leurs trajets, de leurs déplacements sur le papier. Pour lui le chemin exprime, il y a une communication possible, fut-elle hermétique. *« la communication, outre le fait d'établir la relation, est aussi la chose que l'on communique, le moyen et le message ; et aussi le passage d'un lieu dans un*

---

[50] Alessandro Baricco, *op. cit.*, p. 251
[51] Fernand Deligny, *Cahiers de l'Immuable / 1*, in *Œuvres* , éditions L'Arachnéen, 2007, p. 811

autre ; et la porte, la route sont communication ; à ne plus pouvoir distinguer la fin et le moyen ; si la communication est la voie, c'est de trajets qu'il s'agit ; si elle est voix, c'est le langage »[52].
Deligny précise que ce ne sont pas forcément les enfants qui cherchent à communiquer par leur tracé géographique mais le trajet, le dessin de leur trace qui communique en lui-même, qui dit quelque chose. Le déplacement témoigne nécessairement d'une relation. Il y a un rapport à l'autre, à un ailleurs, à un ici dans une fuite ou dans une errance. Peut-être Wister, lancé à la poursuite de Bear, suivant sa trace, a t-il lu quelque chose dans cette ligne, quelque chose qui le poussera à faire demi-tour, à devenir le poursuivi. Celui qui trace.

Si la *ligne d'erre* de Deligny nous éclairait sur le trajet de Bear, peut-être la *ligne de fuite* de Deleuze et Guattari peut nous servir à faire une lecture du parcours du shérif Wister. Selon eux, « *individus ou groupes, nous sommes tous faits de lignes* »[53] et ils en distinguent trois sortes : lignes dures, lignes souples et lignes de fuite.
Si on se sert de ce concept pour lire la situation de Wister, on peut dire que sa ligne dure c'est son rôle de shérif, de notable, de garant d'un ordre et d'une respectabilité au sein de la communauté de Closingtown. Il y a, gravitant autour, les lignes souples et notamment celles de ses relations avec Pitt Clark, le jeune garçon retrouvé mort au début du chapitre.
Un temps, celui d'avant l'ouverture du chapitre, ces lignes souples ne venaient pas remettre en question la ligne dure, jusqu'à ce qu'à un moment les deux deviennent incompatibles. Et pour éviter le chaos ou ne plus le voir, il faut partir. C'est la ligne de fuite. Cette chasse à l'homme c'est la ligne de fuite de Wister. Celle dont on ne peut revenir le même. Ligne imprévisible, sans but, en devenir. C'est une sortie hors du cadre. Hors de la société. Rupture du sujet avec son territoire, difficulté d'en retrouver un. C'est une ligne d'émancipation. « *Comme si quelque chose nous emportait, à travers nos segments, mais aussi à travers nos seuils, vers une destination inconnue, pas prévisible, pas préexistante* »[54].

Ainsi Bear et Wister dessinent-ils « *des chemins qui font fuir les espaces connus, les territoires apprivoisés : ce qui importe est justement de défricher l'imprévisible, la terra incognita, de s'extraire du familier – même si, d'une certaine façon, l'errance n'est*

---

52 Fernand Deligny, *Traces d'être et Bâtisse d'ombre* , in *op. cit.*, p. 1497
53 *Id., p. 151*
54 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, p. 152

jamais qu'un moyen d'y revenir »[55]

Cette fuite, cette errance se fait voyage initiatique. C'est en allant au bout de leur solitude que les personnages pourront revenir dans la société des hommes. Plus sages, plus justes, plus forts. « *A l'inverse de la tragédie classique, le western exclut l'unité de lieu et postule le déplacement* »[56], on ne compte plus les films qui font du trajet leur base narrative. Et quoi de plus évident pour la geste d'une conquête ? La conquête est forcément déplacement, avancée. La frontière n'est plus ce qui sépare, la frontière devient dans le western quelque chose qui est perpétuellement déplaçable, mouvant, qu'elle soit frontière géographique d'ailleurs ou bien morale : difficile de départager le bon du mauvais dans le western ! Les shérifs (et c'est une réalité historique) sont souvent d'anciens brigands repentis, les héros sont des voyous, des justiciers solitaire faisant régner leur propre loi, on exalte le bandit comme Jesse James ou Billy the Kid, etc.

La justice est rare dans l'ouest et tout se passe comme si le trajet servait de juge. Dans la fuite on risque de mourir assoiffé dans le désert, emporté par un torrent, criblé de flèches en territoire indien ou on risque d'être rattrapé et lynché haut et court si l'on est poursuivi. Mais si on ressort vivant du trajet, si on arrive à destination, quelle quelle soit, c'est comme si on avait été lavé, blanchi et sa vie peut reprendre là. On a été accepté par le seul véritable tribunal de l'ouest : la chevauchée héroïque.

« *Le trajet est donc initiatique […]. Il est probatoire en révélant les qualités cachées du (des) héros. Il devient qualifiant puisqu'il donne à chacun la place, la tendresse, le pardon ou la fonction qui lui reviennent. C'est l'espace, le temps, la démesure qui sacrent et consacrent* »[57]

---

[55] Isabelle Ost, « Et rêve d'un espace sans ici ni ailleurs », *Des éléments aux traces*, sous la direction de Matthijs Engelberts et Danièle de Ruyter, Editions Rodopi, 2008, p. 100-101

[56] Philippe Joutard, *op. cit.*, p. 4

[57] Jacques Mauduy et Gérard Henriet, *op. cit.*, p. 154

Corps

« Mon corps aussi est une géographie, ou un peuple, et des peuples »[58]

Le corps du cowboy.
Corps rongé par la solitude, l'immensité et l'aridité des paysages.
Corps boursouflé de codes, viril, héroïque, violent.
La fuite du corps du héros dans le corps de la Nature. Comment le paysage, la cartographie du western, la Nature, s'inscrit, s'écrit, se reflète dans le corps. Chercher à rendre visible dans mon corps le territoire choisis. Que reste t-il du cow-boy quand il est soustrait à son environnement ? Le corps, la voix peuvent-ils redéployer un environnement, une carte, une ligne de fuite ? Peuvent-ils devenir paysage ?

Parce que ce sont ces corps, ces gueules, ces looks qui me restent le plus en tête des westerns que j'ai vu. Cette façon de s'habiller, de se tenir, les regards, les gueules cassées, boursouflées, asséchées par le vent et la poussière, mal rasées, usées. La manière de marcher, lourde, dansante, chaloupée. Les longs cache-poussières qui m'ont toujours fait rêver. Cette époque où tout le monde portait chapeau et bottes de cuir. Cette exacerbation du masculin, cette surenchère de virilité. Jusqu'à l'écœurement. Certains films de Leone aujourd'hui me fatigue de tant de testostérone, de virilité, de tant d'absence de femmes. Et pourtant il faut admettre que ce qui retient dans un western c'est la classe qui découle du héros. Une sorte de grâce entoure John Wayne, Clint Eastwood, Cary Grant, James Stewart, Lee Van Cleef quand ils marchent dans les rues poussiéreuses à la sortie du saloon. La façon de marcher, la façon de tenir son arme, de tirer, la façon d'attendre, la façon de regarder, la façon d'encaisser les coups. Il y a dans cette société presque exclusivement masculine une chorégraphie de la vie, de chaque mouvement qui est proprement fascinante. Un entre-soi qui nécessite de connaître les codes vestimentaires mais aussi l'allure et la manière de s'exprimer pour faire partie du jeu. Et c'est presque une danse. Entre séduction mutuelle et évaluation du danger, marquage du territoire et tentative d'intimidation. Danse qui atteint son climax, sa représentation la plus élaborée au moment du duel. Deux hommes qui

[58] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op.cit.*, p. 134

avancent l'un vers l'autre dans la rue principale de la ville. Et il n'est rien nécessaire de dire de plus. La démarche, le regard, la position indique l'inéluctable. Tout le monde comprend qu'il va s'agir d'un duel. Tous se figent, s'observent, quelques dernières répliques assassines s' échangent avant que la poudre ne parle. Dans ces derniers instants tous les gestes sont scrutés, étudiés, contrôlés. Tout le corps est aux aguets, au bord de. Et ils se tournent autour, et ils se jaugent. C'est à qui dégainera le premier. Parade nuptiale. Mais une parade nuptiale qui rejoindrait, qui se jointerait avec la parade mortuaire. Le duel c'est la danse du cygne. La dernière.

Le cow-boy c'est donc un corps qui met en avant sa virilité, qui la surjoue. Un corps érotisé. Le secret de la démarche ondulante et si caractéristique de John Wayne serait qu'il a cherché une marche où son sexe serait toujours mis en avant... Quant à la panoplie du cow-boy et à l'esthétique de l'Ouest c'est un des thèmes récurrents chez les chippendales encore de nos jours... Le cow-boy aussi a ses bijoux, sa parure : le colt, le veston, le chapeau, la cartouchière, le cigarillo, les éperons, les bottes, le cuir, jusqu'à l'étoile de shérif... Il est l'homme, le masculin poussé au comble de sa virilité par le soin qu'il apporte à son image. Rien de plus coquet qu'un cow-boy. Corps étrange, puissant et nonchalant, beau et ravagé par les coups et les cicatrices, il est peut-être l'homme fatal du cinéma, le pendant de la femme fatale des films noirs. Et la publicité ne s'y trompera pas. Marlboro fera même le lien entre ces deux figures. Après avoir axés, dans les années 30-40, ses campagnes de publicités sur le public féminin à grand renfort d'actrices, imposant la cigarette comme un des attributs de la femme fatale, la marque revient vers le public masculin avec la figure du cow-boy, la virilité incarné. C'est ainsi que Marlboro crée dans les années 50 le *marlboro man,* qui demeurera l'image de la marque pour plusieurs décennies et lui assurera une assise internationale.

Geste

« Chaque individu est traversé par des bruissements, des appels d'airs, des « lignes de fuite ». Combien d'appels ignorons-nous, trahissons-nous, avant de nous constituer, par frayages successifs, nos petites habitudes, notre précaire équilibre, pour permettre au corps de fonctionner sans être sans cesse sollicité et entravé par l'immensité du possible ? »[59]

Écouter l'appel (d'air ?), fuir au Far-West, sur les terres du western, bien plus loin que je ne l'aurais imaginé. Être à l'ouest. Déraciné par son sujet.

« La ligne de fuite est une déterritorialisation. Les Français ne savent pas bien ce que c'est. Évidemment, ils fuient comme tout le monde, mais ils pensent que fuir, c'est sortir du monde, mystique ou art, ou bien que c'est quelque chose de lâche, parce qu'on échappe aux engagements et aux responsabilités. Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. [...] Fuir c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. »[60]

Être le premier étonné d'avoir fait toute cette route et de me retrouver cow-boy. Incongruité.

Le western comme récit d'une épopée et comme répertoire d'une gestuelle, celle du cow-boy, celle du mâle viril du XXe siècle. LE geste et LA geste. Le récit de Baricco comme chanson de geste pour ces derniers chevaliers, ces centaures modernes et la gestuelle du duel comme quintessence de la corporalité cow-boy. Gestuelle fixée, définie, magnifiée par le cinéma et ces grands cow-boys éternels : John Wayne, Clint Eastwood, Henry Fonda, Cary Grant, James Stewart, Robert Mitchum, Lee Van Cleef... Alors oui corps **et** texte. *« Non pas dans la fusion béate, ni d'avantage dans le soupçon de dépendance et de sujétion »*[61] mais dans une démarche proche de celle de Merce Cunningham et John Cage qui *« voulaient essentiellement, et radicalement, couper tout rapport d'assujetissement de la danse à la musique, ou, réciproquement, de la musique à la danse »*[62] en cherchant à aller vers une rencontre d'égal à égal, une rencontre ouverte. En s'appliquant à ce qu'aucune forme ne prédomine sur l'autre en scène, mais qu'elles forment un tout. Déhierarchiser corps et texte, sortir des querelles théoriques

[59] Basile Doganis, *Pensées du corps*, Les Belles Lettres, 2012, p. 111
[60] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 47
[61] Jean-Marc Adolphe, Charlotte Imbault et Gérard Mayen, « La danse remet le son », *Mouvement*, n°66, novembre-décembre 2012
[62] Jean-Marc Adolphe, Charlotte Imbault et Gérard Mayen, article cité

éternelles entre ceux qui veulent le texte premier et ceux qui veulent le corps avant tout. Diviser en corps et en voix. « *Si les gestes parlent, écrit Deleuze, c'est d'abord parce que les mots miment les gestes ; il y a une pantomime intérieure au langage, comme un discours, un récit intérieur au corps.* »[63]
Se souvenir que le western se passait de dialogues avant l'avènement du cinéma parlant. Se souvenir que dans son récit Baricco se passait d'illustrations. Penser comme le disait Marguerite Duras de son film *La Femme du Gange*, qu'il y a « *deux films, le film de l'image et le film des voix*».
Suivre la ligne d'erre de Bear, suivre la mienne, chercher ce qu'elles disent d'un rêve : l'Ouest. Explorer les liens entre l'agir (la démarche, les gestes, l'action) et le dire, un dire littéraire qui traverse une multitude de voix (voies) : celle de Baricco l'auteur, celle des westerns de son enfance, celle de Shatzy l'héroïne, celle de Wister le shérif jusqu'à la mienne à Lausanne en mars 2015.

Se faire son western.

[63] Michel Bernard, *L'Expressivité du Corps*, Delarge, 1976, p. 387

Un jour je ferai vivre

Mon étoile nomade

Et j'irai loin des routes

Par chemins oubliés

Mon ciel sera ouvert

Mon esprit libéré

Je donnerai au monde

La trace de mes pas

Moebius, *Made in LA*

Bibliographie

Ouvrages

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 2008

BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 2013

BARICCO Alessandro, *City*, Gallimard, 2001

BERNARD Michel, *L'Expressivité du Corps*, Delarge, 1976

DE RUYTER Danièle et ENGELBERTS Matthijs (dir.), *Des éléments aux traces*, Éditions Rodopi, 2008

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Flammarion, 1977
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Les Éditions De Minuit, 1980

DELIGNY Fernand, *Œuvres* , éditions L'Arachnéen, 2007

DOGANIS Basile, *Pensées du corps*, Les Belles Lettres, 2012

FORD Charles, *Histoire du western,* Editions Horay, 1964

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre,* L'Age D'Homme, 2010

HENRIET Gérard et MAUDUY Jacques, *Géographies du western*, Nathan Université, 1989

JACQUIN Philippe, *Le cow-boy, un américain entre le mythe et l'histoire*, Albin Michel, 1992

JAYNES Julian, *La naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit,* PUF, 1994

KASTNER Jeffrey et WALLIS Brian, *Land and Environmental Art,* Phaidon, 2001

LAGAYETTE Pierre, *Histoire de la littérature américaine*, Hachette Supérieur, 2011

LEUTRAT Jean-Louis, *Le western, archéologie d'un genre*, PUL, 1987
LEUTRAT Jean-Louis et LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Les Cartes de l'ouest. Un genre cinématographique : le western,* Armand Colin, 1990

MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, PUF, 2007

MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Cahiers du Cinéma, 1999

PIERRA Gisèle, *Le corps, la voix, le texte,* L'Harmattan, 2006

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008

VUILLARD Éric, *Tristesse de la terre*, Actes Sud, 2014

ZOURABICHVILI François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, 2003

Articles

ADOLPHE Jean-Marc, IMBAULT Charlotte et MAYEN Gérard, « La danse remet le son », *Mouvement*, n°66, novembre-décembre 2012

AGACINSKY Daniel, « Le héros de la Frontière, un mythe de la fondation en mouvement », <http://miranda.revues.org/2403>, 2011

BARRON Stephan, <http://stephan.barron.free.fr/1/emilie_iehl/4.html>

BOISSEAU Rosita, « Cunningham, la preuve par trois », *Le Monde*, 06 décembre 2007

CANTARELLA Robert, <http://robert-cantarella.tumblr.com/>

COHEN Clélia, livret DVD *La Chevauchée Fantastique,* éditions Montparnasse, 2003

DE SAINT-DO Valérie, « L'homme qui marche... Richard Long », *Cassandre,* n°43, septembre-octobre 2001

DELEUZE Gilles, « Cinéma / Image mouvement », cours université Paris 8, novembre 1981 – juin 1982, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=8>
DELEUZE Gilles, « Cinéma / Pensée », cours université Paris 8, octobre 1984 – juin 1985, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=17>

GARCIN-MARROU Flore, « Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie », position de thèse, <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/position-de-these.pdf>

GRANVILLE Gary N., « Les chevaliers du Far-west », *Le Courrier de l'Unesco,* septembre 1989

POIRAUDEAU Anthony, « Introduction à la marche à pied comme discipline et expérience artistiques », <http://futilesetgraves.blogspot.ch/2011/08/introduction-la-marche-pied-comme.html>

PONS Christian-Marie, « La chevauchée médiatique de Buffalo Bill », *Belphégor*, n°2, juin 2002

RICHEUX Marie, <http://paslapeinedecrier.hautetfort.com/>

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Ici Tokyo, les morts parlent aux vivants : deux nouveaux spectacles de Toshiki Okada », <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/balagan/2013/10/10/ici-tokyo-les-morts-parlent-aux-vivants-deux-nouveaux-spectacles-de-toshiki-okada-231357>

Audio

AIR et BARICCO Alessandro, *City Reading*, livre-disque, 2003

DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création,* Les mardis de la fondation FEMIS, 17/05/1987

FOUCAULT Michel, *Des espaces autres*, conférence au Cercle d'études architecturales, 14/03/1967
FOUCAULT Michel, *Le corps utopique,* conférence radiophonique, France Culture, 07/12/1966

GARCIN-MARROU Flore, *Autant j'aime le théâtre, autant je suis pour cette raison-là, son ennemi,* colloque Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine, École Normale Supérieure, 24/11/2012, <http://labo-laps.com/flore-garcin-marrou-autant-jaime-le-theatre-autant-je-suis-pour-cette-raison-la-son-ennemi/>

LAURENTIN Emmanuel, *La Fabrique de l'Histoire*, « Western : anatomie d'un genre », France Culture, 25-27/06/2012

LECLERC Jean, *Histoire Vivante*, « Le Western », RTS-La Première, 01-05/02/2010

RICHEUX Marie, *Les Nouvelles vagues,* « La ligne 2/5 », France Culture, 04/11/2014
RICHEUX Marie, *Pas la peine de crier,* « L'ouest », France Culture, 02-06/12/2013

Filmographie

BALIBAR Jeanne et MOULLET Luc, présentation du film *Une aventure de Billy le Kid*, Centre Georges Pompidou, 24/05/2009, <http://www.dailymotion.com/video/x9femj_jeanne-balibar-presente-luc-moullet_creation>

BLASCO Riccardo, *Duello nel Texas*, 1963

COSTNER Kevin, *Dances with Wolves,* 1990

DE TOTH André, *Day of the outlaw*, 1959

DOMINIK Andrew, *The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford,* 2007

FARROW John, *Hondo,* 1953

FORD John, *3 Bad Men*, 1926
FORD John, *Stagecaoach*, 1939
FORD John, *The Searchers,* 1956
FORD John, *The Man Who Shot Liberty Valance,* 1962

HELLMAN Monte, *The shooting*, 1966

HAAS Philip, *Stones and flies,* 1988

HAWKS Howard, *Red River,* 1948
HAWKS Howard, *Rio Bravo,* 1959
HAWKS Howard, *El Dorado,* 1966

JARMUSCH Jim, *Dead Man,* 1995

JODOROWSKY Alejandro, *El Topo*, 1970

LEE Ang, *Brokeback Mountain*, 2005

LEONE Sergio, *Per un pugno di dollari*, 1964
LEONE Sergio, *Per qualche dollaro in più,* 1965
LEONE Sergio, *Il buono, il brutto, il cattivo,* 1966
LEONE Sergio, *C'era una volta il West,* 1968

MANN Anthony, *Man of the West*, 1958

MOULLET Luc, *Une aventure de Billy le Kid*, 1971

PARNET Claire, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 1996

PECKIMPAH Sam, *Pat Garrett & Billy the Kid,* 1973

PENN Arthur, *Little Big Man,* 1970

PORTER Edwin S., *The great train robbery,* 1903

REICHARDT Kelly, *Meek's Cutoff*, 2010

SALEEM Hiner, *My sweet Pepper Land*, 2013

TARANTINO Quentin, *Django Unchained,* 2012

VAN SANT Gus, *Gerry*, 2002

WARHOL Andy, *Lonesome cowboys*, 1968

Spectacles vivants

BÖSCH Maya, *Schreib mir das lied vom tod*, Arsenic, 2013

DE KEERSMAEKER Anna Teresa, *On line,* 2011

DEFOORT Antoine et GOERGER Halory, *Germinal*, Arsenic, 2014

DIDRY Éric, *La loi du marcheur,* 2010

INGVARTSEN Mette, *To come*, 2005

LAYES Clément, ***Things that surround us***, Théâtre Sévelin 36, 2014

MARIN Maguy, *May B,* 1981

MILIN Gildas, ***Toboggan***, Théâtre Gérard Philippe, 2013

NADJ Josef, *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige,* 1994
NADJ Josef et BARCELO Miquel, *Paso Doble,* 2006
NADJ Josef, *Les corbeaux*, Josef Nadj, 2010

SAIRE Philippe, *Lonesome Cowboy,* 2009
SAIRE Philippe, *Black Out,* 2011
SAIRE Philippe, ***La Dérive des continents***, Théâtre Vidy-Lausanne, 2013

SEHGAL Tino, *This situation*, 2007

THOMASSET Vincent, *Bodies in the cellar,* 2013

Remerciements

Claire de Ribaupierre, son soutien, son enthousiasme, ses références, son suivi, son engagement sans faille
Robert Cantarella, son regard, son analyse juste et précise, stimulante
François-Xavier Rouyer, ses bon vieux westerns introuvables, sa passion du cinéma
Lara Khattabi pour la deleuization de ce mémoire
Magali Heu et Jonas Lambelet ainsi que toute la promo G, leur écoute et leur énergie communicative, leur amitié toujours
Philippe Saire, son travail, sa disponibilité, son partage
Gildas Milin, ses conseils, son influence
Christophe Jacquet, ses inépuisables recherches et trouvailles
Achille Dubau ses lumières, ses goûts littéraire, sa présence rassurante
Mes parents, leur présence toujours, leur soutien, leur curiosité
Delphine Rosay, son écoute, son accompagnement, sa compréhension
Nicolas Berseth, Ian Lecoultre, Robin Dupuis, Céline Ribeiro, les joyeux drilles de la technique
Yvane Chapuis
Bérengére Malagarini
Vincent Thomasset