



HAL
open science

Jesse James assassiné ou le crépuscule d'une idole

Jocelyn Dupont

► **To cite this version:**

Jocelyn Dupont. Jesse James assassiné ou le crépuscule d'une idole. *Cycnos*, 2012, Le cinéma américain face à ses mythes, 28 (2), pp.31-46. hal-02440355

HAL Id: hal-02440355

<https://univ-perp.hal.science/hal-02440355v1>

Submitted on 1 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jesse James assassiné ou le crépuscule d'une idole

Jocelyn Dupont

Université de Perpignan

D'entre tous les mythes fondateurs sur lesquels se sont érigés les Etats-Unis d'Amérique, c'est sans conteste celui de la conquête l'Ouest et de ses « héros » qui s'est ancré de manière la plus définitive dans les imaginaires collectifs, états-uniens et au-delà. Les trappeurs, *pathfinders* et surtout les cow-boys parcourant les espaces immenses de la *wilderness* sont devenus autant de figures d'incarnation du récit national américain porté par un souffle mythique. Le rôle du film western dans ce processus mythographique est absolument crucial. Il a fait l'objet d'études désormais classiques, notamment en France, à l'instar de celles de Raymond Bellour (1966, 1993) ou de Jean-Louis Leutrat (1987). Ces deux auteurs insistent chacun à leur manière sur le rôle de la Frontière et de sa disparition dans la métamorphose du rapport imaginaire de l'individu et d'un espace précédemment donné comme ouvert. Comme l'observe Leutrat, « la disparition de la Frontière marque le moment où la Nature ne peut plus jouer comme référent. Nature et Histoire sont perdues pour l'imaginaire ; il y a déréalisation du paysage lui-même. Dès lors il s'agit de donner les *signes* de l'imagination [...] » (Leutrat 13) Parmi les processus signifiants participant à cette entreprise de métamorphose du cours de l'histoire, le cinématographe alors en plein avènement occupe une place essentielle. En 1894, un an après le célèbre discours de Frederick Jackson Turner *The Significance of the the Frontier in American History* et un an avant les premiers films des frères Lumière, sont tournées des images de la vie de cow-boys. Celles des rodéos de Frank Hammitt et Lee Martin, capturées en Kinetoscope selon le procédé Edison¹, signent la coïncidence de la fin d'un âge historique et de la naissance d'une légende, celle de l'Ouest. A partir de ce moment-là, c'est cette dernière qui, selon le principe énoncé dans *The Man Who Shot Liberty Valance* de John Ford (1961)², allait l'emporter sur les faits dans la vaste entreprise de construction mythographique d'une nation dont le western fut un des vecteurs le plus efficaces.

Locus privilégié de la fusion entre l'individu et son environnement, le western est aussi un genre dans lequel le rôle accordé au héros, ou du moins au protagoniste, est primordial. Qu'ils s'appellent Johnny Guitar, Calamity Jane ou Pat Garrett, qu'ils soient meneurs de bétail, officiers de l'Union, soldats

¹ Ces images sont notamment visibles sur Youtube à l'url <http://www.youtube.com/watch?v=1rgUKCK-94U>. (consultation le 18 juin 2012). Nous remercions Lauric Guillaud pour nous les avoir fait connaître.

² "This is the West Sir. When the legend becomes fact, print the legend"

confédérés ou hors-la-loi, les personnages principaux des films de Ray, Hawks, King ou Ford, pour ne citer qu'une poignée d'auteurs, sont tous hantés par le spectre du héros épique, idéal toujours déjà perdu mais dont le genre, dans ses décennies les plus héroïques (1930-1950), n'a cessé de se nourrir. L'épique, ou du moins la tentation de l'épopée, est en effet un pilier essentiel de la mythologie westernienne. Son empreinte pose sans cesse la question essentielle du rapport entre mythe et histoire, qui ne cesse de se rejouer dans ce genre cinématographique si éminemment américain. Ainsi « le western historique ne fait que rêver d'épopée. Son statut demeure ambivalent : d'une part, il affirme une unité mythique, celle de l'existence absolue et éternelle des Etats-Unis, d'autre part, il décrit le processus réel et non exempt de déchirement (dont l'antagonisme fondamental entre Nord et Sud) » (Bernard Dort, cité dans Bellour 1993 : 64). De la même manière, il serait erroné d'attribuer au héros de western les qualités de celui de l'épopée. Le « héros » westernien n'est en effet ni Hector, ni Achille – même si nous reviendrons sur ce dernier – ; il relève à bien des égards davantage de la figure du *picaresco* que de l'avatar du guerrier grec ou du vertueux chevalier médiéval. Et si, en règle générale, au cinéma, le bandit semble jouir d'un coefficient de sympathie supérieur ou égal au représentant de l'ordre social ou de la loi, le western est *a fortiori* le genre où l'exaltation de la figure à la fois romantique et picaresque du bandit héroïque trouve un espace d'expression privilégié, voire originel. Les brigands bien-aimés sont en effet légion dans le western, et ils relèvent tout autant du mythe que de l'histoire. Il n'est qu'à évoquer les noms de Sam Bass, Butch Cassidy, Billy The Kid et Jesse James pour illustrer le propos ; ces signifiants fonctionnent comme autant de matrices imaginaires. Pourtant, à y regarder de plus près, ces personnages ambivalents, qui incarnent de façon exaltée la rébellion à l'ordre instauré et la liberté individuelle – on pense ici notamment au Kid incarné par Paul Newman dans *The Left-Handed Gun* (Arthur Penn, 1958) – s'inscrivent presque inmanquablement dans un réseau historique précis. Tandis que le cinéma de l'âge d'or du western avait, dans son ensemble, choisi d'occulter cette dimension historiographique, certains cinéastes contemporains ont choisi de la replacer au cœur de leur démarche de création filmique.

Tel est le cas d'Andrew Dominik qui, avec son récent long-métrage *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007), fait retour de manière tout à fait singulière sur l'une des figures les plus mythiques de l'ouest : le bandit sudiste Jesse James (1847-1882)³. A travers un film ambitieux, qui participe pleinement du renouveau du genre du western – ou plutôt de son incessante mutation – au cours de la dernière décennie, Dominik pousse d'un cran supplémentaire la notion de Western « crépusculaire » théorisée dès les années 1950 par André Bazin et qui n'a eu de cesse d'alimenter les débats sur l'évolution du genre depuis lors. Et tandis que d'aucuns criaient au crépuscule du

³ Notons d'emblée que l'inclusion de Jesse James dans la légende de l'Ouest relève bien du *mythos* au sens étymologique du terme, signifiant mensonge ou fabulation. Jesse James n'a jamais sévi dans l'Ouest américain. Figure de la résistance sudiste dans les années de la Reconstruction, son périmètre d'action fut principalement le Kansas et le Missouri, ainsi que quelques incursions dans les états du Nord-Est, comme le Minnesota où eut lieu la fameuse débâcle de Northfield en septembre 1876. Il est donc saisissant d'observer que dans le cas de Jesse James, acteur incontestable du mythe de l'Ouest, n'ait cure de considérations trop strictement géographiques.

crépuscule depuis *Unforgiven* de Clint Eastwood (1992), Dominik semble avoir montré que le western n'en avait pas fini de se transformer, et ses figures mythiques de se métamorphoser. Prenant acte de l'édifice mythographique entourant la figure de Jesse James, le film de Dominik explore avec expertise et audace les tensions entre l'actualisation de cette figure mythique américaine et sa réalité historique. Mais la démarche du cinéaste ne s'arrête pas à un seul réinvestissement du mythe par le truchement historiographique. Il entreprend aussi une déconstruction dans laquelle le principe esthétique finit par l'emporter sur le contenu diégétique et la vraisemblance historique. Le récit filmique oscille ainsi entre une habile reconstruction d'une époque et des envolées poétiques confinant à l'expérimental. Tout en suivant une double trame générique et historiographique, le film lorgne sans cesse vers l'onirique, l'éthéré, l'hypnagogique ; son esthétique du flottement en devient le moteur paradoxal. C'est la raison pour laquelle *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* semble représentatif de la manière dont le cinéma hollywoodien contemporain peut, même dans sa version *mainstream*⁴, continuer à manipuler et à retourner son terreau mythologique de manière féconde, même dans un genre *a priori* aussi daté que le western.

Dans les pages qui suivent, nous effectuerons dans un premier temps un bref retour sur la figure de Jesse James, entre personnage historique et figure mythique, ainsi que sur ses diverses incarnations cinématographiques. Nous mettrons ensuite en évidence quelques procédés de manipulations génériques permettant d'interroger la mutabilité du genre « western » plus de cent ans après sa naissance. Dans un troisième temps, nous nous pencherons sur l'esthétique du film et sur la mobilisation de procédés visant à effectuer un décrochage entre *The Assassination* et sa « réalité », fût-elle historique ou cinématographique, et avancerons la thèse d'un cinéma « hypnagogique » dans les traces de Raymond Bellour et de ses récentes théories exposées dans *Le Corps du Cinéma* (2009).

Une rapide recherche en ligne de titres de films comportant le nom du célèbre hors-la-loi laisse vite apparaître plus d'une quarantaine de résultats, et il ne fait aucun doute que la liste des films dans lesquels est incarné Jesse Michael Joseph Woodson James (1847-1882) est démesurément plus longue. De *Jesse James Under the Black Flag* (1921), avec dans le rôle du bandit son propre fils, Jesse Edward James, à *American Bandits: Frank and Jesse James* (2010), avec Peter Fonda dans le rôle du Marshall, en passant naturellement par les essentiels *Jesse James* (Henry King, 1939), *I shot Jesse James*, le premier long métrage de Samuel Fuller (1947) et bien entendu *The True Story of Jesse*

⁴ Bien qu'Andrew Dominik, né en 1964 et d'origine néo-zélandaise, ne soit pas un pur produit des studios hollywoodiens, il peut trouver sa place aux côtés des réalisateurs talentueux de sa génération recrutés par l'industrie à rêves la plus célèbre au monde, aux côtés d'Alejandro G. Iñárritu, David Fincher, Thomas Alfredson ou plus encore Nicolas Winding Refn. Le premier long métrage du réalisateur de *Drive*, *Bronson* (2008), a un certain nombre de points communs avec le premier long-métrage de Dominik, *Chopper* (2000), qui traitait lui aussi de la biographie d'un criminel, en l'occurrence l'Australien Mark Read. Ces réalisateurs de talent, habilement qualifiés par Stéphane Delorme d'« experts » plutôt que d'auteurs dans le N° 678 des *Cahiers du Cinéma* (mai 2012, pp. 80-84) s'inscrivent dans une démarche éminemment réflexive. On peut néanmoins s'interroger sur la pérennité de leur œuvre. Le dernier long-métrage de Dominik, *Cogan*, n'a pas enthousiasmé la critique lors de sa présentation au festival de Cannes en mai 2012.

James de Nicholas Ray (1957), sans oublier l'improbable *Jesse James Meets Frankenstein's Daughter* (1966), les aventures du cadet des frères James s'étendent sur l'histoire du western dans son intégralité, et au-delà.

The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford est adapté d'un roman du même titre de Ron Hansen (1983), oscillant entre biographie, essai historiographique et tentation mythographique. Dans les nombreux entretiens qu'il a donnés suite à l'adaptation de son livre, Hansen déclare qu'il estimait nécessaire de complexifier la représentation de la relation entre le bandit le plus célèbre de l'Ouest et son bourreau peu glorieux⁵. Pour ce faire, il choisit d'une part de creuser le sillon historiographique, et de l'autre d'épaissir la dimension psychologique du personnage de Jesse James. Ce dernier apparaît alors comme une figure tragique, un héros malgré lui, en proie au doute et à la lassitude, aux contours presque hamlétiens, plutôt que le légendaire picaro bienveillant aux contours de Robin des bois sudiste auquel il a longtemps été associé. Dans leur lecture conjointe, Hansen et Dominik, qui signe le scénario, se sont intéressés de très près au processus de construction mythographique qui accompagna Jesse James au long de sa carrière de bandit. Ainsi, on trouve dans le film maintes références aux *dime novels* et au *comic books* dans lesquels Jesse James apparaissait de son vivant. Ils sont d'ailleurs matérialisés au sein du récit filmique, comme dans la scène où le spectateur découvre le trésor caché de Bob Ford (Casey Affleck), admirateur avoué de Jesse James (Brad Pitt), collectionneur de coupures de journaux et de numéros de *The Jesse James Stories* (Fig.1). D'autres éléments sont mobilisés pour souligner l'inscription de Jesse James dans la culture populaire américaine à l'heure de l'émergence des *mass media*, avide de héros, comme la photographie de James dans son cercueil ou encore la référence à John Newman Edwards (1839-1889), ancien officier confédéré devenu journaliste et fondateur du *Kansas City Times*, l'organe de presse populaire qui avait initié l'entreprise mythographique de Jesse James de son vivant même, et avait fait de lui l'un des individus les plus célèbres des Etats-Unis à son époque, une célébrité avant l'heure. En une occasion, Dominik s'amuse même à faire citer John Newman Edwards par Jesse James lui-même, un peu comme si Achille citait Homère, créant ainsi un effet de réflexivité postmoderne historiographique assez singulier.

A la liste de ces vecteurs d'inscription mythographique il ne faut pas non plus oublier d'ajouter la célèbre ballade de Jesse James, chantée – ou plutôt braillée – par Nick Cave, par ailleurs auteur de la bande-son du film avec Warren Ellis, au nez et à la barbe du *dirty little coward* Bob Ford dans la dernière partie du film. Cette ballade est un élément indissociable du mythe de Jesse James ; d'aucuns ont même avancé qu'elle était même peut-être « tout ce qui reste du mythe de Jesse James » (Bellour 1993 : 119). A chaque héros mythique sa chanson (Roland), son épopée (Achille) ou sa ballade. Néanmoins, l'usage qu'en fait Dominik est des plus ambigus, et illustre assez bien la tension

⁵ On pourra à cet égard consulter le disque bonus de l'édition DVD collector Warner Bros (2008).

entre la mythographie et sa déconstruction à l'œuvre au sein du film. En effet, la démarche du cinéaste est fort différente de celle de Nicholas Ray qui l'avait introduite à la toute fin de *The True Story of Jesse James* (1957), film qui amorça sans doute le premier basculement du « brigand bien-aimé » (la version française du titre) vers une figure plus complexe, en partie historicisée mais surtout complexifiée psychologiquement. Cinquante ans plus tard, avec le recul et la réflexivité qui sont les siennes, Dominik embrasse d'un même geste le mythe, l'histoire et l'un des héritages cinématographiques les plus lourds du septième art⁶.

Ce n'est toutefois ni sa dimension historico-mythographique, ni son exploration originale du rapport unissant Jesse James à son meurtrier qui constitue à nos yeux la qualité principale de ce film dans la perpétuation du genre cinématographique du western au XXI^{ème} siècle. C'est pourquoi la suite de notre investigation aura ici surtout trait à l'esthétique de ce film, à ses procédés d'écriture qui font sa force et son originalité principales.

Si le film résonne d'emblée d'une tonalité élégiaque et crépusculaire, ainsi que l'atteste un des premiers plans de l'incipit, nous souhaitons ici avancer la thèse selon laquelle *The Assassination*⁷ serait plus qu'un western crépusculaire, qu'il serait aussi, un Western « hypnagogique », c'est-à-dire un film qui élabore un dispositif singulier par lequel le spectateur est amené à pénétrer une expérience hypnotique, fluctuant entre rêve et réalité. Pas tant un univers fantasmagorique qu'une plongée dans une « réalité déréalisée », un décrochage qui ne relève pas du fantastique mais précisément d'un état de latence entre éveil et sommeil, proche de l'hypnose, qui précisément serait l'état hypnagogique, dont on sait qu'il est propice aux investigations introspectives depuis que le jeune Marcel, qui longtemps s'est couché de bonne heure, en a démontré les potentialités. Pour les réflexions et analyses qui vont suivre, nous sommes redevable aux travaux récents de Raymond Bellour tels qu'ils les a exposés dans son récent ouvrage *Le corps du Cinéma* (P.O.L., 2009). Dans son imposant travail sur les analogies de structure entre la situation et la perception de l'hypnose et du cinéma, il écrit que :

La situation de cinéma compose une analogie globale avec la situation hypnotique. L'état filmique apparaît comme le chevauchement ou la superposition entre les deux temps de l'hypnose, le processus d'induction et l'état. En effet, le spectateur, quant à la vigilance, demeure toujours [...] porté vers un certain sommeil, mais sans jamais s'endormir vraiment – faute de quoi, à l'inverse de ce qui se produit dans l'hypnose, il échappe au dispositif. Et c'est dans cet avant-sommeil que le film lui est continuellement suggéré, lui interdisant de s'endormir, mais le précipitant dans un état intermédiaire entre veille et sommeil, grâce à une posture d'attention exacerbée ou de sur-perception. (Bellour, 2009 : 63)

⁶ La chanson de la ballade figure également de manière intradiégétique dans le film de Fuller

⁷ Eu égard à la longueur du titre, nous adopterons cette abréviation dans le reste du texte.

Pour illustrer notre propos et exploiter la thèse de Bellour en l'appliquant à *The Assassination*, nous nous intéresserons à quelques manipulations génériques qui permettent à Dominik d'ancrer son film de manière paradoxale dans les conventions du Western. Ensuite nous ferons état des divers procédés d'écriture mobilisés par le cinéaste pour générer, au-delà des seules analogies situationnelles, un effet hypnagogique. Puis nous analyserons une séquence-clé du film dans cette perspective particulière.

Il peut être intéressant dans un premier temps de voir comment le film se détache des conventions du western tout en s'y inscrivant. Il propose ainsi une nouvelle variation sur ce genre éminemment protéiforme qu'est le western, dont l'unité et la stabilité génériques, répétons-le avec Gilles Deleuze, demeure de l'ordre du fantasme originaire⁸. En refusant d'inscrire son film dans les canons hollywoodiens du western, Dominik travaille dans le sens de ce décrochage qui renforce la capacité du film à faire accéder le spectateur à l'expérience hypnagogique qui est, selon notre thèse, sa finalité principale.

Un premier ensemble de variations tient à la manipulation des *topoi* et des accessoires, tels le chapeau ou le revolver, qui suffisent souvent à déterminer l'appartenance du film au genre. Notons d'emblée que *The Assassination* n'est pas un film de cow-boy. Ni Jesse, ni ses acolytes ne possèdent les attributs du garçon vacher archétypal, à commencer par le stetson, attribut métonymique et mythologique, au sens barthésien du terme, du genre tout entier. Ce sont en effet les fédoras, les petites formes et les chapeaux melons qui remplacent le légendaire chapeau de cow-boy, que seul porte encore le simplet Ed Miller, risée de la bande. Pas de pantalons de cuirs non plus, mais des chemises et des vestons. Autant d'éléments symboliques qui viennent rappeler, comme le notait déjà Robert Benayoun, que « Jesse James est mort dix-huit ans avant le début du XXe siècle. Il fut le dernier bandit de l'Ouest, et céda la place à un autre genre de hors-la-loi, dont Al Capone est le parfait exemple. » (cité dans Bellour, 1993 : 124). Effet de transition chronologique.

La représentation des espaces de l'ouest est elle aussi soumise à des manipulations qui sont autant de déplacements significatifs. Nous sommes bien loin des paysages sublimes, écrasés de soleil et criant de couleurs tels que Ford a pu les mettre en scène dans *The Searchers* (1956). Au contraire, pour ses plans d'extérieur, tournés dans la région de Winnipeg au Canada, Dominik choisit systématiquement des scènes nocturnes ou hivernales, composant des plans d'ensemble dans lesquels se décline un camaïeu de gris. Ces extérieurs blafards, photographiés par Roger Deakins (Fig. 2), qui constituent la quasi-totalité des paysages de *The Assassination*, ont une double fonction. D'une part ils

⁸ « C'est dès le début que le western explore toutes les directions, épique, romanesque, tragique, avec des cow-boys déjà nostalgiques, vieillissants, ou même perdants-nés, des Indiens réhabilités » (Deleuze : 203)

sont le corrélat objectif de la fin d'une époque, de l'autre ils contrastent avec l'éclairage des scènes d'intérieur, sur lesquelles nous reviendrons plus tard.

En termes de schémas actantiels, on ne retrouve pas non plus les péripéties ou scènes paradigmatiques du genre. Ni action héroïque, ni duel au soleil – bien au contraire, un froid assassinat d'une balle dans le dos – ne viennent ponctuer la ligne narrative. Pas de chevauchée fantastique non plus ; au contraire, on voit à deux reprises les cavaliers avancer au pas, en silence et sous la pluie, en direction d'un abri, comme pour mieux signifier que ce western-ci n'a pas pour vocation l'exaltation de l'espace américain, mais qu'il s'agit au contraire de privilégier une expérience intérieure.

C'est enfin dans la représentation du protagoniste que *The Assassination* se démarque des autres films mettant en scène Jesse James. Le protagoniste est loin d'être aussi flamboyant que ses prédécesseurs, y compris le Jesse James interprété par Robert Wagner dans le film de Nicholas Ray ; il n'est pas non plus la brute que Philippe Kaufmann avait présentée aux spectateurs dans *The Great Northfield Minnesota Raid* en 1972. Le Jesse James que choisit de nous montrer Dominik est vieillissant, pour ne pas dire vieilli (« *he was growing into middle age* », sont les premiers mots du film). A trente-quatre ans, il vient de dépasser l'âge du Christ⁹. Le film ne néglige pas ce parallèle christique en rappelant que « *the day before he died was Palm Sunday* » (1h55'), le dimanche des rameaux. Le personnage a des poses statuaires, un air mélancolique, hanté, prêt, semble-t-il, pour le grand sommeil. La caractérisation d'un Jesse James à l'introspection dépressive et au comportement suicidaire arrache définitivement ce personnage à l'épique pour le faire basculer dans le psychologique, voire le pathologique. En ce sens, *The Assassination* peut se lire comme le prolongement contemporain de ce que Robert Benayoun analysait dès 1963 comme l'évolution analytique du Western :

Dans le cas de Billy le Kid comme dans celui de Jesse James¹⁰, le cinéma a d'abord choisi la légende, accréditant les versions les plus romantiques et les plus mensongères de la chronique, puis au fur et à mesure qu'il évoluait lui-même vers l'analyse, a recadré ces faux héros dans leur véritable perspective criminelle, mais aussi freudienne, et paradoxalement les a rendus plus attachants dans leur identité d'anges déchus (...). (cité dans Bellour, 1993 : 112)

Cette fin annoncée de la légende est habilement perturbée par le choix de l'acteur principal, Brad Pitt, légende d'Hollywood et célébrité notoire, qui avait quelques années plus tôt incarné Achille dans le blockbuster *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004), rôle dont il faut bien convenir qu'il donne tout son sens au qualificatif « épique » au cinéma. Toutefois, du champion de la Grèce antique au hors-la-loi du Missouri, l'épopée semble s'être éteinte. Indéniablement, *The Assassination* se range du côté du

⁹ Comme James Dean ou Marilyn Monroe, Jesse disparaît dans la fleur de l'âge (34 ans), ce qui aura sans aucun doute catalysé son succès.

¹⁰ Dans ces lignes, Benayoun a précisé en tête le Jesse James de Nicholas Ray.

nouveau western – il serait même un « post-nouveau western » – qui, comme le rappelle André Glücksman, « se manifeste en premier lieu par *une crise de l'épique* (...) L'épique visait un accomplissement qui couronnait et justifiait l'action (l'Ouest conquis ou Troie tombée) au contraire le nouveau héros est exclu de sa victoire (...). (Glücksman 73).

Plus d'épopée donc, ni de héros. *The Assassination* investit donc le mythe pour en faire une élegie, un voyage psychopompe, un passage vers le grand sommeil, une expérience hypnagogique. Avec ses deux heures trente, *The Assassination* dépasse en effet largement la longueur standard du long métrage hollywoodien¹¹. Sa durée est le corollaire d'un tempo lent. Dans ce western, on ne galope pas, les chevaux vont toujours au pas, et l'on s'ennuie presque dans ces scènes dont « la tranquillité excessive finit par créer un effet presque hallucinatoire » (Bourget 43). De l'hallucinatoire à l'hypnagogique, il n'y a qu'un pas que nous ne craignons pas de franchir. Le film prend donc son temps, comme la caméra à l'intérieur des plans. Les mouvements sont fluides mais ralentis : légers décadres, panoramiques, zooms arrière, et travellings. Bellour note à propos de ces derniers qu'ils participent pleinement de l'expérience hypnagogique de la vision du film :

Le travelling, qui pénètre l'espace et semble le creuser, est en lui-même inducteur d'hypnose, par ses qualités de rythme soutenu comme par les valeurs d'intermittences dont il affecte toutes les matières qu'il découvre au fil de ses avancées, supposant des focalisations accrues du regard. (Bellour, 2009 : 82)

Voici qui n'est pas sans rappeler le maître du travelling qu'était Stanley Kubrick, figure tutélaire de ces cinéastes « experts » dont il a été question précédemment et auquel Andrew Dominik mérite d'être associé. Il n'est en effet pas rare que *The Assassination* se donne des airs de *Barry Lyndon*¹², que ce soit dans les mouvements de caméra dont il vient d'être fait mention, dans son tempo, dans le schéma général de son intrigue, ou encore dans le soin apporté aux éclairages des scènes d'intérieur. Il a précédemment été question de la pâleur d'ensemble de la gamme chromatique dans la représentation des espaces extérieurs. Dans sa composition d'ensemble, *The Assassination* fait alterner la froideur des scènes d'extérieures avec l'intimité des scènes d'intérieur. Le film multiplie en effet les séquences à la bougie ou à la lampe à pétrole, autant de sources de lumières fragiles et vacillantes. Au-delà de l'hommage à Kubrick ou aux possibles références interpicturelles, on pourrait éventuellement expliquer ce choix d'éclairage par un souci d'authenticité historique. Néanmoins, nous pensons que la récurrence des foyers de lumière secondaire dans le cadre a une fonction hypnagogique précise. Comme dans la réalité, l'œil du spectateur ne peut s'empêcher d'être capté par la flamme qui oscille,

¹¹ Le premier montage dépassait les quatre heures trente, une durée véritablement épique.

¹² Une influence explicitement revendiquée par le réalisateur dans les entretiens qu'il a accordés à la presse (cf. *Première* n°368, octobre 2007, p. 70).

et on sait combien la contemplation d'une flamme ou d'un feu peut induire un état hypnotique. Cette captation du regard par un élément lumineux instable et secondaire est un procédé majeur de la photographie du film. Son rôle dans le processus de décrochage hypnagogique est manifeste dans plusieurs séquences, notamment celle de la discussion entre Jesse et Bob en train de préparer leur attaque qui finalement n'aura pas lieu (Fig. 3 et 4). Tandis que nous sommes dans une situation cinématographique conventionnelle (dialogue entre deux protagonistes), filmée de manière a priori conventionnelle (champ-contrechamp), on ne peut s'empêcher de remarquer que, dans les plans sur Jesse comme sur Bob, une source de lumière mouvante apparaît en arrière plan, forçant ainsi l'œil du spectateur – et par la même occasion, une bonne partie de sa réception perceptuelle du film – à effectuer un léger déplacement, un décalage qui le place même inconsciemment dans un entre-deux qui est celui de l'état hypnagogique.

Parmi les autres procédés visant à brouiller la réception traditionnelle du film et à l'entraîner vers ce seuil de déréalisation qui le caractérise, on en relèvera trois supplémentaires, que nous nous proposons de lister par degré d'efficacité croissante.

Le premier aspect relève simultanément de la perturbation chronologique et de la photographie. Il s'agit de plans d'ensemble sur des nuages défilant en accéléré au-dessus de montagne immuables, ou seuls dans le ciel. Ce procédé à très forte potentialité visuelle, qui crée une nébulosité poétique ainsi qu'un effet de fascination du fait de la séquentialité abstraite des images résultantes, a déjà été exploité avec succès par Gus Van Sant, notamment dans *Elephant* (2003) et dans *Gerry* (2002). Dominik semble plus directement soucieux de chercher à induire un état d'hypnose en superposant à ces images une *voix off*, monocorde et désincarnée, qui rappelle celle de l'hypnotiseur derrière son pendule, à l'instar des séquences d'ouverture de deux des premiers longs métrages de Lars Von Trier, *The Element of Crime* (1984) *Europa* (1991), dont la dimension hypnagogique est indéniable.

Le second procédé d'induction hypnagogique mis en œuvre par *The Assassination* est sa musique. Plus encore que la *voix off*, la musique joue dans ce film un rôle majeur de vecteur de déréalisation. Et ceux qui l'ont entendue savent ses effets dépassent largement la durée du film. Il faut insister sur le rôle de la remarquable bande originale de *The Assassination*, composée par Warren Ellis en collaboration avec le rocker australien Nick Cave. Cette musique extradiégétique joue un rôle essentiel dans la « captation » du spectateur. Les carillons tintinabulent de manière entêtante et hypnotique, générant un effet comparable à celui de la musique des *gamelan* de Java, dont on sait qu'ils ont constitué une source d'inspiration majeure pour la musique répétitive de Steve Reich, dans laquelle la bande originale de *The Assassination* semble en partie puiser ses sources.

Pour terminer ce panorama des procédés visant à générer un état hypnagogique, on notera enfin les effets de distorsion optique obtenus par l'utilisation d'une lentille grand angle employée avec une focale inadaptée, floutant les bords du cadre et écrasant la profondeur de champ, générant ainsi un

effet presque anamorphique et donnant l'impression de regarder la scène à travers une vieille loupe déformante et dépolie (Fig. 5). Cette distorsion de la perception visuelle est subtilement exploitée par le réalisateur, qui la réserve d'abord aux séquences durant lesquelles s'entendent la voix-off et la musique, séquences qui sont indiscutablement les plus hypnagogiques du film. Toutefois, alors que nous approchons de la mort de Jesse James, ce procédé de léger floutage revient, mais il est cette fois-ci inséré dans la chronologie « normale » du récit filmique. Dans une autre variation sur le modèle du champ/ contrechamp, la caméra place en fait le spectateur des deux côtés d'un vieux carreau ; et la distorsion optique, qu'on pouvait penser être un effet auctorial, vient se loger au creux de la diégèse par métalepse visuelle. *The Assassination* n'est guère avare de déploiements stylistiques. Certains ont pu le déplorer, d'autres, comme Peter Bradshaw pour *The Guardian*, y auront vu en revanche « *a tremendously stylish, intelligent retelling of western myth*¹³ ».

L'ouverture de la scène de l'attaque du train, située assez tôt dans le film (14'32''-18'23''), constitue un condensé assez remarquable de processus hypnagogiques à l'œuvre dans *The Assassination*. Une brève lecture de cette séquence nous permettra de tirer quelques remarques à valeur de conclusion sur la dynamique féconde entre la déconstruction d'un mythe de l'ouest et la démarche hypnagogique à l'œuvre dans *The Assassination*.

Rappelons tout d'abord que Jesse James doit en grande partie sa notoriété à ses attaques de trains. En outre, depuis *The Great Train Robbery* (1903), souvent considéré comme le premier western, on connaît la valeur de ce type de séquence au sein du genre. Le train est également très intimement lié au cinéma, ne serait-ce que par leur proximité chronologique. *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière, tourné en 1895, en reste le meilleur témoignage. Enfin, et surtout, « le train de cinéma agit comme une machine à hypnose » (Bellour 2009 : 82). C'est la raison pour laquelle cette séquence paraît tout particulièrement appropriée pour illustrer la dimension hypnagogique de cet étrange western qu'est *The Assassination*.

La scène débute par une série d'effets de distorsion optique et de floutage auxquels vient s'ajouter une voix off. La musique est présente en arrière-plan sonore. Son importance ne cessera de croître tout au long de la séquence. Les mouvements sont ralentis, presque irréels. On observe ensuite une succession de plans brefs sur des lanternes qui, comme des lucioles, s'agitent dans la nuit noire. Survient alors un gros plan sur les yeux de Jesse James, fixant la caméra, qui se poursuit en léger zoom avant. On entend au loin le souffle cadencé des pistons de la locomotive. Les efforts de captation

¹³ <http://www.guardian.co.uk/film/2007/nov/30/3> (dernière consultation le 28 juin 2012)

de l'attention spectatorielle, visuelle et auditive, sont ici évidents. *Cut*, et notre regard partage celui de Jesse James pour se perdre dans l'obscurité en attendant l'arrivée du train. La caméra effectue alors un lent travelling avant dans le noir. Nous n'y voyons plus rien, mais notre œil, porté par la caméra, continue d'avancer tandis que le son de la locomotive est de plus en plus intense. La démarche hypnotique est à son comble tandis que nous traversons ce tunnel. Le phare de la locomotive surgit enfin, droit devant le spectateur, et la musique reprend. Puis des rais de lumière traversant la forêt strient l'écran et produisent alors un effet stroboscopique dont la dimension hypnotique est une fois encore indéniable. Dans le plan suivant, la caméra, posée au niveau des rails, est ensuite embarquée par la locomotive, filmée de face. De la fumée s'élève, et nimbe la fin de la séquence grâce à des effets de *sfumato*, très fantasmagoriques, qui rappellent, entre autres, les effets « primitifs » de *The Great Train Robbery*. Le braquage peut commencer.

Ainsi, il ne reste pas grand-chose dans cette séquence qui relève de la scène d'action qu'elle semblait être *a priori*. Bien que l'attaque du train (ou de la diligence) soit un *topos* établi du genre, les choix de composition de Dominik sont tous orientés vers un double effet de déconstruction et de sidération. Par la mobilisation des procédés d'écriture filmique qui viennent d'être détaillés, il suspend plus que notre incrédulité, il fait vaciller notre perception consciente du film pour nous happer dans une expérience sensorielle proche du rêve mais à laquelle elle ne saurait être assimilée ; il nous place dans cette situation de « sur-perception » mentionnée par Bellour, qui bouleverse notre rapport au genre et à son cortège d'associations mythiques.

The Assassination a divisé le public et la critique. Le film a généralement été bien accueilli en France, et assez mal reçu aux Etats-Unis, à l'image de la critique du *New York Times*, qui l'a condamné sans rémission pour la pesanteur de ses effets stylistiques, et son maniérisme mal à propos dans le cadre du western¹⁴. Nous pensons pour notre part que *The Assassination* est un film réussi dont les ambitions formelle et esthétique l'inscrivent dans le courant du cinéma post-classique hollywoodien aux côtés de cinéastes tels que Christopher Nolan, A. G. Iñárritu et Gus Van Sant. En outre, ce film permet d'investir de manière nouvelle et insolite le mythe d'une des figures les plus célèbres de l'Ouest américain par le prisme de l'expérience singulière de déréalisation qu'est l'état hypnagogique. Le rêve de l'épopée, si chevillé au genre, prend ici un nouveau tour ; à jamais hors d'atteinte, il devient néanmoins un rêve éveillé, un entre-deux perceptif où le mythe et l'histoire oscillent en un effet d'harmonie déréalisée, généré par le corps même du cinéma. *The Assassination*

¹⁴ "The images that approximate the blurred distortions characteristic of pinhole photography are especially striking. They also distract and, after a while, help weigh down the film, which sinks under the heaviness of images so painstakingly art directed, so fetishistically lighted and adorned, that there isn't a drop of life left in them" <http://movies.nytimes.com/2007/09/21/movies/21assa.html?pagewanted=all> (dernière consultation le 28 juin 2012)

mérite donc tout autant d'être vu comme un western contemporain qu'un manifeste pour un cinéma hypnagogique.

Bibliographie

BELLOUR, Raymond (dir.). *Le western. Approches, mythologies, auteurs-acteurs, filmographies* (1966). Edition revue et augmentée. Paris : Gallimard, 1993.

BELLOUR, Raymond. *Le corps du cinéma. Hypnose, émotions, animalités*. Paris : POL, 2009.

BOURGET, Jean-Loup. « *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. Retour du sublime ». *Positif* 561 (novembre 2007) : 42-43.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris : Minit, 1983.

GLUCKSMAN, André. « La nostalgie de l'épopée ». *Le western. Approches, mythologies, auteurs-acteurs, filmographies* (1966), ed. Raymond Bellour. Paris : Gallimard, 1993. 55-88.

LEUTRAT, Jean-Louis. *Le western. Archéologie d'un genre*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.

Filmographie

The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford. Réal. Andrew Dominik. Scénario Andrew Dominik d'après le roman de Ron Hansen. Durée : 160 minutes. Avec Brad Pitt (Jesse James), Casey Affleck (Bob Ford), Sam Shepard (Frank James). Directeur de photographie : Roger Deakins. Producteurs exécutifs: Ridley et Tony Scott. Musique : Nick Cave et Warren Ellis. Warner Bros, 2007.

Barry Lyndon. Réal. Stanley Kubrick. Warner Bros, 1975.

Elephant. Réal. Gus Van Sant. Fine Line Features, 2003.

The Element of Crime. Réal. Lars von Trier. Danske Filminstitut, 1984.

Europa. Réal. Lars von Trier. Aliceleo, 1991.

Gerry. Réal. Gus Van Sant. Epsilon Pictures, 2001.

The Great Train Robbery. Anonyme, 1903.

The Great Northfield Minnesota Raid. Réal. Philippe Kaufmann. Universal Pictures, 1972.

I Shot Jesse James. Réal. Samuel Fuller. Lippert Pictures, 1947.

Jesse James. Réal. Henry King, Twentieth Century Fox, 1939.

The Left-Handed Gun. Réal. Arthur Penn. Haroll Production and Warner Bros, 1958.

The Man Who Shot Liberty Valance. Réal. John Ford. Paramount Pictures, 1962.

The Searchers. Réal. John Ford. Warner Bros, 1956.

The True Story of Jesse James. Réal. Nicholas Ray. Twentieth Century Fox, 1957.

Unforgiven. Réal. Clint Eastwood. Warner Bros and Malpaso Productions, 1992.