



Fiche technique	1
Réalisateur Nicholas Ray, romantique engagé	2
Contexte Un film en couleurs né des heures les plus sombres	4
Genre Western féminin	5
Découpage narratif	6
Récit Pistes brouillées	7
Décors Espaces restreints pour western de chambre	8
Personnages Femmes de tête et grands enfants	9
Mise en scène Le mariage des contraires	10
Séquence L'amour-phénix	12
Motifs Les bêtes humaines	14
Figures Féminin-masculin	15
Plans De la culture avant toute chose	16
Parallèles Trois femmes puissantes	18
Prolongements Une obsession cinéphilique	20

● Rédacteur du dossier

Guillaume Bourgois est maître de conférences en études cinématographiques à l'université Grenoble-Alpes. Il travaille sur le cinéma portugais, les films de Jean-Luc Godard, le cinéma étatsunien et les séries TV. Il a notamment publié l'ouvrage *Dialoguer avec Ray, Godard, Visconti & Friends: Regards et écoutes* en 2019 chez L'Harmattan.

● Rédacteur en chef

Thierry Méranger est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2004. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques (dont plusieurs dossiers pour Collège au cinéma), il enseigne en section cinéma-audiovisuel en lycée. Il est également délégué général et artistique du festival « Regards d'ailleurs » de Dreux et chargé de cours en master pro « Cinéma » à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Fiche technique



● Synopsis

Un mystérieux cavalier arrive au « Vienna's », casino-saloon d'une ville de l'Ouest des États-Unis, pour y travailler comme guitariste sous le nom de Johnny Guitar. Un groupe mené par deux riches propriétaires, John McIvers et Emma Small, fait irruption. À la recherche des responsables de l'attaque d'une diligence, qui a coûté la vie au frère d'Emma, ils accusent la bande d'un certain Dancing Kid, ainsi que la patronne du saloon, Vienna, femme forte et indépendante qui les met en joue pour se défendre. Dancing Kid et ses hommes arrivent. Le ton monte. Avant de partir, McIvers donne 24 heures à Vienna et à la bande pour quitter la ville. Plusieurs incidents entre Johnny et des comparses du Kid sont tout près de provoquer une tragédie. Enfin seuls, Vienna et Johnny ont une longue discussion ; le guitariste, qui se nomme en réalité Logan, a un passé violent ; les deux personnages se sont aimés il y a des années. Alors que Dancing Kid, résolu à en découdre avec les habitants, fomente un plan pour braquer la banque, Johnny et Vienna reprennent le cours de leur histoire amoureuse. Le lendemain, en se rendant à la banque, la patronne du saloon se retrouve témoin du hold-up. L'attaque fournit à Emma l'occasion de rassembler une milice pour pourchasser la bande du Kid, mais aussi et surtout la patronne du saloon, qu'elle déteste. L'un des braqueurs, Turkey, a été blessé au cours de la fuite ; le soir venu, il demande de l'aide à Vienna, qui accepte de le cacher. Emma, McIvers et leurs hommes parviennent à débusquer le jeune homme et l'incitent à accuser celle qui l'a protégé. Turkey est pendu sommairement et Vienna est sauvée *in extremis* par Johnny. Le jour suivant, les amants rejoignent les braqueurs. Les miliciens finissent par découvrir la cache secrète des bandits. Aveuglée par sa rage, Emma abat le Kid et cherche à abattre sa rivale. C'est Vienna qui finit par la tuer. Une fois tirée d'affaire, elle embrasse Johnny fiévreusement.

● Générique

JOHNNY GUITARE (JOHNNY GUITAR)

États-Unis | 1954 | 1h 50

Réalisation

Nicholas Ray

Scénario

Philip Yordan, d'après le roman éponyme de Roy Chanslor

Image

Harry Stradling Sr.

Son

T. A. Carman, Howard Wilson

Direction artistique

James W. Sullivan

Décor

John McCarthy Jr., Edward G. Boyle

Montage

Richard L. Van Enger

Musique

Victor Young

Chanson

Peggy Lee (interprétation)

Production

Herbert J. Yates pour Republic Pictures

Production associée

Nicholas Ray (non créditée)

Distributeur France

Swashbuckler films

Format

1.66, 35 mm, couleur

Sortie

27 mai 1954 (États-Unis),
10 novembre 1954 (France)

Interprétation

Joan Crawford

Vienna

Sterling Hayden

Johnny «Guitare» Logan

Mercedes McCambridge

Emma Small

Scott Brady

Dancing Kid

Ward Bond

John McIvers

Ben Cooper

Turkey Ralston

Ernest Borgnine

Bart Lonergan

John Carradine

Old Tom

Frank Ferguson

Marshal Williams

Royal Dano

Corey

Réalisateur Nicholas Ray, romantique engagé

Johnny Guitare, neuvième film de Nicholas Ray, est représentatif d'une œuvre qui met en scène des personnages inlassablement traqués à cause de leurs différences et qui porte en germe le cinéma étatsunien moderne.

À l'instar des personnages de ses films, Nicholas Ray (1911-1979), né Raymond Nicholas Kienzle dans une famille du Wisconsin aux origines allemande et norvégienne, aura cherché à vivre sa vie à toute vitesse. Esprit tourmenté, romantique, perpétuellement insatisfait et doté d'un penchant pour l'autodestruction, il est emblématique du cinéma étatsunien pétri de psychanalyse [cf. *Motifs*, p. 14] qui fait son apparition après la Seconde Guerre mondiale — moment essentiel où domine, via l'Actors Studio, la fameuse « Méthode » Stanislavski, qui prône un jeu reposant sur la mémoire affective de l'acteur.

« Nick Ray était un homme très torturé. Mais il faudrait écrire l'analyse de son caractère. Il est probable que ses films montraient sa fièvre, sa mélancolie, sa vulnérabilité, sa nature d'écorché, sa tendresse occasionnelle, qui était très profonde. »

Mercedes McCambridge, interprète d'Emma Small

● Un romantique à Hollywood

Ray a connu une carrière éclair : moins de quinze ans d'une activité effrénée au sein du système hollywoodien lui ont suffi à tourner près d'une vingtaine de longs métrages pour le compte de divers studios importants (la RKO, la MGM...) et à s'illustrer dans la plupart des genres importants. À côté de plusieurs westerns — dont *Johnny Guitare* (1954), mais aussi *À l'ombre des potences* (1955), *Le Brigand bien-aimé* (1957) ou *La Forêt interdite* (1958), qui déterritorialise le genre en Floride —, on compte dans sa filmographie un film de gangsters (*Traquenard*, 1958), un film biblique consacré au Christ (*Le Roi des rois*, 1961), des films de guerre (dont le superbe *Amère Victoire*, 1957), des films noirs

Nicholas Ray dans les années 1950 © DR



devenus des modèles du genre (*Le Violent*, 1950) ou encore le célébritissime *La Fureur de vivre*, sorti en 1955. Iconique, le film posa les bases de ce que l'on appellera par la suite le « teen movie » et fit définitivement accéder James Dean au statut de star et de porte-parole de l'angoisse existentielle de toute une génération.

Ce trajet ne fut pas de tout repos pour Ray qui, comme beaucoup de réalisateurs américains des années quarante/cinquante en quête de davantage de liberté et d'indépendance, entra fréquemment en conflit avec les studios qui l'employaient. Ainsi qu'en témoigne un extrait du carnet qu'a tenu le cinéaste à ses débuts, dans lequel il explique chercher à « trouver la tension dans chaque scène — ce qui la brise, et quel mouvement la libère », le conflit et les tensions sont partie prenante de son esthétique et de ses gestes cinématographiques. Connu pour ne pas hésiter à manipuler ses acteurs, à jouer sur leurs inimitiés ou à leur donner des informations contradictoires, Ray n'a cessé — en grand romantique — de raconter des histoires d'amour tragiques et mélancoliques, avançant au rythme de la lutte à mort entre des amoureux et un monde qui refuse de les comprendre, comme c'était le cas dès son premier long métrage *Les Amants de la nuit* (1949). Plus largement, en vertu d'une volonté de toujours privilégier l'intensité émotionnelle et lyrique par rapport à la construction ou la vraisemblance dramatiques, Ray en est venu à construire un cinéma hors normes et hybride. Pour beaucoup de commentateurs, la tension qui existe chez lui entre la narration et la forme filmique elle-même, la recherche fréquente d'effets perturbant la clarté des propos

Nicholas Ray sur le tournage de *Johnny Guitare*, 1953
© Republic Pictures/Swashbuckler Films



ou des ambiances, et la capacité du cinéaste à utiliser des éléments stylistiques que le cinéma étatsunien interdisait — par exemple, le très étonnant regard caméra qui apparaît peu après le début du *Violent* — consacrent Nicholas Ray comme un réalisateur situé entre les époques et les dynamiques. Il a contribué à remettre en cause le modèle classique et ainsi produit aux États-Unis certains des premiers germes du cinéma moderne.

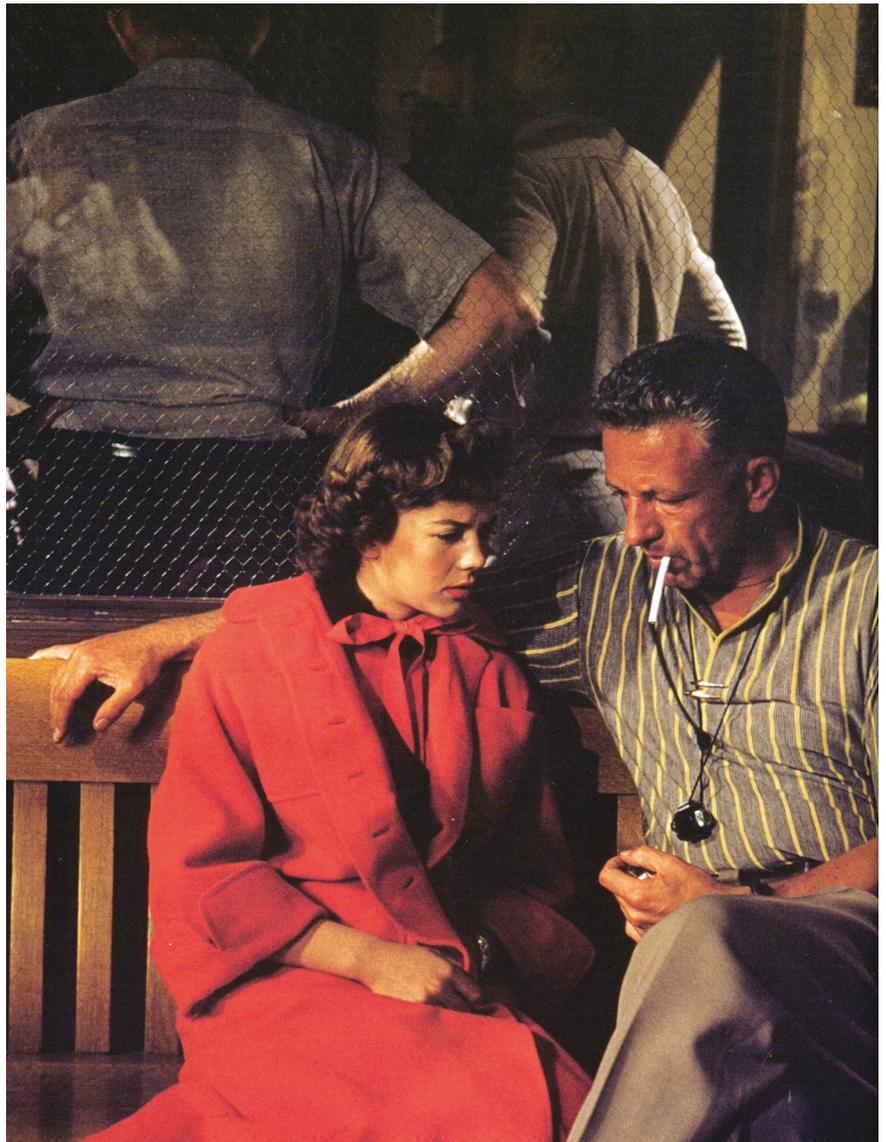
● Un homme en colère

Par ailleurs, le parcours de Ray est aussi celui d'un homme et d'un artiste engagé. L'un de ses derniers projets, *We Can't Go Home Again* (littéralement : « Nous ne pouvons pas rentrer chez nous cette fois encore », 1971-1973), film expérimental inachevé et développé avec des étudiants en cinéma, cherche à refléter la situation des années soixante-dix et l'engagement de la jeunesse contre Nixon. C'est très tôt que Ray a attrapé le virus de la politique. À peine arrivé à New York après avoir quitté son Wisconsin natal, le futur cinéaste rejoint les rangs d'une petite troupe de théâtre d'avant-garde, le « *Theatre Of Action* ». Ses spectacles politiques contestataires, inspirés de Brecht et des théoriciens soviétiques, sont destinés à être joués en soutien aux mouvements sociaux de l'époque, aussi bien dans les rues que dans les locaux de syndicats ou sur les piquets de grève. Comme Elia Kazan qui, devenu son ami et presque son mentor, lui ouvrira les portes d'Hollywood, Nicholas Ray, s'imaginant initialement faire carrière au théâtre, a donc fait ses débuts en prenant part au bouillonnement politique et culturel d'extrême-gauche des « *Red Thirties* », les « rouges années trente ». Le cinéaste ne reniera jamais ce moment capital de son trajet personnel et artistique, s'amusant notamment à expliquer dans ses interviews qu'il aurait été l'un des seuls du *Theatre Of Action* à avoir sa carte au Parti communiste étatsunien. Peu après, en participant activement aux programmes culturels mis en place par l'administration Roosevelt, Ray découvre de nouveaux territoires, de nouvelles réalités et de nouveaux modes d'action. Sillonnant le pays, il fait la rencontre de celles et ceux qui sont les premières victimes de la Grande Dépression, des paysans pauvres aux Afro-Américains du Vieux Sud, ceux-là mêmes auxquels rend soudainement hommage *Les Amants de la nuit*. C'est aussi le moment pour lui d'une courte, mais décisive expérience à la radio aux côtés du musicologue Alan Lomax, expérience qui lui fait prendre conscience de la puissance contestataire de la musique étatsunienne, des blues provocateurs de Leadbelly aux folk songs gauchistes du tonitruant Woody Guthrie, et qui lui permet de se découvrir un talent pour le montage sonore. Il assimile ainsi des notions rythmiques et musicales qui serviront plus tard la virtuosité du montage de ses films, notamment dans la modernité de leurs variations de rythme.

● La radiographie d'une société

Si, dès ses premiers films, Ray fait de la violence, à la fois individuelle et collective, l'un de ses thèmes de prédilection, il développe par la suite une œuvre qui pousse sur ce terreau politique. De ses films noirs à ses westerns, il met en scène la marginalisation forcée de figures que le système capitaliste américain et ses représentants sociaux traquent inlassablement pour leur différence et leur refus de se soumettre passivement à la loi de la jungle que représente la lutte des classes. Avec deux de ses films les plus révoltés et contestataires, *La Fureur de vivre* et le mélodrame *Derrière le miroir* (1956), qui composent une sorte de diptyque sur l'éducation, le cinéaste fait la radiographie de la société étatsunienne des années cinquante. Il pointe son étroitesse d'esprit, le manque d'ambition et d'idéal que cache son appétit pour le confort et le conformisme, ainsi que l'oppression qu'elle fait peser sur les jeunes générations. Dans *Derrière le miroir*, le conflit atteint des proportions titanesques, à la hauteur du pessimisme politique qu'y exprime Nicholas Ray avec encore plus de radicalité que dans d'autres œuvres. Les troubles psychologiques du personnage central, révélateurs de la maladie civilisationnelle de tout un pays et de tout un modèle socio-économique, laissent apparaître derrière le masque respectable d'un professeur le visage sanglant des oppresseurs politiques les plus effroyables.

Nicholas Ray avec Nathalie Wood sur le tournage de *La Fureur de vivre*, 1954. © Warner Bros. Pictures



Contexte

Un film en couleurs né des heures les plus sombres

Johnny Guitare possède sans conteste une dimension politique qui ne saurait être perçue sans prise en compte de la violence de l'anticommunisme qui ébranle les États-Unis et traverse Hollywood dans les années cinquante.

Apparue aux États-Unis au milieu des années trente, la « peur rouge » anticommuniste avait notamment donné naissance, en 1938, au *House Committee on Un-American Activities* (« Comité parlementaire sur les activités antiméricaines »). Au sein de cet HCUA, organisme chargé d'enquêter sur de nombreuses personnalités de gauche soupçonnées de sympathie envers l'URSS, des figures de la droite la plus réactionnaire, réunies autour du sénateur du Wisconsin Joseph McCarthy de sinistre mémoire, entreprenaient alors de « nettoyer » l'industrie cinématographique. Au fil d'auditions restées célèbres pour inciter à la délation ou à recourir à des techniques d'interrogatoire misant sur l'épuisement des témoins pour obtenir des aveux, les « Reds » — ou supposés tels — furent traqués, avec la complicité de plusieurs studios importants. Certains artistes et auteurs, victimes de cette « chasse aux sorcières » [cf. *Genre*, p. 5], furent sommés de quitter le pays (comme Brecht, Chaplin...) ou placés sur une « liste noire » les empêchant de trouver du travail à Hollywood. Bien qu'il n'ait jamais caché ses débuts « procommunistes » au sein du *Theatre Of Action* [cf. *Réalisateur*, p. 3] et bien qu'il ait participé dans les années quarante au projet radiophonique gouvernemental *Voice Of America* qui, très tôt, avait été étroitement surveillé par les enquêteurs, Ray parvint à ne pas être véritablement inquiété par l'HCUA et les maccarthystes, grâce à la protection de plusieurs alliés haut placés, en particulier celle du directeur de la RKO, Howard Hughes, pour lequel il avait travaillé. Cela ne l'empêcha pas, avec *Johnny Guitare*, de chercher à réagir à ce qui se passait. C'est ainsi qu'il réussit à transformer un projet à l'origine assez modeste, proche de la série B et développé au sein du Petit Poucet des studios, la Republic Pictures, en un véritable brûlot politique.

● Collaborations emblématiques

C'est avant tout dans le choix des collaborateurs du cinéaste que se reflètent les rapports de force idéologiques de ces sombres années cinquante hollywoodiennes. Comme l'explique Bernard Eisenschitz dans *Roman américain: Les vies de Nicholas Ray*, un mystère a longtemps entouré la rédaction du scénario de *Johnny Guitare*. Il ne fait aucun doute qu'il est tiré d'un roman western assez cliché écrit sur commande par Roy Chanslor, mais une incertitude existait quant à savoir si sa réécriture scénaristique avait été assurée par Philip Yordan, qui apparaît mentionné au générique, ou par Ben Maddow, scénariste blacklisté auquel Yordan a souvent servi de prête-nom. S'il est très peu probable, selon Eisenschitz, que Maddow ait participé à l'écriture, le fait de recourir aux services d'un scénariste connu pour avoir aidé ses collègues suspectés de sympathies communistes témoigne, de la part de Ray — qui accompagna Yordan tout au long du processus de rédaction —, d'une

Manifestation de soutien aux « 10 d'Hollywood » arrêtés lors de la « chasse aux sorcières », 1947 © DR



volonté d'apporter au récit une couleur « rouge », ou tout au moins une tournure politique contestataire et antimaccarthyste. Parallèlement, en nourrissant comme à son habitude la biographie de ses personnages de celle, bien réelle, de leurs interprètes, le cinéaste choisit deux acteurs qui avaient participé à la tourmente « anti-Reds ». L'interprète du rôle-titre, Sterling Hayden, venait peu de temps avant le tournage de « craquer » sous la pression des interrogatoires et avait dénoncé plusieurs de ses collègues; l'interprète du personnage de McIvers, Ward Bond, n'était autre que l'une des grandes figures conservatrices d'Hollywood qui soutenaient avec ferveur McCarthy. Tout concourt ainsi à considérer *Johnny Guitare* comme une fable politique, dont de nombreuses scènes, situations, personnages ou répliques sont à double tirage et font clairement écho à l'actualité de l'époque. Lorsqu'elle propose à ses employés de partager avec eux sa richesse, Vienna pourrait presque citer Marx [cf. *Récit*, p. 7]. Face à elle et ses camarades, le groupe mené par McIvers fait preuve d'un comportement presque fascisant, calqué sur celui des maccarthystes. Déguisant sa haine de la différence et de la contradiction derrière des valeurs que ses membres imaginent nobles et typiquement américaines, le groupe fait peser une pression monstrueuse sur les épaules du jeune Turkey pour qu'il cède et accuse faussement Vienna. La milice exige le départ de ceux qui ne se soumettent pas à ses diktats, quitte pour cela à tricher avec la loi. Comme son interprète, Johnny Guitare traîne un passé douloureux et lutte avec le souvenir d'actes peu reluisants qu'il a commis; on pourrait même comprendre la reconversion du personnage dans la musique comme un jeu de mots sur l'une des significations de « to sing » (chanter) qui, en argot américain, peut être traduit par « moucharder ».

Genre

Western féminin

VIDÉO
EN
LIGNE

Western atypique et féministe, Johnny Guitare donne le beau rôle à des figures fortes incarnées par des actrices de tempérament et illustre le motif de la « chasse aux sorcières ».

Passé maître dans l'art de galvaniser ses films en prenant appui sur les animosités personnelles et explosives entre ses acteurs, Nicholas Ray dut gérer pendant le tournage une brouille — devenue presque légendaire — entre Joan Crawford, actrice immensément connue à l'époque, pour laquelle le projet avait été spécialement monté, et la jeune Mercedes McCambridge.

Jalouse, l'artiste de 50 ans, oscarisée pour *Le Roman de Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), reprocha à l'interprète d'Emma de vouloir lui voler la vedette. Faisant allusion à la star masculine avec laquelle elle avait constitué pour la MGM un couple phare à l'écran, elle aurait ainsi déclaré : « *Je suis Clark Gable, c'est moi qui dois avoir le rôle principal.* » Là encore, différentes versions circulent concernant les changements scénaristiques que demanda Crawford peu après le début des prises de vue. On ira jusqu'à raconter — ce qui est vraisemblablement faux, à en croire Bernard Eisenschitz (*op. cit.*) — que c'est à sa demande qu'il fallut réécrire la fin pour que ce soit Vienna et non Johnny qui sauve la mise à coups de revolver. Quoi qu'il en soit, que ce final soit l'intention du duo Ray/Yordan [cf. **Contexte**, p. 4] ou qu'il soit dû aux exigences de la vedette, force est de constater que *Johnny Guitare* tire sa modernité de la place qu'il accorde aux deux personnages féminins, Vienna et Emma, à la tête des deux groupes antagonistes (pour la première dès l'ouverture, plus progressivement pour la seconde). Leur règlement de comptes armé — le « *gunfight* », selon la terminologie du western, constitue comme souvent le sommet ou « *climax* » du film — renvoie les figures masculines à leur faiblesse, à leur rôle secondaire et à leur incapacité à prendre de bonnes décisions.

● Un plan iconique

La dimension féminine, voire féministe, de *Johnny Guitare* vient dans le même temps épaissir son propos politique. Le plan iconique montrant Vienna vêtue de blanc, la corde au cou et entourée de sinistres lyncheurs munis de torches, ne manque pas d'évoquer l'image de ces femmes injustement condamnées et exécutées pour sorcellerie, notamment dans le cadre des sanglants procès dits des « Sorcières de Salem » au XVII^e siècle. La référence à l'épisode historique fonctionne à plusieurs niveaux. Elle vient non seulement rappeler que l'on a qualifié la campagne « *anti-Reds* » de McCarthy de « chasse aux sorcières » [cf. **Contexte**, p. 4], mais aussi souligner que l'histoire étatsunienne est entachée, et ce dès ses débuts — au temps où le territoire était encore une colonie britannique — du sang de victimes innocentes transformées en boucs émissaires. Plus implicitement, l'image invite aussi le spectateur à ne pas oublier que les lynchages sont encore monnaie courante dans les années cinquante, dans certaines zones des États-Unis où les Afro-Américains subissent les exactions les plus ignobles.



« Volonté de fer, visage d'acier. [Joan Crawford] est un phénomène. Elle se virilise en vieillissant. Son jeu crispé, tendu, poussé jusqu'au paroxysme par Nicholas Ray constitue à lui seul un étrange et fascinant spectacle. »

François Truffaut, *Arts*, 23 février 1955

● À la frontière du film

Le visionnage et le commentaire en classe de l'incipit de *Johnny Guitare* permet de sensibiliser à certaines des grandes caractéristiques du film, notamment dans son jeu sur les rapports femmes-hommes. La confusion générale règne dès le début, composé de courtes saynètes difficilement compréhensibles pour le spectateur (l'explosion qui ouvre le col, l'attaque de la diligence observée par un Johnny dont on ne sait rien et dont l'attitude est pour le moins étrange). Nous entrons dans un univers soumis non à la clarté narrative et esthétique, mais au chaos, au mystère ou encore aux quiproquos. La musique, qui commence par des effets tonitruants et spectaculaires, légèrement ronflants, laisse place aux sonorités sensuelles et romantiques du thème musical composé spécialement pour le film par Victor Young, annonçant ainsi les changements de rythme auxquels ne cesseront d'obéir les séquences. Elle donne aussi à ressentir la puissance du lyrisme du film, où l'intensité émotionnelle prend le pas sur la cohérence dramatique, ce qui occasionnera des scènes qui font du surplace ou accèlerent brutalement.

Si l'on remarque par ailleurs la bizarrerie du générique, qui pourrait donner l'impression que c'est Joan Crawford qui va jouer Johnny Guitare, ainsi que le parallélisme entre les positions des deux protagonistes à quelques minutes d'intervalle, montrés tous les deux en hauteur et regardant en contrebas, il est possible de faire l'hypothèse que la relation (passée et présente) entre ces deux figures constitue le cœur du récit, ou encore que le film va s'intéresser plus largement aux rapports entre femmes et hommes. Que Johnny ne comprenne rien à ce qu'il voit alors que Vienna a dès le début toutes les cartes en main inverse ainsi les rapports tels qu'ils sont habituellement représentés au cinéma [cf. **Figures**, p. 15].

Découpage narratif

Le découpage narratif s'inspire de la division en chapitres du DVD du film.

- 1 **DE BRUIT ET DE FUREUR**
00:00:00 – 00:03:36
Un mystérieux cavalier observe l'attaque meurtrière d'une diligence puis se rend à sa destination, le saloon « *Vienna's* » (chez Vienna).
- 2 **UN HAVRE DE PAIX ?**
00:03:37 – 00:08:34
L'inconnu se révèle être un guitariste qui a été embauché par la patronne des lieux, Vienna, une femme forte qui s'apprête à faire fortune en concluant un accord financier avec les responsables de la future voie ferrée.
- 3 **À LA RECHERCHE DE COUPABLES**
00:08:35 – 00:14:42
La tranquillité du saloon est perturbée par l'arrivée d'un groupe à la recherche des assaillants de la diligence. À sa tête, Emma Small et John McIvers, riches propriétaires terriens. Emma, dont le frère a été tué dans l'attaque, accuse la bande d'un certain Dancing Kid et cherche surtout à impliquer Vienna. Celle-ci se défend des accusations et menace le groupe.
- 4 **UN SALOON SOUS TENSION**
00:14:43 – 00:22:07
Dancing Kid et ses hommes font une entrée tonitruante. La tension monte entre les deux groupes, désamorcée temporairement par les traits d'humour du guitariste, qui dit s'appeler Johnny Guitare et joue une mélodie. McIvers s'emporte et adresse à Vienna et ses alliés un ultimatum : ils ont 24 heures pour quitter la ville.
- 5 **JEUX DE MAINS, JEUX DE VILAINS**
00:22:08 – 00:27:07
Après le départ d'Emma et de ceux qui l'accompagnaient, la tension ne retombe pas pour autant. Dancing Kid puis l'un de ses hommes, Bart, provoquent Johnny. On sent que Vienna ne lui est pas inconnue.
- 6 **« GUN CRAZY » ?**
00:27:08 – 00:31:53
Johnny se bat avec Bart et gagne à la loyale. Un incident avec un autre des compagnons de Dancing Kid, un jeune garçon se faisant appeler Turkey, révèle que le guitariste est un ancien « *gunslinger* » qui lutte contre son addiction aux armes et à la violence.
- 7 **UN AMOUR EN CENDRES**
00:31:54 – 00:36:11
Le dialogue est rude entre Vienna et Johnny, dont le vrai nom s'avère être Logan. Le duo s'est aimé il y a cinq ans, mais cet amour semble définitivement mort.
- 8 **(RE)DEVENIR BRAQUEURS ?**
00:36:12 – 00:40:19
Outrés par les fausses accusations dont ils ont été victimes, Dancing Kid et sa bande, réunis dans leur repaire secret, se résolvent à quitter la région et décident de braquer la banque de la ville.
- 9 **DES MENSONGES POUR UN AMOUR**
00:40:20 – 00:44:26
Au saloon, dans une ambiance nocturne où se mêlent les vapeurs d'alcool et les mauvais rêves, Johnny et Vienna, au détour de mensonges qui sont autant de mots d'amour, se confient qu'ils n'ont cessé de penser l'un à l'autre. Ils s'embrassent passionnément.
- 10 **SIMPLES RETRAITS**
00:44:27 – 00:51:54
Alors qu'elle se rend en ville pour retirer son argent, Vienna se trouve malgré elle mêlée à l'attaque de la banque perpétrée par Dancing Kid et ses hommes. Elle tente en vain de les en dissuader.
- 11 **DRAMES EN PERSPECTIVE**
00:51:55 – 01:00:23
La bande cherche à fuir mais, se rendant compte que toutes les issues sont bouchées, elle doit se résoudre à regagner son repaire. Une milice de « justiciers » se forme en ville pour traquer le Kid et ses hommes, groupe auquel participe Emma, qui affirme que Vienna a été complice de l'attaque. Johnny estime qu'une issue sanglante est inévitable.
- 12 **SÉPARATIONS**
01:00:24 – 01:07:24
Sentant le vent tourner, Vienna congédie temporairement ses employés, dont Johnny. Turkey, blessé, se retrouve séparé de son groupe.
- 13 **CHASSE AUX SORCIÈRES**
01:07:25 – 01:18:37
La nuit et le terme de l'ultimatum venus, Vienna se prépare à accueillir la fureur des « justiciers » armés instrumentalisés par Emma. Avant l'arrivée du groupe au saloon, Vienna accepte de venir en aide à Turkey. Les miliciens découvrent qu'elle cache le jeune homme, qui la dénonce fallacieusement sous la contrainte. Des coups de feu sont échangés, coûtant la vie à un employé de Vienna et au *Marshal*, qui semblait le seul à pouvoir contenir la violence de la milice assoiffée de sang. Emma met le feu au saloon.
- 14 **LYNCHAGE**
01:18:38 – 01:26:22
La justice est dévoyée : Turkey est pendu sans aucun procès. Aucun des hommes de la milice n'acceptant de se dévouer pour exécuter Vienna, Emma décide de s'en charger. Johnny sauve Vienna et le couple trouve refuge dans un abri souterrain.
- 15 **AU REPAIRE**
01:26:23 – 01:33:37
Le lendemain, Vienna et Johnny rejoignent le Kid et sa bande dans leur repaire. Ils apprennent au chef des hors-la-loi la véritable identité de Johnny.
- 16 **TRAHISON**
01:33:38 – 01:39:25
La milice parvient à trouver l'emplacement du repaire. Emma passe un accord avec Bart, qui trahit sans état d'âme ses compagnons.
- 17 **DUEL AU SOMMET**
01:39:26 – 01:45:26
Après que Johnny a tué Bart pour sauver Dancing Kid, l'assaut final semble lancé, mais les miliciens finissent par laisser Emma agir seule. Elle abat Dancing Kid puis trouve la mort au terme d'un duel avec Vienna. Vienna et Johnny s'embrassent tendrement.

Récit

Pistes brouillées

L'analyse d'un récit entre deux genres et dont les enjeux sont multiples permet de très nombreuses lectures complémentaires du film.

Le cadre temporel du récit de *Johnny Guitare* est assez clair dans sa division en trois temps : au terme de la première journée, un ultimatum est formulé qui, une fois arrivé à échéance le lendemain, mène à des événements se déroulant en moins de 24 heures. On ne peut pas en dire autant de la structure dramaturgique, qui perturbe de façon moderne la clarté du schéma et des arcs narratifs. Ainsi, le film donne l'impression d'être composé de deux parties : les séquences 2 à 9, qui couvrent près de la moitié de sa durée, fonctionnent ensemble et se démarquent du reste. Il peut pourtant tout aussi bien, selon le ressenti du spectateur, être divisé soit en trois, quatre ou cinq actes, selon que l'on considère chacune des journées, que l'on réunisse les séquences nocturnes 13 et 14 comme une unité ou que l'on isole le passage du hold-up. Le récit s'évertue par ailleurs à brouiller les pistes quant à son appartenance à un genre, tressant ensemble aussi bien des fils politiques, qui s'inscrivent dans la tradition des questionnements sociaux du western (conflits éleveurs/fermiers, accueil des étrangers), que des fils mélodramatiques (rivalités amoureuses, vengeances), qui font circuler désirs, frustrations et non-dits. Le film tire son dynamisme et sa complexité de cette hybridation, en ce que les alliances et oppositions qui résultent d'un des deux genres ne sont pas forcément celles qu'entraîne la logique de l'autre. Ainsi contrainte à zigzaguer vertigineusement entre western et mélodrame, la narration est toujours sur la brèche et fréquemment soumise à des changements de direction.

Comme nombre de films de Ray, *Johnny Guitare* s'attache par ailleurs à décrire à plusieurs échelles les mécanismes auxquels obéit la violence, ainsi que la manière dont elle peut s'emparer d'un individu, d'un groupe ou de l'ensemble d'une société en cherchant à les détruire de l'intérieur. C'est en vain que Vienna essaie de contenir et de conjurer la violence en la reléguant à l'extérieur de son saloon (elle oblige Johnny et Bart à se battre «dehors!») : le lieu finira consumé par les flammes de la haine. Après avoir échappé de peu à un lynchage, la même Vienna devra alors prendre les armes et commettre un acte de violence cathartique en abattant Emma, dans l'espoir que la mort de son ennemie cautérisera



les plaies et mettra fin à l'hémorragie et au déferlement de brutalité qui frappent la ville. En parallèle, emblèmes du conformisme social le plus austère et totalitaire, McIvers, ses hommes et Emma s'appuient sur des incertitudes et des coïncidences narratives propices aux quiproquos et aux manipulations. Ils œuvrent pendant tout le film à produire un récit fallacieux selon lequel Vienna et la bande du Kid sont coupables de crimes odieux — à commencer par l'attaque de la diligence ayant coûté la vie au frère d'Emma — et méritent d'être pendus. Là où les seconds ne résisteront pas à la tentation de revêtir pour de bon, en braquant la banque, le masque antisocial que leur renvoie la société de la ville, Vienna restera fidèle à sa parole et à ses principes. Elle transformera son amour pour un Johnny ayant définitivement triomphé des spectres sanguinaires de son passé en puissante arme politique et mélodramatique de défi et de résistance à l'étrouffement d'esprit, à l'intolérance et à la peur de l'autre.

● Marx Goes West

Un élément politique important se joue autour des rapports de pouvoir au sein du groupe traquant Vienna et ses alliés, entre le *Marshal* et le duo McIvers/Emma. Seule figure légitime à agir et à prendre des décisions, le *Marshal* est d'abord éliminé symboliquement par McIvers, qui édicte une loi et lance un ultimatum alors qu'il n'en a absolument pas le droit [séquence 4], avant de l'être physiquement par Emma qui est à l'origine des coups de feu aboutissant à sa mort [séquence 13]. Appartenant à la même classe sociale, représentants des deux puissantes et riches familles qui dominent économiquement la ville, McIvers et Emma révèlent le pouvoir que procure l'argent, qui permet de s'assurer que les forces de l'ordre protègent les intérêts des plus riches ou de se substituer à la loi, selon une lecture profondément marxiste et désenchantée de la société westernienne. Comme d'autres films, *Johnny Guitare* remet en cause la légende dorée de la conquête de l'Ouest et la lecture idéalisée qui fut souvent faite de la société préindustrielle que l'on découvre dans les westerns. On parle ainsi d'« antiwestern » ou de « western révisionniste » (sans rapport avec la connotation du terme en Europe) pour évoquer des films comme *La Flèche brisée* de Delmer Daves (1950) ou plus tard *La Porte du paradis* de Michael Cimino (1980), dont on pourra découvrir, à partir des bandes annonces, la nature subversive.



Décors

Espaces restreints pour western de chambre



On ne retrouve que rarement dans *Johnny Guitare* les plans de grands paysages traditionnels du western. Quels sont les espaces dans lesquels évoluent les personnages ?

C'est certainement en raison de son budget limité — des rallonges furent obtenues auprès de la production, mais sans commune mesure avec les moyens qu'aurait pu engager un studio plus prestigieux — que *Johnny Guitare* ne présente que très peu de ces longues chevauchées et de ces majestueux plans en extérieur auxquels ont habitué les westerns classiques. Au-delà de ces conditions économiques et en accord avec une volonté certaine de prendre le contrepied du genre tel qu'il est habituellement envisagé, l'espace géographique dans lequel se déroule l'action du film est assez restreint et plusieurs scènes se déroulent dans des lieux situés à quelques mètres les uns des autres. Cet espace a même la particularité, aux antipodes d'un certain modèle fantasmagique westernien qui exalte l'ampleur des étendues naturelles et l'accroissement territorial des États-Unis, de ne cesser de se rétrécir. Dès le tout premier plan et au fil du film, des travaux d'aménagement du relief montagneux sont effectués, qui servent initialement à pratiquer des brèches, donc à augmenter les possibilités de circulation, mais qui rapidement boucheront les cols, les issues, et mutileront de plus en plus le décor. Dans le même temps, au gré de la lutte entre les deux groupes antagonistes et des actions des différents personnages, c'est le territoire de Vienna et ses alliés qui est progressivement grignoté, le braquage de la banque les rendant indésirables dans l'enceinte de la ville et l'incendie du saloon les obligeant à se confiner, acculés et destitués de toute capacité de mouvement, dans la cabane de Dancing Kid et ses hommes. Ne précisant jamais le nom de la ville dans laquelle se déroule le film (alors que le roman d'origine l'identifie comme Powderville, dans le Wyoming — «*powder*» signifiant «la poudre»), *Johnny Guitare* travaille à abstraire plusieurs de ses espaces, réduits pour certains à des lieux purement fonctionnels et clichés : une banque, une clairière, une rue centrale... Ce processus est digne du «*surwestern*» qu'André Bazin définira en 1955 dans les *Cahiers du cinéma* (n° 54) comme un «*western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique.*»

La grande force du film consiste cependant à commencer et à s'achever dans des espaces à la physionomie quelque peu stéréotypée, du moins en apparence, mais dont l'étrangeté et la complexité sont chaque fois plus marquées. Organisé autour d'une maisonnette des plus traditionnelles, le domaine du Kid présente une entrée secrète aux allures de porte de conte de fées et sa structure en pente brouille la simplicité fonctionnelle des règlements de comptes qui s'y jouent. Presque un personnage à part entière, le saloon de Vienna constitue la principale attraction de *Johnny Guitare*. Si le premier coup d'œil qu'y jette celui qu'interprète Sterling Hayden fait découvrir un espace ressemblant à tant de saloons de cinéma — à ce détail près qu'il apparaît aussi comme un casino —, Ray ne ménage pas ses efforts pour souligner par la suite son caractère composite, sa bizarrerie et ses mystères. Il faut un temps d'adaptation pour comprendre la disposition de l'espace central, les axes de caméra s'amusant à perturber la perception quant à l'emplacement de l'escalier menant à l'étage par rapport à l'endroit où se trouve l'entrée ; on est alors frappé par la présence étrange, presque monstrueuse ou surnaturelle, d'une masse ocre à l'arrière-plan de la pièce, révélant que le bâtiment a été construit à même

la roche. Le saloon possède surtout une identité nationale et territoriale profondément hybride. L'espace de vie très peu westernien que s'est aménagé l'héroïne, où l'on boit du vin, où l'on consomme des mets raffinés et où trône un buste de Beethoven, dessine et déploie une frontière imaginaire et culturelle entre les États-Unis et l'Europe, hybridité à laquelle participe le nom du personnage évoquant la capitale autrichienne. Via la référence à la ville, qui convoque implicitement la fameuse École de Vienne à laquelle participe Freud, et via Beethoven placé dans une chambre à coucher, *Johnny Guitare* revendique sa teneur psychanalytique [cf. *Motifs*, p. 14]. Le film n'hésite pas, sur un plan musical, à faire de sa première partie puissamment bavarde, où c'est à coups de mots, de chants, de sons et de danses que l'on s'affronte, une sorte de western en sourdine pour orchestre réduit, un véritable «western de chambre» bien éloigné des séquences spectaculaires orchestrées à coups de revolver des classiques du genre.



Personnages

Femmes de tête et grands enfants

Si l'opposition entre les miliciens et ceux qu'ils traquent est capitale, c'est la puissance et la maturité des personnages féminins qui caractérisent le film.

Les deux groupes qui s'affrontent dans *Johnny Guitare* fonctionnent de manière inverse et réservent un sort très différent aux individus qui les composent. Les miliciens sont organisés en «posse». Ce terme du vocabulaire de l'Ouest désigne un groupe hétérogène, souvent formé au hasard et composé de justiciers autoproclamés qui se rassemblent pour traquer une bande de hors-la-loi. Leur légitimité discutable renvoie à la réflexion politique et sociale du cinéma étatsunien des années cinquante, qui décrit les dérives d'une justice populaire — «*mob justice*» — ayant entraîné de nombreuses exécutions sommaires. Les identités individuelles de ceux qui se placent à la tête du posse sont clairement mises en avant et révèlent des méthodes opposées. McIvers est ainsi une sorte de grand idiot qui se croit dans son bon droit jusqu'au bout et se prend vraiment pour un justicier, tandis qu'Emma est infiniment plus manipulatrice, sachant pertinemment qu'elle instrumentalise la justice pour accomplir une vendetta personnelle. Le *Marshal*, lui, tente pour sa part de se placer tant bien que mal dans un cadre légal. On ne sait rien des hommes les accompagnant, pas même leurs noms. Ils se trouvent ainsi noyés et réduits à une simple masse humaine assoiffée de sang, symbole de la dangerosité de la «*mob justice*» et d'une sinistre uniformisation des comportements, dont témoigne l'austérité de leurs sombres habits d'enterrement.

Ceux que rassemble Vienna autour d'elle, en revanche, sont caractérisés par une propension permanente au rire, aux blagues, aux chants et aux danses. C'est dans un puissant éclat de rire que la bande de Dancing Kid entre en scène. Ils sont associés à un appétit pour le corps et pour la vie dans ce qu'elle a de plus joyeux et se présentent comme de véritables individualités. On peut sans difficulté identifier chacun d'entre eux et ils obéissent à une construction scénaristique plus complexe. Souvent paradoxaux et mystérieux — comme Corey, le tuberculeux qui bouquine —, ils se montrent capables de changer d'attitude ou de mode d'action et laissent deviner une épaisseur biographique totalement absente chez leurs ennemis (le passé new-yorkais du chef des bandits, par exemple). Certains possèdent une identité énigmatique et plurielle : Dancing Kid et Turkey cachent leur véritable nom derrière un surnom, et l'on peut s'adresser au personnage joué par Ernest Borgnine de deux manières («*Bart*» ou «*Mr Lonergan*»). Cette dynamique est cristallisée autour de la double identité de Johnny Logan/Guitare, qui renvoie aux tensions entre passé et présent et à l'opposition entre le «*gunslinger*» et le guitariste.

La ligne de partage entre les personnages se fait également en termes de genre, renvoyant à une différence fondamentale de maturité entre les sexes. Chaque groupe est dirigé par une figure féminine réfléchie qui mène frontalement ou



secrètement la danse. Bien que totalement opposées dans le film — à l'inverse d'Emma, Vienna assume pleinement son indépendance, son passé tumultueux et la puissance de ses désirs —, les deux femmes sont des femmes d'affaires qui ont bien conscience des changements sociaux qui se produiront avec l'arrivée du chemin de fer. Les personnages masculins sont en revanche souvent associés à de grands enfants immatures. C'est le cas en premier lieu du jeune Turkey, que l'on désigne à plusieurs reprises non en tant que «*man*» (homme) mais en tant que «*boy*» (garçon), ou encore de l'employé de Vienna, Tom, qui meurt comme un enfant intimidé par les regards qui se posent sur lui. Toutes les figures masculines font preuve à un moment ou à un autre de comportements éminemment puérils, se bagarrant en extérieur comme on le ferait dans une cour de récréation (après avoir été symboliquement expulsés de la classe par l'institutrice Vienna), avançant au gré d'un entêtement de gosse (McIvers), imaginant un plan maladroit qui a tout pour échouer (Dancing Kid) ou laissant cours à un tempérament d'ado irascible prêt à en découdre avec le monde entier (Johnny). Au-delà de sa connotation péjorative, l'assimilation des personnages masculins à des enfants apporte au décor du repaire, à cette cabane qu'on dirait construite par des gosses rêvant de contes de fées et s'y retrouvant pour jouer aux cow-boys, une étrangeté merveilleuse qui vient justifier et accompagner certains des excès lyriques auxquels s'adonne *Johnny Guitare*. Se trouvent ainsi annoncés certains thèmes développés par Ray dans *La Fureur de vivre* : comme Plato et Jim Stark (James Dean), Turkey et Tom sont des êtres auxquels on a volé leur jeunesse.



Mise en scène

Le mariage des contraires

La mise en scène de Nicholas Ray joue en permanence sur des oppositions dont la dynamique est porteuse de sens.

«*Que tu t'en ailles ou que tu restes, je t'aime/Mais si tu es cruel, tu peux être gentil, je le sais.*»¹ Les paroles de la chanson du film, entendue après le dénouement, donnent l'une des clés de la mise en scène : *Johnny Guitar* œuvre à concilier les contraires et à dépasser les oppositions. En témoignent bien sûr les différentes facettes des personnages [cf. **Personnages**, p.9], ainsi que le contraste entre la première partie du film en chambre, européanisée, et son final en extérieur plus traditionnellement westernien [cf. **Décors**, p.8]. Frappe de même l'alternance entre les séquences nocturnes ténébreuses et les passages ensoleillés faisant la part belle à l'explosion des couleurs, tandis que les décors naturels cohabitent avec des lieux qui exhibent leur caractère factice. Si l'on peut aussi souligner la disparité entre le réalisme de certaines scènes et l'onirisme de séquences qui renvoient aux contes, ce sont avant tout les notions de visibilité et de verticalité qu'il convient d'interroger pour caractériser le travail du cinéaste.

● Rien à cacher ?

Alors qu'Emma s'apprête à quitter le saloon à la fin de la séquence 4, la jeune femme adresse un avertissement à Vienna et ses alliés qui a la particularité d'être partiellement masqué par le montage. On entend ses propos, mais on ne la voit pas faire la déclaration à l'image, comme si Emma cherchait à se cacher dans la collure du montage. Plus tard, à l'approche du duel final, le trajet du personnage, qui lui permet de gagner les hauteurs du repaire, subit le même sort : Emma semble apparaître aux abords de la cabane comme par magie. Les commentateurs s'accordent à dire que *Johnny Guitar* est un film où la dynamique des regards guide

l'action et les situations. Les jeux d'Emma avec le hors-champ relèvent en effet d'une lutte entre le visible et l'invisible, entre ce qui apparaît au vu et au su de tous et ce qui s'évertue à rester caché. Le décor final a ainsi la particularité d'être dissimulé derrière une cascade. *A contrario*, Vienna est présente dès le début du film selon un principe de frontalité verbale et esthétique dans des plans où elle tient tête, une arme à la main, au groupe faisant irruption dans son saloon, et s'efforce de faire apparaître les mots, les motivations, les désirs et les images inavouables que ses ennemis veulent taire et dissimuler.

Véritable prolongement de sa propriétaire, le lieu qu'elle a construit devient ainsi, en particulier le temps du huis clos de la première partie, un espace de représentation scénique où se joue une pièce de théâtre aux allures de psychodrame qui fait tomber les masques. On note en parallèle l'importance accordée aux dynamiques sonores : c'est souvent un son qui annonce l'arrivée d'un groupe ; c'est le bruit de la roulette qui fait vivre et respirer le *Vienna's* ; c'est le fracas de la bouteille de whisky brisée par McIvers qui met fin à un moment d'ivresse. Il en va de même pour la musique, qu'elle soit *in* ou *off*. Par les morceaux qu'il joue, Johnny accompagne ce travail destiné à révéler les sentiments cachés, provoquant la danse sensuelle et érotique entre le Kid et Emma. Vienna, dos au guitariste, ne supporte pas de l'entendre égrener les accords du thème musical qui lui rappellent leur histoire passée. Plus tard, elle devra pourtant, en se retournant physiquement et symboliquement, faire face aux sentiments pour son ancien amant qu'elle ne parviendra pas à cacher plus longtemps.

● Plus haut ! Plus bas !

Les deux espaces principaux que sont le saloon et le repaire ont en commun une structure étagée qui permet aux personnages de se trouver à des niveaux différents et de mettre en place une dialectique spatiale haut/bas capitale à l'échelle de l'ensemble du film, puisque sa maîtrise assure la victoire. Anticipant le duel qui se fera sur un sommet plus d'une heure plus tard, Vienna, peu après le début, observe



de haut Emma et ceux qui l'accompagnent. Si l'on peut aisément considérer cette position comme un indice de sa domination symbolique, on soulignera surtout que le personnage ne cesse de monter et descendre l'escalier du saloon, en particulier en début ou en fin de séquence, avec un mouvement hélicoïdal que répètent certains mouvements de caméra. C'est donc sa capacité esthétique à circuler entre haut et bas qui la définit et lui permet toujours de dominer. La question du regard étant centrale, Vienna se trouve ainsi caractérisée par son aptitude à savoir constamment faire jouer vues d'ensemble et vues de détails. Selon cette logique, l'espace tristement horizontal de la ville est synonyme pour elle d'une impuissance à empêcher la bande de Dancing Kid de braquer la banque et d'une incapacité à mettre en pièces les mensonges d'Emma. Les dernières séquences sont consacrées à la trajectoire de Vienna qui, après avoir été secourue par un Johnny tirant profit de sa position en hauteur, doit s'enterrer dans les tréfonds d'une mine, puis s'élève progressivement jusqu'aux sommets du repaire pour revenir enfin à la terre ferme au moment du baiser final.

● Innombrables répétitions

C'est surtout sur le plan rythmique que l'opposition des contraires révèle toute sa dynamique. On sent ici l'influence, chez Ray, de ses débuts en tant que monteur sonore pour la radio. Le film repose ainsi sur d'innombrables répétitions. Ce sont d'abord des espaces et des situations qui ne cessent de revenir. Ainsi, deux séquences se déroulent dans le repaire de la bande, de même que deux scènes nocturnes se répondent et que deux passages diurnes au saloon se font écho. Il en va de même pour les échanges verbaux entre le Kid et Johnny («*C'est pas un nom ! / Quelqu'un veut que j'en change ?*») devient «*Tu appelles ça un nom ! / Tu veux essayer*

de m'en faire changer ?» puis «*Tu es... Johnny Logan ? / C'est mon nom, l'ami.*»²) ou pour la déclaration de Johnny sur le bienfait d'une cigarette et d'un café, qui se retrouve dans la bouche de Tom. La forme du long métrage est ainsi soumise à une foule de *déjà-vu* et de *déjà-entendu*, qui ne sont pas sans refléter la particularité du médium cinématographique, contraint de reproduire à l'identique la version achevée d'un film à chaque projection. Faisant évoluer son thème musical d'une rengaine qui évoque l'emprisonnement obsessionnel dans le passé à une ritournelle qui promet un avenir radieux à l'amour qui renaît de ses cendres, *Johnny Guitar* conjure l'éternel retour mélancolique, parvenant à faire naître la différence et le *jamais-vu* des entrailles de la répétition elle-même.

● Beauté des imperfections

On pourra étudier en classe l'étonnante séquence finale du film, qui résume les différents enjeux de la mise en scène. Le passage propose un affrontement en deux temps entre Emma et Vienna. Elles se retrouvent d'abord à la vue de tous pour un premier échange de coups de feu sur la structure en bois devant la cabane, puis elles finissent de régler leurs comptes dans une sorte de couloir en plein air qui longe la maison. C'est dans un cas la riche héritière des Small qui prend le dessus sur son ennemie ; c'est exactement l'inverse dans l'autre. La structure en bois, à partir de laquelle Emma abat Dancing Kid, compose une nouvelle scène théâtrale, où le personnage féminin révèle son vrai visage, celui d'un bourreau cherchant à commettre des exécutions en série. La fulgurance des tirs et du montage, la posture de Vienna affaiblie avant de parvenir à tuer sa rivale, ainsi que la nécessité de passer par deux moments d'affrontement au lieu d'un seul, permettent à la séquence de s'affranchir des modèles canoniques du western et de présenter une répétition qui, en occasionnant deux résultats différents, vient définitivement briser la loi du *déjà-vu*. La scène confirme également qu'il est moins important dans *Johnny Guitar* de trouver le moyen de s'élever, comme le fait Emma en gagnant les hauteurs du repaire, que de maîtriser, une fois en haut, un mouvement grâce auquel redescendre sereinement : après avoir profité non d'une surélévation, mais d'une position au sol pour toucher mortellement son ennemie, Vienna regagne calmement la terre ferme en compagnie de Johnny.



1 «*Whether you go, whether you stay, I love you / But if you're cruel, you can be kind, I know.*»

2 «*That's no name ! / Anybody care to change it ?*» «*You call that a name ! / Care to try and change it ?*» «*Are you... Johnny Logan ? / That's the name, friend.*»



1



4



10



2



5



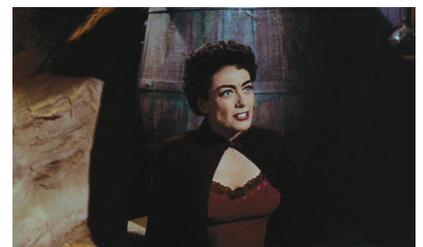
11



3



9



16

Séquence L'amour-phénix

La séquence de retrouvailles nocturnes entre Johnny et Vienna (chapitre 9 du découpage narratif [00:40:20 – 00:44:26]), empreinte d'un lyrisme exalté, est sans doute la plus connue du film. Alors qu'on croyait leur histoire d'amour définitivement révolue, les anciens amants reconnaissent qu'ils n'ont cessé, durant cinq années, de penser l'un à l'autre.

Il faut souligner l'importance du trajet de la séquence : initialement séparé, le duo va, au terme de son 23^e plan, redevenir un couple dont l'histoire amoureuse est relancée, même si c'est au terme d'un jeu de dupes — assorti de nouveaux reproches — que se produit la fiévreuse étreinte finale. L'évolution des deux personnages en tant que figures dans le cadre reflète la dynamique globale de l'extrait. La comparaison des deux premiers et des deux derniers plans, est particulièrement révélatrice : l'apparition de chacun des personnages dans un espace différent, isolé, et le regard plongé dans le hors-champ [1 et 2], fait place *in fine* à un couple réuni à l'image, qui se donne la main [22b] puis s'enlace pour ne former qu'un seul corps [23b]. Les deux figures parviendront à faire disparaître la distance physique et émotionnelle entre elles et pourront désormais habiter ensemble le cadre.

● Éloignements

L'analyse du découpage de la séquence plan par plan [18 plans sur les 23 qui la composent étant documentés par un photogramme, ici] révèle, dans le détail, les aspects tortueux d'un cheminement à l'image de l'échange verbal des deux anciens amants. De même que les dialogues s'évertuent à refuser tout aveu amoureux direct, les saynètes successives qui se déroulent dans l'espace de la cuisine semblent d'abord jouer à rapprocher spatialement Vienna et Johnny pour mieux révéler leur éloignement. La première apparition des

deux personnages dans la même image marque ainsi l'isolement de Vienna [3], surcadrée par la fenêtre intérieure. Cette impression est confirmée par le plan suivant qui semble faire d'elle une nouvelle *Joconde* [4] prisonnière de son tableau. C'est pourtant le regard de Johnny — qui vient de se tourner vers elle — qui a permis le raccord des deux plans. Il en ira de même pour les suivants [5 à 8] qui présentent les anciens amants isolément, mais insistent sur leur lien, symbolisé par le jeu de leurs regards. À l'opposé, le plan suivant [9], bien qu'il permette de retrouver le couple dans le même cadre, marque le retour à une forme de cloisonnement. Johnny tourne à nouveau le dos à Vienna, et celle-ci va devoir se rapprocher de lui pour pouvoir lui faire face. S'ils sont désormais dans la même pièce, les personnages semblent être à nouveau éloignés, et leur distance physique paraît même s'accroître à la faveur des champs-contrechamps qui se succèdent [10 à 15]. Le face-à-face est ensuite dramatisé par un changement d'échelle qui écarte davantage Vienna de Johnny, ce que semble confirmer la disparition de l'autre personnage en amorce dans cette nouvelle série de champs-contrechamps [16 à 20]. Tout se passe comme si le jeu du chat et de la souris spatial et verbal auquel s'adonne le couple avait besoin de cette mise à distance supplémentaire permettant à la figure féminine de dire ses quatre vérités à celui qu'elle aime encore («*Tu n'arriveras pas à me faire taire !*»).

● Retournements

L'évolution de la tonalité des échanges et le renversement des rapports de force entre les personnages sont reflétés par plusieurs retournements des acteurs à l'image. Leurs personnages accomplissent tout d'abord ce geste pour se confronter frontalement avec l'autre : Johnny donne l'impression de faire volte-face [9] avant de demander à Vienna de répéter les vrais-faux mensonges qu'il égrène («*Dis-moi un mensonge, dis-moi que toutes ces années tu m'as attendu.*»); après avoir fait quelques pas [16], la patronne du saloon se retourne pour lancer sa charge verbale contre le *gunslinger* repent («*Non, tu vas écouter jusqu'au bout.*»). Vienna



17



20



22b



18



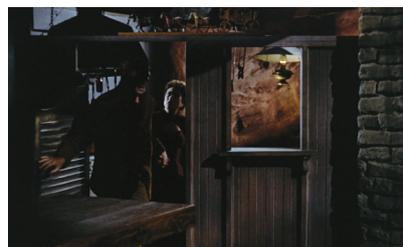
21



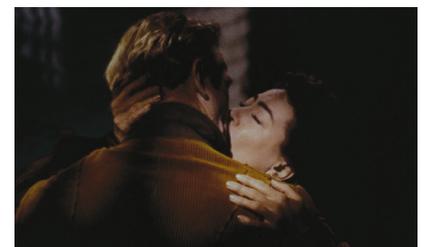
23a



19



22a



23b

reproduit ensuite le geste à différentes reprises, d'abord pour fuir momentanément la frontalité et cacher ses larmes [21], puis deux fois sous l'impulsion de Johnny [fin du plan 21, 23a]. Ce dernier brise alors définitivement la distance physique et sentimentale entre eux, en posant ses mains sur elle, puis en l'entraînant dans son déplacement. Le face-à-face que produit le retournement de la figure féminine n'a plus à ce moment valeur de défi, mais vient au contraire célébrer l'amour retrouvé.

● Mouvements

Si le passage est à première vue avare de mouvements d'appareil, ce qui contribue à lui donner des airs de drame statique, on remarque toutefois quelques légers panoramiques, en particulier un court et brusque mouvement de l'axe de la caméra accompagnant le geste de Vienna quand elle envoie le verre de Johnny se briser hors-champ. Deux autres mouvements de caméra jouent un rôle plus important encore. La séquence est lancée par un panoramique qui suit les déplacements de Vienna [1], et portée vers sa conclusion par l'ample travelling arrière de l'avant-dernier plan [22a], couplé à un renversement de l'axe permettant de sortir définitivement de la cuisine. La forme s'accorde ainsi à la dynamique narrative de la séquence: les deux amants finissent comme la scène par reprendre un mouvement interrompu, celui de leur histoire. Ces enjeux sont complétés sur le plan sonore. En parallèle de la musique *off*, qui se fait entendre d'un bout à l'autre et dont le lyrisme finit par triompher, et du chassé-croisé émotionnel que dessinent les dialogues, le bruit de la roulette intervenant au début [1] vient associer la scène à une nouvelle partie entre les deux personnages lancés dans des jeux d'amour, de mensonges et de hasard, et hésitant initialement sur leur intention de miser à nouveau sur le même numéro, c'est-à-dire de retrouver leur relation là où ils l'ont laissée. La ponctuation sonore que produit le bruit du verre brisé — qui n'est pas sans rappeler en sourdine celui de la bouteille fracassée par McIvers peu avant — marque par ailleurs un point de basculement, à partir duquel Johnny perd l'avantage.

La séquence frappe enfin par son étrangeté et son hybridité visuelles. L'entrée en scène de Vienna, habillée d'une érotique nuisette de couleur lui donnant des allures vampiriques, charriant avec elle les excès sentimentaux et chromatiques du mélodrame, provoque la rencontre et la superposition entre le décor westernien, qui se veut réaliste, et des images ou tonalités plus oniriques, selon un procédé qui conduit le décor à perdre en réalisme et à devenir de plus en plus abstrait au fil de la scène. À travers le surcadrage [4] et la particularité des éclairages, qui sculptent en ombres et lumières le visage de Joan Crawford [10], Vienna s'annonce (et se dénonce) comme une figure cinématographique, c'est-à-dire — en écho avec le dialogue — artificielle, mensongère, mais faisant éclater la vérité et introduisant un autre régime de réalité. C'est ainsi que la séquence met en scène les noces de ses personnages, celles du passé et celles du présent. Elle apparaît surtout, entre réalisme et artifice, comme l'un des sommets émotionnels du film.

● Cendres

Pour prolonger l'analyse et comprendre le jeu sur les répétitions et les variations, on pourra comparer la séquence 9 et la séquence 7 qui la précède de quelques minutes dans le film et qui est consacrée elle aussi à un dialogue entre Vienna et Johnny [00:31:54 – 00:36:11]. À partir d'un relevé des similitudes et des dissemblances entre les deux passages, il sera possible de souligner la façon dont la seconde reprend et réécrit la première. Ce sera l'occasion de recherches autour de la figure mythologique du phénix, oiseau légendaire qui pouvait renaître après s'être consumé dans les flammes. Ainsi, la séquence 9 ne fait-elle pas mentir Vienna qui déclarait quelques heures plus tôt que «*quand un feu s'éteint de lui-même, il ne reste que des cendres*» ?

Motifs

Les bêtes humaines

La psychanalyse, qui intéressait particulièrement Nicholas Ray, permet d'éclairer certaines motivations inconscientes des personnages.

Nourri et presque électrisé par la découverte ou la redécouverte de la psychanalyse et des textes de son fondateur Sigmund Freud (1856-1939) par le cinéma étatsunien [cf. Réalisateur, p. 2], *Johnny Guitare* met en scène les pulsions pulsionnelles contradictoires de ses personnages. S'il n'est pas exclu de voir dans l'attitude maternelle de Vienna envers Turkey, Tom, et parfois Johnny, une forme de parodie de l'obsession psychanalytique pour le complexe d'Œdipe, la figure féminine, véritable *sex symbol* libre de son corps et suscitant l'attirance incontrôlable de pratiquement tous les personnages masculins, incarne essentiellement la puissance incommensurable du désir lui-même. Emma, quant à elle, s'interdit d'assumer ce qu'elle ressent pour Dancing Kid («*Il la fait se sentir femme et c'est cela qui la terrorise*», dira Vienna). Le refoulement de ses sentiments l'amène à vouloir la mort du jeune homme — et finalement à l'abattre — pour



le punir des émois qu'il provoque en elle. Emma marie ainsi tragiquement les deux pulsions élémentaires définies par Freud, la pulsion sexuelle et la pulsion de mort, auxquelles le fondateur de la psychanalyse donne les visages mythologiques d'Éros et Thanatos. Ce duo est figuré à l'image, avec la danse érotique qui unit Dancing Kid et Emma à proximité d'un cadavre, au son d'une musique qui, comme dans le reste des séquences, semble directement branchée sur les rêves et le bouillonnement du désir. On notera aussi, parmi les quatre éléments naturels qui renvoient à l'imaginaire poétique tel qu'il apparaît à la lumière des textes de Gaston Bachelard, l'importance que le film accorde au feu et à l'eau. Le feu consume le *Vienna's* et manque de transformer sa propriétaire en torche humaine; l'eau de la cascade et de la rivière doit être franchie pour accéder au refuge. Leur combinaison compose un oxymore qui unit les rêveries ardentes d'Éros et les rêveries aquatiques de Thanatos.

● Mécaniques

Tout en prenant appui sur la psychanalyse pour analyser l'influence des pulsions élémentaires sur les actions de ses personnages, le film travaille dans le même temps, et selon une logique complémentaire, à produire un parallèle entre personnages et animaux, afin d'associer plusieurs figures à des «*bêtes humaines*» dont le comportement est conditionné. La dénonciation forcée de Turkey, celui qui s'est choisi un surnom animalisé (Dindon), apparaît par exemple comme la vibrante et déchirante expression de son instinct de survie, et elle trouvera un écho dans la trahison involontaire de son cheval qui indiquera à Emma et ses hommes l'entrée du repaire. Par ailleurs, les mains semblent souvent avoir une vie propre dans *Johnny Guitare*. Mises en mouvement mécaniquement sans que la volonté consciente de leur propriétaire intervienne, elles sont prêtes à empoigner les armes au moindre son menaçant : cela commence avec celles des employés de Vienna lorsqu'ils entendent l'arrivée du groupe d'Emma et McIvers à proximité du saloon ; cela concerne surtout les mains assoiffées de sang de l'ancien *gunslinger* Johnny Logan, que réveillent les facéties de Turkey ou les provocations de Dancing Kid. Le personnage-titre devra parvenir à les faire taire pour pouvoir vivre son amour avec Vienna.

● Une même ombre

Si l'amour inavoué qu'elle porte à Dancing Kid est un élément capital de l'intrigue, le lien qui unit Emma à Vienna mérite tout autant d'être interrogé. C'est ainsi que le critique Patrick Brion évoque, à propos du «*climat paroxystique dans lequel évoluent et s'affrontent les personnages du film*», la présence d'une «*véritable relation d'amour refoulé entre Emma et Vienna*» [Le *Western*, cf. Bibliographie]. Quels éléments permettent d'interpréter leur relation comme une «*rivalité amoureuse et freudienne entre deux femmes*» ? Par exemple le fait que, dans les pensées obsessionnelles d'Emma, le Kid et Vienna se confondent. Ainsi, au *Marshal* déclarant, lors de son arrivée au saloon (chapitre 3), que «*Dancing Kid et Vienna, ce n'est pas la même chose*», Emma répond : «*Ils projettent tous deux la même ombre.*» («*They both cast the same shadow.*») Cette réplique ne révélerait-elle pas que Vienna, sur laquelle elle va s'acharner inexplicablement, est l'objet véritable d'une passion refoulée qui ne peut s'exprimer que par la haine ? On notera enfin que la superposition du Kid et de Vienna est confortée par les tenues masculines qu'arbore l'héroïne du film [cf. Figures, p. 15].

Figures

Féminin-masculin

En jetant des ponts entre le féminin et le masculin, le film, très en avance sur son temps, pulvérise les stéréotypes sur les genres.

Retrouvant un procédé utilisé quatre ans plus tôt par le même Nicholas Ray dans *Le Violent* (*In a Lonely Place*, 1950) pour jeter un pont entre formes classiques et modernes, *Johnny Guitare* présente, peu après le début de la première séquence au saloon, un plan surprenant qui est l'occasion d'un regard caméra.



● Un plan doublement moderne

L'effet est troublant, car le plan semble permettre à l'un des employés de Vienna de s'adresser directement au public au milieu d'une scène [00:05:50], en faisant une entorse à l'une des règles les plus établies du cinéma classique américain. Ce procédé s'ajoute aux autres bizarreries esthétiques du film, notamment ses variations rythmiques et ses changements de tonalité, pour venir composer un éventail des principaux procédés dont useront et abuseront, quelques années plus tard, les cinéastes européens se définissant comme modernes. Cependant, à l'inverse de ce qui se produisait dans *Le Violent*, où l'on comprenait assez rapidement le fonctionnement du dispositif — la scène est montrée du point de vue du personnage joué par Humphrey Bogart placé face à une jeune femme lui racontant l'histoire d'un roman —, nous mettons ici un certain temps à identifier le plan comme subjectif. Si le regard de Tom en est bien la source, ce que nous constatons au plan suivant, nous avons l'impression dans un premier temps que le film, en abyme, se commente lui-même. Mais l'originalité formelle du procédé doit surtout être envisagée dans sa correspondance avec la manière qu'a le film de pulvériser visuellement les stéréotypes sur les genres. En témoigne l'étonnant discours de l'employé croupier : « Je n'ai jamais vu une femme qui ressemble à un homme autant qu'elle. Elle pense comme un homme, elle agit comme un homme, au point qu'elle me donne l'impression que je n'en suis pas un. » Il est assez intéressant à ce titre que l'on passe, entre *Le Violent* et *Johnny Guitare*, d'un regard masculin porté sur une figure féminine (ce que l'on appellerait de nos jours un « male gaze », un regard imposant la perspective d'un homme hétérosexuel) au regard plus complexe d'un homme sur une figure masculine, qui plus est sur un homme se demandant — certes sur le ton de l'humour, mais sans que cette situation semble lui poser le moindre problème — s'il ne serait pas en train de perdre son identité masculine, c'est-à-dire sa virilité.



● Femmes-cow-boys et hommes-enfants

En ce sens, la caractérisation des personnages féminins du film dynamite bel et bien les repères genrés et sonne la charge contre la différenciation entre hommes et femmes à laquelle ont contribué de nombreux westerns¹. On prête au réalisateur David Wark Griffith (1875-1948) l'adage selon lequel « a movie is a girl and a gun » (« un film, c'est une fille et un flingue »), ce qui suppose en principe que c'est un homme qui doit manier cet attribut éminemment masculin qu'est le « gun ». En mettant en scène des femmes qui sortent les armes, *Johnny Guitare* s'amuse à remettre en question les clichés en superposant constamment attributs masculins et féminins, au gré des vertigineux jeux de costumes de ses figures féminines. C'est ainsi qu'Emma, bien que moins progressiste que sa rivale, garnit sa robe traditionnelle d'enterrement, qui lui fait courir le risque de s'enfermer dans le rôle stéréotypé de la sœur endeuillée, d'une ceinture de revolvers très masculine. Quelques minutes plus tard, dans sa course endiablée, elle en perd le voile qu'elle portait en signe de deuil. Mais c'est surtout Vienna qui compose à l'image un festival de tenues et de gestes qui inquiète les lieux communs. Elle se présente tour à tour en robe et en jupe, ou encore sous trois costumes différents de cow-boy de type « gunslinger ». On notera ainsi le travail remarquable de Sheila O'Brien, costumière favorite de Crawford, et ses choix de couleurs éclatantes [cf. Plans, p. 16]. Par ailleurs, bien qu'elle manipule des armes et soit une femme d'affaires redoutable et indépendante, Vienna prend plaisir à cuisiner pour Johnny dans la cabane du repaire comme le ferait une femme au foyer. Son personnage acquiert ainsi une extraordinaire multiplicité figurale, synonyme d'une multiplicité identitaire qui pourfend les clichés. On constatera pour terminer que le film, en parallèle, efface les différences de représentation entre les hommes et les enfants (ou adolescents) : en enlaçant Vienna — leur mère de substitution — lorsqu'ils sont aux portes de la mort, Turkey et Tom semblent prendre la pose au sein de compositions filmiques qui rappellent l'iconographie des Pietà de la Renaissance, où Marie tient sur ses genoux le corps de son fils après la descente de croix.

1 Parce qu'elles sont en quête d'égalité filmique, les figures féminines peuvent aussi parfois emprunter aux hommes leur comportement « adulescent » : lorsqu'elle cherche à rallier ceux qui l'écoutent à sa cause, Emma a des airs d'ado ou de petit garçon qui ferait sa crise ; au début de la séquence 9, avant de prendre des poses de femme fatale pour ramener à elle son ancien amant, Vienna s'attarde devant la roulette du saloon, dont elle actionne le mécanisme, et c'est avec l'attitude d'une petite fille espiègle qu'elle exprime son émerveillement.



Plans

De la culture avant toute chose



La dimension picturale de *Johnny Guitare*, au-delà de l'éblouissement visuel, est le fruit d'une interrogation du cinéaste sur la forme filmique elle-même.

À travers le personnage de Corey, que l'on voit lire lorsqu'il surveille le quartier général de la bande de Dancing Kid, Nicholas Ray introduit dans le film une réflexion sur les rapports entre nature et culture. Contrairement à ce que pourrait laisser penser l'image à laquelle on réduit habituellement le western, dont la mission principale consisterait, selon un certain cliché, à valoriser la vie au grand air des cow-boys de l'Ouest en la comparant à celle des « pieds tendres » que sont les financiers ou les figures cultivées originaires de l'Est, la question n'est pas du tout étrangère au genre. On la croise par exemple à diverses reprises dans la filmographie de John Ford, le pape du western classique, dont *La Chevauchée fantastique* (1939) se présente comme une relecture de *Boule de suif* de Maupassant ou dont *La Poursuite infernale* (1946) montre le légendaire et aristocratique Doc Holliday, campé par Victor Mature, personnage — tuberculeux comme Corey — prenant la parole dans un saloon pour compléter le passage d'une pièce de Shakespeare dont a du mal à se souvenir un comédien.

● Chorégraphies

L'originalité de *Johnny Guitare*, dès son titre qui se réfère à la musique, consiste cependant à interroger le rapport entre le western lui-même et la culture, et à en faire l'une de ses questions principales. Le film hérite à plusieurs niveaux des formes hybrides auxquelles a pu participer Ray dans sa jeunesse, celles du *Theatre Of Action* emblématique des « Red Thirties » ou du théâtre fédéral rooseveltien [cf. *Réalisateur*, p. 3], ayant mené le futur cinéaste à sillonner les États-Unis pour croiser les procédés contemporains

apparus à New York et des thématiques « folk » plus traditionnelles. C'est ainsi qu'à côté d'un récit appartenant à l'un des genres littéraires et cinématographiques les plus typiquement américains et « country », ponctué de chansons aux accents clairement politiques, plusieurs bizarreries dans la gestuelle des acteurs, à commencer par les mouvements brusques et saccadés de Vienna, Emma et McIvers détournant le regard lors de la pendaison de Turkey, rappellent celles du théâtre expérimental. Il en va de même pour le mouvement exagéré et chorégraphique que décrit le corps de Bart lorsque Johnny lui tire dessus, qui flirte avec la danse contemporaine.

● Artifices

Au-delà de cette gestuelle, on peut comprendre *Johnny Guitare* comme le fruit du trajet d'un cinéaste qui, en accord avec les préceptes du théâtre de Brecht, cherche à mettre en abyme et à interroger la forme filmique elle-même, afin de souligner son artificialité et la faire apparaître en tant qu'œuvre d'art, voire en tant que produit culturel. Outre le plan emblématique faisant intervenir un regard caméra [cf. *Figures*, p. 15], plusieurs passages semblent souligner leur côté fabriqué et dénoncer les dispositifs utilisés pour les obtenir. Il en va ainsi du trajet de Vienna et Johnny en carriole, où le décor défile sur un écran en arrière-plan avec un procédé de transparence qui ne cherche à tromper personne (chapitre 10). D'autres plans ou séquences révèlent leur nature cinématographique grâce au montage, comme le double faux-raccord qui relie des plans montrant Johnny et Vienna baignant dans une lumière d'après-midi avec ceux du couple qui discute sur le pont, filmé frontalement dans un décor de studio proposant un crépuscule en toc (chapitre 11). Le procédé « méta » le plus fréquemment employé consiste ainsi en l'usage de toiles peintes faisant apparaître des montagnes ou autres éléments « naturels » derrière les personnages ou la porte du saloon ; il importe de ne pas réduire ces toiles peintes, à l'instar des autres procédés suggérant (volontairement ou non) des mises en abymes, à de simples conventions d'époque ou à des contraintes uniquement liées

aux conditions de production ou de tournage¹, tant elles participent de la richesse visuelle du film. Lors du duel final et du champ-contrechamp entre Vienna et Emma, avant les premiers coups de feu, elles sont utilisées pour créer artificiellement l'illusion d'un décor montagnueux en arrière-plan lorsque Vienna est à l'écran. Les plans sur sa rivale s'en passent, en revanche, ce qui vient enrichir esthétiquement l'opposition des deux femmes d'une confrontation entre culture et nature. Vienna, que l'on voit à terme rejoindre la terre ferme et se fondre dans le paysage naturel à l'entrée du repaire, apparaît alors comme une figure qui réunit et marie parfaitement la réalité et sa mise en forme artistique, comme s'il s'agissait de souligner implicitement la puissance de la représentation.

● Tableaux

Plus traditionnellement, Ray organise la rencontre entre l'époque historique des cow-boys et l'histoire de la peinture en procédant à des citations picturales. Les plans montrant Tom puis Vienna un bras posé sur l'autre alors qu'ils sont encadrés par la fenêtre intérieure [cf. *Séquence*, p. 12] semblent se souvenir de *La Joconde*, de son identité et son sourire mystérieux. Il n'est pas impossible de comprendre les lacets et foulards que portent certains personnages au cou, en particulier Vienna, comme des clins d'œil à *L'Olympia* de Manet — déjà cité dans *Le Violent*. Le cinéaste compose une version réduite de l'histoire de l'art en passant de la Renaissance italienne au pré-impressionnisme français du XIX^e. Il chemine ainsi d'une représentation classique aux prémices de la modernité, les deux tableaux dessinant l'évolution de la représentation féminine qui, en gagnant en réalisme, met en valeur au sein des formes picturales — comme *Johnny Guitare* au sein des formes filmiques — la puissance érotique du corps et du désir des femmes. On se rappellera alors le célèbre commentaire que Michel Leiris fit du tableau de Manet (*Le Ruban au cou d'Olympia*, éd. Gallimard, 1981) que l'écrivain considérait comme l'un des sommets du fétichisme en peinture : « *Le nu peint par Manet attei[nt] à tant de vérité grâce à un détail minime, ce ruban qui modernise Olympia.* » Le vent psychanalytique qui souffle dans le film renverrait également à la connotation fétichisante des multiples gants et cordes qui révèlent la part de violence que Thanatos loge secrètement au cœur d'Éros [cf. *Motifs*, p. 14].

● Couleurs

Au-delà de ces références, c'est bien évidemment le travail chromatique qui porte et déploie les dynamiques picturales de *Johnny Guitare*. Les couleurs servent d'abord à différencier les personnages : face à la masse inhumaine vêtue de noir ou d'habits ternes que constituent McIvers et ses hommes, ce sont d'abord des couleurs que l'on perçoit dans le cadre lorsqu'apparaissent pour la première fois Corey (bleu nuit)

ou Turkey (jaune clair). Elles font aussi apparaître le désir. Il en va ainsi du raccord entre le vert foncé des habits d'Emma et le vert clair de ceux de Dancing Kid, ainsi que de la complémentarité chromatique entre les deux figures centrales s'embrasant au dernier plan. Elles deviennent les éléments moteurs du film grâce à Vienna qui les porte et les met en mouvement. En vertu des multiples costumes que Ray s'amuse à lui faire porter [cf. *Figures*, p. 15], l'héroïne se transforme en un véritable kaléidoscope et permet à la dernière partie du film d'offrir une leçon de peinture moderne. Tout de blanc vêtue lorsqu'elle accueille dans son saloon la milice assoiffée de sang, Vienna compose initialement une toile vierge que Ray met un point d'honneur à laisser longtemps intacte et immaculée, le corps blessé de Turkey ne venant pas tacher la robe blanche, par exemple. Puis, au gré des péripéties et des changements de costumes qu'elles occasionnent — ainsi que d'une remarque de Johnny l'enjoignant métaphoriquement à abandonner son statut de toile vide —, elle se pare successivement de bleu, de jaune, de rouge, qu'elle fait circuler et danser dans le cadre. Le film rejoint ainsi les procédés de la peinture étatsunienne contemporaine de l'époque du tournage, celle des représentants de ce que l'on a appelé l'« *action-painting* », pour lesquels il s'agissait avant tout de trouver le moyen de mettre la couleur en mouvement et d'intégrer de la durée et du rythme au sein même de la représentation. C'est ce que parvient magistralement à accomplir la couleur cinématographique de Ray, dont le geste filmique peut être rapproché entre autres de celui de Jackson Pollock et de sa célèbre technique du « *dripping* ».



Huile sur toile en « *dripping* » de Jackson Pollock, circa 1948
© Krainer Pollock Foundation, New York

1 Il est notamment question de l'utilisation des toiles peintes dans un entretien entre le cinéaste et Charles Bitsch publié en novembre 1958 dans les *Cahiers du cinéma*.

Parallèles Trois femmes puissantes

Le rapprochement de *Johnny Guitare* avec *L'Ange des maudits* et *Quarante tueurs* permet de superposer les figures singulières d'Altar, Jessica et Vienna, personnages féminins hors normes de trois westerns essentiels des années cinquante.

Johnny Guitare forme une sorte de trilogie féministe avec deux autres westerns emblématiques de l'inventivité et de la modernité du cinéma étatsunien des années cinquante, *L'Ange des maudits* (1952) de Fritz Lang, sorti deux ans plus tôt, et *Quarante tueurs* (1957) de Samuel Fuller, trois ans plus tard. Comme dans le western de Ray, les figures les plus marquantes de ces films sont deux femmes puissantes et déterminées, passées maîtresses dans l'art des négociations financières les plus ardues, qui n'hésitent pas à flirter avec la légalité et déchaînent les passions des personnages masculins. Altar Keane, campée par Marlene Dietrich dans le western en couleurs de Lang, est à la tête d'un établissement évoquant le saloon de Vienna, le *Chuck-a-Luck*, où peuvent trouver refuge les hors-la-loi. Jessica Drummond, jouée dans le film en noir et blanc de Fuller par Barbara Stanwyck, dirige d'une main de fer un ranch et une bande armée composée des tueurs mentionnés par le titre français. Les personnages ont en commun l'âge de leurs interprètes, qui avaient toutes les trois 50 ans au moment du film. Leur âge se confond presque avec celui du cinéma lui-même à l'époque. Vienna, Altar et Jessica sont ainsi de véritables incarnations de la puissance esthétique et politique du septième art, qui semble ainsi accompagner les revendications féminines et féministes en s'attaquant aux stéréotypes cinématographiques les plus éculés, en vertu desquels le désir masculin est la plupart du temps suscité à Hollywood par des starlettes assez jeunes.

● S'amuser des stéréotypes

Fuller et Lang se lancent dans le même type de jeu figural que Ray, en prenant appui sur les costumes portés par leurs actrices pour suggérer visuellement, par un jeu de superpositions, des identités contradictoires. Scindée de manière presque schizophrène entre deux facettes et deux rôles, Jessica-Stanwyck apparaît dans *Quarante tueurs* vêtue le plus souvent en extérieur d'un costume noir de cow-boy, agrémenté d'un menaçant fouet argenté, alors qu'en intérieur elle est habillée comme une riche lady que l'on dirait échappée d'un roman gothique, évoluant dans un décor de manoir où trône un piano comme au *Vienna's* — perpétuelle impression de faux raccord compris. Dans *L'Ange des maudits* Altar-Dietrich, initialement artiste de cabaret, multiplie différentes tenues qui s'amuse de l'imagerie stéréotypée traditionnellement associée à la féminité, à grands coups de froufrous, de fanfreluches, de couleurs criardes et de couches de jupons — costumes qu'un flashback constitué de saynètes extrêmement rapides donne l'impression de chercher à coller les uns sur les autres. La complexité des personnages vient refléter le télescopage et l'hybridation entre western et mélodrame. Dans le cas de *L'Ange des maudits*, dont le réalisateur et la star principale sont d'origine allemande, nous retrouvons la même hybridité territoriale que celle que revendique *Johnny Guitare* entre États-Unis et Europe [cf. *Décors*, p. 8]. S'y ajoute la rencontre du « *Wild West* » et



« Pas une scène où ne se joue une mise en crise de la virilité. Être une femme parmi les hommes, être ou ne pas être un homme : telles sont les perpétuelles questions. »

Raphaël Lefèvre, « *I'm a stranger here myself* », Critikat

des histoires d'amour typiques du romantisme. Au-delà de l'Allemagne, présente via le duo Lang-Dietrich, il est d'ailleurs fait plusieurs fois référence à la France : une broche en pierres précieuses, qui aura un rôle déterminant dans l'intrigue, est censée avoir été fabriquée à Paris ; le *gunslinger* qui tombe rapidement amoureux d'Altar et jure de la protéger coûte que coûte — et qui n'est pas sans rappeler Dancing Kid en ce qu'il fonctionne comme un troisième terme par rapport aux deux personnages principaux — se fait appeler « *Frenchy* » Fairmont.

● Décrire la violence

Les westerns de Lang et de Fuller se servent par ailleurs comme *Johnny Guitare* de leurs cadres et de leurs récits westerniens pour développer des considérations politiques assez pessimistes et pour rendre compte d'une tension entre la réalité des faits et leur mise en forme légendaire. Ne faisant aucune concession au genre, Lang fait apparaître la violence



de la vie de l'Ouest dans ce qu'elle a de plus effroyable. Le film, que le thème musical résume à un «*conte de haine, de meurtre et de vengeance*», s'ouvre sur l'agression sexuelle et le meurtre d'une jeune femme, puis convoque fréquemment — comme avait déjà pu le faire le cinéaste dans *Furie* (1936) — le spectre des lynchages et autres exactions commises par des citoyens qui décident de faire justice eux-mêmes. À l'instar de Ray, Fuller déploie de son côté une confrontation entre deux groupes antagonistes, la bande de Jessica et ses quarante tueurs s'opposant à un groupe d'habitants d'une ville qui font appel aux services des frères Bonnell, hommes de loi connus pour leur efficacité à manier les armes et à répandre la mort. Mais à l'inverse de ce qui se produit dans *Johnny Guitare*, les deux groupes tendent, avec une dose supplémentaire de misanthropie, à se renvoyer à quelques exceptions près un même visage anonyme et inhumain. *Quarante tueurs* associe l'espace central, et l'ensemble du monde et de l'organisation sociopolitique de l'Ouest qu'il représente, à un territoire funèbre : la ville est la célèbre «*Tombstone*» (littéralement : « *Pierre tombale*»), l'une de ses rues se nomme «*Undertaker Alley*» (allée du fossoyeur), on n'y croise pratiquement que des cercueils, des instruments de mort et des scènes de chaos, tous aperçus dans un noir et blanc morbide. C'est un décor que les deux figures centrales, Jessica et Griff, l'aîné de la fratrie Bonnell, devront trouver un moyen de quitter, contrairement aux amants du film de Ray, s'ils veulent espérer donner un futur à leur amour.

L'Ange des maudits de Fritz Lang, 1952 © Fidelity Pictures/RKO



Quarante tueurs de Samuel Fuller, 1957 © 20th Century Fox



● Déconstruire la légende

À la manière de Johnny Logan, en lutte perpétuelle avec cette réputation de maniaque des armes impitoyable qu'il cherche à faire mentir, les westerns de Lang et Fuller reposent par ailleurs sur des éléments qui, tenant de la légende, vont devoir être déconstruits et remis en cause. Avant d'arriver au *Chuck-a-Luck*, le principal personnage masculin, se rendant de ville en ville, enquête longuement sur Altar Keane. Il apprend à connaître cette femme à travers des épisodes puissamment romancés et romantiques que l'on raconte à son sujet, épisodes auxquels il ne manquera pas de s'attaquer face à la principale intéressée, en expliquant qu'ils constituent des éléments biographiques en trompe-l'œil destinés uniquement à faire oublier qu'elle vient en aide à de dangereux criminels, dont un violeur assassin. De même, dans *Quarante tueurs*, la conclusion finale ne peut se produire pour Jessica et Griff qu'après qu'ils se sont confrontés aux récits légendaires qui circulent et qui transforment en épopées héroïques leurs existences violentes et peu reluisantes. C'est le cas en particulier de la sensuelle balade «*The High-Riding Woman with a Whip*» inspirée par la meneuse des tueurs, la «*cavalière au fouet*», à un troubadour du village.

En écho au profond pessimisme de leurs réalisateurs, les deux films interrogent également le conditionnement animal auquel sont soumis les comportements des personnages. Malgré les tentatives d'Altar ou de ceux qui essaient de le raisonner, le principal personnage masculin de *L'Ange*

des maudits ne parviendra jamais à sortir de sa trajectoire de bête aveuglée par la haine et le désir de vengeance. Plus retors dans sa réflexion, et en cela plus proche des conclusions de Ray, le western de Fuller met filmiquement à égalité hommes, femmes et chevaux dès son impressionnante première séquence. Ses dialogues assimilent clairement l'affrontement entre Jessica et Griff à une lutte entre une louve et un loup *alpha* soumis à l'ivresse d'Éros et Thanatos et vivant dans la peur d'être rétrogradés au rang de chiens serviles. Le film donne le sentiment de s'achever sur une fin ouverte qui pose la question de savoir si le couple parti pour la Californie parviendra à triompher de sa propre violence et des conditionnements qui pèsent sur son histoire.

● Trois bandes annonces

Les bandes annonces d'époque des trois films (disponibles sur Internet) permettront une première comparaison entre les trois figures féminines hors normes que représentent Altar, Jessica et Vienna. Quels éléments traditionnels du western sont présents dans ces films promotionnels ? Sur quels éléments communs repose leur singularité ?

Prolongements

Une obsession cinéphilique

Parmi les auteurs d'importance qui ont déclaré leur flamme à *Johnny Guitare*, les cinéastes de la Nouvelle Vague française et leurs continuateurs portugais ont proposé les hommages les plus vibrants.

Les cinéastes de la modernité européenne n'ont cessé d'exprimer leur admiration pour l'œuvre de Nicholas Ray, en qui ils ont vu un précurseur et un modèle. À la fin des années soixante-dix, Wim Wenders a offert à son aîné, en guise d'hommage irrévérencieux, le rôle d'un faussaire de génie dans *L'Ami américain* (1977) et il a accompagné ses derniers jours avec un long métrage testamentaire, sorti cosigné et avec deux titres : *Nick's Movie* et *Lightning Over Water* (1980). Les cinéastes de la Nouvelle Vague française avaient été les premiers à reconnaître l'importance des films de Ray dans l'histoire du cinéma, en plaçant le réalisateur à côté d'Hitchcock, Welles ou Hawks dans leur panthéon cinématographique. Bien que Truffaut se soit chargé de la critique de *Johnny Guitare* avec deux textes qui surent mettre en évidence son atmosphère onirique digne du conte *La Belle et la Bête* ainsi que la bizarrerie de son montage, Godard fut sans aucun doute au sein du groupe celui qui se montra le plus enthousiaste au sujet des œuvres de Ray, et plus particulièrement de son western emblématique. Deux extraits de critiques publiées par le futur réalisateur d'*À bout de souffle* dans les *Cahiers du cinéma*, à l'occasion des sorties de *L'Ardente Gitane* (1956) et *Amère Victoire* (1957), suffirent à se faire une idée de ce que le cinéaste a très tôt représenté pour Godard : « Il y avait le théâtre (Griffith), la poésie (Murnau), la peinture (Rossellini), la danse (Eisenstein), la musique (Renoir). Mais il y a désormais le cinéma. Et le cinéma, c'est Nicholas Ray. » (*Cahiers du cinéma* n° 79, janvier 1958) ; « La plupart des cinéastes, si le cinéma n'existait soudain plus, ne seraient point désemparés pour autant, Nicholas Ray, oui. Après la projection de *Johnny Guitare* ou de *La Fureur de vivre*, impossible de ne pas se dire : voilà qui n'existe que par le cinéma, voilà qui serait nul dans un roman, sur scène, partout ailleurs, mais qui sur l'écran devient fantastiquement beau. » (*Cahiers du cinéma* n° 68, février 1957).

Par leur dimension réflexive qui les rapproche de l'essai, les films godardiens ont su par la suite donner à comprendre l'influence sur leur auteur du réalisateur américain et de son *Johnny Guitare*. Peu après le début d'*Histoire(s) du cinéma*, chef-d'œuvre et grand œuvre de Godard (1988-1998), deux images de Ray sont utilisées, dont un plan du film de Wenders. Lors de la séquence d'ouverture de *Pierrot le fou* (1963), Pierrot-Ferdinand (interprété par Jean-Paul Belmondo) explique qu'il se devait d'emmener sa belle-fille voir *Johnny Guitare* au cinéma. Jetant un pont entre ses films du début et ses films contemporains, et exprimant ainsi implicitement qu'il se sera toute sa vie d'artiste nourri et inspiré du western de Ray, Godard fait commencer son dernier long métrage en date, *Le Livre d'image* (2018), par un chapitre intitulé « Remakes », où le montage produit et révèle l'écho volontaire entre les vrais-faux mensonges de Vienna et Johnny et ceux que s'échangeaient dans les années soixante les deux personnages de son *Petit Soldat* (1960-1963).

● Chants d'amour

Les frères d'armes portugais de Godard, Truffaut ou Wenders ne furent pas en reste pour ce qui est de déclarer leur flamme à *Johnny Guitare*. Dans un livre d'entretien avec Antoine Barraud, le réalisateur contemporain João Pedro Rodrigues évoque avec émotion les cours dispensés par le cinéaste moderne António Reis (1927-1991), qu'il suivait étant plus jeune et qui étaient consacrés sur un semestre entier au

western de Ray. Reis chercha par l'analyse à creuser et percer tous les détails et les mystères du film, ce qui l'amena, selon Rodrigues, à de puissants et fascinants délires verbaux et interprétatifs, tel celui qui lui permit de voir dans le saloon boisé une sorte de cocon où une chrysalide prend forme petit à petit. Avec le très beau court métrage *Passeio com Johnny Guitar* (1996), *Balade avec Johnny Guitare*, constitué de trois plans montrant son réalisateur rentrant chez lui alors que l'on entend *off* le dialogue nocturne entre Johnny et Vienna — qui avait déjà inspiré *Le Petit Soldat* —, João César Monteiro (1939-2003) compose pour sa part un chant d'amour au film de Ray. En jouant volontairement sur le contraste entre un modeste et calme décor lisboète soumis à une approche réaliste, voire documentaire, et le dialogue passionnel provenant d'une scène qui use des artifices fictionnels et des excès lyriques du mélodrame, le cinéaste portugais paraît nous dire que le film de Ray est un film qui le hante constamment, comme il hante peut-être l'ensemble du cinéma moderne. *Johnny Guitare* aura toujours renvoyé à Monteiro une certaine incapacité de son cinéma à égaler la puissance chromatique et émotionnelle de Ray, tout en lui apportant la force d'avancer et de croire à nouveau en l'amour comme ont le privilège de le faire les ouvrages et les films que l'on garde et que l'on se repasse éternellement au plus profond de soi.



De haut en bas :
L'Ami américain de Wim Wenders, 1977 © Les Acacias
Pierrot le fou de Jean-Luc Godard, 1965 © SNC
Passeio com Johnny Guitar de João César Monteiro, 1996 © Madragoa Filmes

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Johnny Guitare (1954), DVD, Paramount Pictures, 2007.

Autres films de Nicholas Ray

Les Amants de la nuit (1948), DVD, Éditions Montparnasse, 2007.

Le Violent (1950), DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta, 2020.

À l'ombre des potences (1955), DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta, 2019.

La Fureur de vivre (1955), DVD et Blu-ray, Warner Bros., 2000.

Derrière le miroir (1956), DVD et Blu-ray, ESC Éditions, 2018.

Le Brigand bien-aimé (1957), DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta, 2018.

Amère Victoire (1957), DVD, Sidonis Calysta, 2017.

La Forêt interdite (1958), DVD, Wild Side Video, 2012.

Traquenard (1958), DVD, Warner Bros., 2006.

We Can't Go Home Again (1973), DVD, Carlotta Films, 2014.

Nick's Movie (2012), coréalisé avec Wim Wenders, DVD, BAC Films, 2012.

Autour du film

Fritz Lang, *L'Ange des maudits* (1952), DVD, Films sans frontières, 2009.

Samuel Fuller, *Quarante tueurs* (1957), DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

Roman original

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

Ouvrages sur Nicholas Ray

• Bernard Eisenschitz, *Roman américain : Les vies de Nicholas Ray*, Christian Bourgois, 1990.

• Jean Wagner, *Nicholas Ray*, Rivages/Cinéma, 1987.

• Nicholas Ray, *Action : Sur la direction d'acteurs*, Yellow Now/Fémis, 1992.

• Henri Agel, *Romance américaine*, Éditions du Cerf, 2004.

Ouvrages sur le western

• Patrick Brion, *Le Western*, La Martinière, 1992.

• Clélia Cohen, *Le Western*, Cahiers du cinéma, 2005.

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

Articles et entretiens

• François Truffaut, « Johnny Guitare », *Les Films de ma vie*, Flammarion, 2012.

• Jean-Luc Godard, « Rien que le cinéma », *Cahiers du cinéma* n° 68, février 1957.

• Jean-Luc Godard, « Au-delà des étoiles », *Cahiers du cinéma* n° 79, janvier 1958.

• Charles Bitsch, « Entretien avec Nicholas Ray », *Cahiers du cinéma* n° 89, novembre 1958.

• Jean Douchet, « Nouvel entretien avec Nicholas Ray », *Cahiers du cinéma* n° 127, janvier 1962.

• Bertrand Tavernier, « Rencontre avec Philip Yordan », *Cahiers du cinéma* n° 128, février 1962.

• Bill Krohn, « Rencontre avec Nicholas Ray », *Cahiers du cinéma* n° 288, mai 1978.

• Dossier Nicholas Ray : « L'éclat et le paroxysme », *Positif* n° 662, avril 2016.

• André Bazin, « Évolution du western », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, 1990.

SITES INTERNET

Erick Maurel, « Johnny Guitare, un film de Nicholas Ray », *DVDClassik*, 2012.
↳ <https://www.dvdclassik.com/critique/johnny-guitare-ray>

Jacques Demange, « Johnny Guitare, un western atypique », *Le Mag Cinéma*, 2021.

↳ <https://www.lemagcinema.fr/films/johnny-guitar-western-atypique>

Mathieu Macheret, « Cycle Nicholas Ray », *La Cinémathèque française*, 2019.

↳ <https://www.cinema.theque.fr/cycle/nicholas-ray-526.html>

Transmettre le cinéma

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

↳ <https://www.transmettrelecinema.com>



- Les lieux de l'affrontement
- L'art de Vienna

CNC

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

↳ <https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre>

QUAND VIENNA ÉCLIPSE JOHNNY

Joyau de la filmographie de Nicholas Ray, *Johnny Guitare* est un western au lyrisme échevelé, où la passion mélodramatique se mêle aux considérations politiques liées au contexte du maccarthysme. Long métrage ayant suscité l'admiration de plusieurs générations de cinéastes, c'est un film hors normes qui désarçonne par la place qu'il accorde aux personnages féminins — notamment à l'inoubliable Vienna, figure de femme forte campée par Joan Crawford —, par sa façon de déjouer les codes et passages obligés du genre, ainsi que par la modernité de ses procédés. N'hésitant pas à enfermer ses personnages le temps du huis clos théâtral de sa première partie, à flirter avec des ambiances oniriques et psychanalytiques mêlant l'amour et la mort ou à s'inspirer de peintres renommés, Ray fait se croiser les registres et les pratiques artistiques pour offrir un western traversé par les secrets, les désirs inavoués et les faux-semblants.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA