Sociopoétiques

Pour citer cet article :

Vincent PETITJEAN, « Une errance individuelle entre plusieurs communautés : *Man of the West (L'Homme de l'Ouest)* d'Anthony Mann », *Sociopoétiques* [En ligne], 11 | 2026,
DOI : https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.2777

La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.

Sociopoétiques

UNE ERRANCE INDIVIDUELLE ENTRE PLUSIEURS COMMUNAUTÉS : *MAN OF THE WEST (L'HOMME DE L'OUEST)* D'ANTHONY MANN

For a Sociopoetics of the Western Movie, an Individual Wandering Between Several Communities: Man of the West *by Anthony Mann*

Vincent PETITJEAN

CELIS, Université Clermont Auvergne

Résumé : La question du rapport de l'individu à la communauté se retrouve au centre de nombreux films du cinéaste Anthony Mann, en particulier de ses westerns. Le western est en effet un genre cinématographique qui interroge précisément le passage de la communauté à la société. Dans le film *Man of the West* (*L'Homme de l'Ouest*), ce passage est dramatisé par le parcours individuel d'un personnage du nom de Link Jones interprété par Gary Cooper. C'est pourquoi, après avoir présenté Anthony Mann et évoqué la place de la question de la communauté dans ses westerns, l'article s'efforcera de rendre compte de l'émancipation douloureuse, meurtrière et paradoxale d'un homme qui veut choisir ses pairs.

Mots-clés : communauté, western, Mann (Anthony), *Man of the West*, violence

Abstract: The question of the relationship between the individual and the community is central to many films by filmmaker Anthony Mann, particularly his westerns. The western movie is indeed a cinematographic genre that precisely questions the transition from the community to society.

In the film Man of the West, this passage is dramatized by the individual journey of a character named Link Jones played by Gary Cooper. That is why, after having presented Anthony Mann and evoked the place of the question of the community in his westerns, the article will try to account for the painful, murderous and paradoxical emancipation of a man who wants to choose his peers.

Keywords: community, western, Mann (Anthony), Man of the West*, violence*

Introduction : le western comme drame communautaire

Le mot « western » désigne au départ une direction et c'est peu dire que le mouvement et l'espace (notamment l'espace vital à combler ou à conquérir) sont au cœur d'un genre qui s'est évertué à célébrer une geste fondamentale : la construction d'une nation portée par une extension territoriale toujours plus occidentale. Ainsi pourrait-on croire que le western raconte toujours la même histoire ; il n'en est rien. Évidemment, cette monotonie supposée est le résultat d'un genre qui, en tant que tel, a su construire chez le spectateur un système d'attente. Qui dit genre dit stéréotypes, clichés. Et c'est éminemment vrai pour le western dans la mesure où il a largement contribué à façonner la représentation collective de l'histoire du continent nord-américain au XIX^e^ siècle à partir des préjugés ancrés dans une part significative de la société américaine. Toutefois, qui dit genre dit aussi variation. Or, parmi les variations possibles, figurent celles liées aux communautés montrées dans les westerns. Tant et si bien qu'il nous semble que ce genre cinématographique fait particulièrement sens à l'aune de la notion de communauté, en tout cas la communauté telle que l'entend Tönnies (1855-1936) dans son ouvrage *Gemeinschaft und Gesellschaft*[1] *(Communauté et société).* Dans cet ouvrage publié pour la première fois en 1887 (donc aussi à un moment où se déroule l'action de nombreux westerns), Tönnies propose une distinction qui nous semble féconde entre ces deux notions. La communauté serait ainsi une forme naturelle de collectivité reposant sur l'instinct et l'affectivité, elle reposerait sur des liens de parenté ou d'amitié. C'est une appartenance affective, ressentie, éprouvée. La société serait quant à elle une collectivité objectivée par des conventions, des contrats, des lois. C'est une communauté rationalisée sur la base d'intérêts communs. Les relations interindividuelles sont donc plus artificielles et moins personnelles dans une société que dans une communauté.

Or cet écart entre communauté et société nous semble particulièrement pertinent en ce qui nous concerne dans la mesure où le western comme genre cinématographique montre ou interroge précisément le passage de l'une à l'autre. Comment passe-t-on de communautés plurielles, et parfois antagonistes, à une société unifiée, à une nation ?

Bien entendu, les communautés de l'Ouest comme la société américaine ont aussi à traiter la question de l'aventure individuelle. Cette question n'est pas mince dans le western. Celui-ci cultive en effet l'aventure, que Jean-Yves Tadié définit de la façon suivante : « l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas[2]. » Tadié ajoute que l'aventure, c'est quand il arrive quelque chose à quelqu'un, parce que l'aventure est

1. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft,* Leipzig, R. Reisland, 1887, traduit par Joseph Leif, Paris, Presses Universitaires de France, 1944.
2. Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures,* Paris, Gallimard, « Tel », 2013, p. 5.

d'abord individuelle. Or cette aventure individuelle tend à échapper à toute collectivité. Communauté et société peuvent être bravées par un de ses membres qui peut choisir de s'affranchir de règles subjectives (communauté) ou objectives (société). L'aventure individuelle serait une expérience de la marginalité, l'exploration d'un interdit, d'un inter-dit, d'un implicite ou d'un non-dit. L'exploration dans le western est en effet tout à la fois sociale et géographique (et certainement bien plus encore). Mais c'est aussi une exploration politique car l'aventure individuelle se heurte toujours à ce qui la condamne : la règle de la communauté ou la loi sociale.

C'est exactement ce qui arrive à Link Jones, le personnage incarné par Gary Cooper, dans *Man of the West* d'Anthony Mann. Mais si la loi sociale peut avoir une certaine évidence (on ne vole pas, on ne tue pas), la règle communautaire semble imposer une forme de relativisme. De fait, quelles peuvent être les règles de fonctionnement à l'intérieur d'une communauté qui est une bande de hors-la-loi ? Cette particularité en appelle d'autres. On aurait tort de considérer que, puisqu'il s'agit d'une bande de hors-la-loi, l'absence de règle fait, en quelque sorte, loi. C'est en effet une communauté hiérarchisée et codifiée mais ces codes s'avèrent incompatibles avec une autre communauté et *a fortiori* avec la société. Y entrer, c'est se condamner à une forme d'isolement et d'exclusivité ; en sortir, c'est prendre le risque de mourir. D'où cette question simple à laquelle il convient de réfléchir : comment l'individu passe-t-il de la communauté à la société dans *Man of the West* ? Cela pose aussi la question de la désirabilité de l'une comme de l'autre : pourquoi chercher à rompre un attachement pour en créer un autre ? Pourquoi et comment faire lien ? C'est là tout le drame de Link puisque c'est son nom.

Cette question de la communauté et des liens interindividuels dans le cinéma d'Anthony Mann passe par une réflexion sur l'évolution des codes du western comme genre cinématographique. Mais loin d'affirmer la singularité d'un genre, nous verrons qu'il s'agit d'affirmer la singularité d'un auteur dans le traitement de ce genre à l'aune précisément des rapports entre individus et communautés. D'où le choix des films d'Anthony Mann pour réfléchir à la question de la communauté alors que le grand cinéaste de la communauté dans le western est sans aucun doute John Ford, pour qui l'individu n'est rien sans le groupe. Et si nous avons choisi de privilégier *Man of the West*, c'est dans la mesure où il achève le parcours westernien de Mann[3] et apparaît comme le sommet d'une mise en crise de la communauté à travers l'affranchissement individuel.

Afin d'analyser les modalités de passage de la communauté à la société dans *Man of the West*, nous prendrons le temps de présenter l'œuvre westernienne de Mann avant d'envisager plus spécifiquement le traitement de la communauté dans ces films. Ce qui nous permettra de réunir les éléments de réflexion afin d'aborder *Man of the*

3. Il n'est pas inutile de préciser ici que *Man of the West* est le dixième des onze westerns tournés par Mann ; le dernier, *Cimarron*, ayant été terminé par un autre cinéaste en raison d'un désaccord avec la production.

West pour envisager celui-ci comme un aboutissement, voire un achèvement, dans le rapport de Mann au western et au thème de la communauté.

Anthony Mann ou le western « romanesque »

Anthony Mann, de son vrai nom Emil Anton Bundsmann, de parents d'ascendance germanique, est né en Californie (certainement San Diego) probablement en 1906 ou 1907. On sait peu de choses de ses premières années mais on sait que ses parents poussent le jeune Anthony Mann sur la voie du théâtre. La famille déménage sur la côte est (un western à l'envers donc) et après la mort de son père, le jeune garçon choisit la carrière d'acteur dramatique. Mais assez vite, Mann découvre qu'il est beaucoup plus intéressé par la direction d'acteurs et la mise en scène. C'est alors que le producteur de cinéma David O. Selznick le repère et l'invite à venir travailler à Hollywood. Nous sommes à la fin des années 1930 et les premières fonctions cinématographiques de Mann consisteront à faire répéter les acteurs sur les tournages de *Gone With the Wind* et de *Rebecca.* Mann quitte ensuite Selznick pour être engagé comme assistant-réalisateur à la Paramount. C'est pour ce studio qu'il signe en 1942 sa première réalisation, *Dr Broadway.* Au moment d'aborder son cinéma, il convient donc de se rappeler que Mann est fondamentalement un homme de théâtre.

Jeanine Basinger, la grande spécialiste de Mann, distingue, dans l'ouvrage de référence qu'elle lui consacre[4], quatre grandes périodes dans l'œuvre du cinéaste. Une première, qui va de 1942 à 1947, et qui correspond aux débuts ; une deuxième de 1947 à 1950 avec la réalisation de plusieurs « films noirs ». Viennent ensuite les westerns pour la décennie des années 1950 (en particulier, bien entendu, les cinq films tournés avec James Stewart et *Man of the West* qui date de 1958) et enfin les épopées (ce que les Américains nomment « *epics* ») réalisées dans la première moitié des années 1960 (Mann meurt en 1967).

Man of the West est donc le dixième western signé par Mann. Ce film couronne et achève la production westernienne de son auteur et il a suscité des réactions parfois très contrastées. Chef-d'œuvre et aboutissement pour les uns, le film est aussi considéré comme un échec par les autres, qui se demandèrent comment un réalisateur ayant porté le genre à de tels sommets cinématographiques avait pu s'égarer à ce point. Si *Man of the West* a pu dérouter, c'est certainement en raison de son esthétique épurée et de la noirceur de son propos.

Or il semble qu'un détour par André Bazin peut nous aider à comprendre la singularité en même temps que l'exemplarité des westerns d'Anthony Mann. En décembre 1955, Bazin fait paraitre dans la revue qu'il a lui-même créée, *Cahiers du cinéma*, un article qui fera date, intitulé « Évolution du western ». Il y développe une approche singulière en théorisant ce qu'il appelle le « sur-western », dont il donne la définition suivante :

---

4. Jeanine Basinger, *Anthony Mann,* Middletown, Wesleyan University Press, 2007.

> Disons que le sur-western est 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…, bref par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposée l'enrichir[5].

Bazin justifie cette évolution par la Seconde Guerre mondiale qui, d'une certaine façon, aurait fait mûrir le genre. En effet, après 1945, il ne serait plus possible de raconter des histoires de l'Ouest sans prendre conscience de l'historicité de la matière du western. Ce que Bazin résume d'une formule : « L'Histoire n'était que la matière du western, elle deviendra souvent son sujet ». C'est ainsi, par exemple, que les Indiens comme communauté commenceront à exister au cinéma et qu'une autre histoire de l'Ouest pourra être racontée avec la spoliation des terres indiennes, les massacres et les trahisons incessantes des Blancs. Mais le sur-western ne correspond qu'à une petite partie de la production westernienne et l'on va ainsi continuer à produire des films traditionnels, sans autre ambition que commerciale, à côté de films plus ambitieux aux niveaux esthétique et dramatique mais qui s'inscrivent complètement dans les thématiques du genre. Pourtant, Bazin ne parvient pas encore à rendre compte de la totalité de la production de cette décennie des années 1950 qui suit la Seconde Guerre mondiale et qui a vu Anthony Mann réaliser tous ses westerns et c'est aussi pour rendre compte des films de Mann que Bazin propose une nouvelle catégorie qu'il appelle les westerns « romanesques » :

> C'est finalement en référence au style du récit, plutôt qu'au rapport subjectif du réalisateur avec le genre, que je choisirai mon épithète. Je dirais volontiers des westerns qui me restent à évoquer – à mon sens les meilleurs – qu'ils ont quelque chose de « romanesque ». J'entends par là que sans s'écarter des thèmes traditionnels, ils les enrichissent de l'intérieur par l'originalité des personnages, leur saveur psychologique, quelque singularité attachante qui est précisément celle que nous attendons du héros de roman[6].

Ces considérations conviennent parfaitement aux westerns d'Anthony Mann à tel point que Bazin considère ce dernier comme « le plus classique des jeunes réalisateurs romanesques ». Publiée en 1955, cette réflexion s'avère effectivement pertinente pour évaluer les westerns tournés par Mann entre 1950 et 1955, soit huit films. Mais comment la thématique de la communauté se décline-t-elle durant cette période ? Force est de reconnaitre que ce thème est particulièrement prégnant dans plusieurs films au cours de ces années et le caractère « romanesque » cher à Bazin s'exprime sans nul doute aussi à travers les errances communautaires des héros manniens.

---

5. André Bazin, « Évolution du western », *Cahiers du cinéma,* n° 54, décembre 1955, cité dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 231.
6. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.,* p. 236.

Individu et communauté dans les westerns de Mann (de James Stewart à Gary Cooper)

Toutefois, avant d'être thématique, la cohérence de la production westernienne de Mann est d'abord formelle avec un style visuel bien affirmé dont les composantes essentielles sont l'usage du paysage (ce qui fit dire à Jean-Luc Godard que Mann était « le plus virgilien des cinéastes[7] »), la composition des plans, le montage, les mouvements de caméra, la lumière et le traitement de l'espace. Du côté narratif et thématique, il est permis de dire qu'un problème récurrent du héros mannien est comment intégrer une communauté. Or, dans l'Ouest américain, les communautés sont nombreuses et Mann en a abordé plusieurs dans ses films : les Indiens dans *Devil's Doorway* (*La Porte du diable*, 1950), les pionniers dans *Bend of the River* (*Les Affameurs*, 1951), les chercheurs d'or dans *The Far Country* (*Je suis un aventurier,* 1953), l'armée dans *The Last Frontier* (*La Charge des tuniques bleues,* 1955), la population d'une ville ordinaire dans *The Tin Star* (*Du sang dans le désert*, 1956) et une bande de hors-la-loi dans *Man of the West*. Or dans chacun de ces westerns, Mann explore la réalité d'un collectif grâce à la conflictualité avec un individu qui s'avère être le héros du film. Mais il s'agit moins de sacrifier à un individualisme radical (et très hollywoodien) que d'offrir une réflexion sur les conditions de possibilité d'une intégration mettant ainsi à l'épreuve le fonctionnement du corps social.

Il est ainsi permis de dire que chacune de ces communautés n'est qu'un prisme permettant de mettre à nu les règles rendant la notion de société elle-même efficiente et opératoire. C'est particulièrement net, par exemple, dans un passage de *The Last Frontier* au cours d'un entretien entre le héros Jed Cooper (joué par Victor Mature) et l'officier en second du fort (Guy Madison). Cooper est un trappeur qui a toujours vécu au milieu de la nature et qui, fasciné par l'uniforme, aspire à devenir un soldat. Mais le capitaine lui précise qu'être un soldat ne se réduit pas à porter un uniforme, cela nécessite un comportement socialisé que l'officier appelle « civilisé ». Lorsque Cooper lui demande ce que cela veut dire « civilisé », l'officier lui répond que c'est le contraire de « sauvage » et que cela implique de faire partie d'une… communauté de personnes. Cooper lui fait remarquer qu'avec ses deux amis, il a toujours vécu de cette façon « sauvage », ne sont-ils pas des personnes aussi ? Ne sont-ils pas susceptibles de faire communauté ? L'officier précise alors que la civilisation implique d'avoir une famille (« avoir » car cette conversation masculine implique un modèle patriarcal) avec une femme et des enfants. Cooper demande alors à l'officier s'il a une femme et des enfants. La réponse gênée (et donc négative) de ce dernier dit quelque chose de l'inanité du raisonnement civilisateur de ce membre de l'institution militaire.

La question de l'intégration à une communauté revêt également une importance particulière dans deux films tournés avec James Stewart : *Bend of the River* (*Les Affameurs*) et *The Far Country* (*Je suis un aventurier*).

---

7. Jean-Luc Godard, « Super Mann », *Cahiers du cinéma,* n° 92, février 1959, p. 48.

Dans le premier film, le personnage de Stewart accompagne une caravane de pionniers pour un voyage long et périlleux qui doit les mener en Oregon. En chemin, il sauve un homme du lynchage. Ce dernier se joint à la caravane mais finit par trahir les pionniers en volant leurs provisions pour les vendre à des chercheurs d'or affamés. Le personnage de Stewart n'aura alors de cesse de poursuivre les voleurs et finira par tuer celui qu'il avait d'abord sauvé. Cette confrontation finale se déroule à mains nues au milieu d'une rivière (celle du titre du film) et se soldera par la mort du renégat. Mais on découvrira, alors que Stewart sort de la rivière, que lui aussi porte une cicatrice au cou, celle de la corde d'un lynchage, car lui aussi a un passé de pillard (« *raider* »). Après avoir caché cette cicatrice durant toute l'action du film, il l'assume enfin, lavé de ses fautes grâce à la rivière. Il offre ainsi le spectacle d'un homme revenu d'une solitude radicale qui pourra intégrer la communauté des pionniers, constituant la preuve vivante que rien n'est définitif dans le parcours d'une vie qui peut s'avérer aussi tortueux qu'une rivière.

Bend of the River permet de vérifier ce que Jacques Rancière appelle la « poétique d'Anthony Mann[8] », construite sur l'idée d'une logique de l'action. Que faire ? Avec qui ? À quel moment ? Rancière énumère ainsi trois règles narratives permettant à Mann de maintenir aussi ouvertes que possible les voies de résolution des conflits. La première règle est celle de la « singularisation du personnage principal[9] », la deuxième concerne le refus d'essentialiser les communautés dans la mesure où elles sont toujours le fruit des circonstances, la troisième concerne le « décalage infime entre la morale du scénario et la logique de la rencontre[10] ». Qu'est-ce à dire ? La première règle est assez évidente et répond à une sorte d'impératif narratif autour de l'héroïsme qui, pour s'épanouir, doit aller de pair avec une singularisation d'un personnage creusant sa solitude. Mais cette solitude est centrale car organisatrice ; elle est un point de vue ordonnateur dans le récit cinématographique, donnant à voir un paysage ou permettant d'apprécier une situation. Cela implique un regard évolutif sur une réalité toujours mouvante et lorsque cette réalité est un paysage humain, c'est une communauté, dont l'essence consiste à exister à un moment donné sous les yeux d'un personnage singulier. Rancière en tire comme conséquence sa deuxième règle selon laquelle, dans le cinéma de Mann, il n'est de communauté que de rencontre, toujours fortuite donc toujours renouvelée et dont les liens se font et se défont. Or, et c'est là la troisième règle, c'est par l'action décidée et entreprise que ces liens évoluent. Apparaît ainsi la question de la morale dans la prise en compte de ce qui détermine le passage à l'acte. L'accord entre le héros et la communauté ne peut être que de surface et si leurs intérêts s'accordent, si leurs valeurs convergent, c'est toujours sur un pacte éphémère – ou en tout cas condamné à être renouvelé – dans la mesure où il résulte d'un jugement, d'une évaluation, d'une décision dont le héros est le seul juge puisqu'il est celui qui

8. Jacques Rancière, « Quelques choses à faire : poétique d'Anthony Mann » in *La Fable cinématographique*, Paris, Points, « Points Essais », 2016.

9. *Ibid*., p. 151.

10. *Ibid*., p. 154.

prend le risque d'agir. La question est alors de savoir de quoi son geste est porteur, quel est son sens et valeur. Partir, rester, cheminer, se battre : pour qui ? Pour quoi ?

Dans *Bend of the River*, le héros se nomme Glynn McLyntock. Cet homme au passé trouble accompagne les pionniers et le choix qu'il fait de sauver un homme de la pendaison va s'avérer déterminant pour la suite du récit. La volonté constante de McLyntock d'aider les pionniers s'explique par sa volonté de racheter ses erreurs passées ; or ces erreurs le maintiennent à distance d'une communauté qu'il n'intégrera vraiment qu'à l'extrême fin du film lorsque, prenant la décision de poursuivre l'homme qu'il avait d'abord sauvé, il supprime ce dernier qui n'était jamais qu'un autre lui-même. La communauté se retrouve être la spectatrice (et non pas l'enjeu) de l'affrontement entre deux hommes qui n'en font qu'un. Ce n'est qu'une fois le double disparu que la question de l'intégration à la communauté se posera. Les trois règles énoncées par Rancière se trouvent ainsi validées.

Il en va de même, et peut-être de façon plus éloquente encore, avec *The Far Country*. Cette fois le personnage (toujours joué par James Stewart) se nomme Jeff Webster. Il convoie un troupeau de bétail dans le Yucon alors gagné par la fièvre de l'or. Il espère vendre son troupeau un bon prix à la communauté des chercheurs d'or. Jeff pense que la solitude est irréductible et rejette toutes les formes d'entraide ; il est hermétique à tout collectif. Il vendra ainsi son troupeau, non pas à la communauté pacifique et laborieuse des chercheurs d'or, mais à ceux qui convoitent leurs filons et qui offrent un meilleur prix. Ce n'est qu'à la faveur des circonstances – l'assassinat de son seul ami, ses blessures et la lutte pour préserver sa propre concession – et nullement au nom de principes ou de valeurs que Jeff passera à l'action. Il se battra d'abord pour lui-même avant de se battre pour les autres. À cet égard, Rancière fait bien remarquer qu'il ne faut pas se laisser abuser par la fin du film. Une fois les duels terminés, les chercheurs d'or s'agrègent derrière Jeff pour faire fuir les derniers accapareurs. Notre misanthrope semble être devenu un citoyen de fortune (au sens étymologique) converti aux vertus de l'amour et de la vie sociale mais l'ultime plan du film offre à voir, suite à un zoom avant, la main de Jeff faisant teinter la clochette qui appartenait à son ami mort et qui devait orner leur future maison. La conversion aux valeurs sociales n'est donc pas aussi substantielle que l'on pourrait le croire. Jeff ne fait pas communauté avec les chercheurs d'or, il fait cause commune avec eux le temps d'un règlement de compte.

Qu'en est-il pour *Man of the West* ? Force est de reconnaitre que les règles énoncées par Rancière s'appliquent d'une façon encore plus implacable dans ce film tourné à la fin des années 1950, dans lequel Mann fait s'agiter des êtres en sursis, happés par un passé qui les dérobe au présent. La situation du personnage de Gary Cooper le lie, plus encore que les autres héros manniens, au passé mais surtout, ce passé le rattache inexorablement à une communauté. Mann simplifie et complexifie tout à la fois – c'est-à-dire qu'il radicalise – le devenir d'un personnage dont la communauté de fortune (celle qu'il rencontre) est la même que celle qui lui a été jadis imposée. Fatalité ? Peut-être mais le tour de force tient au fait que Mann parvient à faire ressortir une solitude à la fois radicale et paradoxale au niveau de son personnage. Radicale

car Link Jones rejette un passé auquel il ne peut échapper, paradoxale car c'est une solitude accompagnée mais accompagnée de fantômes. D'où la logique de l'action d'un héros dont personne ne peut partager le point de vue sur le passé, le présent et l'avenir. Ce faisant, la communauté croisée est à la fois fortuite et nécessaire, éternelle et éphémère. Et c'est en cela que les choix de Link Jones seront aussi importants : non seulement ils seront les siens mais ils seront définitifs, ouvrant vers un nouvel abyme collectif, un autre désert à traverser, une solitude renouvelée à surmonter avec de nouvelles épreuves sociales. Ce sont ces différents éléments que nous allons maintenant essayer de mesurer en nous confrontant au récit de *Man of the West*.

L'émancipation individuelle, entre la vie et la mort de la communauté dans *Man of the West*

De façon générale, les communautés peuvent s'appréhender selon deux critères : leur mobilité géographique et leur degré d'ouverture. Il convient cependant de faire preuve de nuance : ce n'est pas parce qu'une communauté est nomade qu'elle est ouverte et ce n'est pas parce qu'une communauté est sédentaire qu'elle est fermée. Or le grand problème de Link Jones dans *Man of the West* est plutôt comment sortir de la communauté que constitue une bande de hors-la-loi dirigée par un vieillard à moitié fou. Or cette bande de hors-la-loi est une communauté itinérante (ce que l'on voit parfaitement dans le film où les bandits vont en quelque sorte singer les pionniers) mais close. C'est qu'en vérité la clôture de cette communauté est la garantie de sa survie. À cet égard, la subtilité de *Man of the West* est de nous montrer qu'il est beaucoup plus dangereux d'intégrer la communauté de hors-la-loi que de la quitter, et ce dans la mesure où celle-ci n'est nullement protectrice. Il est vrai que l'intégration se fait assez naturellement puisque cette bande réunie autour de Dock Tobin est également unie par les liens du sang : c'est une famille. Link n'a donc pas choisi d'appartenir à cette communauté mais, refusant cette fatalité, il a cherché à s'en émanciper en intégrant une autre communauté, plus honorable et qui apparaît comme l'antichambre de la société. Cette communauté, c'est celle qu'il trouve à Good Hope, car il a bon espoir de mener ainsi une vie digne et honorable. Il s'agit certainement d'une communauté de pionniers puisque Good Hope se trouve à plusieurs jours de cheval à l'Ouest (Link Jones n'est donc pas l'homme qui va vers l'Ouest, mais l'homme qui en vient) et il va à Fort Worth au Texas pour engager une institutrice. Il est pour cela muni d'une somme d'argent qui lui a été confiée et qui, aux dires de Link, a été durement gagnée. La recherche d'une institutrice est évidemment hautement symbolique, l'éducation étant le gage de l'avenir de la communauté de Good Hope. Il s'agit aussi de prendre le contrepied de celle qu'a reçue Link lorsqu'il était jeune, son oncle Dock ne lui ayant appris qu'à voler, tuer et courir. Or ce passé qui est celui de Link, passé auquel il cherche (en vain) à échapper, est connu de celles et ceux que le héros a rejoints à Good Hope. La confiance implique la transparence. Mais le personnage joué par Gary Cooper ne s'est pas contenté de rejoindre une communauté, il en a aussi créé une en

fondant une famille avec une épouse et deux fils de huit et dix ans. Il est intéressant de remarquer ici que *Man of the West* fonctionne à l'envers de nombre de westerns manniens. Les héros d'Anthony Mann sont souvent porteurs d'un secret, hantés par un passé qui, bien souvent, les a coupés de la communauté à laquelle ils appartenaient pour les livrer à la solitude et au ressentiment. Or la force singulière de *Man of the West* vient aussi du fait qu'on ne voit ni la communauté de Good Hope ni la famille de Link. Autrement dit, le présent est hors champ tandis que le film nous plonge dans le passé de Link. *Man of the West* conjugue ainsi une forme de passé-présent qui place le récit sous le sceau de la tragédie. Et cette tragédie s'accomplit avec un triple voyage : un voyage temporel (nous venons de le voir), un voyage spatial et aussi un voyage intérieur. Pour raconter ce voyage et prendre acte de sa complexité, nous nous permettrons de reprendre la trame de l'étude que Jeanine Basinger (très influencée en cela par l'analyse de Godard) a consacrée à *Man of the West*, même si nous nous écarterons souvent de ses analyses.

Le générique d'ouverture nous montre d'abord un plan d'ensemble où un cavalier progresse sur une crête. Puis, grâce à un fondu enchaîné, il apparaît en plan moyen, marquant une pause devant un paysage rocailleux. Survient alors le nom de Gary Cooper suivi du titre du film qui se juxtaposent au cavalier à l'arrêt. L'équilibre visuel des volumes entre les mots et le cavalier fait valoir une double équivalence entre Gary Cooper et l'homme de l'Ouest : si l'une renvoie évidemment au personnage fictif qu'est le héros du récit filmique, l'autre renvoie bel et bien au véritable Gary Cooper assimilé, en raison de son parcours et de sa carrière, à l'homme de l'Ouest. Le plan suivant nous montre le cavalier, de dos, progressant et s'éloignant dans une plaine cernée de montagnes. Que dire de ces premières images ? Que tout est déjà là et que, quelque part, le film est déjà fini puisque Gary Cooper s'enfonce dans le lointain. La fin du générique du début est donc un générique de fin. Oui, fin dès le début car le générique a déjà tout montré : un homme sur une crête entre passé et présent puis ce même homme qui, arrêté devant ces rochers va devoir affronter ce terrible passé, cet enfer intérieur symbolisé par ce paysage aride et rocailleux que nous allons retrouver plus loin. Autrement dit, en une minute et vingt secondes, Anthony Mann a spatialisé le temps pour nous signifier le drame d'un homme qui, fuyant son passé, va s'y précipiter.

C'est pour cela que Cooper arrive, juste après le générique, dans une ville du nom de Crosscut. On retrouve encore cette idée mannienne de spatialisation du temps avec une ville dont le nom ne renvoie pas simplement à un carrefour géographique mais également à un croisement temporel. L'homme venu de l'Ouest va alors laisser son cheval pour prendre le train, premier voyage (en tout cas, après le générique). On a beaucoup glosé sur cette séquence du train dans laquelle le personnage de Link peine, physiquement, à trouver sa place. On a beaucoup dit que ce train renvoyait métonymiquement à la société et à ses conventions. Jeanine Basinger insiste quant à elle sur une double caractéristique – la clôture et la mobilité – donnant symboliquement à voir une société repliée sur ses conventions. Le train se fait attaquer à l'occasion d'un arrêt de bois mais l'attaque échoue lamentablement et le train repart

en abandonnant le personnage de Link ainsi qu'une chanteuse de saloon et un joueur de cartes professionnel qui est manifestement un tricheur (créant en cela une mini-communauté de marginaux). Commence alors le deuxième voyage avec une marche (le film multiplie ainsi les moyens de déplacement pour dire que les personnages ne vont nulle part, ils ne font que remonter le temps). Le trio, guidé par Link, parvient alors à une cabane qui s'avère être le repaire des bandits qui ont attaqué le train mais aussi le lieu où Link a grandi car cette bande est celle à laquelle il a appartenu autrefois. L'arrivée de Link dans cette cabane et ses retrouvailles avec son oncle Dock Tobin est un moment particulièrement important.

La condamnation à l'errance suite à l'attaque du train n'est qu'apparente car Link sait où il va. Il conduit sa mini-communauté vers un asile possible pour la nuit. Mais cet asile est aussi le refuge de tous les périls car lorsque Link précise qu'il a vécu dans ce lieu en face duquel ils finissent par arriver, la chanteuse qui les accompagne lui demande si c'était lorsqu'il était enfant. Link répond alors qu'il ne sait pas ce qu'il était : « *I don't know what I was* ». Par précaution, il envoie ses deux compagnons d'infortune dans une grange. À ce moment-là, il ôte sa veste de citadin pour couvrir les épaules de Billie, la chanteuse. Link commence ainsi sa mue à rebours. Certes, il se comporte en homme sociable et galant, mais ce faisant, il arbore ainsi un gilet de peau plus en accord avec les mœurs vestimentaires des hommes qu'il va rencontrer. Ce geste apparemment anodin relève bien d'un choix de Link qui est celui d'une forme de régression de la société vers la communauté : enlever un attribut de la bonne société pour conserver le gilet de l'aventurier afin de se présenter aux hors-la-loi. Il peut alors s'approcher précautionneusement de la maison grâce à un travelling latéral en plan d'ensemble. Une fois à l'intérieur de la maison, Mann va s'appuyer sur la lumière et les cadrages pour dramatiser des retrouvailles à la fois imprévues et inévitables.

Le clair-obscur et les cadrages à l'intérieur de la cabane revêtent bien entendu plusieurs enjeux : un enjeu esthétique, un enjeu dramatique pour créer de la tension et un enjeu symbolique exprimant la complexité des relations entre les personnages présents. Les ténèbres initiales illustrent le lieu de perdition mais aussi l'enfer intérieur dans lequel Link est tombé et les lumières qui vont être allumées successivement sont autant de révélations visuelles des liens entre Link, le lieu et les personnages. Les cadrages jouent avec les gros plans (le cinémascope n'est pas l'ennemi des gros plans comme certains pouvaient le craindre) qui atomisent les personnages. La communauté fait illusion dans quelques plans de demi-ensemble, en particulier celui qui est l'aboutissement du travelling arrière qui suit le déplacement avant de Dock Tobin et qui cadre alors tous les personnages ensemble. Mais c'est précisément que Dock Tobin est le seul véritable lien, terrible et maléfique, de cette communauté qui vit par et dans la peur. La peur d'un Dock Tobin qui vit dans le passé et qui ne cesse de demander à Link s'il se souvient.

Comment intégrer (ou réintégrer en ce qui concerne Link) la communauté, comment maintenir sa place dans un groupe agrégé par le crime ? En donnant des gages, en obéissant à certains rites afin de renouveler en permanence le pacte maléfique qui unit chaque membre de cette communauté infernale. Or, le meurtre d'Alcott, le bandit

blessé lors de l'attaque avortée du train, fonctionne comme un rituel d'intégration : il faut être capable de tuer un membre de la communauté pour en faire partie. Pour la quitter définitivement, il faudra donc en éliminer tous les membres. C'est ce que va faire Link et c'est évidemment tout son drame et tout son paradoxe : chaque homicide l'ancrera toujours un peu plus dans cette bande qui, en disparaissant, devient une communauté indélébile, ineffaçable.

Un troisième voyage va pouvoir commencer en direction d'une ville minière du nom de Lassoo dont Dock Tobin veut braquer la banque. Un nouveau moyen de locomotion va être utilisé puisqu'à l'instar d'honnêtes pionniers, la bande de Dock Tobin va se déplacer dans des chariots et surtout, quitter la verdure vallonnée de la cabane pour aller vers un paysage toujours plus aride et plus rocailleux. Jeanine Basinger oppose ce trajet à celui du train du début du film qui était un voyage civilisé. Le déplacement vers Lassoo est à ses yeux un voyage vers la sauvagerie et la barbarie (« *uncivilized journey*[11] », écrit-elle). Ce voyage, qui est aussi une épopée intime pour Link, est un voyage à rebrousse-temps, vers des contrées archaïques où seule règne la violence. Comme souvent chez Mann, ce sera au paysage de nous signifier visuellement cette transition.

Au cours d'une pause dans un environnement encore vert, un combat à mains nues va avoir lieu entre Link et un membre de la bande où se mêlent rivalité, virilité, vengeance et humiliation. C'est à ce moment que Link entame véritablement son périple intérieur pour redevenir celui qu'il a été autrefois. Cette mue n'est pourtant pas (encore) complète puisque Link ne parvient pas, alors qu'il a le dessus, à étrangler son cousin.

Mais le processus est bien enclenché comme en atteste cette conversation de Link avec son cousin Claude alors qu'ils cheminent côte à côte sur un chariot. Link essaie de le raisonner pour lui faire comprendre que la vie qu'il mène (voler, tuer, fuir) n'a aucun sens. Il ajoute qu'il n'est pas possible de se fier à un vieil homme qui perd la tête. C'est alors que Claude proteste car ce vieil homme, c'est la seule famille qui lui reste. Il précise à Link qu'il n'a plus le droit de parler ainsi de Doc Tobin. Il a vu leur oncle pleurer le jour où Link est parti et, après avoir avoué son amour pour Doc Tobin, il jure à Link qu'il veillera sur le vieillard et que, lui, n'est pas dupe du retour de Link.

Trois remarques sur ce passage : la réciprocité, le renversement, le paysage. La réciprocité dans le traitement visuel des deux personnages puisque le cadre établit une stricte équivalence entre les deux cousins. Renversement car les rôles s'inversent, c'est Link qui se montre ingrat et vindicatif alors que Claude se montre reconnaissant et compatissant envers un vieil homme que le départ de son neveu préféré, de son tueur le plus doué, a dévasté. La scélératesse n'empêche pas les sentiments, surtout à l'intérieur d'une communauté qui est d'abord familiale. C'est aussi la confirmation d'un modèle tragique : la seule issue pour cette famille est de s'entre-tuer. Cette conversation ne peut pas se dérouler dans une verte vallée, elle implique un signifiant

11. *Ibid.*, p. 124.

visuel particulier avec une bande de rochers qui bouche complètement l'horizon. Et surtout, ce paysage ne défile pas derrière les protagonistes. Ces derniers n'avancent pas, figés qu'ils sont dans un passé où seule la haine les relie.

L'attaque de Lassoo tournera au fiasco et au carnage. En effet, dans le prolongement d'un paysage qui visualise, qui donne à voir les sentiments profonds des personnages, le décor de Lassoo dit l'impasse et la fin du voyage puisque c'est devenu une ville fantôme, désertée et abandonnée par ses habitants. Lassoo présentifie le passé de Link et de la bande : c'est un cimetière qui va happer les membres de cette communauté archaïque, Link devenant le fossoyeur de ce passé qu'il revit à cet instant pour mieux le condamner. C'est là que va intervenir le duel entre Link et Claude. Le principe de réciprocité déjà évoqué est particulièrement net ici : chacun est blessé (à l'épaule gauche pour Link, à la jambe gauche pour Claude qui ne peut plus marcher) et Mann met en place une horizontalité dans le plan entre les deux personnages en inventant un nouveau type de duel, le duel couché. Cette horizontalité dit bien sûr la réciprocité et une fois encore (puisque nous l'avons déjà observée dans *Bend of the River*), le héros tue son double (comme c'est souvent le cas dans les westerns de Mann). Tout aurait pu se passer autrement aux dires de Link et le geste de ses poings face au cadavre de son cousin suggère une forme de dépit, de regret, d'impuissance du héros face à l'inéluctabilité d'un destin.

Pourtant, ce n'est pas tout à fait terminé, il faut encore tuer le père. Il y a d'autant moins d'échappatoires que Doc Tobin a violé la chanteuse Billie, que Link a fait passer pour sa femme afin de la protéger durant son absence. Le paysage va prendre encore toute sa dimension symbolique à cet instant, notamment avec ce travelling latéral qui filme Link marchant tandis que Dock Tobin n'est qu'une silhouette lointaine perchée sur une ligne de crête. Le dénivelé, l'aspérité, l'échelonnement des personnages dans ce plan mobile expriment une confrontation qui va bien au-delà de la mort qui vient. C'est en effet le sens même d'une vie, celle d'un homme rattrapé par un passé qui a pris la forme d'un paysage minéral. Mais cette minéralité, c'est aussi celle du visage de Gary Cooper dont les traits sont les traces d'un parcours que rien, pas même une vie de famille, ne peut détacher de la violence et du meurtre, même si la bourse que Link récupère sur le corps de Dock contient l'argent censé permettre de construire d'autres parcours que le sien puisque c'est l'argent de Good Hope pour le recrutement d'une institutrice. L'avenir pourra s'écrire mais Link appartiendra toujours à la bande de Dock Tobin.

Si nous avons mis l'accent sur le personnage de Link, il ne faudrait pas passer sous silence le personnage de Billie Ellis, évoquée ici à plusieurs reprises et interprétée par Julie London. Seul personnage féminin du film, elle revêt ainsi une importance particulière dans son interaction avec la bande et surtout, bien sûr, dans son interaction avec Link. Parvenus à ce stade de la réflexion, on peut s'étonner du fait que la scène la plus célèbre du film n'a pas encore été abordée : la scène du strip-tease de Billie. Rappelons que celle-ci est une chanteuse de saloon qui quitte l'établissement où elle travaillait au moment où Link arrive à Crosscut au début du film. Tous les deux se retrouvent dans le train et ils sont présentés l'un à l'autre par le joueur de cartes.

Ces trois personnages, comme nous l'avons déjà dit, vont se retrouver abandonnés en rase campagne après le départ du train suite à l'attaque des bandits. Tous trois trouveront un refuge précaire et dangereux auprès de la bande de Dock Tobin et les deux compagnons de Link vont payer le prix fort : Sam Beasley, le tricheur, sera tué en s'exposant à une balle destinée à Link et Billie sera battue et violée par Dock Tobin pendant l'attaque de Lassoo.

Il est cependant permis de s'interroger sur les fonctions du personnage de Billie. Billie a d'abord une fonction par rapport à Link dans la mesure où les échanges verbaux qu'elle a avec lui nous permettent d'avoir des informations essentielles sur le parcours de l'ancien bras droit de Dock Tobin. Nous l'avons déjà vu au moment de l'arrivée à la cabane, c'est aussi grâce à elle que nous apprendrons que Link a fondé une famille et aussi grâce à elle que Link explicitera *son* drame communautaire : pour quitter cette bande, il va falloir en exterminer tous les membres mais en faisant cela, lui dit Link, je ne vaux pas mieux qu'eux. La scène du strip-tease est une mise à l'épreuve de Link qui a fait passer Billie pour sa propre femme afin de la protéger. Mais cette mise à l'épreuve est une mise à nu de tous les personnages et la révélation de la part sauvage d'une communauté archaïque. C'est qu'en vérité, la fonction de Billie est aussi de représenter une certaine idée de l'humanité au sein d'une communauté masculine dégénérée et corrompue.

Au final, le drame de l'homme de l'Ouest est aussi celui de la femme de l'Est : Billie est tombée amoureuse de Link mais l'intégrité de ce dernier lui interdit tout espoir. Chacun suivra sa route et lorsque Link lui demande à la fin ce qu'elle va faire désormais, elle lui répond : ce que j'ai toujours fait, chanter. Chanter sa solitude pour d'autres solitaires. Mais cela ne suffit pas pour faire communauté.

Conclusion : Vers la société ?

Anthony Mann le sait mieux que personne : le cinéma est un travail d'équipe. Et il a lui-même été fidèle à des collaborateurs à l'influence déterminante : au directeur photo John Alton pour ses films noirs et jusqu'à son premier western, au producteur Aaron Rosenberg, au scénariste Borden Chase et bien sûr à l'acteur James Stewart (huit films ensemble). Les films d'Anthony Mann (comme ceux d'autres cinéastes bien entendu) sont aussi le produit d'une communauté réunie *autour* du réalisateur.

Toutefois si la carrière d'Anthony Mann a été prodigieusement riche, il n'est pas parvenu à réaliser son grand projet : tourner une adaptation cinématographique de *King Lear*. Il est cependant permis de déceler des traces de ce projet dans plusieurs films. Citons par exemple *Winchester 73* le premier western avec James Stewart où deux frères vont se poursuivre et s'entre-tuer au nom du père, *The Man from Laramie*, dernier western avec James Stewart où un riche propriétaire âgé et perdant la vue doit choisir entre deux fils pour lui succéder ; chacun le trahira à sa façon. De même dans *The Fall of the Roman Empire* où Marc Aurèle doit choisir un successeur.

Gageons ainsi qu'il y a du King Lear dans le personnage de Dock Tobin offrant le spectacle d'un patriarche qui règne sur un royaume de pacotilles et cherche à se survivre en transmettant le flambeau à des membres de sa famille. À l'instar du roi shakespearien, Dock Tobin choisit celui qui va le trahir, sans écouter celui qui lui restera fidèle jusqu'au bout, Claude. Link est un traitre mais son drame intime le rapproche d'Hamlet, ou plutôt un Hamlet à l'envers. Il s'agit bien de répondre aux injonctions d'un fantôme (le froid caractérise en effet le personnage de Dock Tobin, gelé dans le passé), d'une ombre paternelle envers un fils qui, pour se libérer, va devoir tuer l'ombre elle-même. Peut-on tuer ce qui est déjà mort ? Le problème ne se pose pas pour la société qui, elle, s'est débarrassée du vieux chef de bande et de la menace qu'il représentait pour l'ordre et la propriété. Mais Link sera à jamais le fils des œuvres de Dock Tobin. La rédemption sociale de Link passe en effet par ce que la société condamne et ce que Dock Tobin promeut : le meurtre. Ce faisant, le personnage joué par Gary Cooper est condamné à une marginalité perpétuelle. Seule la famille, communauté initiale ou originaire, pourra peut-être assurer à Link une vie digne et honorable. Il est ainsi permis de voir une issue rédemptrice à *Man of the West*, Link retrouve sa famille et reprend sa place au sein de la communauté après avoir soldé définitivement son passé. Mais ce n'est pas le même film. Celui de Mann s'arrête sur l'image d'un couple condamné tandis que son long métrage a vu se défaire toutes les communautés : celle de Dock Tobin bien sûr mais aussi celle de la ville fantôme et celle des rescapés de l'attaque du train. Quant à celle de Good Hope, elle pose question dans la mesure où l'on ignore ce qui adviendra d'elle avec le retour de Link. Aura-t-il une nouvelle chance ? Sera-t-il banni ? Sera-t-il réintégré ? Ce serait un autre film mais cette incertitude renvoie en tout cas au caractère contingent des communautés chez Mann.

L'expérience supplémentaire que fait Link par rapport aux héros manniens, c'est que pour solder son passé, il faut le revivre. Le vrai drame de Link est dans la répétition d'un geste honni. Multipliant les rencontres, il brise tous les liens (privilège et paradoxe de son nom) qui ont pu se nouer tout au long de la diégèse. Et ce jusqu'à cette fin où Mann nous offre le spectacle d'un faux couple cheminant vers un paysage à nouveau verdoyant, confirmant ainsi les trois règles énoncées par Rancière.

En 2005, le cinéaste David Cronenberg racontera exactement la même histoire. Son film, qui n'est pas un western, s'appelle *A History of Violence.* Tout est dit dans le titre, l'instauration d'une paix sociale, la sortie d'un état précivilisationnel constitué par des communautés antagonistes, passent par une violence initiale et fondatrice. Le western ne dit pas autre chose.