

## Cédric DONNAT

*Les choses qui s'effacent*  
*Le cinéma de Michael Cimino à l'épreuve de l'histoire (1974-1996)*

Thèse présentée et soutenue publiquement le 19 Novembre 2016  
en vue de l'obtention du doctorat d'Etudes Cinématographiques  
de l'Université Paris Oue

sous la direction de M. Antoine DE BAECQUE

Jury :

Rapporteur:	<b>Christian DELAGE</b>	Professeur, Université Paris 8 Saint-Denis
Rapporteur:	<b>Christian VIVIANI</b>	Professeur, Université Caen-Normandie
Membre du jury:	<b>David BUXTON</b>	Professeur, Université Paris 10 Nanterre/La Défense
Membre du jury:	<b>Antoine DE BAECQUE</b>	Professeur, Ecole Normale Supérieure Paris-Ulm
Membre du jury:	<b>Alain KLEINBERGER</b>	Professeur, Université Paris 10 Nanterre/La Défense

## *Remerciements*

A l'issue de cette recherche, je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à tous ceux et celles qui, d'une manière ou d'une autre, ont concouru à sa réalisation .

Ma gratitude s'adresse d'abord à Antoine De Baecque. La lecture de ses ouvrages m'avait incitée à le contacter alors que j'achevais la rédaction d'un master d'histoire, à l'université de Grenoble, et c'est lui qui m'a suggéré de consacrer entièrement ma thèse à la filmographie de Michael Cimino, vierge encore de tout travail académique. Nommé en 2014 à l'Ecole Normale Supérieure, il n'a pas oublié ses doctorants de Nanterre, dont l'auteur de ses lignes, et a continué à prodiguer conseils et encouragements.

Mes remerciements vont également aux professeurs qui ont mis leurs connaissances de l'histoire et du cinéma au service de la lecture critique de ces *choses qui s'effacent* : David Buxton, Christian Delage, Alain Kleinberger et Christian Viviani.

Merci au personnel de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française, assidument fréquentée au cours des deux premières années de recherche, dont la disponibilité et la gentillesse n'ont jamais fait défaut.

Je suis enfin infiniment reconnaissant envers ma famille, qui m'a toujours entouré de son affection ; sans le soutien inoxydable de ma compagne Aline et de nos enfants, Juliette, Léo, Natanaël et Gabriel, il est douteux que cette thèse ait eue une chance de prendre forme. Qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

## *Avertissement*

Cette présente version est expurgée de toutes les illustrations (près de 300), photogrammes des films étudiés, contenues dans la version originale de la thèse, soutenue à Nanterre le 19 novembre 2016

What one loves about life are the things that fade

Michael Cimino, *Heaven's Gate*

La beauté de ton film ne sera pas dans les images  
(cartepostalisme) mais dans l'ineffable qu'elles dégageront

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*



## Table des matières

Avant-propos : Michael Cimino, « The man who travel » .....	8
« Après tout, nous ne sommes pas historiens » : l'arbre du cinéma .....	8
« J'ai en moi un sens très fort de la perte, même si j'ai du mal à l'articuler» .....	12
La guerre, « une histoire des gens ».....	14
Introduction : « la vie, qui attend d'être conquise » (King Vidor, On Film Making).....	20
Traces.....	21
« I like the word "movies", because it's what they are : they move ». Cimino/ Kracauer, raison d'un appariement.....	26
« Est-ce qu'on demande à Tolstoï comment il a écrit Guerre et Paix ?! » : ce qu'il faut savoir avant de prendre la route.....	29
Les années de formation : Renoir et l'assiette de United (Airlines) .....	30
« Moi, tout ce que j'ai fait, je l'ai fait sans aller piocher dans un magasin de films ».....	31
« Ce soir, s'il ne neige pas».....	32
Quelques mots relatifs à la traduction française du texte filmique.....	36
Première partie : Michael Cimino, un cinéma pour l'histoire.....	39
Chapitre I « Ensemble, ces trois films composent une fresque sur l'histoire de l'Amérique » : histoire d'une réception.....	40
The Deer Hunter : comment filmer le Vietnam?.....	42
Du côté de la presse anglo-saxonne.....	43
...et française.....	55
Heaven's Gate : comment raconter une histoire ?.....	67
« Nous sommes convaincus que la version abrégée sera un excellent film et que son potentiel sur le marché mondial est énorme ».....	78
Heaven's Gate et la fin du Nouvel Hollywood : un « coup d'Etat »?.....	93
Year of the Dragon : une dernière « affaire Cimino ».....	97
Epilogue. Desperate Hours : « larvatus prodeo »? .....	110
Chapitre II De quelques « formes cinématographiques de l'histoire » dans la filmographie de Michael Cimino.....	114
La roulette russe : « Four shots at The Deer Hunter » p.....	114
Le pistolet sur la tempe, image de la mémoire forclose du Vietnam.....	114
Pendant la guerre, les affaires continuent.....	133
Une autre petite maison de bois.....	135
One shot?.....	139
Daim, aigle, éléphants ; l'histoire laisse des traces.....	141
«I want an elephant! » .....	141
« Cent dollars que les Eagles s'effondrent en seconde mi-temps! ».....	144
Une mise en forme de la perte : poétique de la photographie dans la trilogie américaine.....	148
Heaven's Gate : Une promesse ?.....	148
De The deer Hunter à Year of the Dragon, dernier salut de l'aura.....	158
Chapitre 1 « Documenter le rêve »: The Sicilian, ou l'Amérique avant l'Amérique.....	163
Introduction.....	163
« Year of the leopard » : The Sicilian, ou la dernière « affaire Cimino ».....	164
« L'enchantement est assez souvent au rendez-vous » : le film vu par la presse spécialisée francophone.....	165
« Les autres interprètes sont assez bien choisis » : la question du casting domine les débats au sein de la presse généraliste francophone.....	169
The Sicilian: « le film qu'ils ne veulent pas voir »? Ce que la presse anglo-saxonne retient du film.....	171

The Sicilian : problèmes de parrain(s).....	178
The Sicilian, un film « révisionniste »?.....	182
« Je ne suis pas seulement un bandit ». The Sicilian : une image de Salvatore Giuliano (1922-1950).....	182
« En Sicile, quand la réalité dépasse la légende, on imprime la légende ».....	203
Fragments d'Amérique dans The Sicilian.....	208
The Sicilian, un film « transatlantique ».....	208
L'Amérique, un impérialisme.....	210
L 'Amérique, une projection.....	212
Conclusion : « Il était son propre père » ; The Sicilian, questions de filiations.....	216
Chapitre 2 Parcourir le rêve: les bifurcations du cinéma de Michael Cimino, de Thunderbolt & Lightfoot à Sunchaser.....	221
Introduction: deux de la route?.....	221
Deux films peu commentés.....	224
« Mr Eastwood est un malin. Il a embauché un jeune et brillant nouveau réalisateur » : Cimino avant « l'inqualifiable désastre ».....	224
Sunchaser: « Loin d'Hollywood »? .....	228
L'usage de la route.....	233
Premier temps : Gagner la route (« to hit the road »).....	234
Second temps : Etre en route (« to be in the road »).....	240
Troisième temps: reprendre la route (« to hit the road again »).....	248
« Flux de la vie » ou rétrospective amère?.....	251
Le léopard et l'enfant.....	251
« We made it! ».....	255
« (Gloria), You're killing me! ».....	258
Présence de la guerre.....	265
Au fil de l'eau.....	272
Cinéma, dernière séance.....	276
Conclusion.....	296
Troisième partie Penser l'Amérique .....	301
Chapitre I L'âge de la terre : Heaven's Gate.....	301
Introduction .....	301
Heaven's Gate, tout une histoire.....	303
« Are you coming with me in Wyoming, Bill ? » : fluidifier le récit en le soumettant à la règle du « what's next ? ».....	306
« Late again James? » : construire de l'explicite.....	312
La guerre des cinq jours.....	344
La Johnson County War, un combat pour la terre.....	345
Heaven's Gate ou la guerre comme métaphore de l'histoire.....	362
Heaven's Gate, questions de classe(s).....	372
L'Ouest : un Pittsburgh des Rocheuses, un Cambridge des Plaines.....	372
« Tu n'es pas de ma classe, Canton. Tu ne le seras jamais » : la question de l'appartenance de classe dans Heaven's Gate .....	377
Conclusion : L'Ouest, « J'y suis déjà allé ». Nous y sommes tous allés.....	394
Chapitre II L'âge du fer : The Deer Hunter.....	401
Introduction.....	401
Paysages.....	406
La ville.....	407
The Deer Hunter hors les murs : filmer la campagne.....	418
Mouvements et dynamiques.....	422

Camions, voitures, hélicoptères : « jeux » de véhicules.....	422
Trompe l'oeil : jeux de miroir et surrogate home dans The Deer Hunter .....	432
The Deer Hunter : mise en scène de la déperdition .....	434
The Deer Hunter: Histoire(s) parallèles.....	453
Une approche anthropologique : le Lemko Hall et la scène américaine.....	454
The Deer Hunter, une histoire d'amour.....	480
Conclusion : It's been such a grey day.....	499
Chapitre III L'âge du verre : Year of the Dragon.....	501
Introduction.....	501
Windows on the world.....	505
Sortir de l'aquarium : « Tina ira à Columbia ».....	510
Year of the Dragon et la « model minority ».....	510
« On ne se souvient de rien dans ce pays », une triste histoire.....	517
« Ce n'est pas l'alcool, ce n'est pas la drogue, c'est vous, les médias, qui ruinez ce pays »	520
Tracy, Emily et le coq de Brooklyn .....	520
« Vous avez une éthique, je la respecte ». Tracy, une autre Connie?.....	522
Conclusion : Une histoire new-yorkaise.....	531
Conclusion Man's Fate : Michael Cimino et la condition d'homme.....	536
Un montage fulgurant.....	536
« Trouver une voie » : L'Expérience hérétique.....	543
Prélude : dans la caverne.....	544
22 Mars, 5 heures, au bureau de Ferral, naissance d'une Association.....	545
« Il existait plus de douleur au monde que d'étoiles au ciel ».....	546
Un massacre plein d'espoir et d'optimisme, c'est cela qu'ils veulent.....	547
Bibliographie Sélective.....	549
Cimino, The man who travel.....	549
Cimino dans le texte.....	549
Articles.....	549
Oeuvre cinématographique.....	549
Livres.....	550
Commentaire audio :.....	550
Sur Cimino.....	550
Première partie, Un cinéma pour l'histoire.....	552
Chapitre Un : la trilogie, histoire d'une réception.....	552
The Deer Hunter.....	552
Heaven's Gate.....	556
Year of the Dragon : une ultime « affaire Cimino ».....	560
Cimino : larvatus prodeo ? (Desperate Hours).....	564
Chapitre Deux : de quelques « formes cinématographiques de l'histoire » .....	565
Le cinéma, un langage (« le velouté d'une toile de maître ») ; ouvrages généraux.....	565
Cinéma , enjeux politiques et esthétiques.....	566
Histoire et cinéma aux Etats-Unis : une introduction.....	567
Faire de l'histoire, penser le cinéma. Kracauer, son héritage (et quelques lectures complémentaires).....	569
Seconde Partie : Rêver l'Amérique.....	570
Chapitre Un : Documenter le rêve (The Sicilian).....	570
La réception du film.....	570
Entretiens avec Michael Cimino.....	572
Autour du film et du tournage.....	572
« version américaine » versus director's cut et « affaire Vidal ».....	572

« Je ne suis pas seulement un bandit » : mise en perspective de la lecture ciminienne de Salvatore Giuliano.....	572
Chapitre Deux : Parcourir le rêve. Les bifurcations de la filmographie (Thunderbolt & Lightfoot et Sunchaser).....	574
1974 : « Which way are we headed ?».....	574
1996 : « un film plein d'espoir et d'optimisme » .....	575
Deux de la route?.....	576
Troisième partie: Penser l'Amérique.....	577
Thématiques transversales :.....	577
Le Jardin et sa mise à sac.....	577
The Hyphen-Nation : Images de l'immigration.....	578
Sur les acteurs de la trilogie.....	579
John Cazale.....	579
Robert De Niro.....	579
Isabelle Huppert.....	579
Mickey Rourke.....	579
Meryl Streep.....	579
Christopher Walken.....	580
Chapitre Un : L'âge de la terre (Heaven's Gate).....	580
La version United Artist : un autre film.....	580
La carrière du film & sa « résurrection » .....	580
Entretiens et rencontres.....	582
Autour du film.....	582
Heaven's Gate et la fin du New Hollywood.....	583
Un film de genre? La question du western ou comment représenter l'ouest.....	583
La Jonhson county war et les « guerres du range » : quelques films.....	584
La « guerre des Cinq Jours » et le west (not so wild?).....	585
Chapitre Deux : L'âge du fer (The Deer Hunter).....	587
Entretiens, rencontres autour du film:.....	587
Le Vietnam: une approche par la fiction cinématographique.....	588
Parcours romanesque et poétique autour du Vietnam.....	591
« Serving God and the Country Proudly » : guerre et société dans l'Amérique, de Kennedy à Nixon.....	592
Chapitre Trois : L'âge du verre (Year of the Dragon).....	603
Entretiens avec le réalisateur.....	603
Autour du film.....	603
Les Asian Americans et le mythe de la « minorité modèle ».....	604
New York à l'ère de la globalisation reganienne ; « On ne se souvient jamais de rien dans ce pays » : illusions de la transparence.....	606
Conclusion : Cimino et la condition d'homme.....	608



## **Avant-propos : Michael Cimino, « The man who travel ».**

Dans la voiture de police qui le conduit à l'hôpital, Blue, le jeune métis d'ascendance navajo de *Sunchaser*, dernier film du réalisateur, tient sur ses genoux un livre, *The Man Who Travel*. Face à lui, un triangle, d'acier et de verre, la silhouette du quartier d'affaire de Los Angeles, vers lequel il se dirige à vive allure. Pressentant que la médecine des Blancs ne peut rien pour lui, il pose les yeux sur la première illustration de son ouvrage, une autre pyramide, Dibé Nitsaa, montagne sacrée de la mythologie indienne. C'est là que ses pas le conduiront.

Le cinéma doit être, n'a cessé de rappeler Cimino, « un voyage ». Comme tout périple au long cours, celui que nous allons entreprendre au sein de sa filmographie, se prépare. Mais plutôt que d'ouvrir d'emblée les guides et les cartes, de proposer un parcours fléché en soulignant les sites incontournables, les endroits où s'attarder et les inévitables déconvenues, nous proposons, en guise de prolégomènes, d'ouvrir cette thèse avec quelques évocations de thématiques chères au cinéaste, comme un avant-goût illustré de l'odyssée qui nous attend.

### **« Après tout, nous ne sommes pas historiens » : l'arbre du cinéma**

Dans son autobiographie, *A Tree is a Tree* (1953), King Vidor, fréquemment cité parmi les « pères en cinéma » de Michael Cimino, relate une anecdote, survenue au début de sa carrière hollywoodienne. Alors qu'il envisageait de « dépayser » le plateau du tournage pour intégrer à une scène un arbre bien particulier, qui lui semblait réunir toutes les aménités souhaitées, le producteur, n'entendant pas accorder de rallonge budgétaire, lui aurait répondu : « Un rocher est un rocher, un arbre est un arbre. Tournez-là à Griffith Park<sup>1</sup> »

Cimino ne voulait pas poser ses caméras à Griffith Park, là où tant de cinéastes sont déjà passés. Dès son premier long métrage en tant que réalisateur, *Thunderbolt and Lightfoot* (1974), il a

---

<sup>1</sup> Luc Moulet et Michel Delahaye, « Entretien avec King Vidor », *Cahiers du cinéma* n° 136, Octobre 1962, p. 20. Parfois désigné comme le « Central Park de Los Angeles », Griffith Park est situé dans le quartier de Los Feliz, au pied de la colline de Hollywood (Disney y installa son premier studio).

défendu sa conception du voyage cinématographique comme une expérience entraînant le spectateur dans des directions inattendues, des lieux inédits. Que le cinéma trouvait sa raison d'être en donnant à voir la vie, non un décor. « Les gens, avait-il coutume de dire, sont incomparablement plus enthousiastes, plus spontanés, dans les endroits où jamais de films n'ont été tournés<sup>2</sup> ».

Il entretenait, avec l'environnement naturel, un rapport analogue. Que de reproches a-t-il essayés pour avoir, dans *Heaven's Gate*, fait patienter toute son équipe des heures au pied d'une montagne, dans l'attente que la bonne lumière vienne éclairer la scène<sup>3</sup>. « Dans ta passion du vrai, on peut ne voir que de la maniaquerie » avait prévenu Bresson<sup>4</sup>.

C'est que la vie, pour Cimino, ne pouvait pas être imitée ; le cinéma sert à la retenir, à capturer ces moments avant qu'ils ne sombrent dans le néant<sup>5</sup> ; « Comment font les gens, se demandait Chris Marker, qui ne filment pas, ne photographient pas (...) comment faisait l'humanité pour se souvenir<sup>6</sup>? »

Des étudiants dansent, aux bras de jeunes femmes élégantes, au rythme du *Beau Danube Bleu*. Nous sommes en 1870, à Harvard. Ils dessinent des cercles autour d'un arbre gigantesque ; cette composition, des groupes humains évoluant en ronds, nous la retrouverons à de nombreuses reprises au cours du récit : les scènes inaugurales (ici le prologue de *Heaven's Gate* – 1980) sont, dans toute la filmographie, les moments privilégiés d'exposition des motifs et des enjeux, tant narratifs qu'esthétiques, du récit. A une journaliste du *Monde*, il détaille la manière dont il a conçu son personnage principal, et le voyage qu'il comptait lui faire entreprendre :

James Averill incarne une classe, une caste, formée par Harvard et, en un sens, européenne. J'ai voulu arriver à l'ouest en m'arrêtant à l'est, en général absent des films sur l'ouest. J'aime qu'un film prenne la forme d'un voyage (...) le cinéma est un voyage, dans l'espace et dans le temps<sup>7</sup>.

---

2 « Ordeal by Ice and Fire », *American Cinematographer*, Octobre 1987. Nous nous référerons fréquemment à ce long article de Cimino, consacré à *The Deer Hunter*. Il évoque ici les petits bourgs industriels de l'Ohio, de Virginie et de Pennsylvanie.

3 Steven Bach, *Final Cut: Art, Money, and Ego in the Making of Heaven's Gate, the Film that Sank United Artists*, New Maket Press, 1999. Nous revenons sur l'auteur, un des principaux dirigeant de United Artist au moment de la sortie du film, et son ouvrage au cours du premier chapitre.

4 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard « Folio », 1975, p. 121. L'ancien étudiant de Yale, qui n'hésitait pas à rapprocher son travail de celui d'un peintre, adhérait vraisemblablement à cet autre adage bressonien : « Plusieurs prises de la même chose, comme un peintre qui peint plusieurs toiles ou exécute plusieurs dessins du même sujet et qui, à chaque nouvelle fois, progresse vers la justesse. » (*op. cit* p. 105). L'auteur de *Pickpocket* (1959) avait quant à lui fait sien cet enseignement de Corot, parfaitement en phase avec le rapport de Cimino aux lieux, notamment l'environnement naturel : "il ne faut pas chercher, il faut attendre".

5 « le cinéma sert à préserver "les belles choses que porte le ciel" (Dante) avant la catastrophe. A capter la beauté des corps avant leur déchéance physique, à saisir la vie avant la mort. Naître, vivre, mourir. Tel est le destin de l'homme. Tragique. Le cinéma sert à questionner cette tragédie et à "fabriquer des souvenirs", comme dit Jean-Luc Godard » Mahamat-Saleh Haroun, cité dans *Télérama* n° 3409, 13 Mai 2015.

6 *Sans Soleil* (1983). Cité par Robert Kramer, en guise d'incipit à son documentaire *Starting Place/Point de départ* (1994)

7 « Le cercle de la vie », recueillis par Yvone Baby, *Le Monde*, 21 Mai 1981.

Au cinéma, l'histoire doit, pour atteindre une vérité, relever de la fiction<sup>8</sup>. La « trilogie américaine », soit les trois films explicitement pensés pour, selon les propres mots de Cimino, « former une fresque sur l'histoire de l'Amérique » en livre une éclatante démonstration. Bien que réalisé deux ans après *The Deer Hunter*, seul véritable succès commercial du cinéaste, *Heaven's Gate* constitue le premier volet du triptyque. Cette séquence dans la grande cour de la prestigieuse université du Massachusetts est en elle-même un condensé de la manière dont Cimino entend traiter l'histoire.

Dans quelques minutes, nous serons à bord d'un train, aux côtés de Jim (Kris Kristofferson), en route pour le Wyoming. Mais ce que veut nous montrer le film, avant de nous immerger au cœur de ce conflit pour la terre que fut la Johnson County War, c'est bien que l'ouest découle de l'est. Et même du *far east*. Pendant les dix-sept minutes, tant décriées par la critique, de ce prologue, Cimino – architecte de formation – construit l'image d'un monde compartimenté, corseté, miné par les contradictions sociales. Déjà *perdu*, en tout cas pour ceux qui voyaient, dans la récente victoire de l'Union, le début d'une ère nouvelle (c'est tout le sens de la réplique de Bill, l'ami de Jim, qui clôt la séquence d'un « it's over! » sur lequel nous reviendrons bien évidemment). Les étudiants, qui célèbrent dans l'insouciance, valsant avec entrain sur la pelouse ombragée par le grand chêne, la fin de l'année universitaire, appartiennent fondamentalement à une caste, à cette élite d'extraction européenne et protestante, et qui trouve avec Bill, son *class orator*, les mots pour exprimer ses ambitions pour le pays : « nous ne changerons rien! ».

C'est donc à Oxford, Angleterre, que Cimino a fabriqué son décor. Aller à l'ouest par l'est. Là où d'une certaine façon, tout a commencé, avec la révolution industrielle et l'expansion impériale. Mais il n'y avait pas d'arbre au centre de ce vaste jardin anglais, où s'achève la première partie du film. Celui que l'on voit provient du champ d'un paysan voisin, et comme il était impossible de le transporter d'un seul tenant, il a dû être sectionné, puis remonté dans la grande cour de l'université. *Reconstitué* : cet immense arbre, qui semble reposer sur cette terre de toute éternité (c'est bien sûr sa fonction diégétique ; de même que celui qui ouvre *Non ou la vaine gloire de commander*, analysé par Antoine De Baecque en forme de prélude à *L'Histoire-caméra*<sup>9</sup>, il est l'histoire) - en réalité assemblage de plusieurs centaines de tronçons maintenus par des câbles et des vis - c'est le cinéma.

« On recherchait une ambiance très universitaire qui donne une impression de long passé et de privilège, surtout de privilège » explique le réalisateur à Herb Lightman au cours d'un entretien

---

8 On pourra à ce sujet se reporter aux travaux de l'historien américain Robert Rosenstone, notamment « History in Images/History in Words : Reflections on the Possibility of Really Putting History into Film », *American Historical Review* 93, n° 5, Décembre 1988, p. 1173-1185.

9 Antoine de Baecque, « L'arbre de l'histoire », *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008, p. 11-16.

accordé, en novembre 1980, à *American Cinematographer*<sup>10</sup>. La pierre, l'arbre pluri-centenaire, voilà pour le long passé. Oxford, poursuit Cimino, « n'est pas plus Harvard que les Cascades ne sont les montagnes de Pennsylvanie (...) Du moment que l'ambiance et l'atmosphère correspondent à ce que l'on recherche, c'est bon. Après tout, nous ne sommes pas historiens »

L'arbre, c'est aussi l'élément qui organise la scénographie ; on danse autour, en cercles concentriques, avant, une fois les femmes retirées dans leur loge, de se battre pour le bouquet accroché à son tronc. Il est, au centre de cet « espace lisse », pour reprendre la terminologie deleuzienne, ce point de fixation qui permet d'impulser l'histoire, de mettre en mouvement ses forces motrices. Celle-ci est en effet d'abord affaire de déplacements, de circulations, d'un lieu à l'autre, mais surtout, d'une temporalité à une autre. Toute l'oeuvre de Cimino, et tout particulièrement les trois films réalisés entre 1978 et 1985, ne cesse en effet d'établir des liens dialectiques, de montrer comment et pourquoi l'on passe d'une époque à une autre. Il n'y a pas, et c'est assurément l'un des aspects originaux de cette thèse que nous défendrons le plus vigoureusement, d'opposition entre les espaces construits par les films, mais un continuum. L'ouest vient de l'est, lui-même émanation du Vieux Continent.

Nous retrouvons Jim, déplacé de vingt ans, s'entretenant sur le quai de la gare de Casper, Wyoming, avec Cully (Richard Masur), l'employé irlandais des chemins de fer que la situation difficile des migrants désespère. Cimino, on le sait, vouait une admiration particulière à Ford, qu'il considérait, aux côtés de Visconti et Kurosawa, comme l'un des « trois grands<sup>11</sup> ». Nous verrons pourtant combien sa propre oeuvre doit finalement peu au cinéma. Il place ici, dans la bouche de Kristofferson – devenu entre-temps shérif dans le comté de Johnson – une des rares références cinématographiques de la trilogie, en l'occurrence le « Go west! » déclamé par James Stewart au début de *The Man Who Shot Liberty Valence*. Toute l'ambition historiographique du cinéma de Cimino transite par cet échange entre de Jim et Cully. Consterné par le récit du marshal, qui a dû escorter à Saint Louis une migrante condamnée à mort (« on pend les femmes maintenant ? »), le machiniste se voit adressé ce conseil : « Head west! ». Le problème, c'est que l'ouest, justement, nous sommes en plein dedans, ce que confirme Cully : « I already been there! ».

Rappelons, si besoin était, que les deux films racontent la même histoire<sup>12</sup> : l'opposition des *landlords* - qui placent la défense de leurs intérêts entre les mains d'une milice armée, des

---

10 On peut le trouver, traduit en français par Chloé Leleu, sous le titre « Un film plus grand que nature » dans le livret accompagnant le coffret vidéo édité en 2013 par Carlotta.

11 Vincent Ostria « The Right place. Entretien avec Michael Cimino », *Cahiers du Cinéma* n° 377, Novembre 1985.

12 Pour une lecture en parallèle des deux oeuvres, on se reportera à Christian Delage, « Temps de l'histoire, temps du cinéma », *Vingtième siècle, Revue d'histoire* (numéro thématique : « cinéma, le temps de l'histoire »), 1995, vol. 1, n° 46, p. 25-35.

*regulators* pour parler la langue de l'ouest - à l'installations des « petits », les *grangers* (issus, dans les deux cas, d'une immigration récente, scandinave et slave) attirés dans ces territoires à la suite de dispositions fédérales tel le *Homestead Act* de 1862. Tout comme Stoddard, Averill est diplômé d'une grande université de la côte Est. Peut-être lui aussi est-il venu par idéalisme – c'est en tout cas le sens de l'injonction lancée par le doyen de Harvard à la promotion *Seventy* dont il faisait partie : « Eduquez la nation! ». Et c'est également par le train, la nouvelle Machine qui doit permettre l'achèvement de la « destinée manifeste », qu'il gagne l'Ouest. « Go West, young man, go West and grow up with the country » professait Horace Greeley, le mentor du futur sénateur, incitant en 1865 les populations de l'« est » à venir mettre en valeur le pays neuf, l'immense *wilderness* que représentait l'espace compris entre la vallée du Mississippi et le Pacifique, soit la moitié de l'Europe. « J'y suis déjà allé » : l'ouest n'est pas un lieu, mais une époque, un stade de l'histoire. Il n'y a plus rien, en 1890, le moment du récit principal, de véritablement spécifique au delà du centième méridien. D'ailleurs, la question de Cully, qui suscite le « Head West! », après que son ami lui a fait part de nouvelles bien peu encourageantes, « What's next? », et *ensuite ?*, oriente la perception de l'ouest dont il est ensuite question en l'assimilant davantage à une temporalité qu'à une étendue spatiale.

Et de fait, nous le verrons dans le chapitre consacré au film, l'ouest de Cimino n'entretient, en dépit du fait que, comme son maître, le cinéaste estimait que les « plus belles choses » à placer devant l'objectif d'une caméra sont « des montagnes, des chevaux au galop et des couples dansant », que peu de rapport avec les territoires fordien. Natif du Maine (Cimino, lui-même né à New York, aimait rappeler que ce sont les « hommes de l'est » qui ont le mieux filmé les paysages de l'ouest), le réalisateur de *The Searchers* (1956) s'est aussi intéressé à la révolution industrielle et aux îles britanniques, notamment dans *How Green Was My Valley* (1941). Mais il le fait avec un film entièrement situé à l'est, dans le pays noir gallois, sans établir de connexions avec sa terre d'élection de Monument Valley. La force de la mise en scène de *Heaven's Gate*, son audace - « suicidaire » selon Jean-Pierre Coursodon au regard des canons hollywoodiens<sup>13</sup> - réside bien dans le fait que l'ouest, chez Cimino, commence ici, au pied d'un arbre rafistolé de sept étages, « vieux et malade<sup>14</sup> », dans la grande cour d'Oxford, Angleterre, au son d'une valse de Strauss.

### **« J'ai en moi un sens très fort de la perte, même si j'ai du mal à l'articuler »**

Cimino confiait au critique français Jean-Baptiste Thoret, qui l'a rencontré en 2011, avoir « du mal à

---

13 Jean-Pierre Coursodon, « *Heaven's Gate*, Requiem pour un poème mort-né », *Cinéma 81*, n° 266, Février 1981, p. 7-23.

14 Herb lightman : « On vous a laissé abattre un arbre vivant? »

Michael Cimino : « Oui, c'était un arbre vivant, mais vieux et malade » in « Un film plus grand que nature », *art. cit.*

articuler » son sens de la perte<sup>15</sup>. De fait, dans *The Deer Hunter*, les personnages se débattent pour trouver les mots, pour essayer de donner une forme verbale à ce sentiment, cette « chose » que Lyotard baptisait *infantia*, « ce qui ne parle pas, ne se parle pas<sup>16</sup> ». Cimino, ce grand lecteur qui disait « ne pas pouvoir faire confiance aux mots<sup>17</sup> », va les y aider. Avec le cinéma.

Le *God Bless America* entonné dans le dernier réduit de la condition ouvrière, le *Welsh Bar* de Clairton, haut lieu, avant guerre, de la sociabilité masculine de la petite ville, a fait couler beaucoup d'encre. Après la roulette russe, c'était pour beaucoup, notamment parmi la critique « de gauche », d'Amérique et d'ailleurs, la provocation de trop<sup>18</sup>. Certains ont voulu défendre le cinéaste en invoquant une possible ironie, une forme de second degré subversif ; est-il concevable, après tout, qu'un vétéran amputé de trois de ses quatre membres reprenne sans sourciller un chant patriotique? D'autres ont considéré que c'était là une manière de panser les plaies, de trouver un nouveau point de départ, à partir duquel retisser l'Amérique.

Nous aurons l'occasion de constater combien le cinéaste a pu fournir de commentaires contradictoires sur sa propre oeuvre. Globalement nous nous en tiendrons à l'une de ses formules favorites : « les films parlent d'eux-mêmes ». Mais il faut l'entendre quand il affirme que cette séquence finale ne contient nulle forme de symbolisme.

Le *God Bless America*, chanté par des ouvriers brisés par la guerre, et leur entourage très proche, avant dernière image de *The Deer Hunter*, est l'aboutissement logique, la conséquence mécanique du premier plan du film, le camion envahissant, avec force fumée et gerbes de feu, au petit matin, la ville de Clairton, Pennsylvanie.

Certes, l'armée a battu en retraite dans la péninsule indochinoise, mais c'est le processus guerrier qui a le dernier mot. Mike, Steven, John, Axel et les autres sont tellement aliénés qu'ils ne possèdent plus le langage, cette « maison de l'être » ainsi que le qualifiait Heidegger. Les seuls mots significatifs – outre l'hymne - prononcés au cours de ce dernier repas sont ceux d'Angela, qui retrouve la parole après une période indéterminée mais que l'on imagine très longue d'un mutisme total : « it's been such a grey day ». Un gris absolu, sans aucune nuance ; la nuit s'est abattue sur un âge de l'histoire américaine, celui du compromis fordiste et des chasses au daim dans les Alleghenies, le Jardin de la classe ouvrière. Leur Amérique est morte, irrémédiablement. Le *God Bless America* est tout à la fois un chant funèbre et la reconnaissance de cette défaite. Mais il y a une dernière image : « Here's to Nick! », les verres s'entrechoquent et le mouvement se fige. « Si on s'arrête, soufflait Cimino, lors de sa dernière prise de parole publique, à Locarno en août 2015, on

---

15 Jean-Baptiste Thoret, *Michael Cimino. Les voix perdues de l'Amérique*, Paris Flammarion, 2013, p. 130

16 Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 11

17 « Le cercle de la vie », *art. cit.*

18 La réception critique du film est analysée en détail au cours du premier chapitre.

meurt ». Puis la photographie du défunt apparaît à l'écran. Voilà tout ce que peut le cinéma : « fabriquer des souvenirs ».

## La guerre, « une histoire des gens ».

Le cinéaste a lui-même présenté le dernier volet de la « trilogie USA » - pour reprendre l'intitulé du gros volume de Dos Pasos, dont l'écriture n'est pas sans évoquer la grammaire cinématographique de Cimino – *Year of the Dragon*, de « film de guerre en temps de paix ». Autrement dit le fait guerrier traverse les trois films qui constituent le cœur de son œuvre<sup>19</sup>.

Pourquoi donc cet intérêt, qui, avec celui pour le phénomène migratoire, autre « passion » historique de l'artiste, dont les grands-parents paternels sont nés au sud du Latium, confère une certaine unité narrative au triptyque ?

La guerre fascine Cimino<sup>20</sup> en ce sens qu'elle raconte toujours la même histoire<sup>21</sup>. Nous croiserons souvent, au cours de cette thèse, la route d'un autre Michael, disparu quelques jours avant le cinéaste, Herr, qui fut correspondant de guerre au Vietnam pour *Esquire* à la fin des années 1960. Dix ans plus tard, alors que s'achevait le tournage de *The Deer Hunter*, il tirait de son expérience un récit, *Dispatches*, rapidement devenu un classique de la littérature consacrée à ce conflit. C'est beaucoup plus qu'un témoignage ; le souvenir du Vietnam a, comme l'explique Antoine De Baecque au sujet d'une autre guerre, dans le premier chapitre de *l'Histoire-caméra* « retravaillé » pendant cette décennie<sup>22</sup>. Ce que livre au final Michael Herr est moins un reportage de type journalistique (bien que le récit reste très documenté et d'un certain point de vue très factuel) qu'une réflexion, servie par un texte d'une puissance d'évocation rarement atteinte dans ce type d'ouvrage, sur la dynamique de la machine guerrière elle-même. Herr réussit à ne jamais parler d'autre chose que du Vietnam tout en entraînant le lecteur vers les conclusions ultimes que portent toutes les guerres, notamment celles qui sont faites, au moins partiellement, par des soldats non professionnels.

Cimino était totalement en phase, et ici réside une grande partie de son intérêt pour *La Condition*

---

19 Cimino estime par ailleurs que « le point commun entre *The Deer Hunter* et *Sunchaser* » est également la guerre. Voir le second chapitre de la deuxième partie.

20 Voici par exemple comment il évoque l'un de ses nombreux projets, *Yellow Jersey*, une mise en forme par la fiction cinématographique du Tour de France, autre passion du cinéaste : « Je suis venu suivre le Tour pour la première fois il y a plus de dix ans, l'année où Merckx a été battu par Thévenet (...) J'ai eu la chance d'approcher Merckx et de rouler à ses côtés. C'était un personnage exceptionnel. Dans les vieux films sur le Tour, surtout ceux en noir et blanc, on voit les visages des coureurs, les moments où ils perdent, où ils tombent, où ils gagnent, et ce sont les mêmes visages que sur des photos de guerre, avec le même regard hanté, la même intensité, le même vide »

« The right place » Entretien avec Michael Cimino, *Cahiers du Cinéma*, n° 377, Novembre 1985, p. 9.

21 « J'ai toujours aimé l'histoire et me plonger dans des cartes. On y apprend ceci, à savoir qu'à travers les siècles, la même histoire se joue dans tous les pays du monde : des jeunes donnent leur vie pour les idées de vieux imbéciles croulants (...) Aux Etats-Unis, l'exemple typique, c'est le Vietnam » (Entretien avec Isabelle Regnier, 2013, <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/877737/michael-cimino-reve-dadapter-la-condition-humaine-dandremalraux>)

22 Voir première partie, chapitre deux.

humaine de Malraux qu'il désirait tant adapter<sup>23</sup>, avec l'idée, défendue par *Dispatches*, pour qui « les récits de guerre ne sont en fait rien d'autre que les histoires des gens<sup>24</sup> ». Quand il explique que l'on ne peut pas « compter sur les mots », il ne faut pas y voir une défiance de la littérature, art qu'il plaçait au dessus de tous les autres modes d'expression. Ce qu'il voulait dire, c'était que les gens se définissent par leurs actes. Le cinéaste n'a par ailleurs cessé d'affirmer que son unique ambition résidait à « filmer des gens, non des idées ». On comprend dès lors tout l'intérêt que revêt le processus guerrier (notion beaucoup plus englobante que la guerre *stricto sensu*) en tant que contexte propice au dévoilement ; il met à nu les êtres autant que les sociétés qu'il envahit. Ainsi, dans *The Deer Hunter*, Mike, le futur soldat qui vient de « rencontrer » la guerre en la personne du béret vert venu étancher sa soif au bar de la salle où était célébré la mariage de Steven (John Savage) et d'Angela (Rutanya Alda) autant que le départ au front des trois enfants du pays, se met soudainement à courir dans les rues de la petite ville, ôtant l'un après l'autre ses vêtements, jusqu'à se retrouver intégralement nu, allongé les bras en croix sur un terrain de sport, un crucifix autour du coup.

La guerre force les gens à agir, à se découvrir. Bien sûr, un récit comme *The Deer Hunter* est très fortement ancré dans un environnement, au sens très large du terme, spécifique ; celui de la *manufacturing belt* à l'heure où s'amorce le processus de démantèlement du tissu industriel (notamment sidérurgique). Il n'empêche que le film contient des éléments qui résistent à une « explication » par les données objectives de la narration, si bien qu'ils finissent par construire un méta-récit (et non un sous-texte ; nous verrons qu'une partie du sens véhiculé par les deux premières réalisations passe par la dimension homo-érotique, farouchement niée par Cimino, qui structure les relations entre hommes) ; tout se passe comme si, en nous parlant d'une guerre (le Vietnam), le film nous montrait autre chose.

Expliquons-nous à l'aide d'un changement de plan très commenté de *The Deer Hunter*, le passage de Clairton au Vietnam, de la paix à la guerre.

Nous sommes au *Welsh Bar* et John (George Dzundza), le patron, joue Chopin au piano. Il s'agit de l'ultime moment partagé par les futurs soldats, qui partent le lendemain, et leurs amis, qui eux, restent. Une gravité empreinte de nostalgie sature l'atmosphère. Mike, assis sur le billard, glisse dans la torpeur et, quand la musique s'arrête, alors que le vrombissement de l'hélicoptère envahit

---

23 Nous en reparlons tout au long de cette thèse, et plus spécifiquement en conclusion.

24 Michael Herr, *Dispatches* (trad. fr. *Putain de mort*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 249). Nous mettrons également à contribution, sur le même sujet, un autre texte contemporain, d'une qualité littéraire moindre, *If I Die in a combat Zone* (New York, Dell, 1979, traduction française : *Si je meurs au combat*, Paris, 13ème Note, 2012) . L'auteur Tim O'Brien qui a vécu le conflit en tant que soldat, note : « Le simple troufion peut-il enseigner un truc qui compte à propos de la guerre, tout ça parce qu'il y était? Je ne le crois pas. En revanche, il peut raconter des histoires de guerre » (Tim O'Brien, *op. cit.*, p. 42)



l'espace, il est quasiment couché, les yeux mi-clos, sur son ami Axel (Chuck Aspegren), lui-même allongé sur le tapis vert. *Cut*. Déluge de feu et destruction du village vietnamien par l'armée américaine. Nous le retrouvons, inconscient, étendu sur le corps d'un autre soldat, manifestement mort. Mike se réveille et, dans les secondes qui suivent, fait usage d'un lance-flamme contre un combattant que l'on a vu déposer une grenade dans un trou où avaient trouvé refuge les villageois, puis achever les deux seuls survivants, une femme et son enfant, avant d'être rejoint par ses amis, Nick et Steven. Interpellé par ces derniers, il ne semble ni les entendre, ni même les reconnaître et passe sans les voir devant eux.

Robin Wood, un des principaux défenseurs nord-américains de la première heure du cinéaste, est l'un des rares critiques qui ait remarqué la dimension totalement incompréhensible de la séquence<sup>25</sup>. La seule donnée incontournable que produisent ces premiers plans de la seconde partie du film est le fait que l'aviation américaine détruit un hameau, quelque part au Vietnam (le Vietminh n'avait pas d'hélicoptères). Le reste ne peut que relever d'hypothèses. Ainsi, écrit Wood, il est absurde de considérer comme « évidente » l'identification du poseur de bombes, autrement dit du massacreur d'innocents - comme l'ont fait tous les critiques empressés de mettre au jour le caractère réactionnaire de l'oeuvre – au camp du Nord. En bonne logique, on serait plutôt tenté d'y voir un Sud-vietnamien terminant le travail initié, depuis les airs, par le puissant allié.

Mais Cimino n'a pas fait un film sur la guerre du Vietnam. Deux éléments, doivent, dans cette séquence, retenir une attention particulière.

Tout d'abord, elle est volontairement construite de manière à désorienter le spectateur, afin de l'introduire, sans d'inutile détours et périphrases (il n'y a aucune transition entre Clairton et le Vietnam) dans l'univers mental de la guerre (Herr parle du « circuit<sup>26</sup> »), un univers qui résiste à la compréhension commune.

Et pour encore davantage installer l'histoire « au bord de la falaise, entre certitudes et incertitudes<sup>27</sup> », Cimino jette le doute, non sur la seule identité du soldat à la grenade, mais sur celle de la guerre elle-même, du temps du récit qui se déroule sous nos yeux.

Nul ne sait depuis combien de temps les trois amis ont quitté Clairton (il n'y a, dans tout le film, qu'un point d'ancrage chronologique indiscutable : l'évacuation de l'ambassade américaine de Saïgon et l'opération *Frequent Wind*, en avril 1975). Quand Mike s'est-il endormi dans ce charnier? Il semble, quand il revient à lui, s'extirper d'un passé insondable ; c'était déjà l'impression que dégageait son portrait, photographié en noir et blanc dans une esthétique évoquant une époque bien

---

25 « Two Films by Michael Cimino », in *Hollywood From Vietnam to Regan...and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 241-266

26 Voir chapitre deux de la première partie.

27 Roger Chartier, *L'histoire au bord de la falaise, entre certitudes et incertitudes*, Paris, Albin Michel, 1998.

antérieure à celle censément décrite par le film, suspendu au mur de la salle de la noce, en compagnie de ceux des deux autres appelés, et qu'il contemplait, en retrait, à côté, une bière à la main tandis que la fête battait son plein.

« Mike eh Mike?! » hurle Nick, secondé par Steven. Mais rien n'y fait, il les ignore, les bouscule pour poursuivre sa route, avant qu'une explosion ne le jette à terre. Et pourquoi ne porte-il pas le même treillis que ses compagnons d'armes? Deux autres motifs visuels contribuent à brouiller la perception du régime de temporalité auquel cette scène appartient. Nick et Steven arrivent par les airs sur le théâtre des opérations. Or, les images montrant leur hélicoptère sont traitées « façon archives », artificiellement vieilles. Lorsqu'ils posent le pied à terre et voient Mike s'acharner sur le corps d'un ennemi mort, ils sont visiblement très surpris de le rencontrer<sup>28</sup>, comme s'il ne *devait pas* se trouver là. Par ailleurs, l'usage que fait Mike du lance-flamme évoque davantage les films reconstituant les batailles de l'armée américaine contre les positions japonaises dans le Pacifique<sup>29</sup> que l'imagerie du Vietnam. Mike d'un côté, Nick et Steven de l'autre, appartiennent-ils à la même époque? Le premier n'est-il pas un de ces fantômes des guerres du passé qu'invoquait Mac Arthur dans sa célèbre adresse aux cadets de West Point, encourageant, au moment de la création du MACV<sup>30</sup> à Saigon, quand il n'était encore question que de « conseiller » un régime ami, les soldats américains à accomplir leur devoir, au Vietnam, au risque de voir se dresser devant eux les combattants des guerres « glorieuses », qui eux, n'ont pas failli<sup>31</sup>?

L'autre référence ici convoquée est littéraire. Il y a du Rip Van Winckle dans le soldat endormi à Clairton, entouré des siens, dans ce monde si familier qu'est ce bar ouvrier, véritable foyer de substitution pour tous ces hommes dépourvus de famille, et réveillé au milieu de la jungle asiatique, que personne ne s'attend à trouver ici et, qui, en retour, ne reconnaît personne. Le personnage d'Irving Washington a dormi vingt ans ; l'absence d'Ulysse ou la durée séparant la victoire sur les forces de l'Axe du déclenchement par Johnson de l'opération *Rolling Thunder*, le véritable début du déploiement de la machine de guerre américaine dans la péninsule.

On l'a compris, comme à d'autres moments de la filmographie, le Seconde guerre mondiale s'invite dans le récit, brouille les repères et sème le trouble sur le propos historiographique global.

Pourquoi donc ce mélange des genres, cette imbrication d'une guerre « noble » et gagnée dans un

---

28 « Un-fuckin'-believable / Oh, Christ, I don't believe it ! »

29 Voir notamment *Sands of Iwo Jima*, (Allan Dwan, 1949), où l'on retrouve également, dans quelques plans, ce procédé de vieillissement artificiel de l'image (de même que dans *Task Force* de Delmer Daves, 1949, ou encore dans *Operation Pacific* de George Waggner, 1950)

30 *Military Assistance Command, Vietnam*. Le siège de cette instance de coordination de la présence américaine au Vietnam apparaît dans le film. Voir le chapitre concerné.

31 « ...a million ghosts in olive drab, in brown khaki, in blue and grey, would rise from their white crosses thundering these magic words : Duty, Honor, Country » (« Adress to the Corps of Cadets, West Point, 12 Mai 1962 » in Paul Fussell (dir.), *The Norton Book of Modern War*, New York, Norton, 1991, p. 817.)

conflit moralement douteux et lamentablement perdu? C'est bien entendu une question que nous n'éluiderons pas au cours de cette thèse. Contentons-nous, en guise de préliminaire, de suggérer un rapprochement entre deux plans du film.

Le premier est cette image d'ouverture de la seconde partie, qui montre un village vietnamien rayé de la carte sous la puissance de feu de l'aviation américaine. Michael Herr écrit:

Il y avait une telle concentration, une telle densité d'énergie, américaine et surtout adolescente, que si on avait pu en faire autre chose que du bruit, de la souffrance et des ravages, on aurait pu illuminer l'Indochine pendant mille ans<sup>32</sup>.

Autre contribution nourrissant la réflexion, celle de Tobias Wolff, devenu soldat à dix-huit ans, évoquant la petite ville de My Tho, dans le delta du Mékong, miraculeusement préservée de la guerre et de la présence américaine :

J'étais heureux que les troupes américaines soient maintenues à l'écart de la ville. Sans même y réfléchir, elles auraient transformé la population en prostituées, maquereaux, conducteurs de pousse-pousse, et la ville elle-même en un immense complexe de *fast food* et de laveries. En quelques mois, elle serait devenue méconnaissable ; tel était le pouvoir des dollars et des appétits américains<sup>33</sup>

Le second plan clôt cette même partie, quarante minutes plus tard. L'histoire va retourner à Clairton, mais sans Nick. A Saigon, Mike ne parvient pas à rattraper la voiture qui emporte son ami dans la nuit de la grande ville. Au volant, il y a un autre occidental, Julien (Pierre Ségui), un Français, dont la présence en ces lieux est évidemment liée au passé colonial, à l'impérialisme. Il organise des tournois de roulette russe et vient d'engager Nick, à qui il promet, si la chance lui sourit, une inestimable fortune. Il peut le payer, lui dit-il, en dollars, en francs suisse ou en marks. Sa voiture, une décapotable de luxe, est pleine de billets. Nick s'en saisit et les jette par poignées entières dans les nues. Une pluie de dollars s'abat sur Saigon, que le petit peuple s'empresse de ramasser.

Entre 1972 et 2007, Michael Cimino a réalisé huit films et co-signé le scénario de deux longs métrages, *Silent Running*<sup>34</sup> et *Magnum Force*<sup>35</sup>. Il a également, au tournant du siècle, entamé une éphémère carrière littéraire, que nous évoquerons brièvement en conclusion.

L'ambition de la présente thèse est de proposer une lecture analytique de la prise en charge de l'histoire par l'oeuvre cinématographique de Michael Cimino.

Le rapide aperçu des deux « bornes » de l'histoire du cinéma, pour reprendre le terme de Stéphane Delorme dans l'éditorial des *Cahiers du cinéma* d'octobre 2011, qui faisait la part belle au cinéaste,

---

32 *Dispatches*, op. cit., p. 51

33 Tobias Wolff, *In Paharaoh's Army. Memories of the Lost War*, New York, First Vintage Books Edition, 1994, p. 12 .

34 Douglas Trumbull, 1972. Les deux autres scénaristes sont Steven Bochco et Deric Washburn, que Cimino retrouvera pour *The Deer Hunter*.

35 Ted Post, 1973, co-écrit avec John Milius.

que sont ses deuxième et troisième réalisations, que nous venons d'esquisser, a permis de mettre au jour le trope central, qui imprime la dynamique historique telle que la filmographie en rend compte. Il est, d'ailleurs, littéralement annoncé, programmé, lors de la première prise de parole audible de *The Deer Hunter*, et tient en un seul mot. Nous sommes dans l'ancre de l'immense usine de l'US Steel, avec l'équipe de nuit qui achève son quart. Robert De Niro, en tenue ignifugée, abaisse la visière de son casque et ordonne à un autre ouvrier, Stan (John Cazale) : « Down! ».

Autant le dire clairement. Considérée dans son rapport à l'histoire, l'oeuvre de Cimino ne laisse guère subsister d'espoir. Nous reviendrons plus loin, à propos de la question de la langue, sur l'invraisemblable erreur de traduction, dans le sous-titrage, qui, en France, a considérablement obscurci la lecture de la scène finale de *The Deer Hunter* et, de là, de l'ensemble du propos filmique.

Nous dirons dans un instant en quoi les deux dernières réalisations<sup>36</sup>(*Desperate Hours* et *Sunchaser*) doivent être regardées sous un jour différent.

Si l'on s'en tient, donc, aux cinq films sortis entre 1974 et 1987, le cinéma de Michael Cimino n'a qu'un objet : donner forme à la perte. De *Thunderbolt and Lightfoot* à *The Sicilian*, le cours de l'histoire est orienté à la baisse. Il est remarquable de constater à quel point la forme épouse parfaitement le propos, et ce à toutes les échelles. Prenons la trilogie. Cimino l'a explicitement conçue comme « une vaste tapisserie » sur l'histoire de l'Amérique, en indiquant que *Heaven's Gate* devait être regardé avant *The Deer Hunter*. Placés dans cet ordre, les trois films sont de moins en moins longs. Considérons désormais ce dernier ; nous verrons que le récit s'organise en cinq blocs, qui font alterner Clairton et le Vietnam ; or chaque partie est plus courte que celle qui la précède.

Mais la perte de quoi au juste?

« Thoreau, écrit le poète suédois Stieg Dagerman, avait encore la forêt de Walden, mais où est maintenant la forêt où l'être humain puisse prouver qu'il est possible de vivre en liberté en dehors des formes figées de la société<sup>37</sup>? »

Nul part, répond avec lui le cinéma de Cimino.

L'homme est dépossédé de son élément. Fêré de romans russes, le cinéaste raconte cette aliénation à travers un prisme typiquement américain, qui irrigue toute la littérature du dix-neuvième siècle, et au-delà<sup>38</sup>, et que nous baptiserons, à la suite de l'étude classique de Leo Marx, « the Machine in the

---

36 Il n'est pas utile d'évoquer *No Translation Needed*, très court segment (trois minutes) de *Chacun son cinéma*, réalisé en 2007 par trente-cinq cinéastes à l'occasion des soixante ans du festival de Cannes.

37 *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Paris, Actes Sud, 2001.

38 C'est par exemple à partir de ce motif que Russell Banks construit le début de *La Réserve* (Paris, Actes Sud, 2008) avec le surgissement de l'hydravion de Jordan Groves au dessus du Second Lac de la Tamarack Wilderness Reserve, dans la chaîne des Adirondacks.

Garden<sup>39</sup> ».

Ce que nous racontent les films de Michael Cimino, c'est l'invasion, prélude à la destruction, d'un cadre, le jardin, non pas un utopique Walhalla mais un espace habité, vécu, en tant que champ des possibles, par l'*ubris* d'une machine dont les forces, tant mécaniques qu'idéologiques sont toute entières au service de l'annihilation de l'authentique liberté humaine.

Comme David Thoreau, Nate Champion (Christopher Walken) voulait vivre dans une cabane, au contact du *wild*, qu'il comptait « civiliser » en recouvrant ses murs d'une tapisserie faite de coupures de presse. Partager son existence avec les trappeurs de passage. Et puis avec Ella (Isabelle Huppert), sa maîtresse et tenancière de bordel, à qui il a promis le mariage, dont le luxueux *buggy*, cadeau de son autre amant, Jim, stationne devant la modeste maison en bois. A l'intérieur, au coin du feu, tous écoutent l'histoire édifiante de Fred le chasseur (Geoffrey Lewis), pour qui attraper un loup à mains nues est « un jeu d'enfant ». D'abord, on le laisse attaquer. Il suffit ensuite de plonger la main dans sa gueule et d'empoigner la langue. Mais bien sûr, il ne faut pas lâcher. Tenir, jusqu'à l'arrivée des renforts. Mais dehors, ce sont les loups qui s'organisent. Les *landlords*, la « caste » à laquelle Jim appartenait, ceux qui devaient « éclairer l'esprit inculte de la nation », se serviront de la voiture d'Ella comme d'une torche pour réduire en cendre la cabane et les rêves de Nate.

L'histoire, chez Cimino, est affaire de déplacement, de circulation, d'un lieu à un autre, mais aussi, et surtout, de glissement temporels. On va à l'ouest par l'est, et l'on retourne à l'est. Or il est patent de constater que le principe même de locomotion est intrinsèquement dominé par la perte et la mort. Les émigrants sont acheminés dans des trains à bestiaux vers les lieux de leur holocauste. L'hélicoptère venu sauver les trois soldats au Vietnam laisse tomber Steven dans la rivière, causant la perte de ses deux jambes. La Cadillac blanche rêvée par Lightfoot sera son tombeau. Salvatore Giuliano est assassiné sur le bateau battant pavillon américain chargé de l'exfiltrer de Sicile.

Epopée d'une défaite, le cinéma de Cimino n'en demeure pas moins hanté par l'idée que les choses auraient pu tourner autrement. « Did you ever think life would turn out like this? » demande Linda à Mike, venu en catimini, la nuit tombée, la chercher à la sortie de son travail. « No » reconnaît celui qui ne sort plus autrement qu'habillé en *green beret*.

De *Thunderbolt and Lightfoot* au *Sicilian*, l'espoir vend chèrement sa peau. Dans la grande salle de bal, qui donne son titre au film, le petit photographe (Waldemar Kalinowski), un des personnages « secondaires » les plus attachants de *Heaven's Gate*, s'emporte contre le clan des « collabos », cette classe moyenne des marchands de Sweetwater, qui souhaite s'entendre avec les barons du bétail en leur livrant les migrants blacklistés. « Suivez-nous, ne les écoutez pas! » hurle-t-il en russe, hâtant

---

39 Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Idea in America*, New York, Oxford University Press, 2000 (première édition 1964)

la constitution d'une armée populaire, fer de lance de la « contre-histoire » de la conquête de l'ouest écrite par Cimino.

Ode à ce qui peut encore être tenté quand tout semble perdu, les cinq films envisagés combattent le poison du défaitisme et de la résignation. Ils constituent, en dernière analyse, un vibrant hommage à ceux et celles qui ont essayé de « tenir », la main dans la gueule du loup, espérant l'arrivée de renforts.

## **Introduction : « la vie, qui attend d'être conquise » (King Vidor, *On Film Making*)**

L'existant matériel, tel qu'il se manifeste dans le film, jette l'amateur de cinéma dans des recherches sans fin<sup>40</sup>.

### **Traces**

L'avenir paraît toujours souriant sur la terre d'or, parce que personne ne se souvient jamais du passé<sup>41</sup>.

Il faut faire un sort particulier aux deux derniers films de Michael Cimino. Ils fonctionnent essentiellement, en rupture totale avec le principe créatif des oeuvres précédentes, sur le mode de l'auto-citation. Il est évident que ni *Desperate Hours* (1990), qui reprend dans les grandes lignes l'intrigue développée par William Wyler en 1955<sup>42</sup>, ni *Sunchaser* (1996) ne correspondent à des projets authentiquement souhaités par le réalisateur. Nous consacrerons à l'ultime oeuvre un nombre significatif de pages, en raison de sa tonalité clairement testamentaire. Nous ne parlerons pas, en revanche, de celle de 1990, si ce n'est, dans le premier chapitre, pour évoquer sa réception critique, notamment en France, pays d'adoption du cinéaste. Non que le film soit dénué de tout intérêt ; il éclaire sous un certain jour l'univers pavillonnaire suburbain, métaphore d'une Amérique dans laquelle Cimino ne se reconnaissait plus, ainsi qu'il s'en est expliqué auprès de Serge Kaganski en 1991:

---

40 Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La Rédemption de la Réalité matérielle*, Paris, Flammarion « Bibliothèque des Savoirs », 2010, p. 246. La première édition, en langue anglaise, date de 1960. La présente traduction, avec une préface de Jean-Louis Leutrat et une présentation de Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, spécialistes de la pensée de Kracauer, est assurée par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

41 Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem*, 1968 in « Quelques rêveurs du rêve d'or », *L'Amérique. Chroniques, 1965-1990*, Paris, Grasset, p. 124.

42 *Desperate Hours* (avec Bogart dans le rôle principal, incarné par Rourke chez Cimino), d'après le roman et la pièce de théâtre de Joseph Hayes.

Michael Cimino : Il s'agissait de renforcer la tension à l'intérieur en rendant les extérieurs aussi beaux, aussi libres, aussi intenses que possible (...) La reproduction à Disneyland du Painted Desert intéresse plus les Américains que l'original (...) Dans le film, aucun des personnages ne prête attention à l'environnement. Personne ne remarque l'espace, la beauté du ciel (...) Ceci est typique de l'Amérique : nous regardons sans arrêt notre montre, nous nous préoccupons plus du prochain endroit où nous allons être que de l'endroit où nous sommes (...) je voulais une rue qui ressemble à un dessin de conte de fée (...) Tout est trop parfait (...) mais en dessous tout est corrompu.

Serge Kaganski : Pensez-vous que le public américain comprenne votre ironie?

Michael Cimino: Non (...) le public américain dit juste "Oh voilà une belle maison!"<sup>43</sup>

Tout, évidemment, tient dans cette dernière réplique. Cimino a renoncé. Et cette résignation transpire dans le film. Sa « croyance » (il définira, bien que se présentant comme athée, *Sunchaser* comme une célébration de « la foi ») en la capacité libératrice du cinéma, en tant que fait social et culturel, est morte. Ne reste que le souvenir. L'évocation de *Desperate Hours*, de sa part, renvoie toujours au passé ou au regret. Il insiste ainsi sur l'importance de l'arche qui, dans la maison des Cornell (le couple est interprété par Anthony Hopkins et Mimi Rogers), sépare le salon de la salle à manger, « une forme architecturale que j'aime beaucoup » parce qu'elle « nous ramène à des temps anciens, où la clé de voute était nécessaire pour faire tenir le bâtiment ». Les *good gone days* qu'évoquaient Bill et Jim dans *Heaven's Gate*.

De même, le cinéaste ne cache rien de son amertume, quand il explique à son interlocuteur français que « la meilleure scène » qu'il ait jamais tournée se trouvait dans ce film et qu'elle a été supprimée, sur ordre du studio, au montage<sup>44</sup>. Pourtant, quand il la décrit, on comprend que le poids des échecs avait déjà érodé sa capacité de renouvellement puisqu'il s'agissait de recréer, par un même mode opératoire, la tension dramatique que dégage la scène des retrouvailles, dans *The Deer Hunter*, entre Mike et Nick, quelques minutes avant le suicide de ce dernier, à Saïgon.

Significativement, le « morceau de bravoure » du film connecte l'héritage fordien à sa propre filmographie tout autant qu'au trope de la perte<sup>45</sup>. Dans un paysage de l'« ouest typique », un canyon où serpente une rivière, un homme, le seul personnage qui montre une certaine sensibilité esthétique, l'un des preneurs d'otages, gravement blessé, ne veut pas se rendre. Il sait qu'il est au bout de son voyage, un plan le montre s'inscrivant au centre d'une cible, dans la lunette d'un *sniper*. Les chevaux qui l'entourent sont sa seule protection ; mais les chevaux appartiennent au passé, ils

---

43 « La nuit américaine. Entretien avec Michael Cimino », *Les Inrockuptibles*, 7 Février 1991.

44 « ... sans elle, le personnage de Lindsay devient trop cliché » (Michael Cimino, « Je n'irai jamais à Monument Valley », *Cahiers du cinéma*, n° 439, Janvier 1991 p. 34 )

45 « Cette scène, bien qu'elle manque de conviction est un vestige de la capacité de Cimino à regarder la grandeur de l'Ouest » John Pym, « Desperate Hours », *Sight and Sound*, Hiver 1990-1991, p. 30-31. Plus loin, le critique revient sur la scène coupée : « Une fois que l'on sait qu'il manque cette scène, le problème de l'intrigue devient évident : d'une manière générale, cette adaptation de Joseph Hayes marche à vitesse forcée » .

quittent le cadre livrant le bandit aux balles de la police. Alors, tout en levant l'arme à sa tempe droite, l'homme siffle un petit air frondeur, *The Red River Valley*, antienne classique des westerns que reprend également *Grapes of Wrath* (1940) et que l'armée américaine adapta, en 1967, sous le titre *There is a Way* dans un documentaire à la gloire des forces aériennes déployées au dessus du Vietnam<sup>46</sup>.

« Do not hasten to bid me adieu » supplie la chanson. Ne te presse pas pour me dire adieu. Le hors-la-loi sera dépossédé de son droit à s'administrer lui-même la mort ; une rafale de mitraillette et la rivière devient rouge<sup>47</sup>.

On l'a compris, un peu à l'image des Dupondt chez Hergé, perdus dans le désert de *L'Or noir* (1950), tournant en rond et retombant inlassablement sur les mêmes empreintes laissées par leur propre véhicule, les seules véritables traces qu'exhument ces deux dernières contributions cinématographiques sont celles des films antérieurs.

Stanley White (Mickey Rourke), le policier de *Year of the Dragon*, qui a fait de la lutte contre la mafia chinoise une affaire personnelle, commente, désabusé, la célèbre photographie de Promontory Point<sup>48</sup>, immortalisant la jonction ferroviaire *coast to coast*, en 1869 : « personne ne se souvient jamais de rien dans ce pays! ». S'il y a un combat sous la bannière duquel on peut placer l'oeuvre qui va nous occuper au cours de cette thèse sans craindre de surinterpréter son propos, c'est bien celui là : montrer que sur la « terre d'or » (Didion) aussi l'histoire *passé*, laisse son empreinte. Celle par exemple des ossements des ouvriers chinois du chemin de fer, morts dans l'anonymat et disséminés dans le désert de l'Utah. Le pays neuf, comme les autres, s'est édifié dans la violence et la spoliation, mais ce qui fascinait Cimino dans le rapport de l'Amérique au passé résidait dans sa célérité inégalée à noyer les crimes les plus récents dans les brumes de l'amnésie collective.

La circularité du récit a souvent été soulignée, de la réédition du braquage de la banque dans *Thunderbolt and Lightfoot* à la boucle Los Angeles – Colorado - Los Angeles parcourue par le dernier Michael de la filmographie (dans trois des sept films le personnage principal masculin se prénomme comme le réalisateur), le docteur Reynolds de *Sunchaser*. Pourtant, l'histoire n'est pas un jeu à somme nulle ; « ce qui fait retour », comme l'explique Lyotard, n'est pas une simple répétition d'un état initial<sup>49</sup>. Lorsque Mike réapparaît, Linda (se) pose d'emblée la question de son identité.

---

46 Visible à l'adresse [https://www.youtube.com/watch?v=rKJ\\_tkYu4Uo](https://www.youtube.com/watch?v=rKJ_tkYu4Uo).

47 Dernière connexion, nous y reviendrons, avec le Vietnam.

48 Andrew J. Russell, *Joining of the rails at Promontory Point*, Andrew J. Russell, 10 Mai 1869. Voir le chapitre consacré à *Year of the Dragon*.

49 « Comment savoir que ce qui fait retour est bien ce qui avait disparu? Qu'il n'apparaît pas seulement, mais répareît? Le premier geste est d'en récuser la réalité. Ce qui est passé n'est pas là, ce qui est là est présent. On exige un signe pour se convaincre, une preuve qu'on ne rêve pas ». Lyotard, *op. cit.*, p. 11.



Elle a, pendant toutes ces années, gardé le foyer, tissant, pendant les longues soirées d'hiver, des vêtements de laine, espérant voir un jour Nick les porter, ou, à défaut, son meilleur ami, avec qui il traque le *deer* dans les montagnes. Quel est vraiment l'homme, tout en uniforme et médailles, qui se tient sur le pas de la porte? Elle se souvient qu'avant guerre, les deux amis avaient la « même taille ». Alors, elle plaque le pull sur sa veste des *rangers* ; comme Pénélope, elle a besoin d'une preuve. Les mots, les noms ne suffisent pas. Le chandail est trop grand ; Mike Vronsky est revenu, mais *changé* : il est plus petit, la guerre l'a diminué. Toujours la perte.

*Thunderbolt and Lightfoot*, est un récit faussement léger animé par la même volonté de donner forme au souffle de l'histoire. Tout débute dans une église où officie un malfrat déguisé en prêtre (Thunderbolt/Eastwood) et finit (presque) dans une fausse école, une de ces *one-house schoolroom* du Montana devenue musée. En clair, deux des principales institutions chargées de fabriquer la norme, et l'histoire, sont montrées comme des formes vides, des artefacts.

Par ailleurs, l'intrigue tourne autour de la réédition d'un hold-up audacieux, réussi quelques années auparavant par Eastwood. Evidemment, le *remake* est un fiasco ; l'histoire ne repasse pas les plats. Mais les deux amis n'ont pas tout perdu : le trésor du premier coup se trouve à Warsaw<sup>50</sup>, Montana, dans l'école, aujourd'hui « souvenir d'une Amérique évanouie », ainsi que le proclame un panneau de bois dressé à l'attention des visiteurs. Thunderbolt est admiratif : « History! » s'exclame-t-il, comme pour résumer le film à son comparse Lightfoot (John Bridges).

Le bruit de l'hélicoptère envahissant le *Welsh Bar* a été beaucoup commenté. On a moins prêté attention au fait que le dernier son envoyé de Clairton en temps de paix était une nocturne de Chopin, un Polonais exilé, interprétée par un Américain d'extraction russe. Cimino a expliqué qu'il tenait à ce que se soit George Dzundza, John, le patron du bar, qui joue le morceau, en prise son directe. La mise en scène parvient, grâce notamment à la musique, à imprimer l'idée de perte alors même que le récit célèbre son plus haut degré de plénitude. Nous sommes dimanche soir, les amis, ceux qui partent et ceux qui restent, rentrent de la chasse, un magnifique daim reposant sur le capot de la Cadillac de Mike. Le long week-end de beuverie se termine là où il a commencé la veille au matin, au *Welsh*, en face de l'usine.

Qu'elle soit du Vietnam ou du comté de Johnson, la guerre, chez Cimino, commence toujours un lundi. Pour rappeler que ceux qui y meurent sont, dans le temps banal de l'ordre capitaliste, au travail. « Laissons-leur profiter de leur dimanche. Demain, il sera bien temps » expliquait Jim à son ami JB (John Bridges), un autre patron de bar, le *Two Oceans* de Sweetwater, justifiant ainsi son silence au sujet de la *deathlist*.

---

50 Le seul lieu nommé dans le film (à l'exception d'un vague allusion à la Nouvelle-Orléans par Lightfoot) ; le trésor caché, est ainsi directement associé à l'histoire et, encore une fois, à l'Europe et à la Seconde guerre mondiale.

Les cinq chasseurs, supporters, nous le verrons, des Pittsburgh Steelers, prennent possession du lieu en braillant « Drop kick-me Jesus through the goalposts of life ». Popularisée par le chanteur country Bobby Bare, cette chanson a été écrite en 1976<sup>51</sup> par Paul Craft et se distingue par le comique ridicule des paroles (« Botte-moi Jésus entre les poteaux de la vie. Ni à gauche ni à droite, vise bien au centre (...) Moi j'ai la foi, Seigneur, et toi tu as le pied... »). Difficile d'établir dans quelle mesure l'auteur a insufflé à son oeuvre une dimension parodique (des téléévangélistes et/ou des hymnes grotesques à la gloire des équipes de football américain – jeu qui, rappelons-le, consiste à faire passer un ballon entre deux poteaux), voire, au delà du panégyrique (redondant) à la verticalité et la droiture (« the righteous uprights »), un audacieux sous-texte homosexuel<sup>52</sup>, mais peu importe. Ce qui compte, ici, c'est de comprendre que Frédéric Chopin botte, « drope », pour continuer de filer la métaphore sportive, Paul Craft<sup>53</sup>.

Dès les premières notes, l'histoire est là ; l'instant est solennel, l'ambiance est déjà au recueillement. La caméra, partie de John fait le tour de la pièce pour enregistrer, méthodiquement, la forme que prend, sur le visage de chacun, le rapport à la guerre et à la mort.

Bien sûr, le degré de vérité atteint par la mise en scène tient aussi au fait que cela fait maintenant une heure que nous vivons avec les personnages. « On n'approche bien les êtres qu'en prenant le temps de les regarder vivre. On me reproche de faire des scènes trop longues. C'est par respect, par pudeur<sup>54</sup> ». Et aussi, paradoxalement, pour les dévoiler. Stanley transpire à grosse gouttes. Célibataire, sans enfant, il reste, tandis que Steven, tout juste marié, dont la femme est enceinte, part. Il ne cesse, pendant tout le film, de se donner une constance virile en manipulant un « ridicule flingue à la John Wayne », ainsi que s'en moque Axel, *in case*, « au cas où », mais, là, dans le bar, avec Chopin, il ne peut se cacher et empêcher la honte de le submerger. Demain, lundi, il reprendra sa place à l'usine, il retrouvera sa tenue argentée le protégeant du feu. D'autres iront le porter<sup>55</sup>, et mourir, à sa place.

L'image revient sur John pour les dernières notes. Il est conscient de l'importance du moment.

---

51 Son utilisation par le film relève donc d'un anachronisme.

52 Thématique souterraine absolument centrale de la filmographie, ainsi dans cette scène, où les cinq hommes célèbrent leur amitié avec force jets moussus de bière. Nous y reviendrons.

53 Et, de là, la *Kulturindustrie*, cette forme dégradée de production culturelle, objet d'étude des penseurs de l'école de Francfort, notamment Adorno et Horkheimer. « L'industrie culturelle, devenue un système dont les ramifications s'étendent à travers tous les médias, n'obéit pas seulement à la nécessité économique qui la pousse à la concentration et à la standardisation technique ; elle produit en même temps une Culture expressément destinée à ceux que la Culture a éjectés hors d'elle-même. La demi-culture est l'esprit manipulé des exclus ».

T.W. Adorno, « Introduction à une discussion sur "La théorie de la demi-culture" » (1960, texte non publié du vivant de l'auteur), in *Société : Intégration, Désintégration. Écrits sociologiques*, Paris, Payot, (traduction française de Pierre Arnoux, Julia Crist, Georges Felten, Florian Nicodème), 2011, p. 223. Nous remercions David Buxton et la *Web revue des industries culturelles et numériques*, publication de l'Université de Nanterre, pour leur travail de recension des citations « rares » de ces auteurs.

54 Michael Cimino, *Télérama*, 3 Juin 1981.

55 On rappelle que le premier fait de guerre de Mike consiste à faire usage d'un lance-flamme.

Chercher à rendre compte de l'histoire signifiait aussi, pour le cinéaste, restituer grandeur et noblesse à ceux et celles qui en sont d'ordinaire privés. Ceux que l'on disperse, furtivement, dans les déserts de la mémoire.

Le pianiste se concentre sur ses mains malhabiles – occupées, au quotidien, à essuyer les verres, au fond du café - qui se meuvent lourdement au dessus du clavier. Lui non plus ne part pas. « A cause de mes genoux » s'est-il expliqué, penaud, à Nick, au cours de la fête, la nuit précédente. Mais il veut témoigner sa reconnaissance, sa gratitude ; il n'entend pas quitter ses amis au son d'un inepte chant de *football fans* bigots et décérébrés, produit de la « demi-culture » destinée à l'abêtissement des catégories populaires. Les pauvres, qui versent leur sang pour que les autres vivent, méritent le meilleur. Ce sont les rameurs, la caste la plus basse du corps civique, qui ont sauvé Athènes à Salamine.

La sixième nocturne de Chopin en sol mineur, interprétée dans le crépuscule du dernier dimanche de paix, au piano d'une de ces gargotes ouvertes vingt-quatre heures sur vingt quatre, à l'ombre du monstre fumant de l'US Steel, là où sont forgées, jour et nuit, les armes de la guerre, est peut-être l'image la plus émouvante donnée par la filmographie de la dignité et du courage des petites gens.

Et quand John laisse retomber ses mains sur ses genoux et pose son regard sur Mike, à demi-allongé sur Axel, le film installe, pour deux petites secondes, l'histoire « en un point d'inconfortable suspension » (Joan Didion). C'est ici, dans le silence entre Chopin et le surgissement d'un hélicoptère, métonymie du Vietnam, que meurt la classe ouvrière.

Nous aurons l'occasion de revenir sur le documentaire de Robert Kramer, *Starting Place* (1993), consacré à la société vietnamienne, un quart de siècle après *People's War*. A bien des égards, la démarche de Cimino, particulièrement prégnante dans la scène que nous venons de décrire, rejoint la préoccupation de l'auteur de *Route One/USA* (1989), cherchant « dans les êtres mêmes », plutôt que « dans les institutions », les traces de l'histoire, des *choses qui s'effacent*. Ici, le documentariste évoque une danseuse ayant, comme le Steven de *The Deer Hunter*, perdu ses deux jambes lors de la guerre :

Un jour, ils ont placé la ballerine en face d'un écran de télévision qui montrait les seules images animées existantes de ses danses. Une valse de Chopin. Les images sortaient de l'écran, des profondeurs du passé (...) Je trouvais là une image, une scène qui était aussi proche que je l'espérais du sens de l'histoire, de la conscience du temps, de la durée, de "ce qui s'était passé". Le fossé entre le passé et le présent se retrouvait partout. Mais ce qui m'intéressait, ce n'était pas comment ces changements se reflétaient dans les institutions par exemple, mais dans les êtres mêmes, là où un souvenir subsiste sous la forme d'une trace ou, au contraire, a disparu<sup>56</sup>.

---

56 Robert Kramer, « Notes autour de *Point de départ* » *Positif* n° 398 Avril 94, p. 37-38 (lire aussi : Vincent Amiel, « *Point de départ*. Les sandales ingrates de la paix, p. 33-34)

**« I like the word "movies", because it's what they are : they move<sup>57</sup> ». Cimino/ Kracauer, raison d'un appariement.**

Nul besoin, pour apprécier pleinement l'oeuvre de Cimino, de regarder ses films à travers le prisme d'un appareil critique élaboré dans les écoles de cinéma. « Je ne veux surtout pas, suppliait-il, que l'on soit sensible à ma technique<sup>58</sup> ». En dépit des fréquentes contradictions que l'on peut relever dans son discours (tout particulièrement, nous le verrons, autour du « sens » porté par *Heaven's Gate*), il faut définitivement accorder tout le crédit nécessaire à la profession de foi qu'il n'a cessé de réitérer tout au long de sa carrière : Michael Cimino, qui a suivi à Yale des études d'architecture et d'histoire de l'art, ne s'est jamais particulièrement intéressé au cinéma.

Il s'est contenté, si l'on peut dire, de trouver une forme appropriée à une constatation élémentaire mais lourde d'implications : « L'Amérique n'est que deux fois plus vieille que le cinéma<sup>59</sup> ». Autrement dit, si l'on veut donner pleinement à voir les stigmates de l'histoire sur le visage de ce pays-continent, il faut le faire avec une caméra.

Il n'y a, dans l'art cinématographique, nous dit Cimino, qu'une seule règle esthétique à comprendre : les films *bougent*. C'était déjà l'essentiel du bagage théorique de René Clair, cinéaste dont l'oeuvre, et les réflexions, sont régulièrement mises à contribution par Siegfried Kracauer dans son principal ouvrage consacré au cinéma, *Théorie du film*<sup>60</sup>

Afin de conserver à cette introduction un format raisonnable, nous ne développerons pas, ici même, les analyses du penseur allemand, exilé aux Etats-Unis en 1941, relatives aux aménités spécifiques du cinéma. Contentons-nous de relever ce qui fonde le rapprochement que cette thèse ne cessera de creuser, avec le travail de Cimino. La vocation du cinéma, estimait Kracauer réside dans la restitution, le sauvetage, du « flux de la vie ».

« Quand les spectateurs sont obligés de réviser leurs impressions premières, j'y vois la preuve que mon film est proche de la réalité et de la vie<sup>61</sup> » déclarait pour sa part le cinéaste en 1985. Nous montrerons que c'est bien le programme qu'il s'est assigné, au moins pour les cinq premiers long-métrages.

C'est peut-être ce qui lui a finalement été le moins pardonné : un cinéma trop proche de la vie,

---

57 Michael Cimino, au festival *Cinema Ritrovato* de Bologne, 2005.

58 Jean-Luc Doin, « Michael Cimino, la manière étoilée. Entretien », *Télérama*, n°1870, 13 Novembre 1985, p.12-15.

59 Serge Daney et Edouard Waintrop, « Michael Cimino : "Je savais que je voulais faire un film de guerre en temps de paix" », *Libération*, 13 Novembre 1985, p. 5-6.

60 « Comme le dit René Clair, "s'il est une esthétique du cinéma, (...) elle se résume en un mot : "mouvement" » (*Théorie du Film*, op. cit., p. 71)

61 Yvonne Baby, « Le cercle de la vie. Entretien avec Michael Cimino », *Le Monde*, 21 Mai 1981.

« incompréhensible » comme peuvent l'être les relations humaines. Richard Brody, du *New Yorker*, revenant en 2012 sur l'échec de *Heaven's Gate*, a sans doute raison de considérer que, au delà du propos intrinsèquement subversif de l'histoire mise en scène, c'est la liberté prise à l'égard des conventions les plus solidement établies par Hollywood qui lui valut un tel torrent de haine (nous observerons en effet que la violence des réactions a atteint ici des sommets). Certes, écrivaient Adorno et Horkheimer dès 1944, « Il y a longtemps qu'en passant de la rue au cinéma, on ne fait plus ce pas qui conduit de la réalité au rêve<sup>62</sup> ». Mais voilà le paradoxe du *diktat* de l'industrie culturelle : le cinéma doit *divertir* (« donnez donc Monsieur Cimino, exigeait un critique new-yorkais dont nous reparlerons, au public ce à quoi il a légitimement droit : de la distraction<sup>63</sup> ! ») tout en *expliquant* la réalité. Pauline Kael, nous le verrons également, a détesté la trilogie américaine, tout particulièrement *Heaven's Gate*, qu'elle avait envie de « vandaliser ». Elle ne comprenait pas, expliquait-elle à ses lecteurs du *New Yorker*, de qui, Jim ou Nate, Ella était amoureuse. Elle ne supportait pas non plus que le film ne nous *dise pas* ce que l'ancien étudiant de Harvard était allé faire dans le Wyoming, ni pourquoi il avait noué une amitié avec un mercenaire à la solde des grands éleveurs.

Il faut, à Hollywood, pour qu'un film soit un film, des sentiments. De l'amour, de l'amitié, de la haine. Mais même les critiques comme Kael ou Sarris qui pouvaient s'enthousiasmer pour Godard ou Resnais n'acceptaient pas qu'un film reproduise trop fidèlement la texture indéterminée de la vie, « ce voyage improbable, écrivait Stieg Dagerman, vers des lieux qui n'existent pas<sup>64</sup> ».

Peu bavard dès lors que son interlocuteur tentait d'aiguiller la conversation sur son rapport au cinéma (« je ne regarde pas de films, je préfère lire »), Cimino confessait cependant une tendresse particulière pour James Agee, un critique « total<sup>65</sup> », qui allait au cinéma « avec son cœur et ses tripes », regrettant que ses seuls descendants se trouvent de l'autre côté de l'Atlantique<sup>66</sup> (« sinon, estimait-il amèrement, j'aurais fait beaucoup plus de films<sup>67</sup> »).

---

62 T.W. Adorno, M. Horkheimer, « La Production industrielle de biens culturels », *La Dialectique de la raison*, Gallimard, « Tel » (traduction française Éliane Kaufholz), 1974, p. 147.

63 David Denby, du *New York Magazine*. Voir première partie, chapitre un.

64 *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, op. cit.

65 Cimino était également très sensible à sa prose (*Let Us Now Praise Famous Men ; A Death in the Family*). La publication intégrale des écrits de James Agee est en cours, initiée par les Presses Universitaires du Tennessee, sous la direction générale de Michael A. Lofaro (*The Works of James Agee*). Trois volumes sont déjà parus, la suite est programmée pour la fin 2016 et le début 2017. A lire dans *Cineaste* les « bonnes feuilles » du volume 5 (« The Unpublished James Agee. Excerpts from *Complete Film criticism : reviews, Essays, and Manuscripts*, edited by Charles Maland », *Cineaste*, Automne 2016, p. 26-29.)

66 « L'Amérique est remplie de pseudo-intellectuels, alors qu'en France, il y en a de vrais. A New York, c'est du pipeau » (Entretien à *So Film* Mars 2013). Et aussi : « On trouve encore en France des critiques comme James Agee, quelqu'un qui regardait les films avec son cœur, et pas seulement son cerveau » (Serge Kaganski, « La nuit américaine. Entretien avec Michael Cimino », *Les Inrockuptibles*, 7 Février 1991).

67 Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 252.

*The Deer Hunter* n'est pas sans entretenir certaine affinités avec des oeuvres que Siegfried Kracauer a pu définir comme relevant d'une certaine « fatigue idéologique <sup>68</sup> » du cinéma américain, soit des films réalisés entre 1945 et 1947, donnant à voir la difficulté, ou même l'impossibilité, à ce que se concrétisent les espoirs nés de la victoire. Typiquement, ces récits tournent autour de la réintégration dans le corps social des anciens combattants. Dans une perspective de rapprochement avec le travail de Cimino, c'est bien sûr *The Best Years of Our Lives* (1946), de Wyler (auteur une dizaine d'années plus tard du premier *Desperate Hours*), récit du retour de trois soldats d'Europe, qui vient spontanément à l'esprit. C'est pourtant le commentaire du chef d'oeuvre de William Wellman, *The Story of GI Joe* (1945) du grand critique, romancier et scénariste (*The Night of the Hunter*, 1955), que nous aimerions ici citer :

William Wellman fait ici un excellent usage d'un lieu commun exploité par tant de bons films, mais désavoué aujourd'hui par la plupart des studios américains : on peut montrer un ensemble d'actions, même très complexes ou mystérieuses, de manière plus excitante et instructive si l'on ne s'interrompt pas continuellement pour les expliquer au public et si l'on n'élimine pas systématiquement les faits inexplicables<sup>69</sup>

Telle était la conception ciminenne du cinéma : filmer la perte dans le respect de l'incommensurable grandeur de l'existence humaine. Redonnons la parole à Kracauer:

En tant que pur et simple motif, le flux de la vie s'incarne dans des films qui n'ont pas d'autres visées que d'en dépeindre certaines manifestations (...) Vu de plus près, néanmoins, le thème « voilà ce qu'est la vie » s'avère ne pas être leur préoccupation exclusive. La plupart des films qui s'y consacrent évoquent en même temps d'autres motifs. Beaucoup de films de Flaherty expriment son souci romantique de rappeler et de préserver pour la postérité la pureté et la « grandeur<sup>70</sup> » d'un mode de vie que n'a pas encore corrompu l'avancée de la civilisation<sup>71</sup> »

---

68 Siegfried Kracauer, « Those Movies With a Message » (1948) in Johannes von Moltke et Kristy Rawson, *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*, Los Angeles, University of California Press, 2012, p. 72-81. Une lecture féministe et psychanalytique du concept : Kaja Silverman « The World Wants Your Desire », *n.paradoxa* online issue n°.19 May 2006.

69 James Agee « The Story of GI Joe », *The Nation*, 15 Septembre 1945 in *Sur le cinema*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1991, p. 62.

70 Le terme est de Robert Flaherty. Kracauer renvoie à un commentaire du cinéaste, qu'il cite à la p. 355 de *L'Histoire* : « Il existe un germe de grandeur dans tous les peuples, et c'est à l'auteur de film de le déceler : de trouver l'incident particulier, ou même le simple mouvement qui le rendra perceptible [afin de] découvrir de l'intérieur ce qu'il y a d'essentiel dans une histoire humaine » (les sources de Kracauer sont A. Rosenheimer JR, « They make documentaries : Number One, Robert J Flaherty » et J. Grierson, « Robert Flaherty : An Appreciation »).

71 *Théorie du Film*, op. cit., p. 389-390.

## « Est-ce qu'on demande à Tolstoï comment il a écrit *Guerre et Paix*<sup>72</sup>?! » : ce qu'il faut savoir avant de prendre la route.

Eludant poliment les questions du critique Jean-Baptiste Thoret, qu'il a embarqué à bord de sa voiture afin de lui montrer « son » Amérique, le cinéaste se justifie : « Je ne parle pas de mon enfance, car cela n'aide pas à comprendre mes films<sup>73</sup> ».

Déjà, dans un entretien aux *Cahiers* donné à l'occasion de la sortie de son sixième opus, Cimino déclarait :

Je ne veux pas être une star. J'aurais préféré rester complètement inconnu, que personne ne connaisse mon visage. Faire juste des films et rester en dehors de la lumière. Comme Monte Walsh refusant d'intégrer un spectacle type Buffalo Bill, qui semble dire : « Peut-être que l'ouest ferme, peut-être qu'il n'y a plus de cow-boys, mais je m'en fous, je serai le dernier cow-boy<sup>74</sup>. »

Le cinéaste a donc fait sienne la maxime de l'écrivain allemand, exilé au Mexique à la suite de l'échec de l'insurrection spartakiste, B. Travençolo, qui pensait que la seule biographie d'un artiste devait être son oeuvre. Dont acte.

Nous ne chercherons donc pas, dans les quelques maigres informations relatives à sa vie personnelle, lâchées par Cimino, une quelconque « explication » à ses films. Ses « origines italiennes » ne sont d'aucun secours pour « comprendre » son intérêt pour l'histoire du bandit sicilien Salvatore Giuliano<sup>75</sup>, de même que son goût de jeunesse pour la vitesse et les voitures clinquantes<sup>76</sup> n'apporte rien à sa manière de mettre en scène la Cadillac Coupe de Ville, véhicule qui occupe une place centrale dans trois des sept longs métrages.

## Les années de formation : Renoir et l'assiette de United (Airlines)

Concernant sa période d'apprentissage, Cimino a toujours déclaré être arrivé « par hasard » au cinéma et n'avoir jamais cherché à en posséder les codes. Tout juste concède-t-il que son passage par la publicité télévisuelle l'a familiarisé avec certains aspects purement techniques du medium, « comme Renoir peignait des assiettes pour s'entraîner<sup>77</sup> ».

72 Entretien avec Nancy Griffin, « Last Typhoon Cimino is Back », *New York Observer* 2 Février 2002. Une variante, adaptée à l'actualité (coupe du monde de football en Italie en 1990) : « Quelqu'un m'a demandé dernièrement pourquoi je n'arrêtais pas de bouger la caméra. Je n'en sais rien. Est-ce qu'on demande à Maradona pourquoi il frappe le ballon d'une certaine façon? » (Thierry Jousse et Iannis Katsahnias. « Je n'irai jamais à Monument Valley. Entretien avec Michael Cimino ». *Cahiers du cinéma* n° 439 Janvier 1991). Pour mémoire, on rappelle que le principal fait d'armes, dans cette compétition, du capitaine de l'équipe d'Argentine, qui cède son titre à l'Allemagne, est d'avoir inscrit le but qualificatif pour la finale, contre l'Angleterre, en frappant le ballon de la main...)

73 Thoret, *Michael Cimino. Les voix perdues de l'Amérique*, op. cit. p. 34.

74 « Je n'irai jamais à Monument Valley » art. cit., p. 35.

75 Je ne me suis jamais considéré comme italien (...) en revanche, je me sens très proche de l'esprit, de la mentalité, de la littérature russes » (*Libération*, 16 Juin 1989).

76 « Pour nous, gosses de riches, nos aventures les plus excitantes consistaient à griller un feu rouge » (*L'Express*, 17 Février 1979).

77 Entretien avec Michel Ciment, *Positif*, n° 217, Avril 1979.

Cimino a tourné, à la fin des années soixante, des spots publicitaires, pour des appareils photographiques ou des cigarettes ; l'un d'eux capte notre attention, avec son slogan « Take-me Along! », imaginé pour la compagnie aérienne United Airlines. Déjà donc, le sens du voyage et le goût pour les scènes chorégraphiées (il confesse également, à l'occasion, son admiration pour Minnelli et assure avoir voulu, initialement, faire carrière dans le *musical*). Michael Epstein, un documentariste s'intéressant au début du vingt-et-unième siècle au « flop » de *Heaven's Gate*, estimait que les dirigeants de United Artists auraient dû se pencher sur le passé de publiciste du réalisateur<sup>78</sup>. Cette remarque, nous le verrons, est clairement malveillante. Pourtant, on ne peut, en visionnant ce clip, totalement lui donner tort. Outre qu'il dénote déjà un sens de la direction des foules et de la composition des plans d'ensemble remarquable, une lecture attentive de ce galop d'entraînement, cette « assiette », révèle un attrait pour la subversion en mettant au jour l'hypocrisie puritaine.

« Tout est trop parfait (...) mais en dessous tout est corrompu » expliquait Cimino à Kaganski à propos de la maison des Cornell. Mais l'Amérique ne le comprend pas. Elle dit simplement « oh tiens, voilà une belle maison! ».

Pour United Airlines, son employeur, le (futur) cinéaste reprend, motif pour motif, l'esthétique criarde des *sixties* finissantes. Dans des tenues chatoyantes, des épouses pimpantes et comblées par la vie (enfin presque, justement) tournoient, tout sourires, autour de leurs maris qui, eux, affichent les signes extérieurs du *business man* que les affaires appellent au loin. Quitte à porter de jolies robes, pourquoi ne pas le faire hors du domicile conjugal, en suivant son mari? En voilà un coup qui va faire du bruit et conforter la place de leader de la compagnie sur le marché domestique en attirant une nouvelle clientèle. Grâce à Cimino, United va transmettre la passion du transport (aérien) aux femmes des cadres supérieurs, qui s'ennuient un peu dans leur grande maison pendant que les époux sillonnent le pays. Et pour leur donner le virus, on ne va pas lésiner sur les moyens. Pour un billet acheté en classe affaire, l'entreprise offre un aller-retour à chaque femme de client. Qu'on se le dise! *Emmène-moi!* L'assiette a fait du bruit et a suscité un joli retour. Mais pas exactement celui que les *executives* de United espéraient. Dans les semaines qui suivirent la campagne « Take-me along! » imaginée par Cimino, le siège de la compagnie fut submergé de lettres d'épouses ne comprenant pas pourquoi elle avaient reçu, à leur domicile familial, une lettre les remerciant d'avoir voyagé avec United Airlines.

---

78 Voir chapitre suivant.



## « Moi, tout ce que j'ai fait, je l'ai fait sans aller piocher dans un magasin de films<sup>79</sup> ».

Est-ce à dire que la filmographie de Cimino est dénuée de tout emprunt cinéphilique? Une telle affirmation serait évidemment absurde. De même que des rapprochements sont à effectuer avec les « films de retour » de la Seconde guerre mondiale pour *The Deer Hunter*, *Heaven's Gate* peut aussi être vu au miroir de ce sous-genre du western qu'est le film de *regulators*.

Par exemple, Canton (Sam Waterston), le leader de l'Association des éleveurs, a été pensé en continuité avec l'inflexion très marquée des westerns du Nouvel Hollywood pour ce type de personnages. Tous les barons du bétail des années 1970 se caractérisent par une cruauté rarement égalée par leurs modèles des *fifties*<sup>80</sup>. C'est d'ailleurs dans ce registre que nous avons trouvé ce qui est peut-être la seule « pioche », non revendiquée, du réalisateur dans le grand magasin de l'histoire du cinéma. Nous verrons dans le chapitre consacré au film ce que doit *Heaven's Gate* au livre de Mercer, *The Banditti of the Plains* ; influence pleinement assumée puisque Cimino a expliqué, notamment à Bill Krohn des *Cahiers*, être « entré » dans cette histoire de la Johnson County War par cet ouvrage. Il ne dit mot en revanche du film d'Arthur Penn, sorti en 1976, dans lequel il a vraisemblablement « pioché » l'itinéraire de son personnage principal, Jim Averill, l'étudiant devenu shérif avant de finir son existence sur un yacht de luxe, quelque part au large de Newport. Dans *The Missouri Breaks*, où Marlon Brando interprète le mercenaire sadique (Clayton) appelé en renfort pour éradiquer les voleurs de bétails, un *granger*, petit paysan malmené par les barons du boeuf et logeant, comme Nate, dans une cabane décorée d'articles de presse, évoque ainsi, au soir de sa vie, sa généalogie :

Ils nomment ce pays *Hell's Gate* et c'est bien ce qu'il fût pour les premiers à s'installer. Quand mon père est venu, il n'y avait rien d'autre que des hordes d'Indiens sauvages et quelques jésuites. Le vieux Thomas Jefferson s'est fait guerrier pour que son fils puisse être fermier, et le fils de son fils a pu devenir poète. Et moi, j'ai élevé du bétail pour faire de mon fils un marchand et son fils pourra aller à Newport, Rhode Island, et y acheter un grand voilier et ne plus jamais revoir une de ces putains de merde de montagnes.

De même, il est patent que le dernier volet de la trilogie, *Year of the Dragon*, pour lequel Cimino a dû faire d'importantes concessions, abandonnant l'idée de tourner dans des lieux réels ou renonçant

---

79 Entretien à *So Film*, art. cit.

Retour à Bresson : « Le CINEMA puise dans un fond commun. Le cinématographe fait un voyage de découverte sur une planète inconnue » (*Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 35)

80 On pourrait ainsi comparer la figure de Reece Duncan (Alexander Scourby) de *The Redhead From Wyoming* (Lee Sholem, 1953) à : Franck Tanner (John Cypher) dans *Valdez is Coming* (Edwin Sherin, 1971), Vincent Bronson (Lee J. Cobb) dans *Lawman* (Michael Winner 1971), Brandt Ruger (Gene Hackman) dans *The Hunting Party* (Don Medford, 1971), Franck Harlan Robert Duvall dans *Joe Kidd* (John Sturges, 1972), Willard Crocker (George Hamilton) dans *The Man Who Loved Cat Dancing* (Richard Sarafian, 1973), John McLiam (David Braxton) dans *The Missouri Breaks* (Arthur Penn, 1976) ou encore Jacob Ewing (Jason Robards) dans *Comes A Horseman* (Alan J. Pakula, 1978, où l'on distingue également un personnage d'une femme indépendante et opiniâtre, prénommée Ella et interprétée par Jane Fonda).

partiellement à l'usage de la langue chinoise, sans parler bien entendu du « happy end » sur lequel nous reviendrons, « lorgne » du côté du Film Noir, notamment lors des plans mettant en scène la mort d'un informateur sous le métro aérien du Bowery<sup>81</sup> où celui, nocturne, accompagnant dans les rues mal éclairées du Lower East Side, Tracy (le prénom convoque en soi le genre) la journaliste amante de Stanley, regagnant son domicile où l'attendent ses agresseurs. Et puis, bien sûr, comment ne pas songer, avec la scène d'ouverture où les gangs rivaux profitent de l'agitation autour du défilé du Nouvel An pour régler leur compte, aux scènes de bagarres dans les rues du même Chinatown, filmées dès 1928 par Buster Keaton (*The Cameraman*<sup>82</sup>) ?

### « Ce soir, s'il ne neige pas »

Mais là n'est sans doute pas l'essentiel. Car c'est auprès de la littérature que Cimino a appris à observer le monde. Peu nous chaut en effet de savoir *comment* Tolstoï a écrit son oeuvre. Mais quiconque désire pénétrer la filmographie du cinéaste, s'imprégner de son esthétique, de ses enjeux, doit sans plus tarder s'y plonger. Il est utile bien entendu, pour apprécier pleinement *The Deer Hunter*, de consacrer du temps à l'acquisition de connaissances historiques relatives à la guerre du Vietnam, à l'Amérique des années soixante et soixante-dix et aux films antérieurs se saisissant de problématiques proches. Mais, à l'exception de *Dispatches* de Michael Herr, dont il sera souvent question, aucun des livres et oeuvres cinématographiques recensés en bibliographie n'est indispensable à la compréhension du film. En revanche, l'auteur de *Guerre et Paix* a écrit une nouvelle dont la lecture ne nécessite pas plus de deux heures et qui s'approche au plus près de ce que Cimino a voulu faire avec cette communauté de Clairton célébrant ceux des siens qui vont sauver les autres en allant mourir à leur place, autrement dit la définition de la guerre : *La mort d'Ivan Illitch* (1886).

Tout le sens ciminien de la perte, que le cinéaste disait porter en lui mais avoir « du mal à articuler », se trouve du côté d'un autre Vronsky, celui d'*Anna Karénine*. Et aussi bien entendu, chez les autres maîtres russes revendiqués par Cimino, sans parler de ses « héros » d'ici et d'ailleurs, auprès de qui il était si fier de figurer dans le catalogue de Gallimard : Proust, Joyce (deux auteurs par ailleurs constamment cités par Kracauer, tant dans *Théorie du film* que dans *L'Histoire. Des avant-dernières choses*), Faulkner, Flaubert, Gide, Malraux<sup>83</sup>...

Puisque donc l'heure du départ approche, résumons : les seuls livres absolument essentiels à mettre dans ses bagages se trouvent du côté de la littérature. Et comme il n'est guère envisageable

---

81 A voir, notamment, *On the Bowery* (Lionel Rogosin, 1957).

82 Le rapprochement s'impose d'autant plus, qu'à l'instar du personnage éponyme de Keaton, la reporter de Cimino écume Chinatown à la recherche du scoop.

83 Voir conclusion.

d'entreprendre une lecture exhaustive des textes ayant *les choses qui s'effacent* comme sujet, tenons-nous en à ce conseil : *La Condition humaine* et les auteurs, romanciers et dramaturges, russes du dix-neuvième siècle, prioritairement ceux de la seconde moitié.

Voilà pour les nourritures spirituelles. Et que faut-il prévoir pour se vêtir? Le voyage pourrait en effet être long et nous conduire dans des contrées au climat rigoureux. Cimino, on le sait, aimait particulièrement les montagnes. Et il se montrait évidemment attentif au passage du temps. Mais s'il y a une dernière observation à faire indiquant que la « circularité » est décidément une notion moins opérationnelle qu'il n'y paraît pour appréhender la notion ciminienne du temps, c'est celle-ci : il n'y a pas d'hiver chez Cimino. Comme chez Tchekhov, maître pourtant dans la description du retour « cyclique » des saisons. On peut donc remiser les manteaux fourrés et les après-skis. Blue et Michael, les personnages du dernier film, entreprendront, avec succès, l'ascension de Dibé Nitssa, un sommet des Rocheuses culminant à plus de quatre mille mètres, en tenue de ville, cravate comprise pour le médecin. Et nous avec eux, car Cimino va plus loin que l'auteur des *Trois Soeurs* : jamais la neige ne tombe.

Macha : Mais, quand même, le sens?

Touzenbach : Le sens...Tenez, il neige. Où est le sens<sup>84</sup>?

Jim Averill expliquait à Cully, en gare de Casper, Wyoming, au pied des Rocheuses, un samedi d'Avril, qu'il regagnerait le comté de Johnson « ce soir, s'il ne neige pas ».

L'hiver a fini par arriver, et la neige a recouvert la terre de son blanc manteau. Un deux juillet, en Californie. Où est le sens?

Un voyage, trois étapes. La première servira de tremplin vers l'oeuvre ; nous évoquerons tout d'abord la réception critique des trois films principaux, c'est à dire en réalité les trois seuls qui, aux Etats-Unis, ont suscité un intérêt. Ainsi, d'emblée, nous mettrons au jour la nature de l'immense « incompréhension » qui a pu entourer, notamment dans son pays d'origine, le rapport de la filmographie de Cimino à l'histoire. Le second chapitre de cette partie sera l'occasion d'explicitier la manière dont nous entendons user des analyses kracaueriennes, mais également du concept formulé par Antoine De Baecque dans *L'Histoire-caméra* de « forme cinématographique de l'histoire ».

Viendra alors le moment de tracer véritablement la route. De notre point de vue, trois des six films étudiés participent d'une approche de l'Amérique relevant davantage du parcours onirique,

---

84 Anton Tchekhov, *Les Trois Soeurs*, Paris, Actes Sud, « Babel », 1993, p. 56.

fantasmé, que de l'histoire proprement dite. En bonne logique, nous commencerons par aborder « l'Amérique avant l'Amérique », *The Sicilian* (1987), que le cinéaste a explicitement présenté comme une contribution, une manière de « documenter le rêve » que constituait à ses yeux la vie de Salvatore Giuliano. Indéniablement, la dimension du personnage qui a le plus fasciné Cimino était qu'il voulait *devenir* américain. Nous avons ensuite fait le choix de réunir en un seul chapitre les deux *road movies*, soit le premier et le dernier film de Cimino. Nous nous efforcerons, notamment, de montrer à quel point la manière de traverser l'espace (les territoires géographiques des deux récits se recoupent partiellement ; par ailleurs le dernier véhicule utilisé est identique : une Cadillac Coupe de Ville) et de raconter, sur la route, *des histoires*, témoigne des bifurcations, pour l'essentiel davantage subies que désirées par son créateur, de la filmographie.

L'ultime volet, le plus conséquent, tentera de mettre à l'épreuve de l'histoire la trilogie centrale, qui de l'aveu du cinéaste devait être pensée comme un tout, « une vaste fresque sur l'Amérique ». Comme nous l'indiquions en propos préliminaires, les espaces définis par le cinéma de Cimino procèdent plus d'une forme de sédimentation temporelle que de lieux géographiques *stricto sensu*. Ces trois films s'inscrivent d'abord dans des « âges » de l'histoire américaine, chacun étant par ailleurs rattaché à un motif géométrique dominant, qui donne une idée de la dynamique historique prise en charge par le film, et qui porte, de part en part, l'empreinte de la perte et de l'invasion du Jardin par la Machine.

Ainsi le premier âge est celui de la terre ; *Heaven's Gate* pose la question de la construction du foyer. La figure centrale est bien sûr le cercle, qui rappelle la spoliation originelle des Indiens, ombres absentes et pourtant omniprésentes du film. C'est aussi le motif qui organise les danses, à Harvard comme dans la salle du Heaven's Gate. Et la bataille finale, avant que l'histoire ne revienne à Newport, où Jim a réintégré sa caste.

Vient l'âge du fer. Il ne s'agit plus de « construire un feu » (Jack London), mais de le porter, *overseas*. Les slaves chassés des grandes plaines du Wyoming sont devenus ouvriers dans le pays noir pennsylvanien. *The Deer Hunter* saisit un monde, une culture, sur le point de basculer, avant, pendant et après le Vietnam (un *sattelzeit* dirait Reinhart Koselleck<sup>85</sup>) « Peut-être que l'ouest ferme » commentait Cimino, se promettant d'être « le dernier cow-boy ». On a beaucoup, un peu rapidement comme nous le montrerons, rapproché son second film du *Dernier des Mohicans* de Cooper. Il est manifeste en tout cas que le processus de perte accomplit son travail de sape et que le *God Bless America* doit être vu comme le chant du cygne, le dernier signal envoyé par une classe ouvrière dépossédée de tout, au reste de l'univers. L'usine, qui apparaît dans la plupart des plans extérieurs

---

85 Lire *L'expérience de l'histoire*, Paris, Hautes Etudes/Gallimard/Seuil, 1997.

des parties américaines, a fermé sitôt le tournage achevé. Le cercle, la communauté, a cédé la place à la ligne et aux groupes : le sillon du métal en fusion dans l'aciérie, le rang serré des copains pour la photo pendant la fête, les cheminées d'usine, la carte du Vietnam, la trajectoire d'une balle traversant la tête d'un homme.

Exit l'ouest, la *manufacturing belt* devenue *rust belt*, que reste-t-il?

Le verre. Pour *Year of the Dragon*, Cimino revient dans sa ville natale : où mieux qu'à New York pouvait-il planter le décor de son troisième volet, celui de l'âge de la globalisation libérale? De part et d'autre de l'*East River*, du quartier chinois cerné par les tours du *Financial district*, à Brooklyn Heights, où, depuis un ancien bâtiment industriel reconverti en loft de standing, Tracy admire les lumières de Manhattan, la figure qui s'impose est une forme encore dégradée de la précédente : le point ; la solitude d'un homme dans la foule, le grain de sable. Stanley espère être celui qui fera s'enrayer la Machine, en libérant la ville de la pègre. Mais le sable, c'est surtout le matériau qui, indifférent à la couleur de l'argent, se transforme en verre pour que s'étendent, inexorablement, la forêt de gratte-ciels, afin que disparaisse à jamais le Jardin.

Enfin, nous reviendrons, en conclusion, sur la passion que nourrissait le cinéaste pour le chef d'oeuvre d'André Malraux. La volonté d'adapter ce roman l'a habité très tôt. Il en parlait encore comme d'un projet réaliste dans ses dernières interviews. Il n'y aura donc aucune *Condition humaine* à ajouter à la filmographie. Mais Cimino a fait mieux en dédiant toute son oeuvre à la condition d'homme.

## Quelques mots relatifs à la traduction française du texte filmique

« le cinéma est la *lingua franca* du vingtième siècle »

Gore Vidal, *L'Histoire à l'écran*

Le cinéma, langue commune de notre époque : une observation largement partagée<sup>86</sup> à l'instar du romancier et essayiste américain Gore Vidal, qui fut l'ami de Cimino et travailla avec lui de manière informelle au scénario du *Sicilien*.

Pourquoi pas, à condition de bien s'entendre sur le fait que chaque film possède son propre idiome et qu'il convient de le respecter scrupuleusement.

D'où, dans les pages qui suivent, le recours fréquent au texte original des films étudiés, avec la contrainte de lecture que cela implique. Il ne faut y voir ni snobisme ni coquetterie : une fréquentation raisonnablement assidue des films montre que la « traduction » proposée doit être systématiquement interrogée au risque de laisser échapper des pans entiers du sens véhiculé par les oeuvres, voire de déformer franchement leur propos.

On évoque rapidement les principaux problèmes posés par l'usage des sous-titres à l'aide d'exemples tirés des deux films majeurs de notre réalisateur :

**Les sous-titres ne rendent pas compte de la totalité des dialogues** (quant au doublage audio, il pose d'autres problèmes<sup>87</sup>). Des choix sont faits, des morceaux entiers du texte sont délaissés, avec parfois des conséquences désastreuses. Deux situations parmi d'autres, tirées du *Deer Hunter*:

Nombre de propos de Stan (John Cazale, dans son dernier rôle), un des amis de Mike (De Niro) et Nick (Walken) qui, lui, ne part pas au Vietnam, ne donnent lieu à aucune traduction. Or, ils contiennent tout un pan de sa personnalité, elle-même révélatrice d'une attitude possible, au sein de

---

<sup>86</sup> L'historienne française Arlette Farge parle de « langue maternelle » de notre époque, dans l'entretien accordé aux *Cahiers du Cinéma* en Novembre 2000 (numéro spécial « cinéma & histoire »).

<sup>87</sup> Partant de l'idée que le public des films doublés n'est pas le même que celui qui préfère la langue originale, les dialogues proposés par la version française tendent à simplifier considérablement les problématiques dans lesquelles se débattent les personnages. Cela peut conduire à exposer des situations prenant le contre-pied exact du propos filmique. Un seul exemple. Au début de *The Deer Hunter*, avant le mariage de Steven et d'Angela, Linda rend visite à Nick, au bungalow que celui-ci partage avec Mike. Elle vient de chez son père, avec qui elle vit ; celui-ci l'a une nouvelle fois battue et elle compte demander aux deux hommes la permission d'occuper leur habitation pendant leur temps de service militaire. Or, quand elle évoque son désir de les dédommager en leur versant un loyer, la version doublée fait tenir à Nick des propos grivois laissant entendre qu'il escomptait une rémunération en nature. Nous verrons que le film comporte un très vaste sous-texte homosexuel et qu'il peut aussi se lire comme l'histoire d'un amour impossible entre deux hommes, ouvriers de l'industrie sidérurgique, envoyés au Vietnam. Inutile d'insister sur le fait qu'une telle perspective est totalement ruinée par les logiques « simplificatrices » du doublage audio. En réalité, lorsque Linda envisage de payer Nick, celui-ci lui répond : « mais à qui crois-tu parler? C'est moi, Nick, un ami »...En VF la « gauloiserie » de la situation est encore accentuée quand, profitant d'un changement de plan (la caméra est alors sur Mike qui, à l'intérieur du bungalow, prépare ses affaires en vue de la chasse), les révisionniste du doublage mettent dans la bouche, hors-champ donc, de la jeune femme d'insipides gloussements, en réponse aux propositions peu orthodoxes de Nick.

En résumé : le film a commencé depuis à peine vingt minutes que, déjà, tout un pan de sa riche texture est soustrait au spectateur qui a fait le choix malheureux de la version doublée.

la classe ouvrière, vis à vis de la guerre, mais aussi de la réalité sociale qui l'entoure, sujet central du film de Cimino.

A la sixième minute du récit, le groupe d'amis, appartenant à l'équipe de nuit de l'énorme complexe de US Steel, quittent l'usine et évoquent pêle-mêle le mariage de l'un d'entre eux, qui doit avoir lieu dans la soirée, la chasse planifiée par Mike le lendemain et la « première tournée » que Nick veut payer à tous au *Welsh Bar*. La guerre, toute proche, plane au dessus de la scène mais n'est pas évoquée. Il s'agit des tout derniers instants que ces hommes vont passer ensemble (il y a ceux qui partent et ceux qui restent). Or, à sept minutes et dix secondes, Robert De Niro livre la conclusion ultime (certes, il faut tendre l'oreille pour l'entendre – comme souvent chez Cimino<sup>88</sup> - mais l'existence de cette phrase ne fait aucun doute) du récit: « Life is over ». Là encore, aucune traduction.

*Traduttore, traditore*. Chaque phrase, indépendamment de son contenu, pose d'insondables questions au traducteur qui toujours doit chercher à rendre compte de l'esprit du texte. Mais dans de nombreux cas cet objectif est tout simplement hors d'atteinte, notamment lorsqu'il s'agit de retranscrire une expression dont la polysémie ne « joue » que dans un sens. On mettra de côté les jeux de mots dont use Nick, même si là encore, rien n'est parfaitement innocent et sa blague sur le « happy roman », qui constitue quasiment sa première prise de parole dans le film, contribue aussi à définir, ne serait-ce qu'à la marge, le personnage, qui, d'une certaine façon finira sa vie en gladiateur dans une arène. Il y a, toujours dans *The Deer Hunter*, beaucoup plus grave. Par exemple, quand Mike retourne à Saïgon pour tenter de sauver Nick, qui met chaque soir sa vie en jeu dans des séances de roulette russe, il rencontre un Français, Julien (Pierre Ségui), « coach » de Nick, à qui il déclare: « I want to play the American ». La traduction propose: « Je veux rencontrer l'Américain ». C'est bien sûr une possibilité. Mais si l'on s'en tient là, on passe totalement à côté du second sens de la ligne de dialogue («Je veux jouer l'Américain», dans le sens «je veux faire, interpréter l'Américain»), que l'on peut légitimement voir comme une contribution de l'auteur à la vaste réflexion autour de la représentation cinématographique de « l'Américain ». En somme, avec six mots, Cimino pose tout simplement la question de savoir ce qu'est l'homme américain du/au cinéma, et le public francophone n'en est même pas tenu informé.

**Au delà des mots, il y a la langue elle-même**, ses tournures idiomatiques, ses accents, ses expressions plus ou moins nationales....Pour s'en tenir à l'anglais, il est bien évident qu'il y a plusieurs manières de le parler et que l'attention prêtée à ses différents usages, forcément très

---

88 D'où peut-être cette tendance à s'en remettre trop aux sous-titres...

minorée si l'on se réfère aux seuls sous-titres, donne accès à des informations qui peuvent se révéler cruciales pour la compréhension d'ensemble du film. Deux exemples, cette fois pris dans *Heaven's Gate*. Si de nombreux critiques français ont bien relevé que l'acteur incarnant Bill Irvine, l'ami d'Averill (Kristoffersson) à Harvard, John Hurt, est anglais, aucun n'en a tiré un enseignement pourtant essentiel quant à l'évolution de ce personnage, que l'on ne mesure que si l'on se donne la peine de l'écouter : il *est* anglais. Ainsi, contrairement à ses camarades de classes (dans les deux acceptions du mot, sociale et scolaire), il n'est pas né aux Etats-Unis, n'a pas été préparé (conditionné) comme eux à affronter la réalité politique et sociale qui l'attend. C'est en grande partie ce qui explique son glissement vers le nihilisme (en réalité présent dès son discours de fin d'année à l'université, de même que son alcoolisme, qui seul lui permet de supporter sa situation). Ainsi, à travers Bill, et comme l'explique très pertinemment Robin Wood<sup>89</sup>, c'est une sorte de « troisième voie possible de la bourgeoisie en période de crise », celle donc d'un laisser-faire mâtiné de cynisme, à côté du « réformisme » d'Averill et du « pré fascisme » de l'Association des éleveurs de Canton (Sam Waterston), que Cimino met en scène. Là encore, la traduction sous-titrée est totalement incapable de prendre en charge cette donnée du film.

Avec des conséquences moindres, l'« irlandité » du chef de gare, Cully, interprété pourtant par un acteur qui n'a rien d'Irlandais (Richard Manson), mais qui parvient parfaitement à adopter le phrasé si particulier des faubourgs de Belfast, ne peut bien entendu être restituée par la traduction et risque donc de passer inaperçue par une large fraction du public.

**Enfin, il nous faut dire quelques mots des invraisemblables erreurs** contenues dans certaines traductions. La scène finale de *The Deer Hunter* est un cas d'école<sup>90</sup>. Il est proprement stupéfiant qu'un film aussi connu (cinq oscars, un succès public mondial, y compris bien sûr en France), tourné dans la langue la plus facilement identifiée qui soit<sup>91</sup>, puisse être vandalisé de la sorte, qui plus est à un moment si crucial de son récit. De quoi s'agit-il?

Le corps de Nick vient d'être porté en terre, à Clairton. Les amis, ceux qui sont revenus (Mike,

---

89 « Heaven's Gate Re-opened », in *Hollywood, from Vietnam to Reagan*, op. cit., p. 266-283.

90 Ce n'est que l'exemple le plus caricatural de fautes grossières, mais le sous-titrage français du second long métrage de Cimino en comporte bien d'autres. Et pas des moindres. Ainsi, lors de la première sortie de chasse, lorsque les amis font une pause repas au pied du glacier, Nick s'installe sur la capot de la Cadillac de Mike, une bière à la main, mais ne mange pas, ce qui étonne beaucoup John (« comment cela se fait-il que je ne te voie jamais manger? »). Nick lui explique alors qu'il s'affame volontairement afin de se maintenir dans un état de peur (sans doute en prévision de la traque du *deer*, mais là encore, ne pas perdre de vue la dimension homo-érotique sous-jacente de sa relation avec Mike et le fait que les deux hommes vont se retrouver strictement entre eux pendant la chasse, loin du regard des autres, qui ne partagent pas, comme nous le verrons, l'éthique très rigoureuse du *one shot* défendue par Mike). Toujours est-il que le sous-titrage prend l'exact contre-pied du sens original en attribuant à Nick cette réponse : « ça évite d'avoir peur ».

91 Si l'on pensait naïvement qu'une erreur, surtout de ce calibre, commise à propos d'une oeuvre écrite en anglais était soit impossible soit immédiatement repérée et donc corrigée, on peut avec quelques craintes s'interroger sur la fiabilité des traductions de films réalisés dans des langues que quasiment personne ne maîtrise dans les pays de diffusion...



« indemne » et Steven, amputé des deux jambes et d'un bras) et les autres se retrouvent au *Welsh Bar* qui fait office de « foyer de substitution » depuis le début du film. Les regards se croisent mais ne se rencontrent pas, le malaise est évident. En cuisine, John, le patron mélomane, pleure tout en préparant les oeufs brouillés. Et il y a Angela, la femme de Steven, murée dans le silence depuis le retour de son mari. Soudainement, elle prend la parole :

***It's been such a grey day.***

Traduction : « ce n'est pas un jour si gris<sup>92</sup> ».

Comme le dira Serge Toubiana, au chapitre suivant, à propos de l'accusation de racisme portée par la critique américaine envers Cimino, « cela laisse songeur ».

## **Première partie : Michael Cimino, un cinéma pour l'histoire**

---

92 On peut comprendre dès lors que la réception globale du propos du film ait été, en France, orientée vers une lecture sensiblement plus optimiste (le dernier repas étant vu comme un « point de départ » pour reconstruire l'Amérique) que le point de vue que nous défendrons tout au long de cette thèse.

Deux brefs chapitres constituent ce premier volet. Tout d'abord, nous nous intéresserons à la manière dont les oeuvres centrales de l'auteur, celles qui véritablement portent le fond du propos historiographique de la filmographie, ont été vues par les contemporains. Au cours de ces pages, nous nous effacerons derrière les mots de ceux et celles qui se retrouvent, entre 1978 et 1985, confrontés à une ambition cinématographique inédite, déjà peut-être anachronique, en tous cas déroutante. Cimino voulait faire de l'histoire tout en défendant son statut d'artiste ; comment sa démarche a-t-elle été entendue?

Et si l'essentiel de l'« incompréhension » (terme qui recouvre des attitudes en réalité très diversifiées, comme nous le verrons) tenait à la manière dont le cinéaste entendait user des caractères propres à son art, les dispositions spécifiques du médium que Kracauer a cherché à mettre au jour dans sa *Théorie du film*?

« Si j'avais fréquenté une école de cinéma, je n'aurais jamais fait *The Deer Hunter* » confesse Cimino. Sans doute en effet a-t-il voulu penser le cinéma en dehors des formes figées de l'académisme ; d'autres bien sûr l'on fait avant lui et, même s'il est tentant de voir dans la régression/répression (Coppola parle de « coup d'Etat<sup>93</sup> ») qui a suivi l'échec de *Heaven's Gate*, la fin d'un « âge d'or » pour la création cinématographique, il est évident que l'orthodoxie hollywoodienne compose toujours avec quelques poches de résistance. Mais, à l'inverse de la production « indépendante » actuelle, Cimino n'avait pas pleinement conscience – au moins jusqu'au rejet de son troisième long métrage - de marcher en dehors des sentiers soigneusement balisés par l'industrie culturelle. Immense naïveté d'un amateur de littérature russe confiant qu'il s'est retrouvé « par hasard » derrière une caméra? Toujours est-il que, pour paraphraser Mark Twain, c'est parce qu'il ne savait pas que c'était impossible qu'il l'a fait. « Loin d'Hollywood », il a parlé de l'Amérique, de son histoire, avec ses propres armes, celles qui ne sont pas forgées dans les universités.

Ainsi, Cimino n'avait, affirme-t-il, jamais entendu parlé, au moment où il tourne *The Deer Hunter*, de la règle des cent quatre-vingt degrés. Son ignorance lui permet d'atteindre, pour la dernière scène de roulette russe, une vérité ultime de la relation entre les deux personnages principaux : Mike prend, littéralement, la place de Nick. Sa mort devient la sienne.

Nous nous efforcerons donc, pour ce second chapitre, de mettre au jour les « formes cinématographiques de l'histoire » (Antoine De Baecque) à partir desquelles le cinéaste compose sa vaste fresque.

---

93 « Hollywood après le coup d'Etat. Entretien avec Francis Coppola », *Positif*, Avril 1994. Voir plus loin.

## **Chapitre I « Ensemble, ces trois films composent une fresque sur l'histoire de l'Amérique » : histoire d'une réception.**

Nous consacrons la troisième partie de cette thèse, la plus conséquente du point de vue de la pagination, à la « trilogie américaine », que Cimino n'a eu de cesse de présenter comme une oeuvre unique, entièrement dédiée à la mise en forme de sa vision de l'histoire américaine.

Le cinéaste aurait voulu, on le sait, ajouter un prologue à sa fresque, un « récit des origines », qu'il envisageait de raconter dans une langue précolombienne, afin de rendre justice au crime originel sur lequel s'est bâtie la première puissance du monde moderne. *Ce Conquering Horse* restera un des nombreux projets, plus ou moins finalisés, de l'auteur de *Heaven's Gate* refusés par les studios. Il faudra donc, pour entendre quelques mots de navajo, se contenter du bref échange entre Blue, le jeune métis malade de *Sunchaser*, et les accueillants Indiens d'une Vallée Monumentale que Cimino montre, dans son ultime réalisation, pour ce qu'elle est : un décor de cinéma<sup>94</sup>.

Restent ces trois films monumentaux, ces trois masses de granit que Cimino, dont on sait la passion pour l'architecture, a eu le temps d'ériger. Ils constituent, ainsi que l'écrivait dans son éditorial Stéphane Delorme, à l'occasion d'un numéro des *Cahiers* accordant sa une et son dossier central au cinéaste américain<sup>95</sup>, des « bornes » pérennes de l'histoire du cinéma.

Et de l'histoire tout court. Pour restreinte qu'elle soit, la filmographie qui fournit le matériau de la présente thèse parvient en effet, au cours de cette fresque en trois volets, à donner à voir quelques unes des contradictions majeures de l'histoire américaine. Ou plutôt, disons que Michael Cimino a trouvé, de *The Deer Hunter* à *Year of the Dragon*, la manière de composer une esthétique cinématographique - lui le lecteur invétéré des romanciers russes du dix-neuvième siècle, intimement convaincu de la puissance incommensurable de la littérature - qui permette au spectateur de se poser, avec les images, des questions que l'historiographie dominante, que l'on serait tenté de qualifier d'« officielle » en dépit du caractère libre du processus d'écriture de l'histoire aux Etats-Unis, se garde bien de soumettre à la discussion publique.

Les critiques, au-delà du tropisme consistant, dès lors que l'artiste est devenu un personnage public, à verser dans des considérations relevant davantage du portrait psychologisant (combien d'articles presque entièrement rédigés autour de la « mégalomanie » ou de l'« autisme » du cinéaste après l'échec de *Heaven's Gate*?) ne s'y sont en définitive pas trompées. Les reproches qui se sont abattus, des deux côtés de l'Atlantique, entretiennent bien un rapport, parfois ténu certes, avec la conception que chacun se fait du lien que le cinéma et l'histoire peuvent tisser.

---

94 D'où l'expression, répétée à satiété par le cinéaste : « Je n'irai pas à Monument Valley ». Voir Partie 2 Chapitre 1.

95 *Cahiers du Cinéma*, n° 671, Octobre 2011. L'article principal, une rencontre, sur ses terres, avec Cimino, est l'oeuvre de Jean-Baptiste Thoret.

C'est pourquoi nous avons choisi d'entrer dans cette thèse par l'examen de la réception critique, aux Etats-Unis et en France, de cette trilogie qui constitue le coeur de l'oeuvre. Concernant les autres réalisations, nous abordons la question de leur traitement critique au sein même des chapitres qui leur sont consacrés (soit la seconde partie). Ici, le regroupement opéré trouve sa pertinence en ce qu'il permet de mettre au jour, en négatif, l'ampleur de l'ambition historiographique de l'auteur. Serge Toubiana a pu écrire, en défense d'un film, *Year of the Dragon*, absurdement attaqué pour son « racisme » (qui *de facto* devenait celui de son concepteur), qu' « il n'y a pas d'affaire Cimino<sup>96</sup> », manière de rappeler ce qui relève pourtant de l'évidence, à savoir la liberté dont doit disposer tout artiste de créer des situations de fiction (ici la lutte contre le crime organisé dans le Chinatown de New York vécu comme un prolongement de la guerre du Vietnam par le policier Stanley White, le personnage principal) sans avoir à justifier ses propres opinions politiques. De toute évidence, et nous aurons largement l'occasion de le souligner à propos des six films retenus, s'il n'y a pas (ou ne devrait pas y avoir) d' « affaire Cimino », il y a bien un « malentendu » autour du propos de ses films, avant même que le réalisateur ne s'empare, en 1978, de la « grande histoire » comme l'atteste la tonalité générale des commentaires, peu nombreux il est vrai, suscité par son premier long métrage, *Thunderbolt and Lightfoot*<sup>97</sup>.

L'objectif de ce premier chapitre est de clarifier la nature de cette incompréhension, en prenant bien soin de ne pas occulter, ou minorer, sa dimension politique. Il ne faut pas, en effet, être dupe de nombreux commentaires, émanant fréquemment par ailleurs de critiques parfaitement en phase avec les expérimentations cinématographiques de leur époque (on pense évidemment en premier lieu à Pauline Kael et le Nouvel Hollywood), se retranchant derrière des éléments présentés comme purement formels (« on n'entend pas les dialogues », « les images sont surexposées »...) afin de faire l'économie d'une explicitation des enjeux fondamentaux du discours filmique. La violence de certains propos témoigne *in fine* de la difficulté du medium à s'émanciper des formes canoniques de la *kulturindustrie*.

### ***The Deer Hunter* : comment filmer le Vietnam?**

On ne s'étonnera pas du fait que la réception critique du second long métrage de Cimino – sans doute celui qui provoqua les commentaires les plus nombreux – s'est essentiellement cristallisée autour de la question du Vietnam. Nous réservons le plus long chapitre de cette thèse à ce film ; il s'agira notamment de montrer que la problématique historique que prend en charge le récit dépasse

---

96 Serge Toubiana, « Il n'y a pas d'affaire Cimino », *Cahiers du Cinéma*, n°378, Décembre 1985.

97 Voir partie 2, chapitre 2.

très largement les implications de l'engagement militaire américain dans la péninsule indochinoise (les deux tiers du film se déroulent d'ailleurs à Clairton, au coeur du pays noir pennsylvanien).

Trois ans et demi seulement après que le dernier hélicoptère de la première armée du monde ait évacué Saïgon, il était logique que Cimino soit attendu sur sa relation du seul conflit perdu par l'Amérique. *The Deer Hunter* a pu être présenté, notamment pour d'évidentes raisons commerciales, comme « le premier film abordant ouvertement le conflit vietnamien ». Une telle considération doit être examinée de près et, au final, largement amendée. Il n'en demeure pas moins exact que la production hollywoodienne, le cinéma de fiction, s'est montrée peu empressée, pour user d'un euphémisme, de s'aventurer sur le terrain de la mise en scène d'une guerre qui, dès le début de la décennie, apparaissait – y compris aux yeux de l'administration Nixon - comme de moins en moins justifiée, militairement mais aussi moralement. Surtout, on peut légitimement voir la contribution de Cimino comme la première prise en charge cinématographique, bien davantage que ne le fait *Coming Home* (Ashby), son concurrent aux Oscars de 1979, de la thématique du délitement du corps social sous les effets conjugués d'une guerre (perdue) donc, la dernière pour laquelle le gouvernement fédéral ait fait appel à la conscription, dans le cadre bien spécifique (différence fondamentale avec l'autre guerre « non gagnée » en Asie, celle de Corée conduite sous Eisenhower) de la fin du compromis fordiste. D'où la nécessité absolue de ne pas séparer, dans la lecture du récit, les parties « américaines » des parties « vietnamiennes ». Le sens du film passe justement par les liens dialectiques, les tensions, les homologues tissés entre ces deux mondes que l'on a peut-être un peu trop rapidement considérés comme fonctionnant selon des logiques parfaitement autonomes et, pour le dire simplement, antithétiques l'une de l'autre.

Bien sûr, la discussion centrale a consisté à savoir si le cinéaste avait « le droit » de disposer de l'histoire à sa guise, de « fictionaliser » le Vietnam. La roulette russe a fait couler beaucoup d'encre ; il s'agit certes du motif qui reste le plus durablement attaché à la filmographie de Cimino. Elle offre à coup sûr un aperçu spectaculaire du hiatus séparant le propos filmique (pour peu qu'on veuille bien l'appréhender dans son entièreté, et admettre ainsi que le sujet du récit n'est nullement la guerre pour elle-même) de sa réception critique.

Place donc aux commentaires.

### ***Du côté de la presse anglo-saxonne...***

Depuis que la gueule de bois post-Vietnam a reflué dans l'épaisse brume des consciences, les réalisateurs qui veulent aborder le sujet doivent le faire par des voies détournées (...)

Dernièrement, il semble que la sagesse hollywoodienne consiste à faire se rappeler au public les heures sombres de l'histoire récente, tout en prenant bien soin que ne se diffuse pas au sein du

marché un sentiment de culpabilité. (...) C'est le point commun de films aussi disparates que *Coming Home*<sup>98</sup>, *The Boys From Company C*<sup>99</sup> et *Who'll Stop the Rain*<sup>100</sup>. Dans ces films, les Vietnamiens, du Nord comme du Sud, ne sont qu'une abstraction confuse, un arrière plan exotique à notre propre souffrance (...) Evidemment aucun de ces films n'évoque les causes profondes du conflit (...) Le vrai méchant est toujours le *rotten karma* qui d'une manière ou d'une autre nous a envoyé dans cet horrible chaos (...) Au regard de l'argent dépensé, et des ambitions affichées, *The Deer Hunter* est la plus grandiose incarnation de cette tendance.

[Avant le Vietnam, le film raconte l'] accomplissement de deux rites qui définissent le rapport de la communauté au monde : le mariage (interminable) et la chasse qui donne lieu à un des épisodes les plus prétentieux jamais vu dans le cinéma américain [le « code éthique à la Hemingway de Mike »] (...) Avec le retour de Mike à Saigon, on découvre que le passe-temps barbare des Vietcongs est aussi pratiqué, comme « loisir », par nos alliés. Le point de vue de Cimino prend une tournure odieuse (...) Peu importe que cette pratique ait existé, c'est l'usage métaphorique qui en est fait qui est dérangeant : des deux côtés de la barricade, tous les Orientaux que nous voyons sont sadiques et dégénérés (...) La xénophobie satisfaite du cinéaste s'étend finalement à tous les étrangers avec le personnage du Français suave qui recrute Nick. La leçon implicite du film semble être que l'expérience en dehors des frontières a deux conséquences pour les Américains : corrompre les faibles (Nick) et écoeurer les forts (Mike)

Stephen Harvey, « All Muddled on the Easter Front » *Inquiry*, 5 Février 1979, p. 28-29

Bien que relevant de projets fort éloignés l'un de l'autre, l'adaptation très libre de Coppola de la nouvelle de Conrad, transposée du Congo au Vietnam, et le film de Cimino ont pu être rapprochés, notamment en raison de leur vision « mensongères » du conflit. La revue de gauche radicale *Jump Cut*, qui publia en 1974 une des meilleures critiques de *Thunderbolt and Lightfoot*<sup>101</sup> - écrite par le futur auteur du *New Hollywood*<sup>102</sup> et contempteur des penchants « riefensthaliens » du cinéaste - déroule l'argumentaire :

Les films de Cimino et Coppola suivent fidèlement la sagesse officielle. Bien qu'ils évoquent superficiellement les horreurs de la guerre, ils éludent les réalités profondes qui permettraient de la comprendre. La guerre du Vietnam est cachée derrière une esthétique cinématographique qui accrédite l'idée que toute tentative de comprendre (et donc de prévenir) les conflits armés est vaine (...) Systématiquement, l'intrigue et le dispositif visuel des deux films contredisent la signification réelle du Vietnam. Ainsi, ce conflit est resté dans l'histoire comme le symbole du processus de déshumanisation du meurtre de masse (avec notamment le napalm), or *Apocalypse Now* comme *The Deer Hunter* mettent au contraire en avant des rituels de mort primitifs. [Ce sont des films] malhonnêtes [car] ils défendent l'idée que le sujet n'est pas la guerre tout en jouant sur les associations visuelles et émotionnelles contenues dans le traitement médiatique du conflit (...) Sans notre volonté de croire en la nature diabolique du Vietcong, Cimino n'aurait pas de film. Sans notre acceptation des qualités primitives des montagnards, Brando n'aurait pas de royaume, et Coppola pas d'intrigue (...)

Le seul moyen de rendre compréhensible la défaite est de rendre le Vietnam lui-même

---

98 Hal Ashby, 1978.

99 Sidney J. Furie, 1978.

100 Karel Reisz, 1978.

101 Voir partie deux, chapitre deux.

102 Voir bibliographie en fin de volume.

incompréhensible. Où, ailleurs que dans un pays irrationnel, l'armée américaine pourrait-elle perdre une guerre? [En conclusion, l'auteur cite Kurz] : 'Que je hais la puanteur du mensonge'. Comme il aurait détesté *Apocalypse Now* et *The Deer Hunter*.

Rachel C. Kranz, « *Apocalypse Now, The Deer Hunter ; the lies aren't over* » *Jump Cut* n°23, Octobre 1980 p. 18-20.

Il faut l'admettre : les critiques les plus féroces sont venues de la gauche. Auster et Quart résument, dans les colonnes de *Cineaste*, les griefs que l'on retrouve, peu ou prou, chez la plupart de ceux et celles qui ont considéré que les Oscars avaient récompensé un pamphlet *pro domo*, préparant ainsi la réaction des années Reagan. Dans un article au titre programmatique (« Le triomphe de la volonté »), les deux critiques américains estiment en effet que *The Deer Hunter* est:

Le film le plus controversé produit par Hollywood sur le Vietnam (...) Le problème est que Michael Cimino utilise un des épisodes les plus complexes de l'histoire américaine sans interroger la question de la réalité historique. Il n'est pas possible d'utiliser le Vietnam comme seule toile de fond aux questions existentielles et aux drames endurés par les personnages, éludant ainsi sa signification politique. En dépit de son soi-disant détachement de l'idéologie, *The Deer Hunter* est un film violemment anti-Vietnamien (...) Sa description de la cruauté des Nord-Vietnamiens et l'omission de la culpabilité américaine révèlent le racisme et l'amnésie sélective de Michael Cimino (...) Il n'y a pas la moindre ironie dans le *God bless America* final : pour Cimino, la volonté américaine, bien qu'éprouvée, demeure intacte.

Auster et Quart, « Hollywood and the Vietnam : The Triumph of the Will », *Cineaste*, printemps 1979, p. 4-9

La perception ciminoienne du Vietnam est anti-historique parce que, explique Leonard Quart, le récit du « Chasseur de daim » relève fondamentalement de la geste héroïque, qui plonge ses racines dans la tradition coopérienne. Le film procède également d'une lecture binaire du monde, sur le mode du « nous et les autres », également perçue par le critique et universitaire comme un caractère atavique de la culture « locale ». Leonard Quart précise son analyse, une décennie plus tard, dans un ouvrage devenu une étude classique sur le Vietnam « vu par Hollywood » :

« La première apparition du Superman dans les films hollywoodiens sur le Vietnam se trouve dans *Who'll Stop The Rain?*<sup>103</sup> La fonction du superman est de fournir une figure transcendantale qui brouille les choix politiques ayant conduit à la guerre (...) une guerre conduite par des supermen pose d'autres types de questions qu'un conflit où les bidasses ordinaires sont les figures centrales (...) dans les films sur le Vietnam, les Vietnamiens sont devenus les Indiens, la *working class* le nouveau peuple de la frontière, les derniers Américains agissant simplement et loyalement vis à vis de leur patrie et de leurs amis. (...) L'accent mis sur l'héroïsme de Mike, sur sa volonté et sa pureté, a pour effet de rendre les Américains innocents, et d'en faire les victimes

---

103 Lecture assez originale du film de Reisz, adapté du *Dog Soldiers* de Robert Stone, duquel on peine à distinguer le personnage faisant office de « Superman » (Hicks le dealer manipulé? Converse le drogué paumé?...). A noter que le roman, dont nous aurons l'occasion de reparler au chapitre suivant, vient de bénéficier d'une nouvelle traduction en français (par Philippe Garnier) et est paru aux Editions de l'Olivier sous le titre *La ligne de fuite* (titre précédent : Les guerriers de l'enfer).

Par ailleurs, il nous semble que, quitte à vouloir décerner le titre du « premier superman » à poser le pied au Vietnam, la référence au Mike Kirby (John Wayne) des *Green Berets* (Ray Kellogg et John Wayne, 1968) aurait eu plus de poids. (NdA).

d'agresseurs brutaux (les Vietnamiens). C'est cette identification ethnocentrique avec le mythique Mike qui rend *The Deer Hunter* politiquement dangereux (...) Les Vietnamiens sont montrés en gros plans comme « les Autres », version diabolique et décadente du « péril jaune ».

Comme la plupart des films hollywoodiens, *The Deer Hunter* personnalise l'histoire. En éludant la politique, rien ne montre qu'il y a autre chose, au Vietnam, que la subjective expérience d'hommes comme Mike ou Nick [qui relève de la] volonté américaine de lire les conflits en des termes personnels et moraux plutôt qu'historiques et idéologiques, en phase avec la tradition romantique locale<sup>104</sup> qui définit le monde par l'alternative du tout ou rien (...) Cimino ne demande jamais ce que nous faisons au Vietnam (...) Les réfugiés sont vus en plans larges, comme des victimes anonymes : le film ne s'intéresse pas à leur détresse. [Conclusion :] Le superman héroïque de Cimino s'inscrit dans une longue tradition littéraire et cinématographique, de Natty Bumppo à Dirty Harry, de héros vivant selon un code individualiste qui trouve ses racines dans un passé mythifié. Mais le Vietnam ne s'apparentait pas au San Francisco terrorisé par un psychopathe de l'inspecteur Harry. C'était une guerre réelle, trop complexe et qui laisse trop de questions et de douleurs pour être abandonnée à une lecture dépourvue de toute épaisseur historique »

Leonard Quart, « The Deer Hunter : The Superman in Vietnam » in Linda Dittmar et Gene Michaud, *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New York, Rutgers University Press, 1990.

Le rapprochement du film avec le western, opéré par de nombreux commentateurs, a fréquemment conduit à la recherche d'analogie entre le monde « clos » censément magnifié par Cimino (Clairton et ses « traditions ancestrales », telle la chasse et la liturgie orthodoxe) et la société de la Frontière, au contact immédiat de la *wilderness*. La plupart du temps, il s'agit de dévoiler la lecture essentialisante, voire franchement raciste, de l'histoire vue par le cinéaste<sup>105</sup>.

*The Deer Hunter* reprend à son compte les valeurs chevaleresques du western (virilité, honneur, loi martiale) et sa défense d'un impérialisme blanc « progressiste » opposé aux cultures natives ou sauvages.

David Axen, « Eastern Western », *Film Quarterly* 32.4 (été 1979), p. 17-18

Dans *Film Comment*, alors dirigée par Richard Corliss, Terry Curtis Fox estime que le triomphe de *The Deer Hunter*, qui remporte le même mois cinq Oscars, repose sur un « malentendu » d'une ampleur inégalée. S'il ne se réfère pas explicitement, dans sa critique du film, au genre du western, son analyse repose bien sur l'analogie précédemment évoquée :

Dur de trouver un film américain récent aussi communément mal interprété (...) Le film doit beaucoup à John Milius, qui précéda Michael Cimino comme scénariste de *Magnum Force*, écrivit le script d'*Apocalypse Now* et qui partage avec ce dernier le même goût pour les sociétés fermées (...) Il y a des moments de pure prétention dans *The Deer Hunter*, telles ces scènes de

---

104 Comprendre : des Etats-Unis (NdA).

105 Pas toujours bien entendu. Pour ce qui est de la critique française, on se reportera à l'analyse de Jean-Baptiste Thoret, « Requiem et reprise : Voyage au bout de l'enfer de Michael Cimino » et sa lecture parallèle de *The Deer Hunter* et *The Searchers*, in *Le cinéma américain des années soixante-dix*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 2006, p. 353-369.



chasse avec leur héroïsme trop appuyé (...)

Le petit monde est le monde rationnel, opposé au monde extérieur, altérité faite de force irrationnelle et source d'inquiétude permanente. C'est moins un film sur l'Amérique et le Vietnam que sur le monde clos et le monde étranger, la communauté et les Autres (...). La roulette russe n'a pas pour fonction de montrer l'aberration de la guerre. Elle est présentée comme une dimension permanente de la société vietnamienne (...). Les Autres sont si dangereux, semble nous dire Michael Cimino que des murs protecteurs sont nécessaires.

Terry Curtis Fox, « Stalking The Deer Hunter », *Film Comment*, Mars-avril 1979

Des distinctions sont toutefois établies entre l'ethos du chasseur-soldat Mike Vronsky, ouvrier métallo envoyé combattre de l'autre côté de la planète, et l'héroïsme traditionnel des hommes de la frontière, tel le Deerslayer de Cooper<sup>106</sup>, mais sans pour autant modifier radicalement l'orientation de la lecture du film:

Mike demeure un héros, mais pas dans le sens conventionnel du mythe du western (...). Il se distingue radicalement du héros façon Natty Bumppo pour s'identifier plutôt au *westerner* de Robert Warshow qui "exhibe une ambiguïté morale qui assombrit son image en même temps qu'elle la sauve de l'absurdité et qui provient fondamentalement du fait que quelques soient les justifications, il tue des hommes"<sup>107</sup>.

« [le film] ne vacille jamais dans son portrait de l'héroïsme de Mike. Il ne peut donc admettre sa violence. En l'apprivoisant et en en faisant un garant de l'ordre social plutôt qu'un détenteur d'un pouvoir potentiellement destructeur, le film passe sur la question la plus dérangeante soulevée par l'engagement américain au Vietnam, l'effet de la violence exercée en notre nom sur une nation souveraine.

Judy L. Kinney, « The Mythical method : Fictionalizing the Vietnam War », *Wide Angle*, 1985, p. 35-40

John Hellmann se livre également, dans le cadre d'un ouvrage majeur, dirigé par Michael Anderegg, sur la manière dont les media audiovisuels américains ont « inventé » le Vietnam, à une étude comparative des films de Cimino et de Coppola. Si le second s'apparente selon lui au genre du « hard-boiled detective » (il se livre pour étayer son propos à un rapprochement poussé du personnage de Willard et du Phillip Marlowe de Raymond Chandler), il partage l'avis de David Axen<sup>108</sup>: « Michael Cimino présente, avec *The Deer Hunter*, l'expédition américaine au Vietnam selon les conventions du western<sup>109</sup> ». Parmi elles : « le triomphe de la conscience blanche », mais

---

106 A ce sujet, Leslie Fiedler, auteur de nombreuses études sur la mythologie pastorale qui irrigue la littérature américaine écrit : « les vrais habitants de la Frontière n'avaient ni le temps ni l'énergie pour penser la contradiction entre le rêve et les conditions objectives dans lesquelles leurs existences se déroulaient. Cette réflexion fut avant tout le fait d'éléments étrangers (en fait la vision mythique de la Frontière elle-même) résidant notamment dans un Est sécurisé comme Cooper » Leslie Fiedler, « Montana, or the End of Jean-Jacques Rousseau » in *An End of Innocence*, New York, Beacon Press, 1955.

107 Robert Warshow, « Movie Chronicle : the Westerner » in Gerald Mast, Marshal Cohen et Leo Draudy (dir.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 475

108 Voir *supra*. Un point de vue quasi similaire est fourni par Colin L. Westerbeck dans « Peace with Honor : Cowboys and Vietcong », *Commonweal*, 2 Mars 1979, p. 115-117.

109 John Hellmann, « Vietnam and the Hollywood Genre Film. Inversion of American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now* », in Michael Anderegg (dir.), *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Philadelphie, Temple University Press, p. 56-80, p. 58.

aussi le fait que le héros vive sur une lisière (le bungalow de Mike et Nick aux portes de Clairton, en face de l'usine), le rôle d' « interface » de la petite bourgade, « entre les traditions européennes – russes - et l'univers industriel ». Comme tant d'autres, Hellmann pointe la lecture binaire du monde que défendrait *The Deer Hunter*, et qui se traduirait par la dichotomie des paysages : « La jungle vietnamienne et ses hôtes sauvages est le cauchemar inversé des forêts américaines et de ses magnifiques daims ». Il se démarque pourtant de nombreux commentateurs en esquisant une piste – qu'il abandonne pourtant trop rapidement – ouvrant, selon nous - comme nous nous efforcerons de le montrer plus loin – vers une lecture féconde des enjeux véritables du récit, à savoir la nature fortement différenciée de la chasse et de la guerre : « Le *one shot* de la roulette russe est d'une autre substance que le *one shot* sur lequel Mike fonde son rapport à la chasse. »

Pour autant, et malgré le repérage de nombreuses divergences entre le film de Cimino et les codes les plus traditionnels du western (l'auteur relève ainsi que « [Cimino] renverse les destinées usuelles des deux héros : l'expérimenté renonce à sa liberté dans l'objectif de s'établir dans la communauté tandis que le novice s'avère incapable d'y retourner »), Hellmann conclut son étude en insistant sur la dimension intrinsèquement réactionnaire (au sens littéral : le film prônerait un « retour » à un hypothétique ordre édénique) du second long métrage du réalisateur italo-américain :

Dans *The Deer Hunter*, Cimino fait du Vietnam un mythe régénérateur dans lequel l'expérience traumatique peut-être envisagée comme une chute heureuse pour l'Adam américain (...) Cimino voit l'engagement au Vietnam comme la projection d'un miroir dans lequel les Américains peuvent reconnaître leurs pulsions les plus sombres, mais dont la réponse est le retour à la promesse originelle telle que Cooper la définit avec la jeunesse pré-coloniale de *Deerslayer*<sup>110</sup>.

Assez inévitablement, la discussion autour du film a dans une large mesure vérifiée la *Godwin's Rule* (« théorisée » par ailleurs en 1990).

Le procès pour apologie du nazisme n'a pas été, aux Etats-Unis, loin s'en faut, l'apanage de l'extrême-gauche<sup>111</sup>. Une des prises de positions les plus spectaculaires à ce sujet est venue de Peter Biskind, théoricien du Nouvel Hollywood, qui n'a pas hésité à jeter un pont entre l'« interprétation » du conflit au Vietnam par le cinéaste et les « abjects négationnistes qui nient la réalité de l'Holocauste<sup>112</sup> »

Au Royaume-Uni, la notice du *Monthly Film Bulletin*, une publication du British Film Institute, qui devait plus tard jouer un certain rôle dans la survie de l'oeuvre du cinéaste, est peut-être « la

---

110 *Ibid.*, p. 78.

111 Qui s'est exprimée sur le film notamment sous la plume de Pat Kincaid, principal animateur du *Workers Vanguard*, bi-mensuel new-yorkais d'obédience trotskyste, pour qui le film de Cimino, « un des pires films d'extrême-droite depuis le maccarthysme » déploie « une esthétique fascisante afin de manipuler les affects » (« Who Tortured Who in Vietnam? *Deer Hunter* Lies », *Workers Vanguard*, 27 Avril 1979, p. 4).

112 Peter Biskind, « Come Back To the Mill, Nick Honey : *The Deer Hunter* Misses the Target », *Seven Days*, 30 Mars 1979. Article repris par l'auteur dans *Gods and Monster : Thirty Years of Writing on Film and Culture*, Londres, Bloomsbury, 2005, p. 91.

première » à déceler une triangulation (qui sera ensuite développée *ad nauseam*) entre d'une part les idées « libertariennes » de la romancière Ayn Rand, le projet ciminien de remake de *The Fountainhead*<sup>113</sup> et enfin les conceptions « fascistes » de sa lecture de l'épisode vietnamien :

Son précédent travail de scénariste<sup>114</sup> comme son projet d'adaptation de *The Fountainhead* d'Ayn Rand suggèrent un ethos individualiste (pour ne pas dire d'extrême droite) parfaitement en phase avec la présentation du Vietnam dans *The Deer Hunter* comme le lieu où s'expérimente la force de la volonté des protagonistes<sup>115</sup>

Pour le grand critique américain Jonathan Rosenbaum, Cimino, qui n'a alors réalisé que deux films, est déjà l'auteur d'un surprenant *remake* :

Cimino aurait dû dire, au moment de recevoir l'Oscar : " je voudrais remercier tout spécialement le peuple vietnamien dont les cadavres ont rendu possible cette récompense". [The Deer Hunter n'est rien de plus qu'] une autre histoire indigeste d'amitié virile et machiste qui place plus de foi et de valeur dans la violence que dans les femmes (...)

Cimino filme comme un bébé riefenstahl un remake de *Bambi*<sup>116</sup> depuis le point de vue des chasseurs<sup>117</sup>.

L'éléphant, nous le verrons au chapitre suivant, est un motif discret du film, mais qui recouvre une importance certaine. Pour Rosenbaum, qui n'adhère pas plus à la forme qu'au fond, c'est surtout une métaphore évocatrice de l'expérience éprouvante qui attend le spectateur de *The Deer Hunter* : « Essayez d'imaginer un éléphant désossé assis sur vos genoux pendant trois heures pendant que vous essayez de réfléchir<sup>118</sup>... »

En France, *Ecran* voit dans Cimino l'un des leader d'une avant garde néo-fasciste dissimulant ses ambitions politiques derrière une esthétique séduisante, en même temps que son film annonce la vague des « films de revanche », qui déferlera dans les années Reagan:

[*The Deer Hunter* fait preuve d'une] ambiguïté idéologique par laquelle une grande partie de la critique se laisse piéger et qui n'est bien sûr rien d'autre qu'un masque, une tactique recouvrant des positions profondément réactionnaires mais difficiles à débusquer tant ces jeunes cinéastes (Cimino, Schrader<sup>119</sup> ou Milius<sup>120</sup>) sont très malins et très retors (...) *The Deer Hunter* fut, à de très rares exceptions, plébiscité par la critique alors qu'il s'agit d'un film fascisant et ultra-raciste,

---

113 Publié en 1943, le récit connaît une première adaptation, sous le même titre, par King Vidor, en 1949.

114 On suppose que le *Bulletin* évoque *Magnum Force* (Ted Post, 1973) co-écrit avec John Milius et non le « précédent travail de scénariste » de Cimino, qui était aussi sa première réalisation, *Thunderbolt and Lightfoot* (1974). NdA

115 *Monthly Film Bulletin*, vol 46, Mars 1979.

116 David D. Hand, 1942. NdA

117 Jonathan Rosenbaum, « *The Deer Hunter* : Flabby Beyond Belief », *Take One*, 5 Mars 1979. A lire, dans la même veine, Gloria Emerson, « How Films lie About Vietnam », *National Catholic Reporter*, 14 Novembre 1980.

118 *Ibidem*.

119 Pris à parti pour, notamment, son film *Hardcore* (1979) et le scénario de *Rolling Thunder* (John Flynn, 1977).

120 Qualifié de « très réactionnaire » par Lenne, d'où l'inquiétude, alors que l'auteur n'a pas encore vu *Apocalypse Now*, qui doit être projeté à Cannes, de la revue : « Rangerons-nous Coppola dans la cohorte néo-fascisante? Constatons seulement, pour l'instant, que son *Parrain* repose sur la fascination exercée par les gangsters italiens... » Tout l'article peut se lire comme une traque de la visée nazie qui commande sournoisement quelques unes des réalisations majeures du cinéma américain des années soixante-dix, étudiées religieusement aujourd'hui. Ainsi de *Taxi driver* (1976) : « la séquence finale était assez ambiguë, grâce à l'habileté de Scorsese, pour qu'on en voie pas toujours l'intention fascisante... » (*art.cit.*, p. 28).

parce qu'il est bien fait (...)

Ce renouveau de la fibre patriotico-religieuse semble indiquer que cette nouvelle droite a surtout une vocation revancharde. Les métèques, suppôts de Satan, comme nous le montre *Deer Hunter*, ce sont les Viet-congs. Contre eux, les vaillants guerriers ont à prendre une revanche sanglante, impossible dans la réalité, qu'ils assument par l'entremise du cinéma. Battus sur le terrain, les héros de Cimino ou de Schrader emportent, sur le champ de l'écran, une deuxième manche soigneusement truquée.

Gérard Lenne, « Néo fascisme dans le jeune cinéma américain », *Ecran* n°81, Juin 1979, p. 27-28

« Bien fait ». Tout au long de sa carrière, Cimino recueillera en effet des compliments pour les qualités photographiques de son travail, y compris de la part de certains des critiques les moins bien disposés à son égard. Parmi eux, Sarris (que l'on retrouvera à propos de *Heaven's Gate*) entend bien signifier, à la revue new-yorkaise *Cineaste*, pour son numéro spécial « Hollywood and Vietnam » avec De Niro/Mike Vronsky en couverture, qu'il ne se laissera pas « piéger » par la joliesse des images :

Andrew Sarris : Si cela a eu lieu [la roulette russe au Vietnam], le film acquiert un certain statut, si cela ne s'est pas passé, il en a un autre.

*Cineaste* : « Il y a dans *The Deer Hunter* une expressivité émotionnelle et visuelle qui transcende souvent son manque d'intelligence. C'est un film incohérent et prétentieux, mais les images de l'aciérie et de Clairton m'ont beaucoup marqué.

Sarris : Le même argument a été avancé pour *Days of Heaven*<sup>121</sup>. Les films aujourd'hui sont incroyablement beaux et expressifs...Je suis très mal à l'aise avec ce genre de sophistication<sup>122</sup>.

La remarque de Quart et Auster est importante. Nous verrons, dans le chapitre qui lui sera réservé au sein de la troisième partie, que la grande majorité des commentaires, quel que soit par ailleurs le jugement d'ensemble porté sur le film, ont opposé le « réalisme » des parties tournées à Clairton au « révisionnisme » des scènes vietnamiennes.

Pour autant, le tableau brossé par *The Deer Hunter* de la petite ville sidérurgique a également été accusé d'esthétiser une autre guerre, la lutte de classe. Nombreux sont en effet les critiques estimant que Cimino donne une vision édulcorée des rapports sociaux. Nous retrouverons à propos de *Heaven's Gate* – pourtant assez largement perçu comme un brûlot socialisant – les mêmes remarques : des paysans dansant sur des patins à roulettes ou des ouvriers jouant du Chopin au piano, est-ce bien raisonnable? La partition de Meryl Streep a ainsi été jugée hors-sujet, de même que l'« insouciance » des personnages.

Stephen Harvey notait ainsi, dans l'article déjà cité qu'il rédigea pour la revue américaine libertarienne *Inquiry* (1977-1984, elle accueillait notamment les critiques de l'écrivain et

---

121 Terence Malick, 1978.

122 « Confessions of a Middle Class Film Critic. An interview with Andrew Sarris, By Albert Auster and Leonard Quart », *Cineaste*, *op. cit.*, p.15.

compositeur anglais Anthony Burgess) que « La beauté patricienne de Meryl Streep en fait une candidate improbable pour son travail dans la petite épicerie ». Cimino a saisi toutes les occasions, notamment auprès de la presse française, pour railler les préjugés sociaux de ses compatriotes critiques « de gauche », incapables selon lui de « reconnaître un ouvrier, même s'il sortait de [leur] grille-pain ». Peut-être songeait-il à l'analyse de Leonard Quart du rôle de Linda, « auxiliaire gloussant [dont l]a seule fonction est d'être délicate et tendre, un peu trop pour une caissière de supermarché dans une ville sidérurgique de Pennsylvanie<sup>123</sup> »

Nous aurons l'occasion de revenir sur le fait que, contrairement à ce qu'affirment bon nombre de commentaires, *The Deer Hunter* ne donne absolument pas à voir, au cours de la première partie (soit le tiers de la durée totale) une image idyllique, sans aspérité, de la condition ouvrière. En réalité, dès le tout premier plan, avec le surgissement du camion, la menace est là. Sans doute les chants slaves, les parties de billards au *Welsh* au rythme du *Can't get my eyes off of you*, les déhanchements de Nick et la bonne humeur communicative de John au cours de la séquence de la fête au Lemko (« extraordinairement longue » se plaint Quart<sup>124</sup>) peuvent donner l'illusion d'une célébration nostalgique (avec ce folklore russe un peu suranné), mais finalement plutôt bon enfant d'un certain « art de vivre ». De manière plus surprenante, *The Deer Hunter*, qui montre pourtant sans ambiguïté aucune comment la guerre a non seulement détruit le Vietnam (dès le premier plan de la seconde partie) mais aussi irrémédiablement corrodé le corps social de l'Amérique, a été, dans une large mesure, perçu comme une oeuvre dénuée de toute forme d'interrogation relative aux conséquences du conflit. On peut ainsi lire dans un des nombreux commentaires publiés par le principal quotidien de la côte Est que « Les trois soldats reviennent du Vietnam sans la moindre désillusion ni l'ombre du cynisme<sup>125</sup> »

Les correspondants de guerre ont également été mis à contribution afin de proposer au public un point de vue d'« expert » sur l'engagement militaire américain. Celui de John Pilger, journaliste et documentariste australien installé au Royaume-Uni<sup>126</sup> a fait le tour du monde, traduit dans une vingtaine de langues. En France, c'est *Jeune Cinéma* qui reprend le texte initialement publié par *The New Statesman* (« Why does *The Deer Hunter* is a lie », 16 Mars 1979), revue londonienne issue au début du vingtième siècle de la mouvance « fabienne » (sociale-démocrate) et qui accueille les

---

123 Quart, « The Deer Hunter: The Superman in Vietnam », *art. cit.*

124 *Ibid.*

125 Hans Koning, « Films and Plays About Vietnam Treat Everything But the War », *New York Times*, 27 Mai 1979. Rappelons, si besoin était, que sur « les trois soldats », l'un se suicide au Vietnam et rentre donc dans un cercueil, l'autre a perdu deux jambes et un bras et refuse de retrouver sa famille ; quant au vrai survivant, Mike, il s'est, nous le verrons, transformé en « *walking uniform* »

126 Auteur, entre autres, sur le conflit vietnamien de *The Quiet Mutiny* (1970), *Vietnam : Still America's War* (1974), *Do You Remember Vietnam* (1978) et surtout *Vietnam : The Last Battle* (1995)

signatures de John Maynard Keynes et Bertrand Russell<sup>127</sup>. Pour Pilger, donc :

[*The Deer Hunter*] transforme un peuple victime et courageux en brutes orientales sub-humaines et débiles (...) Comparé au film de Cimino, *Green Berets* était une oeuvre honnête (...)

Il doit y avoir quelque chose dans le film qui a rendu naïfs et complaisants des critiques d'ordinaire capables de jugement (...) le symbolisme est lourd, le sentimentalisme étiré et le sadisme totalement gratuit : le type de sadisme qui remplit les salles (...)

De Niro joue le héros fort et silencieux avec sa mâchoire à la Batman, Christopher Warren<sup>128</sup> (sic) un gosse à tête de bébé (...) Je pense qu'un *The Deer Hunter 2* se prépare... »

Là encore, la seconde guerre mondiale apparaît comme le paradigme indépassable, l'horizon d'attente de tout discours sur les horreurs de la guerre et les « heures sombres » de l'histoire :

J'étais au Vietnam l'an dernier. Il paraît difficilement croyable qu'il faille encore rappeler ce qu'on a fait à cette nation. Mais quand Hollywood se met à refaire l'histoire avec des événements décrits de manière à faire apparaître les Vietnamiens comme des Prussiens orientaux, ce rappel est nécessaire<sup>129</sup> (...) On a versé sur le Vietnam plus de bombes que pendant la guerre de quarante et celle de Corée réunies : le plus grand massacre aérien de toute l'histoire (...) Des lieux comme Ham Long et Long Loc devraient être aussi célèbres que Dresde, mais il ne le sont pas.

John Pilger « Le mensonge sur le Vietnam », Jeune Cinéma n° 118, Avril-Mai 1979, p. 4-9

Si des similitudes ont été identifiées avec le western, *The Deer Hunter*, dans son rapport à la guerre et à l'« ennemi » a donné lieu à de nombreux rapprochements avec la représentation des Japonais dans les films contemporains de la Seconde guerre mondiale. Ainsi, la roulette russe pratiquée dans les geôles du Vietcong a été vue comme une version actualisée des sévices perpétrés par le machiavélique Richard Loo sur les prisonniers américains (dont Dana Andrews) tombés en son pouvoir dans *The Purple Heart*, de Lewis Milestone (1944).

Pour son numéro estival, la revue universitaire (Berkeley) *Film Quarterly* propose, l'année du triomphe du film aux Oscars, un volumineux dossier constitué de quatre articles de fond, estimant que « peu de films américains récents ont suscité autant de critique que *The Deer Hunter* ». « Four Shots at *The Deer Hunter* » veut donc apporter sa contribution au débat. On comprend cependant, à la lecture de l'introduction générale, que les quatre auteurs sollicités « tireront » dans le même sens<sup>130</sup>

---

127 Voici comment la revue francophone introduit l'article de Pilger et défend sa conception du cinéma : « Après les Etats-Unis et l'Angleterre, la France subit maintenant le pilonnage publicitaire qui veut faire de *The Deer Hunter*, rebaptisé chez nous *Voyage au bout de l'enfer*, l'événement de l'année. Or, même si c'était un bon film (...) ce serait une mauvaise action, qui vient piétiner tout ce que nous avons aimé ou estimé dans le combat pour la vérité de la Jeune Amérique des années 60. Nous remercions « The New Statesman » et l'auteur de nous autoriser à publier ce texte – jugement d'un homme particulièrement qualifié pour avoir été correspondant de guerre au Vietnam. (*art. cit.*, p. 4)

128 Plus loin appelé Walker.

129 Pilger semble ici ne pas réaliser qu'on pouvait, dans les années 1930-1940, habiter la Prusse orientale sans être nécessairement nazi...

130 « S'il est vrai qu'il n'ait nul besoin de démontrer une puissance artistique particulière ou une quelconque perspicacité politique pour gagner des Oscars, le triomphe de *The Deer Hunter* en fait un événement culturel de premier ordre [même s'il] ne fait guère de doute que son importance est éphémère » (*Film Quarterly*, « Four Shots at *The Deer Hunter* », été 1979).

Michael Dempsey ouvre le bal. Il tente dans un premier temps de trouver une place au film, au sein de la production cinématographique existante. *The Deer Hunter* « rejoint, écrit-il, plusieurs sous-genres du film de guerre » :

Comme *Boys in Company C* et *Big Wednesday*<sup>131</sup>, il nous montre des gens ordinaires avant l'enrôlement. Comme *Go Tell to the Spartans*<sup>132</sup>, il les plonge dans les horreurs et les ambiguïtés de la guerre. Steven devient paraplégique comme le personnage de John Voigt dans *Coming Home*. Mick et Nick, de manières différentes, sombrent moralement comme Harrison Ford dans *Heroes*<sup>133</sup> ou Converse et Nick dans *Who'll Stop The Rain?* (...) [Le film entretient aussi de sérieuses affinités avec] les *triple-pal movies* comme *The Roaring Twenties*<sup>134</sup>, *The Best Years of Our Lives*<sup>135</sup> et *Till the End of Times*<sup>136</sup>.

Suivent quelques considérations laissant supposer un point de vue « équilibré » sur la perception du propos historique et politique du film, qui « ne prend pas ouvertement position quant à l'engagement américain dans la guerre » et dont la mise en scène de l'évacuation de l'ambassade à Saïgon « ramène les prétentions impérialistes à une vaste plaisanterie ». Assez rapidement pourtant la grande prêtresse des messes nazies s'invite dans la critique et les parties de chasse dans les Monts Alleghenies « semblent tout droit sortir de la *Lumière Bleue*<sup>137</sup> ». L'univers mental de la Seconde guerre mondiale finit par saturer le commentaire et Dempsey conclut son analyse du traitement du conflit vietnamien en remarquant que : « Hormis les réfugiés, tous les Vietnamiens sont diaboliques (...) Les geôliers du Vietcong sont animalisés, comme les Japonais perfides de nombreux films de la Seconde guerre mondiale<sup>138</sup> »

C'est Ernest Callenbach qui assène le coup suivant. Contrairement à la plupart des contempteurs du cinéaste, il nie toute qualité artistique à son travail, reconnaissant seulement une forme d'« adresse » particulièrement malsaine dans la manière de jouer sur les préjugés racistes communément répandus. Idéologiquement, il cherche moins à situer le film (un « cauchemar phallique ») dans l'histoire du cinéma que de le replacer dans le contexte singulier des années Vietnam, qu'il ne faudrait pas, met-il en garde, sur-interpréter du point de vue de la contestation politique dont elles ont été le symbole. En ce sens, *The Deer Hunter* ne ferait finalement que se fondre dans le *mainstream* ambiant :

L'attitude chauvine de Michael Cimino est répréhensible. Mais nous devons nous rappeler que ce sentiment est très largement répandu, même au sein de l'opinion pacifiste. Majoritairement, l'opposition à la guerre n'était pas noble mais motivée par l'idée que la guerre ne pouvait être

---

131 John Milius, 1978.

132 Ted Post, 1978.

133 Jeremy Kagan, 1977.

134 Raoul Walsh, 1939.

135 William Wyler, 1946.

136 Edward Dmytryk, 1946.

137 *Das Blaue Licht*, Leni Riefenstahl, 1932.

138 Michael Dempsey, « Hellbent For Mystery », *Film Quarterly* 32.4 (1979), p. 10-13.

gagnée ou que c'était une erreur de gaspiller autant de vies et de moyens pour venir en aide à « ces gens ». *The Deer Hunter* mobilise ce sentiment raciste de manière très adroite.

Un film raciste peut être sauvé des poubelles de l'histoire du cinéma s'il possède une réelle force artistique. Ce n'est pas le cas du film de Michael Cimino (...) Ce qui intéresse le cinéaste, ce sont les armes (...) Toutes les scènes clés de *The Deer Hunter* tournent autour de l'utilisation des armes. Les événements d'un autre ordre – le mariage, la fête, la visite de Mike à Steven au Veteran Hospital, la sortie de Nick de l'hôpital de Saigon – ont par contraste un statut de second ordre dans le film (...) ils sont filmés paresseusement et ne produisent pas beaucoup de sens »<sup>139</sup>.

Marsha Kinder, professeur à l'UCLA<sup>140</sup>, propose une synthèse, sollicitant à la fois l'arrière-plan historique global et la prise en charge du fait guerrier par le cinéma ; c'est une nouvelle condamnation qui déferle :

Le film est dangereux car il réactive le patriotisme et l'héroïsme américain en déformant sévèrement l'histoire (...) Je crains que *The Deer Hunter*, comme *Midnight Express*<sup>141</sup>, annonce une nouvelle vague de chauvinisme réactionnaire (...) Cimino a-t-il entendu parler de My Lai<sup>142</sup>? (...) Aucun film traitant de la guerre du Vietnam ne peut échapper à la question des implications politiques (...) Il est ironique que *The Deer Hunter* puisse être comparé au travail de Renoir<sup>143</sup> car c'est précisément la compréhension des implications morales de l'engagement qui fait totalement défaut à Michael Cimino (...).

*The Deer Hunter* propose une vision étroite, non seulement de la guerre, mais aussi des relations humaines (...) Il suggère que si la guerre est si laide, c'est uniquement parce qu'elle conduit les Américains loin de leur *home sweet home*<sup>144</sup>

En définitive, et malgré les cinq Oscars, peu de « grands » critiques américains loueront le film, même si la plupart reconnaîtront un « certain talent », notamment du point de vue de la maîtrise de son art, au cinéaste. Par ailleurs, comme le note Robert T. Eberwein, auteur d'une des analyses les plus poussées de la structure du film, dès 1980, « les évaluations positives se sont focalisées sur l'interprétation, la photographie, le montage et la direction ; même les supporters les plus enthousiastes du film n'ont pas fourni d'études très approfondies de son propos<sup>145</sup>. »

Parmi les poids lourds de la profession, les articles de Canby et d'Ebert (qui devaient deux ans plus tard assassiner avec une incroyable violence *Heaven's Gate*) se sont donc distingués de l'immense majorité des commentaires en reconnaissant à *The Deer Hunter* un « souffle historique » inédit dans

---

139 « Phallic Nightmares », *Film Quarterly*, *op. cit.*

140 Ses recherches concernent presque exclusivement les cinématographies européennes, notamment les oeuvres d'Antonioni et de Bunuel.

141 Alan Parker (1978).

142 Événement qui fonctionne, en partie en raison des images auquel il a donné lieu, comme une véritable métonymie des crimes de guerre perpétrés par l'armée américaine et ses supplétifs au Vietnam. Voir plus loin.

143 Stephen Farber, également enseignant à l'UCLA et scénariste (il a travaillé pour Sidney Pollack, Herbert Ross et Barry Levinson) l'a qualifié de « plus grand film anti-guerre depuis *La Grande illusion* » dans *New West*, le 18 Décembre 1978.

144 « Political Game », *Film Quarterly*, *op. cit.*, p. 13-17.

145 « Ceremonies of Survival : The Structure of *The Deer Hunter* », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 7, n° 4 (1980), p. 352-364, p. 364.



le cinéma américain contemporain :

Film fou, ambitieux, maladroit, parfois époustouflant (...)

Cimino a essayé de procéder à une analyse de l'existence américaine au cours du second vingtième siècle (...) *The Deer Hunter* est une oeuvre à la fois inquiétante et dérangeante (...) Sa vision de la classe ouvrière est celle d'un nouveau grand réalisateur.

Vincent Canby, « Blue Collar Epic », *New York Times*, 15 Décembre 1978.

Quant au critique historique de Chicago, il identifie en quelques mots le vrai sujet du film : la perte ;

On pourrait dire qu'il est le plus impressionnant mélange du *box office* et de l'art depuis *Bonnie and Clyde*, *The Godfather* et *Nashville* mais ce type de considération est sans force une fois expérimenté le film. Il vous gagne, vous prend tout entier et ne vous laisse plus (...) Les paroles du *God Bless America* ne m'avaient jamais semblé contenir une telle infinité de significations possibles, de tragique, d'indicible tristesse.

Roger Ebert, *rogerebert.com*, 9 Mars 1979

Bien sûr, *The Deer Hunter* bénéficiera, dans les années qui suivront, d'une certaine réhabilitation de la part de la critique « progressiste ». Le propos politique du film sera réévalué et les analogies avec la rhétorique nazie disparaîtront de la plupart des commentaires. Même Peter Biskind conviendra de ce que, en dépit de certaines dispositions condamnables, *The Deer Hunter* ne méritait peut-être pas une telle opprobre de la part d'une *intelligentsia* de gauche prompt à enterrer une des contributions cinématographiques les plus complexes jamais réalisées sur la guerre pour mieux tresser des lauriers à une oeuvre aussi confondante de mièvrerie que le *Coming Home* d'Hal Ashby<sup>146</sup> :

Avec trente ans de recul, ces deux films se ressemblent étrangement : tous deux condamnent la guerre pour les torts qu'elle a causés aux hommes blancs américains (...) *Coming Home* est considérablement plus optimiste que *The Deer Hunter* (...) Il a été tourné sous le soleil du sud de la Californie, et on sent cette chaleur dans le film (...)

Aussi impardonnable soit (...) le révisionnisme du propos; il est évident que *The Deer hunter* possède un pouvoir profond...

Peter Biskind, « War Movies. The Vietnam Oscars, *Coming Home* and *The Deer Hunter* », *Variety Fair*, Mars 2008)

Mais en attendant la prise de recul, on peut considérer que Pauline Kael résume parfaitement, dans les colonnes du *New Yorker*, l'attitude majoritaire de la critique « sérieuse », institutionnalisée, qui voit dans le succès populaire du film un inquiétant *revival* des clichés racialisés les plus éculés, en même temps qu'un goût jamais démenti pour une certaine esthétisation de la violence, dans laquelle excellerait le réalisateur new-yorkais. Dans le même article, Kael émet de sérieux doute quant à la capacité de Cimino de « comprendre sa propre histoire », faiblesse qui constituera selon elle le

---

146 Que Tavernier et Coursodon présentent de la manière suivante : « Selon la formule de Pierre Rissient, 'C'est Beverly Hills qui traite du problème avec Bel Air' (...) Sur un sujet douloureux – le retour des blessés du Vietnam - le film est totalement dénué de conscience (...) : absence de réel point de vue, refus d'aborder les problèmes, mièvrerie sentimentale, humanisme simplificateur... » (Jean Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *Cinquante Ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, 1995, p. 284.)

défaut rédhibitoire du film suivant :

Cimino déploie son instinct et son art de cinéaste – mais aussi son imaginaire xénophobe, hanté par le péril jaune. L'étroitesse d'esprit du film est en partie véhiculée par le fait qu'à aucun moment il ne suggère l'idée que les Vietnamiens aient pu développer un quelconque sens communautaire, rompu par la guerre (...)

Voici quelle impression retire le spectateur (...) : si nous avons accompli là bas des atrocités, ces actes étaient (...) impersonnels ; les Viet-cong eux étaient cruels et sadiques. Le film semble affirmer que les Américains n'avaient pas le choix, alors que les Vietnamiens s'en donnaient à coeur joie (...)

Les séquences de torture dans la prison de bambou font partie des scènes d'action les mieux montées que j'aie jamais vues (...) elles forment le vrai coeur du film, l'épreuve à laquelle il nous préparait (...)

Les Viet-cong sont réduits au même cliché que les Japonais impénétrables et cruels de la Seconde guerre mondiale...

Cimino ne sait pas mettre en valeur un personnage, le développer, ou suggérer ce qui se passe dans une relation humaine. Quand Linda rattrape le bouquet de la mariée (...) on ne sait pas si elle est amoureuse de Nick ou de Michael, ni quels sont les sentiments de Michael. Cimino ne le sait sans doute pas lui-même.

Pauline Kael, « Dieu bénisse l'Amérique », *When the Lights Go Down*, 18 Décembre 1978 in *Chroniques américaines*, Paris, Sonatine, 2010, p. 431

### **...et française.**

Le cinéaste a établi une relation particulière avec la critique française, qu'il tient, en compagnie de quelques plumes anglaises, pour « la seule vraie critique », qui envisage le cinéma « comme James Agee » le faisait aux Etats-Unis dans les années cinquante. En réalité, s'il y a une spécificité hexagonale du point de vue de la réception des films de Cimino, on ne peut guère la déceler avant son troisième opus, celui qui signifiera justement la rupture des relations diplomatiques entre le cinéaste et la presse de son pays d'origine.

Nous verrons en effet, dans le chapitre consacré aux deux road movies, que *Thunderbolt and Lightfoot*, accueilli poliment, n'a pas suscité plus d'intérêt ici qu'outre-Atlantique. Quant au film qui nous intéresse présentement, un constat extrêmement basique peut-être établi une fois parcouru le volumineux (relativement à la très modeste couverture médiatique de son premier long métrage) ensemble d'articles écrits dans les mois qui ont suivi sa sortie. A de très rares et notables exceptions (Michael Henry de *Positif* notamment), les publications (généralistes ou pas) classées à gauche ont rejeté le film, avec des arguments tout à fait similaires à ceux développés par leurs consoeurs américaines.

Ainsi François Maurin estime-t-il dans *L'Humanité*, quotidien qui prendra fermement la défense de *Year of the Dragon* lorsque le cinéaste sera une nouvelle fois accusé de racisme envers les Chinois

d'Amérique, qu' « affirmer qu'il s'agit d'un film raciste est peu dire. L'entreprise va plus loin. En mélangeant les notions d'agresseur et d'agressé, il s'agit de tenter de renverser les rôles, de déculpabiliser l'Amérique ». S'ensuit une description de tout ce que le film tait de la réalité de la guerre (« Des gosses mutilés par les bombes ? Des femmes portant leur enfants mort sur leurs bras? Des villages rasés? (...) bref toutes les images diffusées pendant la guerre du Vietnam? Vous n'y pensez pas<sup>147</sup> ! »). Au coeur de l'article se situe la déclaration de l'actrice anglaise Julie Christie, que la plupart des contempteurs du film citeront comme « preuve » de la perversité du film. *L'Humanité* reproduit *in extenso* le court texte lu le jour de la clôture du festival de Berlin, pour exprimer sa solidarité avec la protestation des « pays socialistes » (le bloc pro-soviétique) qui se sont retirés de la compétition suite à la projection de *The Deer Hunter*:

Je pense qu'un film décrivant comme une populace étrangère subhumaine le peuple d'un petit pays qui a mené victorieusement une lutte de guérilla contre un envahisseur doté de moyens énormes, encourage juste le genre de racisme qui permet à la guerre d'avoir lieu. Je ne crois pas qu'on puisse décrire toute une nation comme si elle était composée de sadiques, et ensuite prétendre qu'on recherchait l'efficacité dramatique<sup>148</sup>

*Le Nouvel Observateur*, n'a pas, non plus, apprécié le film, « très médiocrement réalisé (...) sans nuances et nauséux ». Non seulement la chasse au cerf, qui témoigne de « la volonté de puissance » des futurs soldats impérialistes, est mal filmée, « avec une musique symbolique grotesque », mais, une fois l'Amérique quittée, Cimino n'a pas d'autre ambition que d' « insulter tout un peuple, comme le firent souvent avant lui et au nom de l'aventure romanesque, le Samuel Fuller de *China Gate* [1957] et même le Raoul Walsh d'*Objective Burma* [1945] ». Bref, un film « à voir (...) pour l'exemple à ne pas suivre, moralement et aussi plastiquement<sup>149</sup> »

François Forestier soupçonne cependant, dans sa critique que publie *L'Express*, que les « clichés » que le film met en place à partir du moment où il prend en charge la guerre (« les Viets sont des assassins, De Niro est le justicier. Jusqu'à présent on ne savait pas trop où on allait. Maintenant on sait ») ne sont pas vraiment opérationnels car *The Deer Hunter* « n'est pas un film réaliste », d'où la conclusion logique : le film « laisse entrevoir, à l'arrière plan, un tout autre discours que celui du 'racisme'. ». Forestier reprend la comparaison avec Fuller, mais dans une autre perspective ; Cimino en effet « montre de bons cow-boys et de méchants indiens (...) mais il a aussi filmé *autre chose*

---

147 Deux commentaires rapides s'imposent:

- 1) Le tout premier plan « vietnamien » du film montre, nous aurons largement l'occasion d'y revenir, un village subissant l'assaut aérien des forces américaines.
- 2) A l'instar de bien d'autres adversaires du film, Américains, Français ou autres, Maurin semble ne pas voir combien est paradoxal un point de vue consistant à reprocher à une oeuvre de fiction de ne pas reprendre à son compte les « images diffusées pendant la guerre du Vietnam », d'autant plus que son journal – et tant d'autres - a largement critiqué, à juste titre, la couverture médiatique du conflit...

148 Citée dans François Maurin, « Le film de la mauvaise cause », *L'Humanité*, 23 Mars 1979.

149 *Le Nouvel observateur*, 18 Mars 1979.

(comme Samuel Fuller dans *China Gate*). Et l'article se termine par une série de questions, laissées ouvertes, sur les liens entre l'art et l'histoire : « où passe la frontière? »

Pour de nombreux commentateurs français, si Cimino commet un crime, c'est bien celui de livrer un récit « déséquilibré » du conflit. Montrer les horreurs des soldats de Hô Chi Minh, pourquoi pas? Dans toute guerre, aussi « juste » soit-elle, des atrocités sont commises de part et d'autre. Mais pourquoi s'acharner sur le même camp? Quand en plus les protagonistes visés sont les vaillants résistants envahis par la première puissance de la planète, le procédé devient franchement odieux.

A quelques semaines de la cérémonie phare de l'industrie cinématographique hollywoodienne, Jean Rochereau pose dans le quotidien chrétien-démocrate *La Croix* la question de savoir s'il est « juste » que l'Académie décerne « au moins neuf oscars » (sic) à *Voyage au bout de l'enfer*. Le critique reconnaît pourtant le statut de « film monument » à la nouvelle oeuvre de Cimino, « qui vous laisse pétrifié dans votre fauteuil » : « de bout en bout, les images sont superbes, soit lyriques (le mariage), soit atroces (la guerre), soit réalistes (la fonderie) et Michael Cimino est, à l'évidence, un futur 'grand monsieur' du cinéma américain ». Le problème n'est donc pas là. Fondamentalement, *La Croix* ne comprend pas la posture du cinéaste, qui « en définitive (...) se retranche derrière le mot « fiction » et s'affirme étonné quand on lui prête des intentions douteuses ». A nouveau, une petite comparaison s'impose avec des oeuvres autrement plus conséquentes. Et puis, après tout, le spectateur paye son entrée : il doit connaître la vérité ;

On aimerait savoir si, oui ou non, le jeu de la roulette russe était pratique courante (...) Idéologiquement, ce *Voyage au bout de l'enfer* reste très inférieur à d'autres films américains sur le même thème comme *Le Retour* [*Coming Home*]. Tout de même, les « bérets verts » n'étaient pas des enfants de chœur et, d'autre part, les bombardements au napalm, le défoliage systématique, cela a aussi existé. Alors<sup>150</sup>?

Alors...et si l'« erreur » impardonnable de Cimino consistait au contraire à donner à voir un point de vue neutre, trop équilibré en quelque sorte, refusant résolument de choisir son camp? Dans *La Vie Ouvrière*, Georges Dascal semble faire sienne la formule attribuée à Jean-Luc Godard<sup>151</sup> pour qui l'« objectivité » (telle que la pratiquent les mass media, donc ici *The Deer Hunter*), « c'est cinq minutes pour les nazis et cinq minutes pour les Juifs » :

Le film pêche par pire encore que de l'ambiguïté ou de l'équivoque (...) il escamote froidement ce fait fondamental : ce sont les Etats-Unis qui menaient une guerre d'agression impérialiste contre un petit peuple qui, lui, défendait son indépendance. Finalement, Michael Cimino renvoie dos à dos agresseurs et agressés et tout le monde se trouve soumis à la même réprobation<sup>152</sup>.

*Télérama* consacre trois pages entières à la sortie française du film. Dans l'ensemble, la critique de

---

150 « Voyage au bout de l'enfer », *La Croix*, 29 Mars 1979.

151 A lire Antoine De Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Grasset, 2010

152 *La Vie Ouvrière*, semaine du 26 Mars au 1er Avril 1979.

Pierre Murat est assez représentative de ce mélange d' « admiration » et d' « inquiétude » qu'a généré le film:

Un nouveau grand cinéaste est né (...) pourtant, notre admiration s'est teintée d'inquiétude à cause du regard qui y est porté sur la guerre du Vietnam. Les explications du réalisateur Michael Cimino ne nous ont pas convaincus<sup>153</sup> (...)

Voilà ce qu'est ce film: bouleversant. A lui seul, il nous réconcilierait avec le cinéma américain, plutôt fade actuellement et visiblement essoufflé (...) Bien sûr, certains ne verront en Michael Cimino qu'un nationaliste manichéen et un raciste inquiétant. Ils auront peut-être raison<sup>154</sup>.

Le film a en tout cas une vertu pédagogique : « il nous encourage à nous questionner sur les films que l'Amérique a consacrés au conflit asiatique<sup>155</sup> » ; Pierre Murat annonce ainsi à ses lecteurs que la revue consacrera, dès la semaine suivante, un dossier au sujet. Rendez-vous est donc pris et nous découvrons, le 28 Mars 1979, sous le titre « Les nouveaux Indiens d'Amérique sont au Vietnam » un photogramme grand format tiré de *The Deer Hunter*, De Niro hissant Savage hors de l'eau après leur chute dans la rivière depuis l'hélicoptère. La légende de l'image suffit à indiquer comment la semaine de réflexion a été mise à profit, au sein de la rédaction, pour savoir ce qui, de l' « admiration » ou de l' « inquiétude » doit primer dans la présentation du film. On lit en effet le commentaire suivant : « *Voyage au bout de l'enfer* : ou quand les Américains subissent mille tortures de la part de Vietnamiens sadiques<sup>156</sup> »

Jean-Luc Doin le dit franchement : à l'exception de *The Visitors* (Kazan, 1972) et du beaucoup plus confidentiel *Trial of the Catonsville Nine*<sup>157</sup> (Gordon Davidson, 1972), « on ne trouve guère que deux oeuvres qui puissent, à juste titre, se targuer d'être "critiques" [vis à vis de l'engagement militaire au Vietnam] ». Les deux oeuvres primées sont deux documentaires : « *Le Coeur de l'esprit*<sup>158</sup> (sic) [qui] visait juste, et objectivement (...) et *Vietnam, année du cochon*<sup>159</sup> [qui] tentait

---

153 L'hebdomadaire publie dans la même livraison un entretien avec Cimino, titré « mon film n'est pas un documentaire sur la guerre du Vietnam ». Il est vrai que les propos du réalisateur, mal à l'aise dans ce type d'exercice au début de sa carrière, desservent plutôt son ambition cinématographique. Ainsi quand Joska Schidlow, qui conduit l'interview, lui demande pourquoi l'on ne trouve « aucun Vietnamien sympathique » dans son récit, Cimino rétorque qu'il n'a pu le faire en raison de la durée trop courte de l'histoire (« je n'avais pas le temps de montrer la vie familiale, la lutte, les souffrances des Vietnamiens. Il m'aurait fallu pour cela réaliser une oeuvre deux fois plus longue »...) Par ailleurs, c'était encore l'époque où il entretenait le doute sur la véracité historique de la roulette russe (voir chapitre deux) : « certains anciens prisonniers prétendent que oui, d'autres affirment le contraire ». Enfin, il use de quelques formules maladroitement (la traduction des propos est peut-être aussi à interroger), qui n'aident pas à la clarification des enjeux du film (sur le *God Bless America* : « Ne vous arrive-t-il pas d'entonner avec des amis un chant patriotique? » ; sur le succès du film aux Etats-Unis : « le public a été très touché par le fait que les personnages de soldats américains soient de braves gars et non plus une galerie de monstres »).

154 « *Voyage au bout de l'enfer*. Guerre et paix made in USA », *Télérama* n° 1523, 21 Mars 1979, p. 106-108.

155 *Ibid*, p. 106.

156 *Télérama* n° 1524, 28 Mars 1979, p. 84.

157 A propos d'un des procès les plus célèbres intentés à des objecteurs de conscience, en l'occurrence un groupe d'activistes non-violents et catholiques de Catonsville, Maryland, organisé autour du père jésuite Daniel Berrigan. Sur cette affaire, voir les références bibliographiques en fin de volume.

158 *Hearts and Minds* (Peter Davis, 1974), qui remporta l'oscar du meilleur documentaire l'année suivante.

159 *In The Year of The Pig* (Emile de Antonio, 1968)

d'expliquer les causes de la guerre et d'analyser ses conséquences». Aucune « critique » donc à chercher du côté de la fiction, une fois visionnés les deux films de 1972. La liste des oeuvres prises en compte est en réalité très limitée et ne va pas au delà de la demi-douzaine de titres perpétuellement cités (gardons bien en tête la chronologie : *Apocalypse Now* n'est pas encore sorti et nous sommes évidemment bien en amont des contributions de Kubrick, Stone ou De Palma). Une fois donc rappelée l'infamie de *Green Berets*, l'« inconscience du scénario » de *Coming Home* (qui ne bénéficie ici d'aucune bienveillance malgré « la bonne volonté du réalisateur Hal Ashby, vieux hippie débonnaire et de l'actrice Jane Fonda, qui milita longtemps pour le Vietnam»), les « propos carrément déroutants » de *Who'll Stop the Rain* qui transforme Burt Lancaster, « vieux lion blasé qui veut éviter les morts inutiles », en « démocrate de Johnson, gentleman (...) écoeuré par le comportement sanguinaire, cruel et sadique des Vietnamiens pro-américains », on en arrive finalement au « cas » Cimino.

« C'est là aussi que le bât blesse dans *Voyage au bout de l'enfer* » : non, les soldats américains n'étaient pas des « démocrates » et des « gentlemen ». Le critique doit trancher : il n'est pas possible de « ne dire que du bien » de la nouvelle réalisation de l'auteur de *Thunderbolt and Lightfoot*. Jean-Luc Doin précise :

L'évocation du conflit disparaît derrière le film d'aventures exotiques. La réalité du Vietnam, ripolinée par un récit élémentaire aux rebondissements spectaculaires, ne sert plus que d'arrière-plan propice au suspense. Des personnages « extraordinaires » incarnés par des stars se débattent sur un échiquier opposant bons et méchants. Sentimentalisme et violence...Cimino s'est nourri aux mamelles du cinéma hollywoodien (...)

Est-ce pur hasard que Cimino ne nous montre pas une seule image des horreurs américaines au Vietnam? (...) Force nous est de constater qu'après le génocide indien, la traite des Noirs, l'expansion impérialiste, voire l'analyse du phénomène mafiosi, le cinéma américain continue sciemment de travestir l'Histoire<sup>160</sup>.

Les critiques français, pas plus que les autres, n'ont encore vu, au moment de commenter *The Deer Hunter*, *Apocalypse Now*, présenté à Cannes deux mois plus tard, d'où il repartira avec la palme d'or. Mais pour Gilbert Rochu, de *Libération*, l'affaire semble entendue : « *Deer Hunter* (...) est le premier grand film sur la guerre du Vietnam vue par l'Amérique bien-pensante. Coppola apportera sans doute avec *Apocalypse Now* la vision de l'Amérique de gauche<sup>161</sup> »

L'oeuvre mérite attention : « on y retrouve le souffle des grandes épopées de Walsh et Vidor et...la stratégie publicitaire qui fait les succès du *new Hollywood*<sup>162</sup> ». Mais si l'on assiste bien à « du cinéma époustouflant qui brasse les réalités élémentaires et les thèmes fondamentaux de la vie et de

---

160 *Télérama*, 28 Mars 1979.

161 *Libération*, 21 Mars 1979.

162 *Ibidem*.

la mort », l'on n'en subit pas moins le rouleau compresseur de l'hydre impérialiste : « il y a décidément du *Bérets verts* dans ce chasseur de daim ». En définitive, « la supériorité du cinéma hollywoodien » est ici encore mise au service d'une vision condamnable de l'histoire :

Tout au long du film, la cruauté est le fait exclusif des Vietnamiens (...) Cimino dit simplement que la barbarie règne hors des Etats-unis et conclut par cette chanson : comme on est bien chez soi (...) s'il y a la moindre ironie dans ce film, c'est bien malgré le cinéaste. Il ne donne aucune interprétation historique, politique ou économique de la guerre du Vietnam<sup>163</sup>.

Louis Marcorelles, pour *Le Monde*, reprend les termes du débat précédemment posé par l'article de François Forestier dans *L'Express* : « Où commence, où finit le cinéma? Un sujet de discussion inépuisable... ». Après avoir salué l'« admirable » contribution de John Pilger (voir *supra*), qu'il présente comme un « journaliste américain, ancien du Vietnam », qui, au milieu du « concert d'éloges à l'anglaise<sup>164</sup>, trop forcées et marquées au coin d'un snobisme assez Bond Street (...) détonne par sa rigueur et sa finesse d'analyse : impitoyable dans son démontage des trucs et ficelles dramatiques de *The Deer Hunter* », il entrevoit une indépassable contradiction dans la démarche artistique de Cimino, qu'il expose de la manière suivante :

Michael Cimino n'évite peut-être pas autant qu'il le pense le piège de l'idéologie<sup>165</sup>. Il défend quand même des idées bien précises. Et l'utilisation exclusive du tournage en direct, dont il est si fier – pas une scène n'est doublée, tout le son est pris sur le vif, même dans la prodigieuse séquence du bal – se retourne contre l'auteur : pourquoi être si « exact », si méticuleux, quand il s'agit de parler de l'Amérique (...) Pourquoi au contraire les Vietnamiens rejoignent-ils la panoplie du méchant Oriental selon l'éternel Hollywood? Le « nouvel » Hollywood serait-il déjà si vieux, peut-on ignorer la leçon de documentaires comme *Winter Soldier*<sup>166</sup> ou *Hearts and Minds*, que Cimino avoue néanmoins parfaitement connaître?<sup>167</sup>

Le quotidien du soir avait dès la semaine précédente, sous la plume de Jean de Baroncelli, publié une première critique du nouveau film de Cimino, totalement en phase avec le « ressenti » majoritairement exprimé à gauche :

Raciste? Comment nier que *The Deer Hunter* le soit? En trois images, Michael Cimino annonce la couleur. Dans un camp, le sadisme, la barbarie. Dans l'autre la souffrance et le courage. Pas un

---

163 *Ibid.*

164 Manifestement, la qualité anglaise des producteurs du film (EMI ; Cimino s'est beaucoup épanché sur le fait qu'il n'y avait « pas un seul dollar d'Hollywood » dans son oeuvre) suffit pour le critique du journal de de la rue des Italiens à voir dans l'accueil « enthousiaste » - « comme seuls les attachés de presse oseraient en rêver » - de *The Deer Hunter* par quelques fleurons de la presse britannique, dont le *Guardian* (qui, rappelons-le, à peu à faire avec le « snobisme assez Bond Street », étant un quotidien mancurien) et le *Daily Mail*, une réaction d'orgueil patriotique.

165 Dans l'entretien qui accompagne la critique du film, « Le monde de Michael Cimino. Un acte de foi dans l'Amérique profonde », le cinéaste expose pour le quotidien français le credo qu'il n'aura de cesse de réaffirmer tout au long de sa (courte) carrière : son cinéma s'intéresse « aux gens » et non « aux idées » (il établit le distinguo au moment où le journaliste l'interroge sur le film d'Ashby : « *The Deer Hunter* n'est pas un film d'idées [contrairement à *Coming Home*], c'est un film sur les gens. Vous pouvez l'aborder sans préjugés, partager l'expérience qu'il décrit (...) on ne vous explique pas ce que vous devez penser »).

166 1972. Produit par une association d'anciens combattants dénonçant les crimes de guerre et réalisé par un collectif de cinéastes dont Barbara Kopple, David Grubin, Nancy Miller et Roger Phenix.

167 Louis Marcorelles, « Quand le Vietnam... » *Le Monde*, 29 Mars 1979.

mot sur le caractère agressif de l'intervention américaine, pas un mot sur les atrocités. Raciste, le film l'est, comme l'était *Naissance d'une nation*<sup>168</sup>, comme le furent tant de films de John Ford (...) Est-ce une raison pour le rejeter en bloc, pour nier son intérêt, sa puissance et sa complexité<sup>169</sup>?

« Tout commence bien, pourtant », écrit Michel Boujut, dans *Les Nouvelles Littéraires*. « Nous sommes en 1968, à Clairton, une petite ville de Pennsylvanie (...) Tous se gâte, hélas! Très vite – dès les premières séquences vietnamiennes ». Qu'on en juge :

Prisonniers des Viet-congs nos trois jeunes guerriers vont être contraints de jouer à la roulette russe – sous le portrait de l'oncle Hô. Abjects tortionnaires, ces Vietnamiens aux faciès hideux n'ont rien d'exceptionnel. C'est le message très clair d'un film...raciste. Car, par la suite (...) aucun asiatique n'échappe à l'ignominie. Quel que soit leur camp (...) tous ne sont que des chiens enrégés qui profitent de la présence américaine (...)

On nous avait fait le même coup avec *Midnight Express* : cette fois les méchants étaient les Turcs. A quand donc le retour aux bons vieux westerns anti-Indiens d'antan?

Les réelles qualités de cinéaste de Cimino (...) ne rendent que plus sournoise la manipulation de ce film qui bouleverse et conforte l'Amérique (...) un tel film n'incite pas à la réflexion. Les braillards bellicistes y trouveront leur compte. Peut-être aussi quelques critiques nietzschéens. Finalement, avec ses *Bérets verts*, John Wayne était plus honnête : il annonçait la couleur!<sup>170</sup>

On ne s'attardera guère sur la critique d'Antonio Paranaqua, qui, pour *Rouge*, l'hebdomadaire de la Ligue Communiste Révolutionnaire, situe *The Deer Hunter* dans une perspective visant à « réhabiliter l'intervention au Vietnam et les présidents qui prirent la responsabilité de l'escalade », tout en reconnaissant au film une « ambiguïté » liée à l'« attitude émotionnelle et à la démarche passionnelle<sup>171</sup> » du cinéaste. Constatons simplement que le ton général de l'article est en définitive nettement plus mesuré que ce que donne à lire la production moyenne de la pensée réformiste ou sociale-démocrate...

C'est donc majoritairement de la droite que sont venus, au sein de la presse généraliste française, les premiers soutiens à *The Deer Hunter*, avant que le temps ne finisse par l'imposer comme la contribution majeure qu'il est devenu pour l'histoire du septième art<sup>172</sup>.

*Le Figaro* a consacré de nombreux articles au film. A l'exception de celui de François Chalais, qui use de la même rhétorique pour condamner l'entreprise que ce que l'on a pu lire dans les journaux et revues précédemment évoqués (« Il y a le tendre sourire des gentils à la peau blanche et les rictus

168 *Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915.

169 « La fin du rêve américain », *Le Monde*, 23 Mars 1979.

170 *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2679, semaine du 22 au 29 Mars 1979. Cette idée selon laquelle le *Green Berets* de John Wayne et Ray Kellogg aurait au moins, contrairement à *The Deer Hunter*, « l'honnêteté » pour lui, circule d'une critique (défavorable) à l'autre, un peu, comme deux ans plus tard, l'analogie entre la danse à Harvard et « les opérettes de Romberg » valseront de Canby à Kael pour dénigrer paresseusement le prologue de *Heaven's Gate*.

171 *Rouge*, 23 Mars 1979.

172 Peut-être faut-il voir dans la remarque désabusée que Cimino place dans la bouche de Don Masino (*The Sicilian*, voir partie deux, chapitre premier) : « le temps, cet unique vainqueur » une anticipation du souhait du cinéaste de voir, ainsi qu'il le confiait à la presse française après l'échec cuisant de *Heaven's Gate*, « un jour [sa] grammaire cinématographique reconnue ».



d'une lie jaunâtre qui n'est jamais davantage réjouie que lorsqu'elle torture les innocents (...) cela va jusqu'à la calomnie<sup>173</sup> »), tous encensent *The Deer Hunter*. Observons, rapidement, les arguments développés.

Michel Droit n'est pas ce qu'il est convenu d'appeler un « critique nietzschéen » (Boujut, voir *supra*). Pour Michel Chemin, qui rédige sa notice nécrologique dans *Libération*, « il laissera l'image peu flatteuse d'un porte-micro servile du général De Gaulle<sup>174</sup> ». En tout cas, un an très exactement avant son élection, en lieu et place de Joseph Kessel, à l'Académie Française, sa défense du film de Cimino ne relève pas précisément d'une conception nihiliste de l'existence<sup>175</sup>.

Droit part d'une idée, assez communément partagée : « il arrive souvent que le cinéma d'outre-Atlantique soit le fidèle reflet des divers mouvements de la société américaine ». C'est pourquoi *The Deer Hunter*, « qui triomphe actuellement un peu partout, est passionnant (...) en dehors même du fait qu'il s'agisse d'un exceptionnel chef d'oeuvre ». Car ce qui intéresse d'abord le journaliste, et le réjouit, c'est que le film traduirait un « revirement » de l'opinion publique américaine. Les spectateurs qui se pressent au *box office* représentent, à l'en croire, « cette nouvelle génération qui comprend enfin que tout n'est pas blanc et noir ». Finis donc les contritions et les repentirs larmoyants. *The Deer Hunter* « est un événement qui a valeur d'exorcisme ; il annonce que le peuple américain se réveille de son sommeil suicidaire ». Et la roulette russe? Le futur académicien n'élude pas (totalement) le débat:

Sans doute peut-on soutenir que ces derniers [les combattants Viet-congs] ne passaient pas forcément le plus clair de leur temps à tirer leurs prisonniers de la rivière où ils marinaient dans des cages de bambous et de barbelés pour les contraindre à jouer leur vie à la roulette russe. Cimino convient d'ailleurs que ce n'est pas sur des témoignages contrôlés que reposent les scènes en question. Mais il n'eut pas été en peine de nous en montrer d'autres, aussi ou plus atroces encore, dont l'authenticité n'eut alors fait aucun doute<sup>176</sup>.

Autre point chaud de la polémique suscitée par le film et abordé dans l'article : le *God Bless America* final. Là, Michel Droit assume sans réserve sa subjectivité : « je ne vous cacherai pas combien je préfère entendre cela plutôt qu'une chanson de Joan Baez ». Un vent nouveau s'est donc emparé de l'Amérique. Une brise fraîche, revigorante, « une volonté porteuse d'une immense espérance ». Parce que c'est bien cela qui a été compris par Hollywood et toute l'industrie de la culture aux Etats-Unis : « il y a là plus qu'un film, un événement qui fera date et à contre-courant

---

173 « Une guerre pourrie », *Le Figaro Magazine*, Samedi 24 Mars 1979.

174 « Michel Droit, l'arme à droite », *Libération*, 23 Juin 2000.

175 Un mois plus tard, il sera le fer de lance de la protestation visant à obtenir la censure de l'interprétation de *La Marseillaise* par Serge Gainsbourg (et la condamnation de l'artiste pour crime de lèse-armée) : « Quand je vois apparaître Serge Gainsbourg je me sens devenir écologiste. Comprenez par là que je me trouve aussitôt en état de défense contre une sorte de pollution ambiante qui me semble émaner spontanément de sa personne et de son œuvre, comme de certains tuyaux d'échappement » (*Le Figaro Magazine*, 1er Juin 1979).

176 Michel Droit, « Les nouveaux Américains », *Le Figaro Magazine*, 21 Avril 1979.

duquel ceux qui distribuent les Oscars ne pouvaient aller sans risque de perdre une bonne partie de leur crédit<sup>177</sup> »

Inutile de passer en revue les points de vues, au *Figaro* ou ailleurs<sup>178</sup> qui ne retiennent du film, pour l'essentiel, que la fin salutaire (« disons qu'il était temps! » résume Droit<sup>179</sup>) de la repentance américaine. Accordons cependant, pour clore le sujet, quelques lignes à la seule contribution qui, à droite<sup>180</sup>, choisit de voir *The Deer Hunter* comme un documentaire révélant au monde l'ampleur des exactions communistes, faisant de Cimino un Juste appelé à rejoindre le banc des grands témoins des horreurs de ce siècle. Dans une perspective plutôt inattendue, c'est donc encore l'horizon mental de la Seconde guerre mondiale qui fait office de ligne de fuite de la perception du film.

Contrairement à la grande majorité de la littérature produite par *The Deer Hunter* qui pourrait donner lieu, nous l'avons vu grâce aux nombreuses citations opérées, à des jeux de déplacements, de glissements, de pans entiers de textes d'un article à l'autre sans que le sens général en soit altéré tant leurs auteurs se réfèrent à la même partition, la contribution que signe, pour *Le Figaro*, Jean Pouget le 22 Mars 1977 possède, dans la presse francophone, et peut-être mondiale, un statut unique.

Michel Droit, on s'en souvient, défendait l'idée que, certes, la roulette russe n'avait selon toute vraisemblance pas été pratiquée au Vietnam selon les modalités mises en scène par Cimino, mais il interpellait le lecteur en lui signifiant ce que peut avoir de pusillanime la polémique : d'autres tortures ont été pratiquées, y compris des « plus atroces ». Où donc est le problème?

Manifestement, la rédaction du *Figaro* a voulu clarifier les choses. Comme le disait Sarris, « soit elle a existé, soit elle n'a pas existé ». « On aimerait savoir ! » renchérit *La Croix* (voir *supra*). Alors, on va savoir. Après tout il n'y a pas de raison que les « correspondants de guerre » et autres spécialistes du terrain soient toujours mobilisés pour démolir la représentation de la guerre telle que l'expose *The Deer Hunter*. Au *Figaro*, il y a Jean Pouget, « un des hommes qui connaissent le mieux le Vietnam ». Le grand reporter du plus ancien quotidien français était l'aide de camp du

---

177 *Idem*.

178 Robert Chazal, « Voyage au bout de l'enfer. Trois du Vietnam », *France Soir*, 27 Mars 1979 - « le film qu'il fallait pour tourner la page » - ; Michel Marmin, « Les démons exorcisés », *Le Figaro*, 22 Mars 1979 – le film est grand car il assume le destin de l'Amérique avec une autorité, une lucidité et une dignité cinématographique qui attestent un ressaisissement quasiment inespéré de l'art hollywoodien » - ou encore Eric Leguebe, *Le Parisien*, 26 Mars 1979 - « la fin des complexes qui semblaient jusqu'ici paralyser les cinéastes américains dès qu'il s'agissait de la guerre du Vietnam ».

179 Droit, *art.cit.*

180 Nous considérons ici la seule critique grand-publique, liée à ce que l'on pourrait qualifier de droite parlementaire. Le film a aussi bien entendu été vu d'un oeil intéressé à l'extrême-droite. Pour l'hebdomadaire proche du Front National *Minute* – dont la rédaction est alors sous la direction de Serge de Beketch, le co-fondateur de *Radio Courtoisie* -, *The Deer Hunter* constitue ainsi « une fresque véridique », autrement dit un récit qui « rompt le terrorisme intellectuel qu'ont fait régner les marxistes sur la guerre du Vietnam, n'en autorisant qu'une version manichéenne et tordue, imposant d'un côté les mauvais impérialistes américains et de l'autre les bons et braves communistes », bref, de quoi faire « trépigner de rage les communistes du monde entier, du Kremlin à la place Kossuth! » (*Minute*, 28 Mars 1979).

général Navarre, « alors commandant en chef des troupes françaises en extrême-orient ». Surtout, il se targue d'une expérience précieuse pour critiquer le film avec de vrais arguments historiques : « blessé et fait prisonnier en mai 1954 lors de la chute de Dien Bien Phu, il est resté prisonnier du Vietminh pendant quatre mois au camp n° 1<sup>181</sup> ».

Fort donc de sa connaissance intime de l'univers carcéral mis en place par la « guérilla marxiste », Pouget, de retour de l'enfer, s'avance et témoigne : tout est vrai. « Chez les Nordistes Vietnamiens, la terreur, le massacre des populations civiles étaient une tactique réfléchie, codifiée, ordonnée ». Westmoreland<sup>182</sup> avait raison: les Orientaux accordent beaucoup moins d'importance que les Occidentaux à la vie humaine. La preuve : le lieutenant Calley<sup>183</sup> a été condamné et « tout le monde connaît My Lai » (on se rappelle du critique qui se demandait si Cimino en avait « entendu parlé »), mais qui sait ce qui s'est passé, « à la même époque », en toute impunité, dans « un village moi près de la frontière du Cambodge » ? Pouget expose les faits, sobrement : « un bataillon nordiste venu du Cambodge enferma les femmes et les enfants dans des paillotes avant d'y mettre le feu ». Au mieux, ce crime a eu droit à « une brève de dix lignes dans les pages intérieures » des journaux américains. La faute à cette « classe intellectuelle marxiste [qui] depuis un quart de siècle fait régner sur l'opinion publique une sorte de dictature culturelle ». Mais c'est fini :

Avec Cimino, on est dans la réalité, dans la jungle, chez le Viet clandestin, dans l'ombre et le secret des âmes humaines. Le commissaire politique et ses valeureux compagnons se distraient un brin en jouant à la roulette russe avec les prisonniers. Pourquoi se priver de ces petits plaisirs ? (...) Il n'y a pas de risque, et il y a de la volupté. D'ailleurs, il ne subsistera pas de traces. Comme pour les camps d'extermination nazis. Il n'aurait pas dû rester de traces (...) Le souci de tous les criminels est d'effacer les preuves de leurs crimes.

On en arrive au climax du texte:

Mais voilà le mystère, ou le miracle ; il y a toujours une petite fille comme Simone Veil, une femme énergique comme Germaine Tillon, un homme de foi comme Soljenitsyne (...) pour survivre, s'évader de l'enfer et revenir témoigner des crimes devant l'Histoire.

Ou un Michael Cimino, qui « nous montre avec son Mike Vronsky les communistes vietnamiens, gardes chiourmes et kapo à étoile rouge, tels qu'ils étaient : des fanatiques cruels et des sadiques exaltés<sup>184</sup> ».

---

181 Dont il a tiré un témoignage, co-écrit avec Christian Hoche et récemment réédité dans la collection de poche de livres d'histoire « Texto » : *Le Manifeste du camp numéro 1. Le calvaire des officiers français prisonniers du Vietminh*, Paris, Tallandier, 2014 (NdA).

182 Commandant en chef des forces américaines jusqu'en 1968. Voir, notamment, le documentaire d'Emile de Antonio, *In the Year of the Pig* (« Ils [les combattants Viet-congs] sont prêts à mourir, comme tous les Orientaux. Leurs chefs les sacrifient, nous ne sacrifions pas les nôtres »).

183 C'est en définitive le seul Américain qui sera condamné pour les crimes de guerre perpétrés à My Lai (1968), sur lequel nous aurons l'occasion de revenir au chapitre suivant. Le principal responsable, le colonel Medina, bénéficiera en août 1971 d'un non lieu. Calley est relâché par un juge fédéral dès 1974, au bout de trois ans et demi d'emprisonnement. Les deux militaires sont cités dans le célèbre *protest song* de Pete Seeger, *Last train To Nuremberg* (1970).

184 Jean Pouget, *Le Figaro*, 22 Mars 1979.

Du côté de la presse spécialisée, un constat assez proche peut être fait de la manière dont le film a été reçu. C'est seulement au cours des années quatre-vingt que son statut va être réévalué (dès 1982 il bénéficie d'une reprise dans les salles hexagonales), parfois de manière spectaculaire<sup>185</sup>.

Bill Krohn fera état, dans son commentaire du *Sicilien*, des « relations privilégiées » unissant le cinéaste aux *Cahiers du cinéma*<sup>186</sup>. Mais c'est véritablement *Heaven's Gate*, qui bénéficiera d'une large couverture de la part de la « revue de référence » de la cinéphilie française, qui jettera les bases d'une communauté de vue qui ne se démentira effectivement pas. Pour l'heure, c'est *Positif* qui prend la mesure de l'importance historique du film.

La revue fondée à Lyon par Bernard Chardère consacre ainsi pas moins de quatorze pages à son numéro d'Avril 1979 à *The Deer Hunter*, après que, le mois précédent, Michael Henry en a livré un premier compte rendu. Voyons avec quels arguments *Positif* prend, vigoureusement, la défense de l'oeuvre.

Pour Henry, les « parrains » de Cimino sont à chercher du côté de Vidor et Walsh (pour leurs « épopées »), de Ray et Kazan (le côté « fresque ») ou encore de Sirk et Minnelli (la dimension « mélodramatique » du récit). *The Deer Hunter* signe en tout état de cause l'« entrée fracassante » d'un créateur appelé à marquer durablement l'histoire de son art :

Depuis l'avènement de Scorsese – qu'il rejoint par éclairs dans l'hyperréalisme de ses tableaux urbains comme dans le cérémonial chorégraphié de ses apocalypses – nous n'avons eu l'occasion de saluer l'émergence d'un tempérament aussi puissant, d'une sensibilité romanesque aussi singulière (...)

Parce qu'il célèbre le vitalisme prométhéen de l'Amérique, qu'il inscrit le drame de ses personnages dans l'avenir d'une communauté et, au delà, dans le destin d'une nation, qu'il ignore le pathos de la mauvaise conscience cher aux fictions récentes sur l'après Vietnam (de *Coming Home* à *Who'll Stop the Rain?*), on verra en Cimino un primitif. C'est qu'il ne se soucie (...) que du Primordial (...)

Cinéma physique, émotionnel, d'élan et de fulgurances savamment modulés, cinéma « bigger than life » qui brasse une réalité élémentaire pour en dégager les mythes fondamentaux<sup>187</sup>.

La longue critique d'Alain Masson, « Comme un cerf en automne » fait partie de ces rares textes essentiels paru en France au moment de la sortie du film. Le critique de *Positif* est conscient de la difficulté de l'entreprise dans laquelle il s'engage :

Le film sera mal reçu en France, où l'on tolère volontiers le nationalisme, conçu comme attachement à des valeurs (...) qui seraient le propre des concitoyens, et comme croyance à une mission historique de la nation, mais où l'on ne prise guère le patriotisme, vécu comme sentiment

---

185 On pourra ainsi lire la critique de Jean Hatzfeld publiée à cette occasion (27 septembre 1982) par *Libération* au miroir de celle, évoquée plus haut, écrite pour ce même quotidien par Gilbert Rochu au moment de la sortie du film.

186 Voir partie deux, chapitre un (« Documenter le rêve »).

187 *Positif*, n° 216, Mars 1979, p. 63.

d'appartenance à un peuple et pensé comme nécessité de reconnaître une société civile déterminée pour pays où la vie individuelle prend son sens<sup>188</sup>

Et l'auteur de préciser ce distinguo à l'aide du si controversé tableau final : « Rien n'est moins chauvin que cette image d'un patriotisme qui ne se hausse à l'hymne que dans le chagrin ».

« On dira beaucoup, poursuit Masson, que *The Deer Hunter* entreprend de justifier après coup l'intervention américaine au Vietnam ». Une référence à Chomsky<sup>189</sup> suffit, d'après lui, à ruiner la pertinence de ce reproche : les « Américains n'ont jamais cessé d'être convaincus de la légitimité de leur cause ; ils déplorent seulement d'avoir échoué, d'en avoir trop fait, ou pas assez... ». En clair, l'Amérique n'avait pas besoin de Cimino. S'il y a une forme de nécessité historique à laquelle se conforme le film c'est de :

favoriser l'aveu que, bien ou mal c'est effectivement à eux que cela est arrivé. Tandis que les personnages reconnaissent en eux l'Amérique, les spectateurs doivent confesser réciproquement que cette Amérique, ce fut eux. Tel est le véritable enjeu politique de *The Deer Hunter*<sup>190</sup>

*Positif* récusé ainsi, catégoriquement, les accusations d'ambiguïté portées par l'immense majorité des commentaires modérés « de gauche » du film : « Considéré dans son rapport avec l'histoire, le film manifeste un grand désir de clarté ». Ce que montre Cimino, c'est l'horreur de la guerre, de toutes les guerres. « Le film ne contient pas la moindre esquisse d'apologie : contrairement à la coutume hollywoodienne, il n'établit aucune relation entre la cruauté des ennemis et leur qualité de communistes ». Certes, la vision du Vietnam est « choquante » et « partielle ». Mais au sens littéral : le pays est dévasté par la guerre et, par définition, le cinéma ne peut pas prétendre retranscrire *in extenso* le réel...

Masson ne sait comment prendre congé du formidable objet cinématographique qui lui a été donné d'admirer : « Faut-il conclure?...En vérité, le commentaire pourrait se prolonger, car le film est d'une richesse étonnante. On ne peut espérer en distinguer toutes les intentions, en isoler tous les courants ni en énumérer toutes les ressources <sup>191</sup>»

Rien donc de très original à relever dans les compte-rendus des autres revues françaises dédiées au cinéma. On avait déjà mentionné la contribution de Gérard Lenne dans *Jeune Cinéma*, qui plaçait *The Deer Hunter* dans la cohorte des réalisations cinématographiques néo-fascistes. Renaud Bezombes est à peine plus mesuré dans les colonnes de *Cinématographe*, même si, encore une fois, il souligne les qualités « cinématographiques » d'une oeuvre qui, « comme celle de Vidor brasse les richesses et les douleurs de l'Amérique » :

---

188 *Positif*, n° 217, Avril 1979, p. 16.

189 Ses prises de positions sur le sujet sont rappelées, notamment, dans *Les dessous de la politique étrangère de l'Oncle Sam*, Montréal-Bruxelles-Paris, Le Temps des cerises, 1996. (NdA)

190 *Positif*, art. cit., p. 17.

191 *Ibidem*, p. 20.

Seuls les soldats américains ont le droit de souffrir dans l'enfer du Vietnam. Jamais Cimino ne recherche une vérité historique ; ses préoccupations éthiques ne camouflent rien d'un manichéisme extrême (...) Son propos est moins de discuter que d'exprimer sa foi en l'Amérique (...) Modifiant les codes, son dessein narratif touche au but : ressouder, sous couvert de Vietnam, une conscience nationale<sup>192</sup>.

Vidor aussi est appelé en renfort par le critique de *Cinéma 79*, pour mieux souligner l'incompréhension que suscite cette « grammaire cinématographique » que Cimino espérait voir « un jour reconnue » :

Avant d'en arriver à l'essentiel, Cimino nous fait passer par d'interminables séquences d'introduction (...) On regrette qu'il ait fallu une heure pour en arriver là... Walsh, Vidor ou Ford en auraient dit autant avec beaucoup plus de conviction (...) Son film est l'histoire de trois copains (...) Côté violence, Cimino va beaucoup plus loin que Peckinpah ; c'est un festival de tête qui éclatent...des images d'une telle violence peuvent avoir des conséquences trop graves pour que l'on puisse assister sans frémir à cette nouvelle escalade<sup>193</sup>.

De toute évidence, le film a donc été essentiellement reçu, aux Etats-Unis comme en France, en tant que « point de vue » sur le Vietnam. Bonnes ou mauvaises, les critiques ont peu parlé d'esthétique. Même les publications entièrement dédiées au septième art l'ont moins abordé dans une perspective artistique que politique.

Les commentaires tels que celui formulé par Louis Chauvet, titré « une oeuvre, enfin... », ont été noyés sous le déluge de toutes les injonctions visant à faire comprendre au cinéaste, et au spectateur, qu'il n'est pas possible de prendre le Vietnam comme « toile de fond » d'une fiction. Mais si *The Deer Hunter* a tant impressionné Chauvet, c'est justement parce que :

...il évoque en termes bouleversants ce que Pierre Hamp appelait la « peine des hommes ». Plus particulièrement ici la peine est celle des hommes américains, dans une période comparable à la guerre de Sécession<sup>194</sup>, du point de vue tragique : comprenez la guerre du Vietnam (...) Après trois heures de projection qui n'en paraissent qu'une, on sort de la salle saisie par l'émotion d'avoir vu non point un beau film (...) mais une oeuvre, au sens le plus haut. Je voudrais disposer d'au moins autant de place pour montrer à quel point la prodigieuse interprétation de Robert De Niro parachève cette fresque totale<sup>195</sup>

Le dernier mot, avant de prendre momentanément congé du *Deer Hunter*, sera donné à Robert Benayoun, qui écrit pour *Le Point* :

Ce qui fait la force de Michael Cimino, hormis une maîtrise technique éblouissante, c'est le ton du film : il ne délivre aucune leçon, n'impose aucune morale à son histoire. Qui a tort? Qui a raison? (...) Non, Cimino décrit la vie (...)

[Les atouts du film] devraient lui permettre de surmonter sans trop de problèmes la controverse politique – où est la condamnation de l'intervention américaine au Vietnam ?– qui a salué sa

---

192 « Voyage au bout de l'enfer », *Cinematographe*, n° 46, Avril 1979, p. 62-63.

193 *Cinéma 79*, n° 244, Avril 1979.

194 Comparaison entre les deux guerres souvent faite par le cinéaste lui-même (sur le thème : « deux guerres civiles qui ont profondément transformé l'Amérique »). NdA.

195 *Le Figaro*, 2 Avril 1979.

sortie aux Etats-Unis. Une controverse qui, en fait, concerne peu Michael Cimino : son film est avant tout, et c'est sa force, un cri viscéral, vital, devant l'absurde<sup>196</sup>.

## Heaven's Gate : comment raconter une histoire ?

Etrangement, les critiques dénonçant les tendances « réactionnaires » du second long métrage de Cimino ne se sont, pour l'essentiel, guère réjouis des penchants « marxisants » du film suivant. Pour présenter les choses de manière schématique, on peut avoir l'impression que, dans le très court intermède séparant les deux réalisations, un changement de paradigme s'est opéré dans la manière d'appréhender le cinéma. Tout se passe comme si les critiques avaient changé de prisme, de grille d'interprétation ; en 1978 *The Deer Hunter* est jugé, souvent sévèrement, en fonction de ce qu'il donne à voir (ou plutôt de la manière dont les critiques interprètent sa représentation) d'un événement historique ; en 1980 *Heaven's Gate* est condamné (plus encore aux Etats-Unis qu'ailleurs, il est vrai), souvent par les mêmes personnes, du point de vue formel, c'est à dire en raison de son incapacité à construire, de façon cohérente, un récit cinématographique. Et l'on en arrive donc à ce paradoxe : Cimino s'est vu accablé de reproches pour s'être servi d'une guerre, dont il donnerait une vision biaisée, alors *The Deer Hunter* ne prétend absolument pas en faire l'histoire ; en revanche on l'a pratiquement exonéré de toute remarque concernant le fait qu'il présente, dans *Heaven's Gate*, comme « historique » un conflit qui n'a existé que dans son imagination...

Nous verrons comment, dans le chapitre consacré au film, la version « courte » correspond à la volonté du studio, qui en réalité avait renoncé à en faire un succès commercial, de produire un récit plus conforme aux canons hollywoodiens.

Plus encore que pour *The Deer Hunter*, le temps se chargera de rendre justice au film. Et même s'il est indéniable que le réalisateur a, très vite, trouvé davantage de soutien de ce côté-ci de l'Atlantique que dans son propre pays, ce serait faire preuve de « manichéisme », pour reprendre un des anathèmes fréquemment adressés au cinéaste, que de considérer qu'il aurait été, d'emblée, « compris » par les uns et rejeté par les autres. On a pu, ici aussi, lire des choses inattendues, et, surtout, assister à des retournements saisissants.

Plus de trois décennies séparent la sortie du film en version originale, pour une poignée de séances avant son retrait catastrophique décidé par *United Artists*, de sa renaissance à la Mostra de Venise en 2012. C'est peut-être un procédé facile, dont il ne faut pas abuser, mais il est des télescopages qui résistent difficilement à la tentation de la citation...

---

196 « Vietnam : les héros restent en enfer », *Le Point*, n° 339, 19 Mars 1979, p. 119-121.

Cimino fait dans le spectaculaire et par là il affadit et sirupise ce récit de boue et de sang (...)

Des gens dansent, et voilà. C'est parfois pittoresque, mais il ne se passe rien que ceci : des couples évoluent devant le spectateur. Bien calé dans son fauteuil moelleux, il regarde. Cela porte un nom : faire tapisserie, or il me semble que l'on ne va pas au cinéma pour ça. (...) Les salauds sont de vrais salauds de western, tête comprise, les pauvres sont beaux et sympa (...) C'est un film non choquant dans sa forme, qui s'inscrit sans rupture de ton dans la tradition du film à grand spectacle et gros budget et donc destiné à tous les publics.

Emile Breton, « Le bal ne pardonne pas », *Révolution* n° 66, 5 Juin 1981

...lutte [de classes] qu'aucun film des grands studios n'avait jusqu'alors abordé avec une telle lucidité. Michael Cimino l'a payé cher : son film de 3h38 (qui ressort enfin aujourd'hui restauré) fut descendu en flamme par une presse hargneuse...

Emile Breton, « La lutte des classes, sujet de western », *L'Humanité*, 27 Février 2013

Gilbert Rochu, on s'en souvient, n'avait pas apprécié le révisionnisme de *The Deer Hunter*. Le film suivant ne bénéficie pas d'un jugement plus favorable. Il explique pourquoi aux lecteurs de *Libération*:

Film brillamment ennuyeux (...) Cimino aurait dû citer le nom de Griffith comme véritable auteur du film et celui d'Emile Couzinet pour la profondeur psychologique des personnages (...) 240 000 dollars la minute de Cimino. Pour le même prix, Couzinet tournait trois films complet de mousquetaires dans sa maison de Royan (...) [*Heaven's Gate* témoigne d'un] goût du gaspillage, ce qui est la marque d'un esprit brouillon (...)

Dans *Birth of a Nation*, on voyait la marche triomphale du Ku Klux Klan accompagnée par la musique des Walkyries de Wagner. Dans *Heaven's Gate*, c'est le triomphe des immigrés sur l'air du *Beau Danube* (...) Cimino est catastrophique dans les scènes intimistes. Les acteurs parlent faux, avec deux expressions sur le visage : le rictus et le regard de mort (...) Isabelle Huppert évolue entièrement nue avec l'espièglerie d'une star du cinéma porno bavarois (...) Quant aux rencontres strictement sentimentales, elles deviennent rapidement bêtifiantes (...) De mauvais comédiens (...), on perd le fil, on s'y ennuie (...) Griffith réussissait un chef d'oeuvre, Cimino ramène le cinéma au simple art photographique<sup>197</sup>

Voilà donc une curiosité : en dépit de la lecture « marxisante » (nous verrons évidemment plus loin dans quelle mesure cette interprétation doit être nuancée) de l'histoire de la Conquête de l'ouest, *Heaven's Gate* n'a pas forcément bénéficié de la mansuétude – ou *a minima* d'une forme de bienveillance vis à vis des seules « intentions politiques » du film - de la presse généraliste de

---

197 Gilbert Rochu, « Cimino signe le premier western socialiste », *Libération*, 21Mai 1981. Le quotidien dirigé par Serge July publie l'année suivante un compte-rendu, non signé, de la version originale (projetée pour une séance unique à la Cinémathèque française, patronnée par le festival d'automne et les *Cahiers du cinéma*) : « Au bout d'une heure de projection, il ne restait que la moitié des spectateurs (...) Il est difficile de dire que les critiques faites au film ne sont pas justifiées. Oui, il a du mal à passer du général au particulier (...) Oui, on a beaucoup de mal à suivre les personnages... » *Libération*, 4 Septembre 1982). D'après *Le Monde*, la Cinémathèque a du au contraire refuser du monde et les réactions du public ont été « enthousiastes... » En revanche, Gérard Lefort estime, à la fin de la décennie, que *Heaven's Gate* « n'est pas du tout une élucubration ou un caprice » comme a voulu le faire accroire une critique mal intentionnée, mais bien au contraire « de l'art somptueux » (« les clés du paradis », *Libération*, 16 Juin 1989)



gauche<sup>198</sup>.

*Télérama* n'avait pas considéré, loin s'en faut, que *The Deer Hunter* était un film « parfait » (voir *infra*). Mais c'était, à l'instar de la plupart des critiques, sur la base des options idéologiques prétendument défendues par Cimino que Pierre Murat fondait son jugement. « Inquiétant » en 1978, le cinéaste est présenté, trois ans plus tard, sous les traits d'un « humaniste » :

Reconnaissons-le, *La porte du Paradis* est moins parfait, moins achevé que le *Voyage* (...) On peut trouver quelque longueurs, mais n'est-ce pas parce qu'il faut parfois se cramponner pour comprendre l'histoire que nous éprouvons une lassitude? (...) Contrairement à Coppola et son *Apocalypse Show* (pardon, *Now*) qui transforme la guerre en spectacle et la mort en fabuleux ballet, Michael Cimino est un humaniste qui magnifie le coeur des hommes et non les horreurs de la guerre<sup>199</sup>

Les revues de cinéma francophones prendront rapidement la défense du film. Mais là encore, il ne faut pas aller trop vite en besogne. A sa sortie, considérablement brouillée par l'existence de deux films très différents l'un de l'autre - bien souvent les critiques n'ont vu que la version tronquée, sans que cela soit forcément explicite dans leurs commentaires – les « défauts » de *Heaven's Gate* sont assez largement soulignés.

Au moment de rendre compte du livre que Jean-Baptiste Thoret a rédigé à partir des entretiens accordés par le cinéaste, *Michael Cimino, Les Voix perdues de l'Amérique*, la revue québécoise *Séquences* s'est ainsi largement félicitée du fait qu'enfin le western de Cimino soit reconnu, notamment en France, comme une pièce maîtresse du cinéma mondial<sup>200</sup>. Or, deux ans seulement avant sa présentation restaurée à Venise, Luc Chaput, qui évoque en introduction le « chef d'oeuvre » de...Steven Bach, ne montrait guère d'impatience à ce qu'une telle consécration advienne un jour :

Certaines scènes sortent du lot mais la base de la relation triangulaire entre James, Ella et Nate apparaît comme un concept scénaristique qui réduit les possibilités de l'histoire à un conflit de personnalité. Les personnages restent des archétypes, spécialement Ella, qui est bonne comme ses tartes (...) Ironiquement, Cimino a agi, dans ses dépenses et sa direction du projet, avec ce film boiteux, comme un de ces barons du bétail qu'il voulait dénoncer<sup>201</sup>.

Du côté de *Positif*, l'adhésion est loin d'être pleine. En Septembre 1981, La revue publie deux

---

198 Citons encore Colette Milon : « Les chevaux s'écroulent, nous aussi (...) A ne voir que si l'on est un masochiste de la pellicule. Cimino semble ignorer ce qu'est une ellipse et filme sans se lasser (...) Fort nous est de dire que ces 2h30 interminables de paradis sont plus longues, insipides, ennuyeuses et mornes que n'importe quel enfer ». « La Porte du paradis : un pétard mouillé », *Combat Socialiste*, 22 Mai 1981

199 Claude-Marie Trémois, « La Porte du Paradis : les pionniers de la misère », *Télérama*, 3 Juin 1981.

200 Jean-Philippe Desrochers, « L'Ouest maudit, l'Ouest convoité », *Séquences*, Avril 2015.

201 Luc Chaput, « Heaven's Gate. Jouer avec l'histoire », *Séquences* n° 264, Janvier-Février 2010, p. 31. Notons cependant que, la même année, la revue canadienne francophone publie un intéressant dossier sur le « western crépusculaire », par Jean-Philippe Desrochers, qui fait déjà part de son admiration pour ce film « immense et ambitieux, aussi bien dans son contenu que dans sa mise en scène et sa forme » dans laquelle il voit une « puissante charge caustique dénonçant le racisme américain à l'époque de la conquête de l'Ouest » (« Le western crépusculaire. Réfléchir le genre », *Séquences*, n° 269, Novembre-Décembre 2010, p. 14)

critiques du film et un long entretien avec le réalisateur, conduit par Michel Ciment.

Deux critiques, donc deux points de vue. Étonnement, aucun des deux n'accorde d'importance à l'affaire de la version courte. Le premier, dû à Michael Henry, n'en parle tout simplement pas, se contentant, de signaler dans la fiche technique figurant à la fin du texte l'existence de deux versions.

Quant à Olivier Eyquem, voilà comment il évacue le problème :

On protestera que le montage original (qui risque fort de devenir le serpent de mer des partisans) contient d'ineffable beautés. Ce serait oublier que Cimino, désavouant cette première mouture (...) assume l'entière responsabilité de cette version de 2h31, qui doit donc être seule prise en compte, en attendant un hypothétique troisième montage (...) pour arriver, enfin, charitablement, aux dimensions d'une bande annonce (car il y a, il est vrai, assez de beaux plans pour en faire une convenable)<sup>202</sup>

On comprend donc que le critique de *Positif* n'a pas vu la version originale et qu'il ne juge pas nécessaire d'en prendre connaissance. Or, il se trouve que la totalité de sa longue introduction est basée sur l'analyse d'une scène, preuve pour lui que Cimino, « après avoir mené jusqu'au bout une entreprise aussi délicate que *The Deer Hunter* » s'est trouvé, au film suivant « à ce point incapable de faire le tri entre l'essentiel et l'accessoire ». La scène en question est celle où « un général ventripotent défie les immigrants et baissant culotte, leur exhibe son épais postérieur. En contrechamp, Kris Kristofferson, notablement écoeuré, décrète d'une voix lasse mais virile : 'Et dire que cet homme est un ami du président des Etats-Unis!' ». Eyquem voit juste quand il estime que cette séquence est incapable de « faire naître la moindre indignation ou la moindre émotion » et qu'un « détail aussi trivial, accompagné d'un commentaire parfaitement redondant ne peut pas engendrer la moindre réflexion chez le spectateur ». Et il interroge le lecteur : « Comment Cimino a-t-il pu croire » qu'un tel plan servait le propos de son film<sup>203</sup>?

Et pour cause! Toute cette scène ne figure absolument pas dans la version originale! Nous montrerons dans le chapitre premier de la troisième partie combien la version en réalité imposée au cinéaste par le studio (Eyquem n'a pas l'air de prendre la mesure de la dimension coercitive de l'entreprise. Assayas - voir plus loin - se montre plus lucide dans sa description de « l'ayatollah Cimino », même si, le réalisateur a bien, de fait, adoubé officiellement la version saccagée de sa propre oeuvre...) ne constitue nullement une simple version abrégée du matériau de départ. La critique de *Positif* est une excellente manière d'aborder les données du problème. Des séquences entières ont en effet été *ajoutées*, pour faire du western « incompréhensible » du quintuple vainqueur des Oscars de 1979 (ainsi, schématiquement que la presse américaine a résumé la réception du film) un produit *bankable*, « hollywoodien ». Comme le souligne Olivier Eyquem, les

---

202 Olivier Eyquem, « Déconfiture amère », *Positif*, n° 246, Septembre 1981, p. 14.

203 *Ibidem*.

images et le texte sont ici « parfaitement redondants ». Mais c'est que le public a le droit de comprendre! Et plutôt deux fois qu'une. Toute la seconde version, nous le verrons, est truffée de modifications (par exemple d'innombrables lignes de dialogues ont été réécrites pour gommer les considérations jugées ésotériques par les industriels du cinéma) visant à prendre le spectateur par la manche pour bien lui montrer, notamment, qu'un homme qui se targue d'être « l'ami du président des Etats-Unis » ne peut pas baisser son slip et exhiber son anatomie intime en public, et que, s'il le fait, il mérite de perdre. D'ailleurs, au cours de cette même séquence de la bataille finale, un autre plan ne figure que dans la version studio : le héros James Averill abat d'un *one shot* tranquille<sup>204</sup> le sergent Wolcott (c'est lui, le « général ventripotent »), alors que dans la version réalisateur, le militaire quitte le champ de bataille cigare aux lèvres, sans la moindre égratignure...

Partant donc du principe que le film qu'il a vu est « le seul qui doit être pris en compte », Olivier Eyquem éreinte *Heaven's Gate* avec une violence et une terminologie telles que l'on peut soupçonner dans son analyse l'influence du célèbre papier de Canby dans le *New York Times* du 19 Novembre 1980 (voir plus loin). Il faut, nous dit le critique de *Positif*, « essayer d'oublier l'estime que l'on a pour le réalisateur de *The Deer Hunter* » et nous verrons alors

que nous sommes confrontés ici à une catastrophe d'une rare ampleur et que, considéré sous l'angle du rapport qualité-prix, *Heaven's Gate* constitue un cas dans l'histoire du cinéma.

Rarement montagne n'aura accouchée d'une aussi malingre souris, rarement script de série B aura été traité avec tant de solennelle componction, rarement cinéaste se sera fourvoyé aussi irrémédiablement dans tous les domaines relevant de sa responsabilité<sup>205</sup>.

Bref, un « désastre inqualifiable ». Tout est raté dans *Heaven's Gate*, puisque l'on pourrait, c'est bien la seule concession que fait Eyquem à la « jolie photo » de Vilmos Zsigmond, éventuellement, en tirer une bande-annonce « convenable » (là encore, il emboîte le pas de la grande majorité des critiques outre-atlantiques considérant que le remontage avait laissé subsister beaucoup trop d'images). Qu'il s'agisse de définir ses personnages ou de mettre en scène la grande Histoire, Cimino fait preuve d'une coupable « indécision » : le film « ne cesse de passer du pointillé au trait le plus épais, de l'indéfini à la caractérisation-cliché, de l'indéterminé au surdéterminé ». Le réalisateur ne maîtrise pas son sujet, et pourtant « il y avait la possibilité de traiter d'un événement qui fait partie intégrante de l'histoire des Etats-Unis<sup>206</sup> ». Mais, voilà « faire un film, c'est faire des choix et entre le vide et le trop-plein, *Heaven's Gate* respire d'emblée l'indécision ».

Cependant, à la différence de nombre de ses confrères américains, Olivier Eyquem, après un rapide

---

204 Bien entendu, une autre nécessité du remontage du film était de camper le personnage principal dans une attitude un peu plus digne d'un héros de cinéma. Voir chapitre « L'âge de la terre », dans la dernière partie de cette thèse.

205 *Positif*, art. cit., p. 14-15.

206 Où l'on comprend que le critique ne s'est pas, manifestement, informé quant à la consistance historique de cette Johnson County War.

passage en revue des « inexplicables carences » du film (« un scénario nul », « un quatuor d'acteurs parfaitement déphasé », « des reliquats de scripts de série B »...) garde, dans l'ultime phrase de son texte, l'espoir que le réalisateur de *The Deer Hunter* (qui a visiblement fait l'unanimité en sa faveur à la rédaction de *Positif*) retrouve toute son inspiration : « Cimino nous doit une revanche<sup>207</sup> »

Dans le même numéro, Michael Henry raille « la presse imbécile » incapable de reconnaître le chef d'oeuvre quand il se présente à elle...Pour lui, *Heaven's Gate* poursuit la démarche initiée avec le film précédent : « Avec quelle crânerie, quelle impertinence, Michael Cimino ne persiste-t-il pas à oeuvrer à contre-temps comme à contre-courant! ». Comme dans *The Deer Hunter*, le cinéaste « se situe du côté des forces vives de son peuple, du côté des humiliés et des offensés, des sans-voix et des oubliés de l'histoire ». Hier, les cols bleus, aujourd'hui les migrants pour mieux rappeler à l'Amérique, à l'heure où « elle se cherche une bonne conscience en embrassant les certitudes reaganiennes », le « fratricide originel, le massacre des pauvres par les riches ».

Une réussite totale, qui en définitive – et là réside peut-être une des raisons fondamentales du rejet du film – livre une vision désespérée du cours des choses ; Michael Henry relève ce qui constitue le fil conducteur de la narration : « 'It' s over!' prophétise Bill et voici la saga d'emblée placée sous le signe du temps perdu et du désenchantement romanesque. Dérive des âmes, déperdition de l'énergie, dégradation des valeurs, tel est le registre que s'impose Cimino. ». Et le critique de conclure d'une formule qui lui servira un tiers de siècle plus tard de titre à une étude panoramique du cinéma américain<sup>208</sup> : « A la porte du Paradis ne demeureront que les lambeaux d'un rêve fracassé<sup>209</sup> »

Une petite décennie plus tard, Laurent Vachaud, à l'occasion d'une des nombreuses reprises confidentielles de la version originale qui ont émaillé la carrière du film, fournit en quelque sorte une synthèse des deux points de vue initiaux publiés par la revue et, plus étonnant, semble se rallier à la thèse « bachiste » du « gaspillage » (voir plus loin) :

Même dans sa version originale, la *Porte du paradis* n'est pas exempt de défauts : scénario ténu, photo chichiteuse, psychologie des personnages impénétrable. Et pourtant, c'est un grand film. (...) Nous ne reviendrons pas sur les millions de dollars gaspillés par son réalisateur (pour cela voir le livre de Steven Bach)<sup>210</sup>

Les tout premiers articles des *Cahiers du cinéma* soulignent également les carences du film :

---

207 *Positif*, art. cit., p. 16.

208 Michael Henry Wilson, *A La porte du paradis. Cent ans de cinéma américain, cinquante-huit cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2014. Cimino prend place dans son sixième chapitre, « la charge des iconoclastes », aux côtés, notamment, de Fuller, Cassavetes, Altman, Scorsese et Coppola.

209 Michael Henry, « Le rêve perverti (de *The Deer Hunter* à *Heaven's Gate*) », *Positif*, n° 246, Septembre 1981, p. 13.

210 Laurent Vachaud, « I'd like a cigarette...*La porte du paradis*, version intégrale », *Positif*, n° 347, Janvier 1990, p. 71-73

Il [Cimino] tranche les caractères [de ses personnages] dans la pierre, éludant toutes les nuances et les ambiguïtés (...) La morale politique reste l'unique souci du réalisateur. Cette reconstitution du passé souffre de naïveté. Kris Kristofferson a des airs de shérif de feuilleton et parvient à gommer toute sensualité. Il est stérile et trop contemporain. Beaucoup de personnages ont l'accent de cow-boys des années quatre-vingt et le maquillage des émigrants est franchement théâtral.

Carine Varène, *Cahiers du Cinéma*, Janvier 1981

Au même moment, Olivier Assayas signe, sous la reproduction d'une affiche rappelant le passé publicitaire de Cimino (voir chapitre suivant) un article intitulé « L'Ayatollah Cimino », qui revient sur les déboires du réalisateur, d'abord ses difficultés pour imposer un projet que le critique et futur cinéaste français fait remonter à 1971, ensuite la violente polémique concernant les dépassements des coûts de productions et des délais. S'abstenant de livrer explicitement un jugement personnel sur le contenu filmique, Assayas évoque l'« avis général » entourant la réception du film, légitimant ainsi la version officielle de l'histoire, telle que Steven Bach, quatre ans plus tard, en formulera la version définitive :

L'échec provoque un tollé unanime contre les méthodes de Cimino qui, de l'avis général, a outrepassé ses droits et négligés ses devoirs (...) Il est certain que Cimino a profité d'un certain laxisme de la part de ses financiers, qui acceptèrent de sa part sans rechigner des conditions que seuls des cinéastes de l'envergure de Kubrick parviennent à imposer (...)

Assayas doute fortement de l'avenir de la version ciminienne de la Johnson County War. En effet:

Personne n'a dit que *Heaven's Gate* était un bon film mais plutôt qu'il souffrait d'être trop long. Les reproches faisaient état de défauts de base concernant et la distribution et les dialogues. Les rares cas où un remontage a pu être bénéfique sont ceux où tout a été repris sans préjugés. On voit mal Cimino, qui a tendance à défendre la première version qu'il a présentée, opérer une volte-face sur ses partis pris<sup>211</sup> qui sont, précisément, la base du litige (...)

Il faut préciser que si l'éreintage du film par la critique a fait grand bruit, la réaction du public n'en a pas été moins négative<sup>212</sup>...

Une fois la version studio distribuée, et *de facto*, l'oeuvre originelle enterrée, Les *Cahiers* remettent l'ouvrage sur le métier. Yann Lardeau expose dès la première phrase de son compte-rendu l'inextricable difficulté qui attend le critique confronté au « cas » *Heaven's Gate* :

Il est difficile d'apprécier à sa juste valeur *Heaven's Gate*, ne serait-ce que parce que la version courte, remontée, est moins vue pour elle-même, en elle-même, que comme vestige, ruines d'une version longue, original amputé qu'on risque fort de ne pas voir avant longtemps. Si bien que le film est manqué par deux fois : dans le refus de voir la cohérence propre de cette version, dans l'impossible reconstitution d'une version longue apparemment similaire dans son style, à sa réduction actuelle (cf les articles très documentés de JP Coursodon in *Cinéma 81*, n° 266 et 267)<sup>213</sup>

---

211 Et pourtant...

212 « L'Ayatollah Cimino », *Cahiers du Cinéma*, Janvier 1981, p. XI.

213 Yann Lardeau, « Le cercle brisé », *Cahiers du Cinéma*, n° 326, Juillet-Août 1981, p. 54. On appréciera l'écart entre les précautions que s'impose Lardeau concernant la co-existence de deux versions (dont l'une ne resurgira pas « avant longtemps » ainsi qu'il le prophétise) et l'assurance d'Olivier Eyquem d'avoir affaire à un seul film.

Nous aurons l'occasion de revenir, rapidement, sur les deux textes effectivement essentiels du co-auteur des *Cinquante ans de cinéma américain*. Lardeau reconnaît en tout cas qu'il n'a qu'un accès biaisé à l'oeuvre. Il cerne cependant, dans les enjeux du film, quelques dimensions essentielles du rapport à l'histoire que construit le récit, et que nous développerons ultérieurement. Ainsi, cette remarque concernant les liens dialectiques, les *glissements*, que le film donne à voir entre des mondes, des périodes, que le cinéma se plaît généralement, même chez le maître vénéré de Cimino, à dissocier :

Trains, troupes de cavaliers, charges, longues marches de pionniers, autant de colonnes qui traversent et découpent autrement le territoire, autant d'images de destruction, fuite, débâcle ou conquête, d'une promiscuité des groupes qui réfute la hiérarchie et la ségrégation des castes. Si l'aspect politique de l'enjeu est si présent, idéologie réactionnaire des propriétaires fonciers et idéaux anarchistes de la plèbe, levée de la milice parmi les chômeurs d'un chantier, c'est aussi parce que la conquête de l'ouest n'avait jamais été rapprochée, comme un effet, de la révolution industrielle et des grands exodes qui saignaient les campagnes du Vieux Monde. Même chez Ford qui, s'il a filmé dans les mines d'Angleterre ou sur sa terre irlandaise, a toujours filmé l'Ouest américain comme de verts pâturages<sup>214</sup>.

Alors qu'Olivier Eyquem voit « la séquence de la gare de Casper » comme « un exemple de l'immense gâchis » orchestré par Cimino, qui construit un « tableau d'une colossale ampleur (...) que nous ne verrons plus, décor purement ostentatoire, sans l'ombre d'une justification fonctionnelle <sup>215</sup> », Lardeau comprend que cette halte du récit dans cette bourgade industrielle du piémont des Rocheuses est l'occasion d'assener, grâce à la virtuosité de la mise en scène, une formidable leçon d'histoire quant aux dynamiques qui ont présidé l'édification d'un « ouest » dont le film va s'attacher à déconstruire les représentations patiemment accumulées par plusieurs décennies de cinéma.

Quelques lignes plus loin, Lardeau relève une donnée certes élémentaire mais qui, comme nous l'avons soulignée, est absente de la quasi-totalité des commentaires, afin d'orienter le spectateur vers une lecture métaphorique des événements convoqués par le cinéaste, qui, finalement, se saisit « d'un épisode mineur de l'histoire de l'Amérique, la Johnson County War qui, en toute objectivité, eut pour superficie un village et se solda par deux morts<sup>216</sup> »

Les dernières lignes de l'article témoignent d'une affinité de l'auteur avec les ambitions historiographiques et narratives du cinéaste telle que l'on comprend qu'effectivement, comme le dira Bill Krohn quelques années plus tard, Cimino ait voulu entretenir une « relation privilégiée » avec

---

214 *Ibid.*, p. 55.

215 Eyquem, *art. cit.*, p. 15.

216 *Idem.* On ne saurait dénombrer les articles qui non seulement prennent au pied de la lettre, si l'on peut dire, les images de batailles sanglantes, avec ses amoncellements de cadavres, montrées par le film, mais font de la surenchère en présentant cette « guerre », qui s'est en réalité déroulée autour d'un unique ranch et dont les deux victimes ont été touchées par des tirs issus de leur propre camp (nous en reconstituons les grandes lignes dans le chapitre dédié au film) comme un épisode « incontournable » de l'histoire américaine.

la revue française:

Ce formalisme qui a pu choquer le spectateur est pourtant un classique de la littérature (...) Chaque scène porte en elle son propre dénouement. Si une synthèse peut s'effectuer à la fin, c'est en comblant les intervalles de ces indices, de ces clichés photographiques, à la façon d'un historien travaillant sur archives (...) et c'est bien pourquoi le commentaire *off* de Kris Kristofferson et le *flash back* final<sup>217</sup> correspondent à une solution panique de compromis avec la production<sup>218</sup>.

A la fin de la décennie, Ianis Katshanias salue avec enthousiasme le « temps retrouvé »:

Le temps qui lui avait manqué lors de sa sortie est retrouvé neuf ans plus tard. Pourquoi la durée est-elle si nécessaire à *Heaven's Gate*? Pourquoi Cimino a-t-il besoin de 3h40 pour raconter l'histoire de la guerre de Johnson County? Parce qu'il ne fait pas que la raconter. Il la reconstitue. C'est étonnant de voir combien la critique américaine a contesté la véracité historique du film. Et pourtant, rien n'est aussi étudié, conforme à l'Histoire (...)

C'est le temps nécessaire pour décrire une époque en rassemblant tous les savoirs, toutes les connaissances, toutes les informations qui, additionnées, finissent par former un monstre. Le monstre de l'idéologie d'une Amérique naissante<sup>219</sup>

Mais pour revenir à la réception du film dans la presse généraliste française, si l'on veut dégager quelques grandes généralités, il nous faut constater que:

1) L'accueil initial est loin, contrairement à la légende cocardière, triomphalement brandie à l'aide de jugements à l'emporte-pièce du type « les Américains sont des cons : ils boudent ce qu'il y a de mieux chez eux<sup>220</sup> », d'avoir été unanimement favorable au film. De très nombreuses critiques hexagonales voient plutôt dans le rejet massif du film outre-Atlantique non pas une preuve de la bêtise congénitale « des Américains », mais la manifestation d'un bon sens qui aurait dû inspirer, notamment, les programmeurs du festival de Cannes :

Comment un film rejeté unanimement en Amérique, et par la critique et par le public (...), après avoir été retiré de l'affiche et avoir connu une seconde sortie presque aussi catastrophique, comment un tel film (...) peut-il se retrouver à Cannes? (...) Cimino n'a connu qu'un succès, *The Deer Hunter*, et encore parce que Robert De Niro aurait mis la main à la réalisation<sup>221</sup>

---

217 Deux nouveautés introduites par la version studio. Voir nos commentaires plus loin. NdA

218 Lardeau, *art. cit.*, p. 55.

219 « Le Temps retrouvé », *Cahiers du Cinéma*, n° 422, Juillet-Août 1989. Le film ressort effectivement sur un nombre très limité d'écrans, distribué par Connaissances du cinéma et Les Films Saint-André des Arts.

220 Eric Neuhoff, « Mais qu'est-ce qu'ils trouvent à Isabelle? », *L'Événement du Jeudi*, 11 Novembre 1991. Pour se faire une idée du niveau de la critique, on se contentera d'une courte citation, à propos de la prestation d'Isabelle Huppert, le seul aspect du film qui a dérangé Neuhoff : « Isabelle Huppert se fait violer par quatre (*sic*) types qui n'ont sans doute pas remarqué qu'elle avait les fesses molles » (d'où le titre de l'article...). On peut évidemment choisir d'ignorer les piques chauvines d'une publication qui s'est toujours située, en faisant mine de ne pas y toucher, à la lisière du populisme. Néanmoins, cette idée du rejet du film aux Etats-Unis en raison de la « connerie » supposée du public transparaît dans de nombreux commentaires faits autour du film, y compris dans une presse traditionnellement soucieuse de ne pas jouer sur les stéréotypes nationaux. Pierre Murat, déjà cité, se demande ainsi, en dernière analyse : « Au fait, et si *Heaven's Gate* était un chef d'oeuvre? Après tout, là-bas, ils ont bien craché sur *Barry Lindon* et ils font régulièrement fête à des Lina Wertmüller...Errare americanum est » (« Les Portes du Paradis sont au purgatoire », *Télérama*, 7 Janvier 1981)

221 Anne de Gasperi, *Le quotidien de Paris*, 21 Mai 1981. La remarque concernant la contribution de De Niro à la réalisation de *The Deer Hunter* est dénuée de tout fondement.

D'autres font bien état d'une « exception française », mais pour la regretter :

La guerre du Comté de Johnson est une tarte à la crème du western. Elle en a inspiré de tout petits, de très grands, de gigantesques et même d'éléphantesques comme cette *Porte du paradis*. (...) on se prend à regretter qu'on n'en ait pas coupé davantage...

Accoutumés aux scénarios rachitiques, les spectateurs français seraient tout à fait capables de gober celui-là<sup>222</sup>.

Certains n'auraient pas demandé mieux que de céder à un antiaméricanisme de bon aloi, mais là, vraiment, ce n'est pas possible :

On aimerait leur [les critiques américains] clouer le bec en applaudissant *Heaven's Gate* à tout rompre. On ne peut pas parce que le film (...) souffre de la maladie du nouveau cinéma américain : hypertrophie des membres et paralysie cérébrale. Pas de scénario digne de ce nom (...) pas d'âme, pas d'histoire, pas de personnages auxquels on puisse s'attacher<sup>223</sup>.

De même, la thèse du « Cimino mégalo » a été complaisamment relayée par des critiques se contentant, le plus souvent de reprendre, parfois littéralement, les jugements expéditifs de la plupart de leurs confrères américains. « M.E.R » écrit ainsi dans, à nouveau, *Le Matin* :

Les Artistes Associés vont se mordre les doigts d'avoir fait confiance au « golden boy » du *Voyage au bout de l'enfer*. Intraitable, mégalo, celui-ci jette l'argent par les fenêtres, tourne chaque scène plus de vingt fois (...)

A peine le contrat signé, Cimino devient incontrôlable. Sur le tournage, on le surnomme « l'Ayatollah ». Chez lui, tout est prétexte à de nouvelles exigences<sup>224</sup>...

Colette Godard, pour *Le Monde*, qui a par ailleurs apprécié *Heaven's Gate*, relativise la réaction américaine en se demandant comment un pays comme la France aurait reçu un film qui violente autant son propre récit national :

Pourquoi l'Amérique refuse-t-elle les images immenses de cet anti-western? Mais quel autre pays aurait accepté de produire une telle mise en accusation, prise dans son histoire, de la violence et de l'injustice? Peut-on envisager une production française de plusieurs milliards (sic) traitant des ratonnades pendant la guerre d'Algérie, du camp de Drancy ou des exécutions de communards par les Versaillais?<sup>225</sup>

2) Il y eu bien sûr des exceptions (François Maurin dans *L'Humanité* notamment<sup>226</sup>), mais, là encore, les critiques les plus élogieuses, *au moment de la sortie du film* (précision importante) sont venues de la droite. *Le Figaro* confirme ainsi tout le bien qu'il pensait du réalisateur du *Deer Hunter*, qu'il semble suivre, y compris sur le terrain des options politiques prêtées au film. Claude

222 Guy Teisseire, « La Porte du paradis, L'éléphant et la souris », *Le Quotidien de Paris*, 21 Mai 1981.

223 Michel Pérez, *Le Matin*, 21 Mai 1981.

224 *Le Matin*, 26 Août 1982.

225 Colette Godard, « Cimino ouvre la porte du paradis », *Le Monde*, 21 Mai 1981.

226 On se souvient de la verve avec laquelle il avait caractérisé le film précédent d'oeuvre raciste (voir *supra*). Sans évoquer ni le passé (pourtant très proche) « fascisant » de Cimino ni l'affaire de la version courte, François Maurin n'adhère pas entièrement à la manière dont le metteur en scène mobilise « toutes les ressources du cinéma grand spectacle », mais, à rebours, ainsi que nous l'indiquions, de beaucoup de ses confrères écrivant dans la presse clairement engagée à gauche, lui distribue un satisfecit en notant que « les bonnes intentions sont donc là, indiscutablement, et c'est sans doute la raison pour laquelle le film ne saurait être déplaisant malgré l'énorme machinerie qui les enserme » (« Entre le rêve américain et la loi de l'argent, un gouffre... », *L'Humanité*, 21 Mai 1981)



Baignères synthétise bien l'admiration de la rédaction de ce qui est alors communément considéré comme le navire amiral du groupe Hersant :

Après tant de films bien raisonnables, bien ratés ou bien inutiles, voici que souffle un vent de folie épique avec *La Porte du paradis* de Michael Cimino (...)

Les éleveurs ont la loi pour eux, les petits fermiers le désespoir (...) Malgré les rumeurs qui nous parviennent d'Amérique, le fil conducteur est d'une clarté et d'une solidité parfaites<sup>227</sup>

Pour *France-Soir* l' « anticonformisme » du film explique son échec aux Etats-Unis et Monique Pantel, selon qui « les spectateurs européens qui ont eu la chance de voir le film à New York mercredi<sup>228</sup> l'ont tous trouvé très beau », estime que l'oeuvre de Cimino a toutes les chances de connaître un destin analogue au *Barry Lindon* de Kubrick: « échec en Amérique et triomphe en Europe<sup>229</sup> »

Quand, au printemps suivant, le quotidien fondé en 1944 et disparu en 1992, rend compte de la sortie en France de la version courte (sans indiquer qu'il ne s'agit pas du même film que celui qui a trouvé grâce aux yeux des « spectateurs européens » présents au cinéma I de New York en Novembre 1980), c'est pour encenser l'art de Cimino de « broser une fresque impitoyable de l'ouest en convulsion ». Pour Jacqueline Cartier, le cinéaste « réussi par une direction d'acteurs magistrale à donner une identité, donc un destin, à une foule de personnages », si bien, qu'à l'instar de la séquence de la valse du prologue, *Heaven's Gate* est truffé de « morceaux d'anthologie ». L'interprétation est admirable et là où Gilbert Rochu décelait l'influence du « porno bavarois », Pantel voit, dans le personnage confié à Isabelle Huppert une figure « très éloignée du stéréotype du saloon classique. Elle est vraie, échouée dans cet enfer-là, souhaitant vivre (...) elle passe ainsi d'une grâce presque enfantine à la détermination de l'adulte, de l'insouciance à l'engagement profond<sup>230</sup>. »

Et c'est de nouveau Robert Benayoun qui livre, pour la presse généraliste française, dans les colonnes du *Point* l'une des critiques qui, de notre point de vue, s'approche au plus près du propos porté par *Heaven's Gate*:

[les critiques américains] semblent incapables de comprendre leur propre cinéma<sup>231</sup> et le briment dès qu'il s'écarte de la sacro-sainte notion de spectacle (...) Qu'ont-ils à faire d'un conte protestataire qui sent le pogrom et le massacre sans Indiens, où des armées désespérées s'annihilent dans la poussière des grandes frontières? D'un pamphlet politique sur le rêve américain et le prix qu'il coûta? L'Amérique s'est bâtie, on le sait, sur de telles injustices, et cette vérité et bonne à dire. (...) *La Porte du paradis* est un spectacle superbe, visionnaire (...)

227 Claude Baignères, « L'enfer au bout du voyage », *Le Figaro*, 21 Mai 1981

228 Autrement dit le 18 Novembre 1980, le soir de la première new-yorkaise (NdA).

229 Monique Pantel, « La Porte du Paradis refermée », *France-Soir*, 22 Novembre 1980.

230 Jacqueline Cartier, « Ouverte sur l'enfer », *France-Soir*, 21 Mai 1981.

231 Allusion assez transparente aux reproches récurrents adressés au cinéaste « de ne pas comprendre sa propre histoire », ainsi que le formule notamment Pauline Kael (NdA).

Rarement un western n'aura fait preuve d'un tel réalisme. Nous voyons ici tout un pan de l'ouest, avec ses rudes prolétariats, ses maisons de passe enfumées... Les exigences de Michael Cimino font penser à celles, jadis, de Von Stroheim qui fut écrasé par Hollywood et qu'on étudie aujourd'hui religieusement dans les manuels.

Le critique juge nécessaire de revenir sur les conditions qui ont présidé à la sortie du film et prophétise:

L'affaire a contraint Cimino à tailler dans son travail avec une rigueur auto-punitrice qui lui retire un peu de sa majesté vengeresse (...) [Mais] les cinéphiles retrouveront le film original en cinémathèque ou même un jour en salle. Le poème non expurgé vaudra cher l'analyse, et on le disséquera, avec les compte-rendus d'époque de *Variety*, pour savoir comment s'écrit l'histoire du septième art, sur des bobines sacrifiées<sup>232</sup>.

**« Nous sommes convaincus que la version abrégée sera un excellent film et que son potentiel sur le marché mondial est énorme<sup>233</sup> »**

Et l'on a bien retrouvé le film, en vidéo comme en salle, et *Heaven's Gate* est devenu ce jalon majeur de l'histoire du cinéma qu'évoquait Stéphane Delorme en octobre 2011. Il n'empêche : le lynchage du film, et de son auteur, devenu du jour au lendemain « le réalisateur le plus honni de Hollywood », pour reprendre les mots mêmes de l'intéressé, a marqué un coup d'arrêt à l'élan créateur du cinéaste dont il devait ne jamais se relever. Confronté à l'ineffable beauté de l'oeuvre, on a du mal, aujourd'hui à comprendre le déchaînement de haine, de bêtise et de mauvaise foi qui a pu déferler dans les médias américains (partiellement relayé nous l'avons vu chez certains de leurs homologues étrangers) dans les jours et les semaines qui suivirent la projection inaugurale du 18 Novembre. Comme l'ont reconnu certains des plus farouches adversaires du film, Andrew Sarris en tête, « on avait l'impression que les critiques se sentaient obligés de surenchérir les uns sur les autres ; c'était à qui trouveraient les mots les plus cruels pour détruire le film<sup>234</sup> »

Alors pourquoi? Pourquoi un film ayant coûté entre 35 et 45 millions de dollars<sup>235</sup> a-t-il été, sitôt sorti, torpillé par ses propres commanditaires? Pourquoi des critiques si prompts à célébrer la Nouvelle Vague française se sont-ils montrés à ce point frileux, pour les plus mesurés d'entre eux, vis-à-vis d'une oeuvre qui, si elle rompt bien entendu, comme nous le montrerons dans la troisième partie de cette thèse, avec quelques uns des codes les plus solidement établis par l'industrie culturelle, n'aurait jamais dû, pour cela, déclencher un tel torrent d'indignation, Cimino se trouvant pratiquement accusé d'assassiner le cinéma d'auteur en « gaspillant » l'argent du « studio de

---

232 Robert Benayoun, « Cimino: les mirages du Wyoming », *Le Point*, 25 Mai 1981.

233 Andy Albeck, président de United Artists, le 25 Novembre 1980, cité par Jean-Pierre Coursodon, « *Heaven's Gate*. Requiem pour un poème mort-né », *art. cit.*, p. 7.

234 Andrew Sarris, « We'll Save It in the Cutting Room », *Village Voice*, 29 Avril-5 Mai 1981, p.47

235 Le budget global définitif n'a jamais fait l'objet de communication officielle, ni de la part de Transamerica, la propriétaire de United Artists, ni de celle de la MGM, qui l'absorbe à l'été 1981.

Chaplin », l'acculant ainsi à la faillite et à un rachat par l'un des principaux représentants de l'*entertainment* hollywoodien<sup>236</sup>?

Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse, il nous faut, rapidement, revenir sur les principaux enjeux à partir desquels s'est cristallisée l'« affaire Cimino », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Coursodon<sup>237</sup>, avant que Serge Toubiana la réutilise, en 1985 dans un éditorial des *Cahiers* au sujet de ce qui fut la dernière grande polémique suscitée par un film de Cimino, à savoir la question du racisme dans *Year of the Dragon*.

Voici donc comment, synthétiquement, l'on peut présenter les choses :

1) Si *Thunderbolt and Lightfoot* emporte un relatif succès d'estime, grâce sans doute en partie à la présence d'Eastwood (voir le second chapitre de la partie suivante), c'est bien le succès commercial (près de cinquante millions de dollars de recettes domestiques, pour un budget dépassant légèrement les quinze millions), ainsi que les cinq statuettes rapportées de la cérémonie des Oscars du printemps 1979 qui persuadent United Artists d'accorder au « golden boy » Cimino une enveloppe conséquente (le chiffre initial était de l'ordre de « seulement » dix millions de dollars, mais a très vite été réévalué) pour réaliser un projet déjà présenté, et systématiquement refusé, aux studios américains dès les années 1974-1975. Entre-temps, à l'été 1978 le réalisateur a modifié le titre de son scénario ; initialement intitulé *The Johnson County War*, c'est sous le nom de

*Heaven's Gate* que débute le tournage, dans le Montana, le 19 Avril 1979, du troisième long-métrage de Cimino. Ce nouveau titre, qui emprunte autant à la Bible qu'à Shakespeare<sup>238</sup>, indique bien, ainsi que nous le développerons en troisième partie, cet usage métaphorique que compte entreprendre Cimino de la « guerre » du comté de Johnson, effectivement transfigurée par sa caméra.

2) Il durera près de cinq mois, en extérieurs et intérieurs réels, dans le Montana donc, à Kalispell où le réalisateur installe le Two Oceans Hotel et la salle de bal-patinoire qui donne son titre au film,

236 « Oubliant » ainsi d'évoquer la perte de spécificité de ce « studio sans studios, seul des *majors* à avoir été créé non par des commerçants mais par des artistes » (Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *Cinquante ans de cinéma américain*, op. cit., p. XLIII), ainsi que l'illustre bien le différend qui opposa au début des années quatre-vingt François Truffaut au dirigeants de ce qui n'était plus alors qu'une filiale du groupe dirigé par Kirk Kerkorian (voir plus loin).

237 « *Heaven's Gate*. Requiem pour un poème mort-né », *Cinéma 81*, n° 266, Février 1981, p. 7.

238 Shakespeare, sonnet 29 : « Lorsque, en disgrâce auprès de la fortune et des hommes, je pleure tout seul sur ma destinée proscrite / Lorsque, troublant le Ciel sourd de mes cris stériles, je me regarde et maudis mon sort (...) Si, au milieu de ces pensées où je vais me mépriser moi-même, je pense par hasard à toi / Alors, comme l'alouette s'envolant au lever du jour de la sombre terre, ma vie chante un hymne à la porte du paradis ».

Les tout premiers mots, nous le verrons dans la partie suivante, du premier film de Cimino, sont un passage de la Bible. Le titre de son troisième opus, où l'idée de perte guide le récit, trouve des résonances dans l'Evangile de Mathieu : « Entrez par la porte étroite ; car large est la porte, et spacieux le chemin qui mène à la perte, et nombreux sont ceux qui entrent par elle, et resserré le chemin qui mène à la vie, et peu nombreux sont ceux qui le trouvent » (Mathieu 7 :13, 14). Le cinéaste a lui-même confirmé à Jean-Baptiste Thoret l'influence du poète et dramaturge anglais quant au choix du nouveau titre (Thoret, *Michael Cimino, les voix perdues de l'Amérique*, op. cit., p.139).

mais aussi à Two Medicine Lake, dans le Parc National de Glacier (où Cimino avait déjà filmé les scènes « appalachiennes » de chasse de *The Deer Hunter*), chargé d'accueillir Sweetwater, le hameau des migrants, et dans l'Idaho où la ville de Wallace, qui présentait aux yeux du réalisateur, que l'on accusera tant de vouer un culte dispendieux aux traces authentiques de l'histoire, l'inestimable avantage d'avoir conservé « dans son jus » sa gare érigée dans les années 1880, deviendra Casper, Wyoming. Si l'épilogue est tourné dans le Rhode Island, à Newport, soit le lieu du récit, Cimino dépayse spectaculairement le plateau du film de l'autre côté de l'Atlantique, pour trouver à Oxford, Angleterre, le cadre propice au décor du prologue qu'introduit le carton « Harvard College, Cambridge, Massachussets, 1870 » ; nous verrons toutes les significations et enseignements « extra-diégétiques » qui découlent d'un tel choix.

Les prémisses de la polémique peuvent être datées de la publication par la presse locale de l'article d'un journaliste « infiltré » sur le plateau. Se voyant refusé l'accès officiel au tournage, Lou Gapay parvient à se faire engager comme figurant (terme qu'exècre tout particulièrement le cinéaste). C'est en grande partie sur la base de son témoignage<sup>239</sup> que sera écrite la « légende noire » de l'« ayatollah Cimino », accusé pêle-mêle de maltraitance envers les animaux (un cheval serait mort d'épuisement), de harcèlement moral vis à vis de ses acteurs qu'il forçait à rejouer des dizaines de fois certaines scènes, mais aussi de toxicomanie (il aurait ainsi préempté un « budget cocaïne » sur l'enveloppe concédée par United Artists), sans parler bien entendu de son obsession du détail l'amenant, par exemple, à faire attendre toute l'équipe pendant des heures au pied d'une montagne que le « bon nuage » daigne se présenter afin de l'incorporer dans le cadre.

3) Steven Bach expliquera (voir plus loin) que, en dépit de ces petites alarmes, la confiance des dirigeants du studio, Andy Albeck en tête, quant à la capacité du *winner* Cimino à livrer un produit commercialement exploitable, a dominé jusqu'au bout, c'est à dire jusqu'à cette fatidique soirée du 18 Novembre 1980. Le lendemain, toute la critique new-yorkaise condamne le film. Il serait évidemment fastidieux (et excessivement redondant, la plupart développant exactement les mêmes arguments) de les citer toutes. Il semble que c'est effectivement le papier de Vincent Canby qui a été par la suite le plus cité pour témoigner du rejet « unanime » de la presse américaine de *Heaven's Gate*. Il y eut en réalité des commentaires encore plus vindicatifs mais la critique de Canby, qui avait, on s'en souvient, salué la sortie de *The Deer Hunter* comme la preuve de la naissance d'un nouveau grand réalisateur, se démarquant ainsi de la plupart de ses confrères de la « grande presse », inaugure l'animosité, pour ne pas dire plus, qui devait résumer les relations entre le réalisateur et le grand quotidien de la côte Est, considéré par Cimino comme l'exemple type de la

---

239 L. Gapay, « Shoot Out at *Heaven's Gate* », *The Washington Post*, 2 Septembre 1979.

fausse intelligentsia, sûre de ses prérogatives mais foncièrement inculte.

Extraits:

*Heaven's Gate*, qui sort au cinéma I, échoue à un tel point, que l'on pourrait suspecter Monsieur Cimino d'avoir vendu son âme au diable pour obtenir le succès de *The Deer Hunter*. Aujourd'hui, Lucifer vient réclamer son dû.

L'approche du sujet est si prévisible que le film est plus ennuyeux qu'une promenade en rond de quatre heures dans son propre salon.

Vous trouviez la fête du mariage au début de *The Deer Hunter* trop longue? Attendez de voir *Heaven's Gate*! (...) Il n'y a pour ainsi dire pas de récit (...) rien ne fonctionne (...) *Heaven's Gate, an unqualified disaster*<sup>240</sup> »

Cette idée que Cimino aurait fait la preuve, en dépit des moyens « colossaux » (à relativiser en réalité au regard des budgets des autres grosses productions contemporaines) mis à sa totale disposition (une des anecdotes, radicalement démenties par le cinéaste, participant de l'édification du portrait de Cimino en « autiste paranoïaque » les plus répandues à ce sujet consiste à décrire la salle de montage comme un donjon fortifié dont le maître aurait, la nuit, fait changer toutes les serrures afin de s'assurer l'accès exclusif au lieu d'où devait éclore cet « inqualifiable scandale » qu'a représenté pour l'écrasante majorité de la presse new-yorkaise *Heaven's Gate*), de sa totale incapacité à fournir « une histoire » intelligible est en effet largement reprise.

Stanley Kauffman se montre très mesuré en affirmant que le film représente:

Le travail d'un homme doué, mais débordé par son égo. (...) tout ce qu'on avait besoin de savoir est qu'Averill vient d'une famille aisée, qu'il a reçu une bonne éducation et qu'il a rencontré une fille à Harvard. Cinq minutes, ça suffit!<sup>241</sup>

La chronique de Pauline Kael dans le *New Yorker* afflige le cinéaste, déjà largement campé en satrape oriental, d'une nouvelle étiquette, celle du « poseur » :

Au cours des 3h39 que dure *Heaven's Gate*, je me suis dit qu'il était facile de choisir quelles scènes couper. Mais quand j'ai essayé de réfléchir à ce qu'il fallait conserver, j'ai été prise de court (...)

Cimino est un maître du brouhaha (...) On dirait une opérette de Sigmund Romberg adaptée à l'écran par Dovjenco<sup>242</sup>, avec un petit coup de main de Berthold Brecht (...) Le film ne semble pas savoir où il va (...) *Heaven's Gate* est un vrai bric-à-brac (...)

Certains films ont été faits par des filous qui étaient aussi des rêveurs ; cette fois ce qui fait trébucher Cimino, c'est que son innocence se confond avec l'ignorance (...) Les paysans enthousiastes de Cimino ont leurs propres plaisirs simples et truculents : assister à des combats de coqs, se cracher dessus, se bagarrer (...) Cimino aurait pu transcender tous ces snobismes et ce pathos ridicule s'il avait fait preuve de bon sens et raconté une histoire (...)

(...) Pas moyen de comprendre ce qui se passe, qui est amoureux de qui (...) *Heaven's Gate* est un capharnaüm abrutissant. C'est un film qu'on a envie de vandaliser, à qui on voudrait dessiner

240 Vincent Canby, « *Heaven's Gate, A Western By Michael Cimino* », *New York Times*, 19 Novembre 1980.

241 *New Republic*, 13 Décembre 1980, p. 26.

242 Considération que l'on retrouve, littéralement, sous la plume de Vincent Canby (NdA).

des moustaches, parce qu'il est dénué de toute perspicacité, de la moindre ébauche de ce qui ressemblerait à une connaissance directe – ou même une intuition – de ce que sont les gens. C'est l'oeuvre d'un poseur qui s'est fait prendre au piège<sup>243</sup>

La critique de Kael, qui, comme le note Coursodon « se contente mollement de répéter les mêmes sarcasmes que ses confrères et soeurs de la presse quotidienne, au point qu'on croirait lire une anthologie<sup>244</sup> » montre bien l'intensité du rejet du film par les critiques américaines. En effet, si, écrit le même Coursodon, l'article de Canby, ou même de Sarris, peuvent encore être lu comme des réactions « à chaud », uniquement fondées sur la projection – dans le contexte particulier de la première sur invitation<sup>245</sup> - Pauline Kael, qui rédige son « *Poses* » (« le Poseur ») plus d'un mois après ce fatidique 18 Novembre, a largement eu le temps de réfléchir au film, qu'elle aurait également pu voir plusieurs fois.

Et de fait, jusqu'à la sortie de la seconde version, au printemps, les compte-rendus du film forment, dans la presse états-unienne, essentiellement new-yorkaise, une interminable litanie de reproches déclinés selon des modalités très comparables et interchangeables ;

L'essentiel de l'action est centré autour d'un conflit dans le Wyoming en 1886 (sic.) (...) Je n'arrive pas à comprendre le charabia des discours prononcé à Harvard (...) [Ce film] est une monstruosité (...)

Andrew Sarris, « Film in Focus. Cimino : From Colossal to Titanic », *Village Voice*, 25 Novembre 1980, p. 45

« Le paradis peut attendre », de Jack Kroll figure en bonne place des commentaires du film les plus fréquemment référencés. Publié dans une des « revues de référence » de la cinéphilie américaine, sa conclusion est sans appel : « Un vertigineux moment de pure bêtise (« Heaven can Wait », *Film Comment*, Janvier-Février 1981, p. 58-59).

David Denby, à l'instar de Pauline Kael, doute fortement de la viabilité de la future « version courte » promise par le studio et choisit d'interpeller directement le responsable de l'inqualifiable désastre :

Renoncez à vous faire passer pour un artiste visionnaire et essayez de satisfaire les aspirations légitimes du public ordinaire, parmi lesquelles le désir d'être distrait (...) Coupez la séquence d'ouverture, elle ne mène nulle part<sup>246</sup>!

Et encore :

---

243 Pauline Kael, « Poses », *The New Yorker*, 22 Décembre 1980, in *Chroniques Américaines*, op. cit., p. 505-509. Coursodon interpellera malicieusement la critique américaine en lui demandant : « comment appelle-t-on un poseur qui ne se fait pas prendre ? » (« *Heaven's Gate*, Requiem... », art. cit., p. 21).

244 Coursodon, art. cit., p. 9.

245 Selon Coursodon, « les publics de première sont notoirement inaptes à la concentration et le sérieux cinéphilique n'est pas leur fort » (art. cit., p. 8).

246 David Denby, « Movies : Can *Heaven's Gate* be Born Again? », *New York Magazine*, 13 Décembre 1980, p. 82-85.

Michael Cimino est incapable de raconter une histoire (...) Il ne crée pas de personnages, pas de récit, mais des postures et des clichés (...) à l'évidence le film est infiniment trop long

David Ansen, *Newsweek*, 1er Décembre 1980, p. 88

Les scènes ridicules sont interminables (...) c'est le plus grand scandale cinématographique que j'ai jamais vu, et souvenez-vous que j'ai vu *Paint Your Wagon*.

Roger Ebert, *Chicago Sun Times*, 1er Janvier 1981

4) La réaction du public présent au cinéma I ce 18 Novembre, et celle de la presse dès le lendemain matin, suscitent, si l'on en croit Steven Bach, qui s'auto-célèbre dans son pamphlet *Final Cut* en unique individu lucide au milieu d'un aréopage de « professionnels de la profession » aveuglé par « le génie » capable de transformer en or tout ce qu'il touche, une « explosion thermonucléaire » au quartier général de United Artists, qui décide, fait à peu près unique dans l'histoire du cinéma, de retirer immédiatement le film (il est cependant resté visible sur un unique écran new-yorkais, pendant un semaine, soit jusqu'au 25 Novembre 1980) et d'annuler toutes les autres sorties planifiées dès le printemps précédent au complexe Plitt de Los Angeles et à Toronto. Publié à l'été 1985, *Final Cut* est fondamentalement un moyen pour Bach de régler ses comptes non seulement avec le réalisateur, mais aussi, et surtout, avec les dirigeants du « studio de Chaplin », qui l'ont licencié dans la foulée de l'échec de la ressortie du film en Avril 1981. Il fait de Cimino l'unique responsable du « désastre », donnant ainsi parfaitement raison à Herb Lightman, un des (très) rares critiques américains à reconnaître d'emblée la valeur de *Heaven's Gate* (c'est d'ailleurs dans les colonnes d'*American Cinematographer* que le cinéaste choisira de confier ses premières impressions - voir plus loin) :

Si le film est un succès, le mérite sera partagé par tous ceux qui y ont participé. Mais dans le cas contraire (le public est très volatile), lui seul [Cimino] devra en assumer la responsabilité (...) Prédire le succès d'un film avant sa sortie est toujours risqué<sup>247</sup>

Pourtant, lorsque, aujourd'hui encore, l'on parcourt toute la littérature qu'a pu engendré le film, y compris en France, *Final Cut* est toujours présenté comme un ouvrage classique, « incontournable » et livrant un compte-rendu fidèle de ce qui fut le *making of* de *Heaven's Gate*. Coursodon (dont l'admiration pour le film n'est plus à démontrer) et Tavernier écrivent même :

L'histoire de cette production [*Heaven's Gate*] ayant été racontée en détail par Steven Bach dans *Final Cut*, nous n'y reviendrons pas (la lecture de ce livre est indispensable à quiconque s'intéresse non seulement à Cimino mais à l'industrie du cinéma en général). Notons simplement que compte tenu du fait que Bach, *senior vice-president* de United Artists et chargé de la production, fut tenu pour en partie responsable du désastre, et en fut une des victimes, son livre est remarquablement objectif et équitable à l'égard de Cimino<sup>248</sup>

247 Herb A. Lightman, *American Cinematographer*, Novembre 1980.

248 Coursodon et Tavernier, *op. cit.*, p. 369. Plus récemment, Pierre Eisenrich, dans *Positif*, considère que l'histoire du film, tout au moins dans sa dimension économique, a été écrite une fois pour toute par Bach et livre donc au lecteur ce

*Final Cut* est effectivement un livre « indispensable ». C'est le seul ouvrage entièrement consacré à un film de Cimino. Sa lecture n'aide en rien à comprendre *Heaven's Gate*, ni les films antérieurs du cinéaste. Elle éclaire cependant l'extraordinaire béance qui s'est ouverte, au moment du virage reaganien, entre les ambitions artistiques (et politiques) d'un créateur comme Cimino qui a toujours confessé n'avoir jamais voulu comprendre les « codes » de la société hollywoodienne, et les attentes de l'industrie<sup>249</sup>. On nous pardonnera la longueur exceptionnelle de l'extrait reproduit (rappelons que le livre, en dépit de sa fréquence de citation, n'est pas traduit en français), mais après tout, le lecteur a lui aussi « le droit de comprendre » dans quelle mesure le principal (en terme de diffusion) livre écrit aux Etats-Unis sur Cimino se montre « remarquablement objectif et équitable » vis à vis de son sujet<sup>250</sup>

Le récit du « naufrage de United Artists » sous les coups de l'égo et des choix ruineux du réalisateur<sup>251</sup>, ainsi que l'explique dès la page de couverture *Final Cut*, commence, l'on s'en doute, bien en amont du soir de la première. Il faut attendre la page 338 pour que Steven Bach s'exprime sur le contenu de l'oeuvre financée par son studio. Nous sommes alors le 26 Juin 1980 et Cimino vient de présenter à quelques *executives*, dont il était, un premier montage, de cinq heures vingt cinq minutes de *Heaven's Gate* : « Quand la dernière image s'est effacée, je me suis senti assommé par tant d'orgueil et d'excès, étouffé par le style, le bruit et la fureur. La mienne. ». Pourtant, à l'en croire, l'ire faulknerienne du vice-président n'est pas unanimement partagée par les autres témoins de ce crime originel (on l'a dit, Steven Bach se décrit comme celui qui, chez Uniteds Artists, a compris avant tout le monde que le film serait un désastre sans nom ; c'est d'ailleurs pour cela que la

---

conseil : « Pour comprendre le désastre économique du film, lire le passionnant ouvrage de Steven Bach, *Final Cut...* » (« *La Porte de Paradis*, le long songe de la catastrophe », *Positif*, n° 628, Juin 2013, p. 87).

249 Il est possible de se faire une idée de la violence du « dégomme » (Toubiana) dont Cimino fut victime dans son pays en relevant simplement la modification du sous-titre de livre de Bach, à la faveur d'une réédition à la fin des années quatre-vingt dix. Alors que, dans la première version il n'était question que de la « fabrication de *Heaven's Gate* » (l'ouvrage étant ainsi vendu comme un témoignage sur les coulisses du tournage), la seconde, présentée avec un *blurb* de Pauline Kael (« une des meilleures contributions sur le cinéma contemporain »), met en évidence la « mégalomanie » du cinéaste et sa propension à gaspiller l'argent, tout en ajoutant cette phrase définitive : « le film qui a coulé United Artists ».

250 Dans *Michael Cimino. Les voix perdues de l'Amérique (op. cit.)*, Jean-Baptiste Thoret prend toute la distance nécessaire avec l'ouvrage de Steven Bach.

251 Reproche auquel a fait face Cimino jusqu'à la sortie de la version courte, avant de renoncer, devant l'ampleur de l'acharnement, à faire valoir la pertinence de ses choix (« On aurait dit ces types à qui on épingle un insigne de policier pour aider à coincer un voleur de chevaux, que l'odeur du sang enivre, et qui finissent par pendre le pauvre gars (...) Quand JFK a été assassiné, beaucoup de gens se sont sentis mieux, car cet homme si brillant leur donnait chaque jour douloureusement conscience qu'ils avaient raté leur vie. Je ne me compare pas à Kennedy bien entendu, mais certains journalistes ont voulu me détruire pour des raisons similaires, parce que je représentais à leurs yeux la réussite et le talent... »). « Cimino contre-attaque », propos recueillis par E. de Saint Angel, *Le Matin*, 21 Mai 1981).

Quelques jours plus tôt, il livrait cette réflexion magistrale, en pure perte donc, au critique américain Gene Shalit, animateur d'un *talk show* télévisuel :

Gene Shalit : « Ce n'est pas obscène de dépenser autant d'argent pour un simple film? »

Michael Cimino : « Il faut se poser la question de ce qui motive la dépense. Où est l'obscénité? Réaliser une oeuvre d'art ou dépenser 30 ou 40 millions dans un projet commercial dont l'unique ambition est d'amasser de l'argent? »

*The Today Show*, NBC, 21 Avril 1981



direction, qui ne supporte pas les Cassandre, l'a remercié). S'ensuit un instructif échange avec l'un d'eux, Gene Goodman :

Bach : Il n'y a pas de film, Gene. Il y a cinq heures et demi de complaisance insupportable, mais il n'y a pas de film, il faut se rendre à l'évidence.

Goodman : Je ne cois pas que ce soit aussi mauvais que ça.

Bach : Mais pourtant ça l'est, Gene. C'est intolérable, c'est insupportable.

Goodman: Il y a de belles choses...

Bach : Ah oui c'est beau. C'est juste inregardable.

A la page 340, Bach confie qu'il compte un moment engager Jerry Greenberg pour remonter entièrement le film. Sa feuille de route aurait été la suivante : « Coupez ces satanés migrants [*goddam immigrants*], toujours à chanter ou à gémir. Ils sont tellement bruyants et moches [*strident and unappealing*] qu'on finit par se solidariser avec les mercenaires »

Mais voilà, les esprits lucides sont souvent incompris et, en dépit du « bon sens le plus élémentaire » (Kael), Albeck garde Cimino. La catastrophe annoncée peut alors se produire :

Les quatre heures les plus longues de ma vie (...) Je scrutais l'écran de toutes mes forces. Je ne pouvais rien entendre. Le public semblait terrassé par l'ennui. Je commençais à ruisseler de sueur glacée (...) Je restais prostré, transpirant et suffoquant, me répétant comme un mantra : 'It's over, it's over, it's over...'. Mais ce n'était que l'entracte (...)

Le film reprit. La scène de la bataille ne faisait plus que le tiers de sa longueur initiale mais paraissait toujours interminable. Rien ne fonctionnait. On ne pouvait s'intéresser à l'histoire d'Averill, de Champion ou d'Ella, ni à la condition des migrants, qui continuaient à vociférer et à geindre de manière incompréhensible. On se fichait complètement de la 'magnifique photo' ou de la 'scénographie majestueuse' avec tout ces chariots et ces costumes si authentiquement recréés (...)

J'étais assis dans une pièce pleine de centaines de gens, la plupart des professionnels du cinéma qui restaient terrés dans leur fauteuil non par courtoisie vis à vis du metteur en scène et des acteurs présents dans la salle, ni par crainte de s'aventurer sur l'avenue verglacée ou même parce qu'ils savaient qu'il était trop tôt pour gagner la fête prévue au *Four Seasons*. Ils restaient là, fascinés par le spectacle, par l'énormité du désastre. Ils étaient estomaqués par l'autosatisfaction du monstre, la luxuriance du gâchis, son incommensurable amour-propre.

Finalement, James et Ella font leurs bagages en silence (silence béni) dans la cabane d'Ella. Mais Canton est en embuscade et tue Ella dont la jolie robe blanche se tache de jolies tâches rouges et nous sommes soudainement en 1900 et il y a un joli yacht, avec un joli coucher de soleil et de la jolie musique, et le public cesse d'être silencieux. Il commence à produire des bruits intrigants tandis qu'Averill regarde le joli crépuscule et les bruits deviennent plus forts lorsqu'il descend dans le salon de son bateau. 'Au nom du ciel, c'est quoi ce truc?!' demande mon voisin. On voit à l'écran une jolie femme blottie contre un coussin en soie qui demande à Averill 'I'd like a cigarette, please'. Quelqu'un dans le cinéma ricane et Averill se retourne sur le pont et dans sa jolie tristesse entend la jolie musique d'Ella et les larmes lui viennent aux yeux et le public commence à ramper, puis à se ruer dans les allées. De minuscules et pathétiques applaudissements de politesse furent noyés par la bousculade assourdissante du public se précipitant vers les sorties, tandis que débutait la musique accompagnant les huit interminables minutes du générique de fin, masquant ainsi, comme par pitié, le brouhaha colérique de la foule

en fureur. La musique me sauva. J'ai toujours beaucoup aimé la musique<sup>252</sup>

Le récit « remarquablement objectif » ne prend évidemment pas fin avec cette description apocalyptique. La soirée au *Four Seasons* est un four, le lieu est désert (« parce qu'ils ont détesté le film, Michael » explique ainsi sobrement Bach à Cimino) et le vice-président regagne Los Angeles au petit matin, emportant dans sa valise la presse locale. Il n'éprouve pas la moindre surprise en découvrant l'article de Canby, presque une forme de soulagement : « Cet étrange film malade était né et connaîtrait une mort rapide et salutaire. Au moins, c'était fini, pensais-je (...) J'essayais de dormir, mais l'expression *unqualified disaster* me tenait éveillé<sup>253</sup> »

C'est de chez lui qu'il a, au téléphone, la première conversation avec Albeck au sujet du « désastre ». On épargnera au lecteur la retranscription de la conversation, tel que l'auteur la rapporte cinq années plus tard, mais notons qu'elle reproduit fidèlement la version de l'histoire qui voudrait que ce soit Cimino lui-même, sans que la moindre pression ne s'exerce sur ce choix, qui ait expressément demandé le retrait de son film. Bach présente explicitement cette décision comme un nouveau cadeau fait par des dirigeants trop mous à un individu narcissique, capricieux et susceptible :

Albeck : Michael Cimino et Joan Carelli m'ont appelé de leur hôtel à Toronto. Ils veulent qu'on prenne une décision radicale : retirer le film et laisser Michael le remonter pour qu'il puisse ressortir dans une durée plus raisonnable. Qu'en dis-tu?

Bach : les autres critiques sont aussi mauvaises que celle du *New York Times*?

Albeck : Oui, toutes. Réfléchis-y et rappelle-moi.

Pour l'auteur, vice-président en charge de la production pour la côte Est chez UA, il fallait au contraire assumer. Cimino la dimension artistique, les dirigeants du studio se devant, dès lors qu'il était « évident » (tout cela fonctionnant sur le principe bien établi de la prophétie auto-réalisatrice) que le film serait un fiasco commercial, de limiter au maximum la casse en laissant *Heaven's Gate* s'éteindre « rapidement et salutairement ». Ainsi, après avoir songé à des précédents de films remontés après une première sortie (« *A Star is born*, *Cleopatra*, *The Shining*, *Star!* et même un Disney titré *The Watcher in th Woods* »), Bach revient aux conséquences pécuniaires immédiates de ce nouveau caprice de l'ayatollah : « Mais combien cela va-t-il encore coûter d'argent? Et de temps supplémentaire? ». L'*executive*, on l'a vu, n'aime pas les geignards, qu'ils viennent des campagnes déshéritées d'Europe orientale ou de l'Upper East Side : « J'étais estomaqué. Quoi? Retirer 35 millions de dollars à cause de Vincent Canby? Les retirer pour épargner la sensibilité de Monsieur Cimino vis à vis des mauvaises critiques?<sup>254</sup> »

La suite est connue. Le soir du 19 Novembre, vingt quatre heures après la sortie new-yorkaise, la

---

252 *Final Cut*, op. cit., p. 360-362

253 Ibidem, p. 364

254 *Idem*

direction de United Artists annonce officiellement que « A la demande de Michael Cimino, United Artists annule la projection de *Heaven's Gate* programmée au Plitt Theater de Los Angeles le mardi 20 Novembre à 19h30<sup>255</sup> »

Le 24 Novembre, la presse corporative publie une lettre ouverte de Cimino à Andy Albeck.

Extraits :

Comme vous le savez, nous avons travaillé sans relâche depuis des mois pour assurer la sortie en Novembre de *Heaven's Gate*, renonçant aux habituelles *previews*, dont l'efficacité a été démontrée par l'usage. Il m'apparaît maintenant avec une pénible évidence que les pressions relatives à la date de sortie, et l'absence de *previews* publiques, étapes cruciales, ont obscurci ma perception du film (...) Tant d'énergie, de temps et d'argent ont été investis que je vous demande de retirer le film de la distribution afin de présenter au public un film achevé avec les mêmes soins et attention que ceux qui ont présidé à sa genèse (...) Cette première projection publique nous confronte à une vérité incontournable. Je veux faire tout mon possible pour que *Heaven's Gate* rencontre, à travers le monde, un vaste public.

Une nouvelle fois, je fais appelle à votre remarquable pugnacité, compréhension et coopération,  
Sincèrement, Michael Cimino<sup>256</sup>

Le même jour Transamerica annonce la création d'un « fond de secours » *ad hoc* destiné à renflouer les pertes subies par sa filiale United Artists en raison du retrait précipité du film. Le président de la société d'assurance rassure les actionnaires en déclarant à la presse que ce fond « n'affectera que de façon marginale le chiffre d'affaire de Transamerica pour l'année, en raison des excellentes performances réalisées par la compagnie dans son ensemble<sup>257</sup> ». Le surlendemain, on pouvait lire, dans *Variety* : « Transamerica a passé le film par pertes et profit. Sa position est que le film n'a aucune chance de rencontrer le succès<sup>258</sup> »

5) Une première seconde version, d'une durée de 2h 40 est présentée confidentiellement à la direction du studio moins d'un mois plus tard, le 20 Décembre. Il faudra cependant attendre le 24

---

255 La sortie canadienne est également annulée, mais le film est néanmoins projeté le 20 Novembre dans le cadre du festival de Toronto où étaient invités Cimino et la plupart des acteurs principaux.

256 *The Hollywood Reporter* et *The Daily Variety*, 24 Novembre 1980. La dimension orwellienne de l'affaire, avec un Cimino contraint par ses bourreaux, tel le Winston Smith de *1984*, d'embrasser avec spontanéité et enthousiasme la logique mortifère (que nous détaillons dans le premier chapitre de la dernière partie, « L'Age de la terre ») présidant à l'élaboration du *noyfilm*, restera l'un des épisodes les plus douloureux de la carrière du cinéaste.

« Je m'apprêtais à faire des changements, affirmait ainsi le cinéaste à Yvonne Baby, du *Monde*. Ce montage, que j'aurai entrepris de toute façon, ne m'est jamais apparu comme destructeur. Entre les deux versions, il y a des différences de rythme, de texture, mais le film même n'en est pas altéré. En retirant aussitôt de l'affiche *Heaven's Gate*, nous n'avons pas agi sous la pression de la critique mais par crainte des réactions anticipées chez les exploitants. » (« Le Cercle de la vie », *art. cit.*) Ce que confirmait Isabelle Huppert : « La version courte qui va sortir, il la revendique autant que la version longue (...) C'est lui qui a décidé de retirer le film de l'affiche, pas United Artists. Il a eu une réaction de commerce, d'anticipation, ce qui fait croire à tout le monde qu'il a perdu le contrôle des opérations et que c'est eux qui lui ont imposé ça, mais ce n'est pas vrai du tout. » (*Cahiers du Cinéma* n°323-324, Mai 1981, p. 105). Conclusion de Cimino : « Je pense sincèrement que la seconde version est meilleure. Plus forte, plus claire » (« Ils se sont massacrés entre Blancs. Ils refusent de s'en souvenir », *Télérama*, 3 Juin 1981).

257 Cité par Jean-Pierre Coursodon, *art. cit.*, p. 6.

258 Un dirigeant de UA, cité par *Variety*, « Transamerica Writes Off 'Gate' As Admitted Loss ; No Specifics », 26 Novembre 1980.

Avril de l'année suivante pour que *Heaven's Gate* réapparaisse, cette fois en sortie nationale, simultanément sur plusieurs centaines d'écrans. Dale Pollock évoque le futur événement, le 23 Mars:

Depuis janvier, United Artists a présenté six *previews* de versions révisées différentes du film dans plusieurs villes. A Kansas City et Chicago, les spectateurs seraient partis avant la fin. Pour Esbin<sup>259</sup>, cela est dû à la « complaisance » vis à vis de la violence, notamment dans la longue séquence finale. Du coup, la violence a été atténuée pour les projections suivantes, à Seattle, Portland et Pittsburgh (...)

[Le journaliste cite Esbin] : « Les enquêtes montrent que seulement 7% des spectateurs considèrent le film comme un western et la proportion du public est encore plus faible à adhérer à l'affirmation 'It's really a story of Americana'<sup>260</sup> »

Jean-Pierre Coursodon est, de nouveau, dépêché par *Cinéma 81* à New York pour assister à la projection de la nouvelle mouture de *Heaven's Gate*. « Pour n' en pas en finir avec *Heaven's Gate* » exprime l'admiration du critique pour « le véritable tour de force » réalisé par Cimino qui, a réussi « à satisfaire les exigences de United Artists tout en préservant, pour l'essentiel, l'intégrité de son oeuvre<sup>261</sup> ». Cependant, « s'il faut se féliciter, conclut le critique, de ce que la nouvelle version soit proche de la première, il est à craindre qu'elle ne le soit beaucoup trop pour changer l'opinion générale et faire du film un succès critique et/ou commercial », si bien que : « il est plus que probable que *Heaven's Gate* restera à jamais ce que la stupéfiante (pour ne pas dire suicidaire) audace de son auteur le contraignit presque inévitablement à être : une grande oeuvre maudite<sup>262</sup> » Coursodon tempérait toutefois son pessimisme en notant que, « le film n'étant exploité que depuis une semaine », il est difficile de « pronostiquer la carrière commerciale du film », même s'il déplore que « les premières réactions critiques ont été plus que tièdes ». De fait la « version studio » (à l'époque, on l'a vu, présenté comme le véritable *director's cut*) ne modifie en rien la perception du film au sein de la critique américaine :

Cimino ne comprend pas sa propre histoire.

Bruce McCabe, *Boston Globe*, 3 Mai 1981

(...) la cohérence narrative est pour Cimino tel un serpent pour un éléphant : plutôt que de l'ignorer, il préfère la piétiner »

Richard Corliss, *Time Magazine*, 4 Mai 1981, p. 87

Au *New York Times*, on sort les calculatrices avant même la fin de la première semaine

---

259 Jerry Esbin, tout nouvellement nommé « vice-président en charge des ventes et du marketing » à United Artists. Lire « United Artists Gets Behind 'Gate' », *The Montreal Gazette*, 13 Mars 1981.

260 Dale Pollock, « Heaven's Gate Will Open April 24 », *Sarasota Herald Tribune*, 23 Mars 1981.

261 Performance d'autant plus remarquable que Coursodon rappelle qu'il avait exprimé dans son article précédent (voir supra) ses doutes « quant à la possibilité d'écourter et de remonter le film sans le dénaturer » (*Cinéma 81*, n° 270, Mai 1981). Nous développerons un point de vue divergent de l'« autre film ».

262 Coursodon, *art. cit.*

d'exploitation :

Au Regency de San Francisco où une semaine d'ouverture médiocre tourne autour de 30 000 dollars, *Heaven's Gate* en a rapporté cinq fois moins...

Aljean Harmetz, « Revised Heaven's Gate... » *New York Times*, 28 Avril 1981.

Lors d'une discussion avec Jean-Luc Godard, au sujet de l'« influence » de la critique sur le devenir des films, Pauline Kael revient, en 1982, sur l'« affaire *Heaven's Gate* ». Son commentaire vise à légitimer son propre rejet de l'oeuvre tout en faisant porter la responsabilité du sabotage à United Artists, qui, fondamentalement, n'a jamais crû aux potentialités du film :

Si le studio pensait que les critiques se trompaient, ils pouvaient sauver le film par la publicité. Un grand nombre de mauvais films ont ainsi été récupérés. Mais United Artists ne croyait pas en *Heaven's Gate* et c'est pourquoi ses dirigeants ont écouté la presse.

Pauline Kael, « Jean-Luc Godard and Pauline Kael, The Economics of Film Criticism : A Debate », *Camera Obscura*, Automne 1982, p. 161-185<sup>263</sup>.

Autre artisan de l'entreprise de démolition critique du film à sa sortie, Andrew Sarris fait preuve de la même lucidité :

Je suis frappé du fait que UA a scellé le destin de *Heaven's Gate*, lorsque ses dirigeants ont paniqué si vite après la sortie de la version originale. Ce fut le retrait précipité du film, bien plus que les critiques négatives, qui assura à *Heaven's Gate* et à Michael Cimino une place de choix au panthéon des échecs spectaculaires.

Sarris, « We'll Save It in the Cutting Room », *Village Voice*, 29 Avril-5 Mai 1981, p.47

Jusqu'à la renaissance triomphale initiée à la Mostra de Venise en 2012, où est présentée une version « remastérisée » du *director's cut*<sup>264</sup> (l'exploitation commerciale en salle, puis en support vidéo aux Etats-Unis et en Europe suit quelques mois plus tard), *Heaven's Gate* va connaître une longue éclipse ; à chaque nouvelle réalisation de Cimino, le film est évoqué, mais systématiquement pour rappeler le « fiasco » critique et commercial qu'il représenta et les conséquences funestes qui suivirent.

Dans la première moitié de la décennie quatre-vingt, le troisième long-métrage du cinéaste est proposé, au public américain, dans sa version originelle, en « vidéo à la demande ». Mais même sous cette forme, il est avant tout présenté, par ses propres promoteurs, davantage comme une curiosité industrielle qu'en tant qu'oeuvre d'art :

C'est une bonne idée de passer la version originale sur le câble car je ne pense pas que le film ait un avenir au cinéma. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit du plus grand échec de

---

263 Que penser des propos tenus, plus d'un an auparavant, par la critique du *New Yorker*, pour expliquer la désertion du public : « C'était comme si une voix divine avait dit aux gens, partout en Amérique : 'N'allez pas voir ce film!' » ? (*Variety*, 6 Mai 1981).

264 Projeté un mois plus tard au New York Film Festival, puis, en France, au festival Lumières organisée par l'Institut lyonnais du même nom.

l'histoire du cinéma.

Peter Kuyper, dirigeant de la MGM, cité dans « Born Again », *The Movies*, Septembre 1983, p. 12

Aucun avenir en salle? Tout dépend des conditions...Une nouvelle fois, le *New York Times* fait assaut de sarcasme:

Le plus grand flop de l'histoire du cinéma fait un tabac au *box office* de la bibliothèque du Congrès...où l'entrée est gratuite (...) La plupart des spectateurs sont venus pour voir à quoi ressemble un bide à 45 millions (...) Le cinéma de la bibliothèque peut accueillir 64 personnes.

*New York Times*, 18 Juin 1983

Jerry Harvey confirme cet engouement, et en profite pour « dégraisser » le budget du film<sup>265</sup> – qui rappelons-le ne peut donner lieu qu'à des estimations<sup>266</sup> – de trois millions de dollars :

« Les gens veulent voir le bide à 42 millions du type qui a fait *The Deer Hunter* »

Jerry Harvey, directeur de la programmation de la chaîne du câble *Z Channel*, cité dans « Cable Heaven for Cimino's Gate », *American Film*, Mars 1983, p. 28

Par la suite, *Heaven's Gate* connaîtra dans son pays de naissance, une édition VHS (en France, il faudra attendre l'automne 2013 et la sortie par Carlotta du DVD édité par Criterion aux Etats-Unis pour voir, chez soi, le film dans sa version originale) et quelques projections organisées dans les « pôles de résistance » que représentaient pour Cimino des institutions telles que le British Film Institute ou la Cinémathèque française. En 2005, *Heaven's Gate* ressort même dans une salle parisienne, le Max Linder, où une *master class* est organisée par Michel Ciment, le 6 Juillet, qui réunit sur l'estrade le réalisateur et Isabelle Huppert.

La manière dont le film a été réévalué a dû tout à la fois réjouir l'artiste, pour qui *Heaven's Gate* enfin pouvait « prendre son envol », c'est à dire exister pour lui-même, mais aussi, l'on s'en doute, apporter son lot d'amertume aux dernières années de sa vie, lorsque, songeant à tous les projets qui dormaient dans ses cartons, il se rappelait l'attitude des critiques américains à son égard (voir plus loin).

Nombreux sont ainsi les commentaires post-2012/2013 reconnaissant la paresse et la mauvaise foi qui animèrent nombre de critiques au moment de la sortie du film<sup>267</sup>. Christopher Sharett donne

---

265 Contrairement aux critiques du *New York Times*, Harvey porte un regard très favorable sur le film. Sa déclaration doit être comprise comme une marque de dépit et non de cynisme.

266 Le quotidien populiste *New York Post* (voir le chapitre consacré à *Year of the Dragon*) indiquera, pour le « film marxiste de Cimino », le chiffre de cent millions de dollars (*New York Post*, 12 Avril 1984).

267 Aveu facilité par le renouvellement générationnel de la profession ; Vincent Canby et Jack Kroll sont décédés en 2000, Pauline Kael en 2001, Steven Bach en 2009, Andrew Sarris en 2012, Roger Ebert et Stanley Kauffmann en 2013...

ainsi raison à Martin Bliss, l'un des rares soutiens américains de la première heure qui, frappé par la cécité dont semblaient faire preuve la plupart des compte-rendu de *Heaven's Gate* estimait, dès 1985 que :

De même qu'il arrive fréquemment que des critiques évoquent des dialogues voire des scènes entières, qui n'existent que dans leur imagination, il semble que beaucoup d'entre eux n'aient pas vu d'énormes pans du film qui eux s'y trouvent bien<sup>268</sup>.

Pour le critique de *Cineaste*, il est hors de doute que les raisons fondamentales du rejet sont d'ordre politiques :

*Heaven's Gate* a été saboté parce qu'il s'agit du western le plus radical politiquement fait aux Etats-Unis (...)

Après l'embuscade finale et la mort d'Ella, le film coupe sur une des fins les plus dévastatrice de l'histoire du cinéma (...) très rares sont les films hollywoodiens qui s'achèvent sur une image de défaite aussi absolue<sup>269</sup>

Parmi les contributions les plus intéressantes de ce *revival* dont bénéficia *Heaven's Gate*, nous retiendrons celle de Richard Brody du *New Yorker*, où officiait Pauline Kael:

A sa sortie, le 18 novembre 1980, *Heaven's Gate* a été victime d'un lynchage médiatique. Les plus fameux critiques américains ont jeté la honte sur leur profession, à commencer par Vincent Canby (...) Andrew Sarris (...) Roger Ebert et Pauline Kael.

Pourquoi ces critiques, qui pouvaient s'enthousiasmer pour Godard<sup>270</sup> ou Resnais ont-ils pilonné à ce point le film de Cimino ? (...) Peut-être parce qu'il s'agissait d'un western hollywoodien, mais surtout parce que Cimino a usé pleinement de quelque chose qui leur manquait cruellement : la liberté<sup>271</sup>

Nous verrons au chapitre suivant quelles furent les réactions du principal intéressé, pris dans la tourmente de l'« affaire *Heaven's Gate* ». Mais pour clore la question de la réception critique du film, nous soumettons au lecteurs quelques ultimes citations témoignant de la justesse de l'expression de Coursodon : « un grand film maudit ». Régulièrement, *Heaven's Gate* est convoqué comme l'exemple type de ce qu'il ne faut surtout pas faire, quand bien même on lui reconnaît une certaine « grandeur »<sup>272</sup>.

Certains ont su faire preuve d'une remarquable constance ;

Près de vingt ans après sa première sortie en salle, une première édition en DVD de la version originale est proposé au public américain. Le *New York Times* en rend compte:

---

268 Martin Bliss, *Martin Scorsese and Michael Cimino*, op. cit., p. 247.

269 « DVD Reviews. *Heaven's Gate* », *Cineaste*, Printemps 2013, p. 58-60.

270 Brody est également l'auteur d'une biographie de Godard, *Everything is Cinema : The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York, Metropolitan Books, 2008.

271 Richard Brody, « Would Internet have Rescued *Heaven's Gate*? », *The New Yorker*, 4 Décembre 2012.

272 Un exemple parmi tant d'autres. Le *Los Angeles Times*, beaucoup plus réceptif, d'une manière générale, à l'oeuvre de Cimino, que son confrère new-yorkais, a rendu compte de manière très positive de *Year of the Dragon*. Pourtant, dans l'un de ses articles consacrés au nouveau film, le journaliste du grand quotidien de la côte ouest reprend sans aucun recul la thèse bachiste (le livre vient également de sortir), estimant que *Heaven's Gate* représente tout simplement « Le plus grand gâchis de pellicule depuis Cleopatra, qui avait presque coulé la Fox ». (*Los Angeles Times*, 18 Septembre 1985).

[Les] défauts [sont] flagrants : personnages sans profondeur, histoire confuse, dialogues guindés, anticlimax embrouillé de la bataille finale et (le plus gênant) tendance du réalisateur à concevoir chaque scène comme une preuve de sa manie à 'faire authentique' »

Kevin Filipiski, « Video: The Second Life of *Heaven's Gate*? », *New York Times*, 9 Avril 2000.

« Anticipant » le « nouveau fiasco » que le film allait essuyer avec cette offre sur support vidéo, P Goldstein explique: « Le vingtième anniversaire de *Heaven's Gate* ne sera l'occasion d'aucun sursaut commercial. (...) Personne n'a envie de célébrer un désastre, ni la fin d'une époque».

On appréciera le dernier article du quotidien new-yorkais consacré à *Heaven's Gate*, qui, avec une ingénuité feinte, s'interroge sur les raisons de la cabale. Et fournit la réponse:

Il paraît clair que *Heaven's Gate* a été saboté à sa sortie. Mais par qui? (...)

Peut-être par Cimino lui même, en raison de ses extravagances ruineuses (...)

Il est enfin possible de voir aujourd'hui le film pour ce qu'il est : une oeuvre pourvue d'une certaine grandeur, mais aussi de nombreuses longueurs (...)

Manohla Dargis, « The Second Coming of *Heaven's Gate* », *New York Times*, 15 Mars 2013

On se souvient que, passant de *Révolution* à *L'Humanité*, Emile Breton réalisait que le sujet du film était davantage à chercher du côté de la lutte de classe que de l'absence de pardon du bal (voir *supra*), parant aussitôt *Heaven's Gate* de toutes les vertus. Jeffrey Wells lui, s'est donné une mission : lutter pied à pied contre le révisionnisme ambiant.

*Heaven's Gate* devrait être préservé dans une chambre froide comme un témoignage éternel de ce qui peut se passer quand un « génie » sans cervelle reçoit un chèque en blanc d'un studio dont les dirigeants, tétanisés par l'autorité du dit « génie », sont incapables de faire valoir toute idée de bon sens (...) En tant que récit dramatique, *Heaven's Gate* est si monstrueusement mauvais, si déterminé à insulter l'intelligence, que l'appel à la volonté pour le critiquer nécessite un effort indû.

Jeffrey Wells, « Heaven's Gate », *Film in Review*, 30 Janvier 1981, p. 55-56

Wells possède un avantage sur la nouvelle génération, qui découvre le film aurolé de son statut tout neuf de « chef d'oeuvre incompris ». Il rappelle ainsi sa qualité de témoin *de visu et de auditu* du désastre originel :

Vous pensez peut-être que vous êtes plus spirituels, plus sages ou plus réceptifs que les New-Yorkais qui ont vu la version originale de *Heaven's Gate* cette désastreuse soirée du 18 Novembre 1980 au cinéma I ? Je dois vous dire que ce n'est pas le cas. J'étais là. Je me souviens de cette sensation, inédite, de manquer d'oxygène, d'assister, impuissant, à un cauchemar éveillé (...) L'entreprise révisionniste actuelle se fonde sur trois arguments fallacieux:



'Le film est beau à voir'

' C'est une critique sévère des tendances vicieuses du capitalisme voyou' (d'où une certaine admiration dans les milieux gauchistes européens)

'le dix-neuvième siècle est à la mode'

Jeffrey Wells, « To All *Heaven's Gate* Revisionists », 13 Août 2012<sup>273</sup>

Dès son second film, distribué par Universal mais produit par EMI, Cimino a régulièrement mentionné les liens d'amitié qu'il entretenait avec des professionnels (ainsi les techniciens de Kubrick, qu'il a embauché à plusieurs reprises, notamment pour le tournage du *Sicilien*) ou des institutions (le BFI) anglais. C'est pourtant le principal titre de la presse quotidienne britannique « de qualité », qui publie ce qui restera probablement comme le texte le plus odieux jamais écrit sur *Heaven's Gate* :

La sortie de *The Hottie and the Nottie*<sup>274</sup> – avec Paris Hilton – relance le débat de savoir quel est le pire film de l'histoire (...) *Attack of the Killer Tomatoe*<sup>275</sup>? *Plan 9 From Outer Space*<sup>276</sup> ? (...) ces films manquent de surface, d'ambition (...) Tout le monde peut faire un mauvais film : Kate Hudson et Adam Sandler en font à la chaîne. Tout le monde peut faire un film immonde : on sort juste de *Saw 4*<sup>277</sup>. tout le monde peut faire un film inregardable : Jack Black et Martin Lawrence le font chaque semaine. Et tout le monde peut faire une comédie pas drôle : Jack Black et...

Mais faire un film qui détruit un studio, brise des carrières, ruine des investisseurs...Un film comme *The Hottie* est une croûte, révoltante tant qu'elle suinte, mais une fois la plaie refermée, elle ne laisse pas de trace. Par contraste, un vrai mauvais film, un mauvais film pour l'histoire, un mauvais film épique, est l'équivalent culturel de la lèpre (...) un mauvais film monstrueux est comme la Méduse : ceux qui contemplant son expression hideuse sont perdus, mais qui peut résister à un coup d'oeil? (...)

Je suis fermement dans le camp de ceux qui tiennent *Heaven's Gate* comme le pire film jamais fait (...) Au festival de Toronto, la réaction fut tellement explosive que le réalisateur et les acteurs ont dû être exfiltrés de toute urgence à Hollywood. A leur retour, personne du studio n'a voulu aller les chercher à l'aéroport, de peur d'être aperçu en leur compagnie. »

Joe Queenan, *The Guardian*, 21 Mars 2008

### ***Heaven's Gate* et la fin du Nouvel Hollywood : un « coup d'Etat »?**

Chercher à établir dans quelle mesure l' « affaire *Heaven's Gate* » a sonné la fin du New Hollywood est l'une des interrogations majeures que provoque l'oeuvre de Cimino au regard de l'histoire du cinéma américain. Nous ne répèterons pas ici ce que d'autres, Jean-Baptiste Thoret en France

---

<sup>273</sup><http://www.hollywood-elsewhere.com/2012/08/to-all-heavens/>

<sup>274</sup> Tom Putnam, 2008 (NdA).

<sup>275</sup> John De Bello, 1978 (NdA).

<sup>276</sup> Edward Davis Wood Jr, 1959 (NdA).

<sup>277</sup> Darren Lynn Bousman, 2007 (NdA).

notamment, ont exposé avec conviction<sup>278</sup>.

La nature, et l'ampleur, exactes des changements qui se sont opérés au cours de la seconde moitié des années soixante-dix et qui pourraient, sur un plan idéologique, « expliquer » le rejet critique et public du film est une question si vaste et englobante qu'elle ne saurait être prise en charge par cette thèse<sup>279</sup>. Force est de constater que, si *Heaven's Gate* est très fréquemment cité comme un symbole, il n'y a pas de consensus quant aux contours précis de l'articulation entre l'échec du film et le retour à une forme d'« ère des studios », c'est à dire à la reprise en main de la création par des logiques purement industrielles. Pour certains, le Nouvel Hollywood était mort bien avant le catastrophique retrait du troisième long-métrage de Cimino. Pour d'autres, l'« affaire *Heaven's Gate* » a été largement « surjouée », dans l'objectif de servir de prétexte au « coup d'Etat » (Francis Coppola) qui se tramait dans les quartiers généraux des *majors*. Enfin, des commentaires (dont celui de Cimino, bien que, nous le verrons, son opinion sur la question paraît fluctuante) suggèrent que, Hollywood ayant toujours été régi par les mêmes principes<sup>280</sup>, le Nouvel Hollywood n'a tout simplement pas existé.

Ainsi, pour Andrew Patrick Nelson, il n'est guère douteux que *Heaven's Gate* était déjà un film « largement hors-jeu politiquement » au moment de sa sortie, quelques semaines après la première élection de Ronald Reagan<sup>281</sup>. D'une certaine manière, mais dans une autre perspective, il rejoint Pauline Kael qui estimait, dans son article sur « le poseur » Cimino, que le cinéaste « avait l'air de découvrir l'aliénation, comme s'il était encore dans les années soixante<sup>282</sup> »

C'est donc souvent autour de questions de temporalités que tourne le débat. Etant donné l'impossibilité de donner à lire l'ensemble des points de vues qui se sont fait entendre à ce sujet, nous devons nous contenter d'une sélection très partielle.

Contemporaines de *Heaven's Gate*, d'autres grosses productions américaines ont connu des déboires commerciaux, dont *1941*. Beaucoup, notamment en France, ont vu dans l'« inqualifiable désastre » décrit par Canby, et la chute de United Artists, un faisceau de menaces, mettant en péril,

---

278 Voir bibliographie en fin de volume.

279 A lire : Rodney Farnsworth, *The Infernal Return : The Recurrence of The Primordial in Films of the Reaction Years, 1977-1983*, Westport, Praeger Publisher, 2002. Se réclamant du « stand point critic », développé par Sandra Harding, l'auteur, qui se présente comme « homosexuel né d'un père mormon et d'une protestante du Sud, tous deux républicains », s'estime particulièrement bien placé pour observer le retour en force des thématiques « familiales » - dans l'acception la plus normative du terme- au sein de la production cinématographique hollywoodienne à l'heure du « tournant reaganien ».

280 « L'industrie cinématographique, à Hollywood, n'a absolument pas changé : elle est exactement la même qu'elle a toujours été (...) Ce qui n'a pas changé, et ne changera jamais à Hollywood, c'est sa non-consistance » (Michael Cimino, entretien avec Vincent Maraval, *So Film*, Mars 2013).

281 Andrew Patrick Nelson, *Still in the Saddle : The Hollywood Western, 1969-1980*, Norman, University of Oklahoma Press, 2015. L'étude du « cas » *Heaven's Gate* fait office de conclusion de l'ouvrage.

282 Pauline Kael, « Poses », *art. cit.*

indistinctement, la corporation des « auteurs » hollywoodiens :

Tout allait bien à Hollywood. Les grandes compagnies s'envoyaient à la tête leurs triomphes respectifs. C'était la gigue des dollars. Dans leur euphorie (...) elles s'étaient mises à dépenser des sommes extravagantes (...) avec de jeunes freluquets qu'on appelait des 'auteurs'. Parmi les 'auteurs' qui se font petits et discrets, Steven Spielberg, qui doit absolument prouver avec son nouveau film que l'échec de *1941* n'était qu'un accident.

Pierre Murat, *Télérama*, 10 Juin 1981

A cause de Cimino, les 'Jeunes Turcs' comme Steven Spielberg ont du souci à se faire.

Gilles Cèbes, *Image et Son*, n° 363, Juillet-Août 1981, p. 38-41

Où l'on retrouve l'inénarrable Jeffrey Wells, confirmant avec panache que nul n'est décidément prophète en son pays :

La débâcle de *Heaven's Gate* est de toute évidence le dernier clou planté dans le cercueil des enfants prodiges dépensiers du cinéma comme Michael Cimino, Steven Spielberg et autres.

Jeffrey Wells, « Heaven's Gate », *Film in Review*, 30 Janvier 1981, p. 55-56

Michael Epstein a consacré, en 2004, un documentaire à la genèse de *Heaven's Gate*, reprenant le titre du livre de Bach, *Final Cut*. Sur le fond, le film reprend dans les grandes lignes la thèse développée vingt ans auparavant par le cadre (licencié) de United Artists, mais le propos général est beaucoup moins outrancier et vindicatif<sup>283</sup>. De nombreux techniciens, ainsi que quelques acteurs livrent ainsi leur impression, un quart de siècle après l'achèvement d'un tournage que tous décrivent comme hors du commun. On peut relever, sur la question qui nous occupe à l'instant, le point de vue de Kristofferson ainsi que celui de Dafoe, figurant non crédité au générique, et qui assure, pour Epstein le commentaire *off* de *Final Cut*:

Je pense que *Heaven's Gate* m'a rendu pour un certain temps invendable. Mais de nombreuses choses que je faisais alors m'ont rendu invendable, comme voyager au Nicaragua pour soutenir les Sandinistes

Kris Kristofferson

Au cours des 25 années qui ont suivi *Heaven's Gate*, beaucoup de choses ont changé. Les chiffres du *box office* sont scrutés par les médias du pays et les films sont considérés comme des succès ou des échecs en un simple week-end d'exploitation (...) C'est difficile de voir en quoi les films sont meilleurs.

---

283 En témoigne le sous-titre ; il n'est plus question de « naufrage » ou d'« ego » mais plus sobrement de « making of ». Steven Bach est cependant le principal intervenant de ce film de quatre-vingt dix minutes qui reçu un accueil enthousiaste du *New York Times* (Anita Gates, « Behind the Scenes of A Colossal Flop », *New York Times*, 8 Octobre 2004). Le documentaire est diffusé une première fois en juin 2004 par Trio, « la chaîne des arts et de la culture sur le câble », qui consacre une série, intitulée *Flops!*, aux « échecs célèbres de la pop culture ». Le *Los Angeles Times* a rencontré le réalisateur, qui affirme : « Nous disons : "Nous aimons *Heaven's Gate*. Notre but n'est pas de remettre sur la table toutes les inepties qui ont pu être dites à son sujet" ». Une nouvelle fois, on relève la différence de ton, et d'appréciation, entre les deux grands quotidiens des deux principales métropoles du pays. Le journaliste du *Los Angeles Times* enchaîne en effet : « Pourtant, le documentaire n'y va pas de main morte. Une de ses explications [du fiasco] réside dans le fait que la direction de United Artists n'aurait pas cherché dans le passé de Michael Cimino pour découvrir qu'il vient du monde de la publicité, où les réalisateurs sont loués pour leur capacité à tourner toujours les mêmes scènes. » (Robert W. Welkos, « The Film Flop That Reshaped Hollywood », *Los Angeles Times*, 12 Juin 2004).

Daniel Dafoe

On relèvera enfin que, quelques jours seulement après l'annonce du retrait par United Artists, Steven Spielberg, qui devait selon Wells être emporté par la tempête, se montre confiant:

Nous avons tous surréagi à ce qui se passe autour de *Heaven's Gate*. Je ne pense vraiment pas que des changements brutaux vont se produire à l'encontre des réalisateurs et de la corporation à Hollywood. Les films ne se font pas dans les conseils d'administration. Ils se font quand on escalade le Mont Shasta une caméra à la main, et, autour, vingt acteurs à bout de souffle.

Steven Spielberg, cité dans « Heaven' Turns into Hell », *Newsweek*, 1er Décembre 1980, p. 88

Trois décennies plus loin, Christopher Sharett en convient:

Il est absurde de considérer que Michael Cimino, avec *Heaven's Gate*, a enterré « l'ère des auteurs » (...) Ceux-ci peuvent prospérer s'ils acceptent les règles du jeu. Spielberg est le meilleur exemple.

Sharett, *Cineaste*, Automne 2012, *art.cit.*

Pourtant, malgré plus d'une décennie de recul, l'un des principaux représentant de la génération des *movie brats* de la « parenthèse enchantée » (Thoret) continuait de penser que:

*Heaven's Gate* a marqué la fin d'une époque. Les hommes d'affaires ont repris le pouvoir en se servant du financement comme d'une arme. Il est clair que toute l'affaire n'était qu'un prétexte pour leur coup d'Etat<sup>284</sup>.

Mais l'on peut aussi choisir de considérer le problème non à l'échelle de l'histoire du cinéma, mais à celle des changements opérés, sur une temporalité très courte, au sein du seul studio commanditaire de l'oeuvre. Passer, en quelque sorte, de la macro à la micro histoire.

A cet égard, il peut être instructif de revenir sur le différend qui opposa en 1983 François Truffaut à ce qui n'était plus alors qu'une sous-filiale du groupe présidé par Kerkorian (qui a cependant, pendant toute la décennie, disposée de sa propre direction). *Variety* expose ainsi les données du problème:

François Truffaut, dont le nouveau film *Vivement dimanche* vient juste de sortir en France, annonce qu'il entame une procédure judiciaire contre UA afin de recouvrer les droits commerciaux de six de ses films coproduits par le studio américain. Le réalisateur reproche en effet à UA, au sujet de ces six films (*La Sirène du Mississippi*, *l'Enfant sauvage*, *l'Histoire d'Adèle H.*, *l'Homme qui aimait les femmes*, *l'Argent de poche* et *La Chambre verte*) de les avoir fait disparaître des écrans très rapidement et de n'avoir rien tenté pour les remettre en circulation. 'UA bénéficiait des droits mondiaux de distribution (à l'exception des pays anglophones pour quatre films), mais ils n'ont jamais rien fait pour maximiser le potentiel commercial de ces films' déclare Truffaut. Pour illustrer l'inertie de UA, le réalisateur français évoque le récent blockbuster *l'Été meurtrier* : 'Quatre millions de personnes l'ont vu en France. On pourrait penser que c'est le bon moment pour ressortir *l'Histoire d'Adèle H.*, qui a permis d'asseoir la stature

---

284 Michael Henry, « Entretien avec Francis Coppola : Hollywood après le Coup d'Etat », *Positif*, n° 398, Avril 1994, p. 5-9. Toutefois, dans un entretien accordé à *Cineaste* au printemps 2016, Coppola revient sur cette période sans mentionner ni *Heaven's Gate* ni le « coup d'Etat » (Rodney F. Hill, « Twixt Hollywood and Art Cinema. An Interview with Francis Ford Coppola », *Cineaste*, vol. XLI, n°2, 2016, p. 12-19).

internationale d'Isabelle Adjani. Mais UA ne fait rien. En tant que coproducteurs de mes films, je demande la restitution de tous mes droits (...) J'avais de très bonnes relations avec l'ancienne équipe de UA, celle d'Eric Ploskow et Ernst Goldschmidt. Mais depuis qu'ils sont partis pour former Orion Pictures, les choses se sont profondément dégradées' »

*Variety*, « Truffaut Wants Rights Back To Pix, Sez UA Handling Lethargic », 17 Août 1983, p. 5 et 44

L'inertie dénoncée par Truffaut résonne étrangement avec le constat généralement établi (y compris par les adversaires les plus féroces du film) consistant à imputer la responsabilité fondamentale de l'échec commercial de *Heaven's Gate* à l'absence totale de volonté du studio, déjà dirigé par ceux qui devaient cinq ans plus tard tant exaspérer le réalisateur français, de le défendre. En clair, s'il y avait dans le « studio de Chaplin » une singularité, celle-ci s'est éteinte non avec l'absorption par la MGM en 1981, mais plutôt avec le départ de l'équipe historique, mise en place à partir des années cinquante autour d'Arthur Krim. Coursodon et Tavernier notent que, symboliquement, la fondation d'Orion par les cinq ex-cadres dirigeant de UA, avec qui Truffaut avait « de très bonnes relations » intervient entre le décès de Chaplin et celui de Mary Pickford<sup>285</sup>

Pour finir, l'on ne manquera pas de relever, parmi les hommages qui ont salué la mémoire de l'artiste, celui de William Friedkin, un des rares en provenance de la corporation des réalisateurs américains. Appartenant exactement à la même génération que Cimino (tout deux sont nés en 1939), on se souvient qu'il connut, avec le même studio, des déboires dont la nature peut, au moins partiellement, être rapprochée de ceux qui accablèrent l'auteur de *Heaven's Gate*. Lui aussi profita, grâce à l'exceptionnelle réussite de *The Exorcist* (1973), dont les recettes devaient dépasser celle du *Godfather* sorti un an plus tôt, de son statut de « golden boy » pour imposer des projets plus ambitieux ; une nouvelle adaptation – après celle de Clouzot - du roman de Georges Arnaud, *Le salaire de la peur* (*Sorcerer*, 1977) et surtout un film « sulfureux », thriller évoquant l'infiltration par un policier (Al Pacino) du milieu homosexuel sado-masochiste new-yorkais, *Cruising*, sorti la même année que le « western » de Cimino et qui devait quasiment disparaître des écrans pendant trois décennies<sup>286</sup>...C'est peut-être en se remémorant cet épisode, mais aussi son absence de réaction quand, en 1985, John Huston prit, à peu près seul, la défense du réalisateur de *Year of the dragon*, à nouveau obligé de courber l'échine et de prendre le chemin de Canossa que lui imposait la MGM (voir plus loin), que Friedkin écrivit, en apprenant le décès de Cimino qu'il regrettait de ne pas lui avoir témoigné son admiration de son vivant.

---

285 Coursodon et Tavernier, *op. cit.*, p. XLVIII

286 Malmené par la critique, *Cruising* a notamment suscité l'ire de...Vincent Canby (« Pacino Stars In Friedkin's Cruising », *New York Times*, 15 Février 1982).

## ***Year of the Dragon* : une dernière « affaire Cimino »**

Il n'y a plus moyen de dire quoi que ce soit d'important sans « offenser ». De nos jours, on ne peut plus faire un film qui défende une quelconque idée. Seul a le droit d'exister le vide, l'insipide.

Oliver Stone<sup>287</sup>

Le film [*Year of the Dragon*] aura des conséquences néfastes, tout particulièrement sur les anciens combattants du Vietnam, qui haïssent toujours les Asiatiques, mais aussi sur les populations du Midwest ou du Sud du pays ayant peu de contact avec des personnes originaires d'Asie. Le film fournira une excuse à la haine.

Irvin Lai<sup>288</sup>

Rarement, même dans l'histoire tapageuse de Hollywood, un réalisateur n'aura suscité tant de controverse avec une oeuvre aussi limitée.

Charles Champlin, « The Cimino After Heaven's Gate », *Los Angeles Times*, 31 Août 1985.

*Year of the Dragon* est, aux Etats-Unis, la dernière oeuvre de Michael Cimino qui retiendra l'attention du public et des médias. Cependant, ainsi que le déplore Serge Toubiana, la critique, américaine, d'abord mais pas uniquement, a en réalité très peu commenté le film en lui-même<sup>289</sup>. Comme s'il était entendu qu'après l'« inqualifiable désastre », le nom de Cimino ne pouvait plus qu'être associé aux seuls gâchis et scandale ; rien d'intéressant ne pouvant émaner d'une de ses entreprises, inutile, en somme, de perdre son temps à l'analyser de près.

A l'exception notable du *Los Angeles Times*, *Year of the Dragon* fut, dans la presse généraliste américaine, abordé par le seul prisme des réactions de protestations que sa description du Chinatown de New York entraîna dans une fraction de la communauté sino-américaine. Il est évidemment hors de propos de se livrer à une recension *in extenso* des commentaires s'offusquant de la nouvelle « offense » (pour reprendre le terme de Stone) dont se rendait ainsi coupable celui qui avait déjà ruiné un des fleurons de l'industrie cinématographique et enterré l'« ère des auteurs ». Par ailleurs, de nombreux critiques se sont alors souvenus que « déjà » Cimino avait livré avec *The Deer Hunter* un portrait au mieux contestable de la guerre du Vietnam et des Vietnamiens, si bien

---

287 Co-scénariste du quatrième long-métrage de Michael Cimino, cité par Charles Lyons, « No More Racist Movies Here. Asian-Americans against Year of the Dragon », *The New Censors. Movies and the Culture Wars*, Philadelphie, Temple University Press, 1997, p.81.

288 *Ibidem*. Militant californien des droits civiques, président de l'association Chinese American Citizens, il fut l'un des principaux animateurs du mouvement exigeant que justice soit faite après le meurtre de Vincent Chin, perpétré à Detroit, dont nous aurons l'occasion de reparler dans le dernier chapitre de cette thèse. Pour une connaissance plus ample du personnage, dont la principale gloire restera, d'après le *Los Angeles Times*, la paternité du *Roast Duck Bill* de 1982 (Irvin Lai mène alors une défense acharnée... de la cuisson traditionnelle du canard laqué par les restaurateurs du chinatown de la ville, triomphant des hygiénistes voulant interdire cette préparation qui impose le maintien de la chair du volatile pendant plusieurs heures à température ambiante), on se reportera à sa rubrique nécrologique : Ching-Ching Ni, « Irvin R. Lai Dies at 83. Chinese American Community Leader in Los Angeles », *Los Angeles Times*, 25 Juillet 2010.

289 « Il n'y a pas d'affaire Cimino », *Cahiers du Cinéma*, n° 378, Décembre 1985.

que son nouveau film ne pouvait être vu que comme une (triste) confirmation de son tropisme anti-chinois (la population du quartier chinois de Manhattan devenant une métonymie des populations asiatiques, d'ici et d'ailleurs). Donc, pour résumer : *abyssus abyssum invocat*.

Par ailleurs, le profil du personnage principal, policier raciste, lui même d'extraction est-européenne à l'instar des protagonistes de *The Deer Hunter* et vétéran de la guerre menée par l'armée américaine dans la péninsule indochinoise, achevait de favoriser ces glissements où étaient allègrement confondus esthétique, points de vue filmiques et opinions personnelles du cinéaste.

Dans *The New Censors*, Charles Lyons analyse la manière dont des groupes de pression de nature diverses opèrent, dans le contexte post-Hays Production Code, afin de mener une « guerre culturelle » (c'est le sous-titre de son livre), souvent au nom des « valeurs familiales » contre les productions cinématographiques jugées « offensantes<sup>290</sup> ». Au risque de reproduire un travers dénoncé à propos de l'habitude quasi-systématique d'aiguiller le « lecteur-curieux-d'en-savoir-plus-sur-Heaven's Gate » vers le seul *Final Cut* de Bach (voir *supra*), nous ne pouvons que recommander la lecture du chapitre trois de *The New Censors* qui décrit, de manière très factuelle, en détail, la façon dont la National Asian American Telecommunications Association (NAATA) s'est organisée pour, notamment, obtenir de la MGM l'ajout d'un *disclaimer* au générique de début.

En Europe, et tout particulièrement en France et au Royaume-Uni, le film fut davantage commenté, notamment dans la presse spécialisée. Mais le film, sorti le 16 Août outre-Atlantique arrive, ainsi que l'explique Serge Toubiana, dans les salles hexagonales début novembre, précédé de cette nouvelle polémique qui obscurcit considérablement sa perception :

Ce n'est plus le film, ou le cinéma qui est jugé, mais autre chose (...) On a plus parlé du racisme supposé de *Year of the Dragon* que du film, et c'est peut-être embêtant. Accuser un film de racisme ne peut pas être pris à la légère (...) *Year of the Dragon*, qui est le film d'un des dix plus grands cinéastes au monde actuellement est exempt des dangers idéologiques dont on l'accuse à tort et à travers. Or, parce que ce film a provoqué des remous aux Etats-Unis et que la critique américaine (qui est loin d'être la plus courageuse et la plus imaginative), qui s'amuse à dégommer Cimino depuis *Heaven's Gate*, lui faisant payer son ambition, a été mitigée, le film a été comme prévenu en France avec cet air de scandale<sup>291</sup>.

Effectivement, le débat suscité en France par cette adaptation d'un roman que Cimino jugeait très sévèrement<sup>292</sup> et qui, lui, prêtait objectivement le flan à une mise en accusation pour son écriture

---

290 A lire également, à propos de l'action de lobbying en faveur de la censure : Murray Shumach, *The Face on the Cutting Room Floor : The Story of Movie and TV Censorship* et, pour une synthèse historique de la question, Francis G. Gouvares, *Movie Censorship and American Culture*, Cambridge, University of Massachusetts Press, 1996.

291 Serge Toubiana, *art.cit.*

292 « A Chinatown, on nous a dit que personne n'avait jamais vu ce type [Robert Daley]. C'est sans doute pourquoi les personnages chinois sont si minces et sans profondeur (...) Nous avons lu le livre, puis nous l'avons oublié » (« The right place. Entretien avec Michael Cimino, *Cahiers du cinéma*, n° 377, Novembre 1985).

intrinsèquement raciste<sup>293</sup> a beaucoup tourné autour de la représentation de l'immigration. Question évidemment légitime, et que le cinéaste a lui-même posée au centre de sa réflexion sur l'histoire, mais dont l'appréhension est largement altérée par des préoccupations qui ont peu à voir avec le propos filmique. En clair, l'émergence d'une droite nationaliste (le Front National) et la popularisation des thématiques xénophobes ont parasité la réception de *Year of the Dragon*. Encore une fois, le film est largement vu, à gauche, comme une entreprise nauséabonde de stigmatisation d'un groupe minoritaire<sup>294</sup>, tandis qu'une bonne part de la presse de droite le salue comme un « réveil » de la civilisation occidentale et une perception « lucide » des dangers liés à une immigration décrite comme surnuméraire et subversive.

Ainsi, pour *Les Echos*, c'est bien ce « débat » qui déterminera *in fine* la manière dont le film sera interprété : « comment, en France, où les problèmes d'immigration commencent eux aussi à devenir sanglants (sic.), va-t-on réagir<sup>295</sup>? ». *Le Figaro* est encore plus explicite : « Le partage de Chinatown n'est pas terminé. D'autres clans venant d'Extrême-Orient s'installent en Amérique pour y installer leur hégémonie, (...) leurs lois » [à tel point que] « en l'an 2000, les terribles parrains de la mafia italienne susciteront l'hilarité des enfants » [Heureusement, il existe encore des artistes comme Cimino] « qui révolutionne les certitudes les mieux installés. Dans *Voyage au bout de l'enfer*, il renverse l'opinion communément admise sur les culpabilités américaines au Vietnam. Dans *L'Année*

---

293 Robert Daley, *Year of the Dragon*. La place manque pour se livrer à une exégèse de ce roman, dont l'auteur est présenté comme un « ancien responsable » du début de la décennie soixante-dix de la police new-yorkaise (il a lui-même raconté son expérience dans *Target Blue : An Insider's View of The New York Police Department*, New York, rivier Productions, 2011). La mise en récit s'opère par le principe fort classique du narrateur omniscient, dont le « point de vue » est *de facto* assimilé à celui de l'auteur. Or, les descriptions de Chinatown que nous livre ce narrateur sont effectivement inquiétantes. Petit florilège : « Nulle part ailleurs à New York on trouvait tant de gens entassés dans si peu d'espace et nulle part le revenu moyen n'était si bas (...) Mais les Chinois ont l'habitude des horizons réduits. C'est un peuple réaliste, qui a de petits rêves » (p. 59) ; « L'ennui avec les Orientaux, c'est qu'ils se ressemblent tous » (p. 444) ; « Les stéréotypes raciaux que l'on entend partout sont vrais pour la plupart » (p. 446) ; « L'Américain [Arthur Powers, qui deviendra Stanley White dans le film] se précipitait vers son destin. L'Oriental [Koy, « futur » Joey Tai] l'attendait, impassible » (p. 521).

Si l'on suit Charles Lyons, la mobilisation de la NAATA a d'ailleurs débuté bien avant le début du tournage, lorsque deux de ses membres, Janice Sakamoto et Forrest Gok, eurent vent du projet d'adaptation ; ils exprimèrent leur scepticisme quant à la possibilité d'infléchir un récit « entièrement basé sur des stéréotypes raciaux » mais aussi sur l'intégrité morale du duo Stone-Cimino, le premier en raison de son travail de scénariste sur le *Scarface* de De Palma, « qui s'attira l'ire de la communauté cubaine de Miami » (très curieusement ce n'est pas sa contribution à *Midnight Express* qui lui est ici reprochée...) et le second, sans surprise cette fois, pour avoir « glorifié l'engagement militaire au Vietnam et donné du Vietcong l'image d'une horde de sadiques dénués de tout respect pour la vie humaine » (J. Sakamoto et F. Gok, « Michael Cimino and the Chinese Mafia », *Asian American Network* – une publication de la NAATA - , cités par Lyons, *op. cit.*, p.93)

294 A noter que la critique de *L'Humanité*, très positive, voit le film comme une dénonciation radicale du mythe de la société sans classe et de la mobilité sociale en donnant à voir l'envers du rêve, les *sweatshops*, clandestins mais largement tolérés par les autorités locales, où s'épuise un lumpenprolétariat aux antipodes de l'image complaisamment véhiculé de la « minorité modèle ». Le quotidien communiste note que le propos du film est d'autant plus puissant qu'il se focalise non sur une manifestation périphérique des dysfonctionnements de la démocratie américaine, mais sur ses contradictions les plus profondes, qui gangrènent le cœur même de New York, le centre du centre en quelque sorte du capitalisme américain. Voir à ce sujet le chapitre consacré au film, « L'âge de verre », à la fin de cette thèse.

295 Annie Coppermann, « L'Année du dragon », *Les Échos*, 14 Novembre 1985.



du *Dragon*, il dénonce le terrorisme sournois que l'immigration chinoise installe au centre même de Manhattan<sup>296</sup> ». Et *Le Quotidien de Paris* achève d'établir la jonction entre le Lower East Side et les quartiers historiques de l'immigration dans la capitale française : « Les Chinois sont là, ils évincent brutalement les gangs polonais, italiens et juifs, comme les Arabes, chez nous, ont chassé les Corses de Pigalle<sup>297</sup> ».

Louis Marcorelles, du *Monde*, admet, dans une limpide allusion à l'expression malheureuse de Laurent Fabius, alors premier ministre, que « le film nous intéresse parce qu'il pose les bonnes questions<sup>298</sup> ».

Toubiana poursuit:

Le « pompon » revient chez nous au *Nouvel Observateur* (par la plume acide de Pierre Ajame) qui descend le film au nom de la « connerie » présumée de Cimino. On trouve dans son article à peu près tous les éléments traditionnels de la haine et du mépris envers le cinéma, un poujadisme paré d'intellectualisme et, surtout, des attaques sans fondement qui font tout droit penser à l'idéologie de la bonne vieille droite nationale, anti-américaine, bêtement populiste (...)

Car le moins que l'on puisse dire, c'est que le film de Cimino ne reprend à son compte aucun discours raciste, c'est évident. Confondre ce que dit ou fait un personnage avec le point de vue du film laisse rêveur<sup>299</sup>.

Pour un aperçu détaillé de la réception du film par la presse généraliste française, nous nous permettons de renvoyer à notre propre article, publié en 2014 par la *Web Revue des Industries culturelles* dirigée, depuis Nanterre, par David Buxton et Marc Hiver<sup>300</sup>. Pourtant, difficile, afin de donner une idée de ce qu'il a été possible d'écrire sur la filmographie de Cimino, de ne pas laisser s'exprimer le « pompon », *i.e.* Pierre Ajame, rédacteur en chef adjoint du *Nouvel Observateur* en 1985 et biographe de Hergé, déclarant le 13 Novembre, jour de la sortie française, *dies irae*.

Le titre de sa critique est : « Le roi des cons est-il américain? ». Le sous-titre : « Après avoir vu le dernier film de Cimino, la réponse est : oui ». Ajame déroule implacablement son analyse :

Un imbécile n'est pas forcément un con. Un con n'est pas obligatoirement un imbécile (...) Il n'y a pas plus con qu'un imbécile mégalomane. Prenons l'exemple de Monsieur Cimino qui vient de faire un film, comme d'autres font des bêtises, qui s'intitule *L'Année du Dragon*, qui a coûté plein de millions de dollars, et qui est long comme l'autoroute A6 un jour d'encombres. Monsieur Cimino, qui ne pêche pas par excès de nuances, avait déjà commis des machins comme « Deer Hunter » (...) Il n'y avait pas grand-chose à dire sur ses productions dont la vulgarité le disputait à l'efficacité, mais enfin, qui faisaient plutôt plaisir aux familles (...)

---

296 Lucio Attinelli, « La mafia aux yeux bridés », *Le Figaro*, 13 Novembre 1985.

297 « Les mystères de New York », *Le Quotidien de Paris*, 18 Novembre 1985.

298 « L'Année du Dragon. Michael Cimino film la fatalité de la violence », *Le Monde*, 14 Novembre 1985.

299 Toubiana, *Cahiers du Cinéma*, *art. cit.*

300 Cédric Donnat, « Le cinéma, la critique et les « bonnes questions » sur l'immigration: retour sur "L'Année du Dragon" - Cedric DONNAT », *Articles* [En ligne], Web-revue des industries culturelles et numériques, 2014, mis en ligne le 1er septembre 2014. URL : <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/cinema-critique-bonnes-questions-immigration-retour-annee-du-dragon-cimino-1985-cedric-donnat/>

Là où les choses se gâtent, c'est quand monsieur Cimino, se rappelant ses origines italiennes, fait dans le patriotisme dévoyé. Monsieur Cimino, lorsqu'il était un *bambino*, a sûrement souffert d'un racisme made in USA, et spécifiquement new-yorkais. Il en a bavé, à l'école, dans les rues (...) Est-ce une raison pour être encore plus raciste qu'on ne le fût à son égard? (...)

*L'Année du dragon* va très très au-delà de cette aberration [qu'est *Apocalypse Now*]. C'est « Abjection Now », « Mein Kampf Now », « Sales Chinetoques Now ».

Ce truc, paraît-il, fait un malheur outre-Atlantique. Il va envahir Paris, les banlieues, les provinces et les campagnes (...) Alors, aux armes citoyens ! Le jour où le truc en question passe dans une salle de votre quartier (jour de colère que celui-là!) (...) nous tenterons, gentiment, calmement, de contribuer à sauvegarder un brin de civilisation<sup>301</sup>.

Les revues cinéphiliques francophones ont en revanche accordé une large place au film, qu'elles ont pris soin d'analyser, livrant, dans l'ensemble un diagnostic favorable.

Bill Krohn ne cache pas cependant ses réticences à adhérer pleinement à ce qu'il perçoit du propos historiographique de *Year of the Dragon*. Après avoir salutairement remarqué que le film, aux Etats-Unis, est sorti en même temps que *Final Cut* (la coïncidence « laisse rêveur » dirait sans doute Serge Toubiana), facilitant si besoin était le rapprochement entre la nouvelle oeuvre et le péché originel, indélébile, du cinéaste et de son « inqualifiable désastre » du début de la décennie, le correspondant en Californie des *Cahiers du cinéma* confie :

J'aime *Year of the Dragon*, bien que je ne sois pas d'accord avec ce qu'il dit de la guerre du Vietnam. Quant au racisme, je ne suis pas psychologue, mais c'est comme s'il s'était passé la chose suivante : Cimino, pressé par le temps, a pris un scénario classique, de droite, écrit par Oliver Stone (*Midnight Express*) ; il y a ajouté une voix, celle de Rourke, qui parle sans trêve (...) de beaucoup de choses, mais surtout des Chinois. Le discours, tour à tour enjôleur, didactique, menaçant, sentencieux, séduisant, délirant, cabotin, authentique, pompeux et ironique, permet au héros de se défendre lui-même contre la vision raciste – inhérente au genre – un peu comme un héros de Hitchcock peut se défendre par de merveilleux mensonges, contre une réalité qui est devenue sa paranoïa<sup>302</sup>

D'une facture très simple, dépourvue de considérations érudites, la très complète *review*, accompagnée d'une interview du cinéaste, publiée par la *Revue du cinéma* expose en quoi l'accusation de racisme « ne tient pas ». Trois arguments sont mis en avant ; le second, et dans une moindre mesure le troisième, seront l'objet de développements ultérieurs ; Le premier, qui découle pourtant de l'évidence la plus rudimentaire et suffit à réduire *a quia* l'inepte opprobre jetée sur le film (Stanley White est notoirement déséquilibré ; son racisme est un élément de sa folie) est en réalité très rarement relevé :

Cimino va à l'essentiel et n'enrobe pas son sujet de considérations prudentes. En faisant cela, il

---

301 *Le Nouvel Observateur*, 8 Novembre 1985.

302 Bill Krohn, « Le retour des morts-vivants », *Cahiers du Cinéma*, n° 376, Octobre 1985, p. 25-26.

s'est mis à dos la presse américaine qui l'a accusé de simplisme, voire de racisme. Cette accusation ne tient pas. D'abord, Cimino souligne la folie de son protagoniste, qui va jusqu'à provoquer la mort de sa femme et de son assistant chinois, ainsi que le viol de sa maîtresse (...) il est assez lucide pour dire à ses hommes : « je veux le chaos ». D'autre part, Cimino rappelle le rôle essentiel, et négligé par les historiens, des Chinois dans la fondation même des Etats-Unis. Enfin, s'il rappelle les rivalités qui existent aujourd'hui entre les diverses communautés, c'est uniquement pour constater l'effondrement du rêve américain<sup>303</sup>

C'est la livraison de Novembre qui contient, aux *Cahiers*, la principale critique du film, signée Marc Chevré. A l'instar de Toubiana, ce dernier indique d'emblée qu'il tient Cimino pour « un des plus grands » : « s'il est sans doute actuellement le meilleur cinéaste et le plus grand filmeur américain (la grandiose opératique du film en témoigne), c'est qu'il poursuit une tradition (il ne se regarde pas filmer à la manière d'un Coppola) au lieu de répéter ou de faire revenir le passé ».

Venons-en aux faits:

Le racisme ( l'imaginaire raciste américain) est son sujet (...) Le racisme au cinéma n'est pas une question thématique mais affaire de mise en scène : d'où filmer? Comment filmer un groupe? (...) de l'extérieur ou de l'intérieur? A quelle distance? Donc, que fait Cimino? D'abord, il ne prend aucune distance (critique) par rapport à son personnage (...) En quoi le film n'a rien à faire d'une distanciation : la distance est intérieure. C'est aussi la télévision qui l'introduit, à travers Tracy fonçant dans le tas de l'actualité (...) aussi belle qu'improbable : pure image télévisuelle, pure effigie médiatique. Chaque événement ou presque, enterrement ou descente de police, se double de sa représentation médiatique. C'est la force du film : de dire que tout (...) est question de représentation<sup>304</sup>

Insistant sur la diversité des points de vue et sur l'absence d'identification du film à aucun d'entre eux, Chevré met l'accent sur une dimension largement sous-estimée du film, que nous développerons, à savoir que *Year of the Dragon* procède de la mise en abyme du spectacle audiovisuel, avec ce personnage effectivement « improbable », parodie des présentatrices sino-américaines à la mode sur toutes les chaînes de télévision dans les années quatre-vingt, interprété par un mannequin, états-unienne d'ascendance hollando-nippone n'ayant jusqu'alors jamais fait de cinéma, Ariane Koizumi.

Coppola n'est guère mieux considéré chez Jacques Fieschi – son oeuvre est ramenée à une sorte de *flatus vocis* - qui choisit, à partir d'un constat identique - un film sur le racisme plutôt qu'un film « raciste » - de souligner le mouvement, les confrontations qu' « orchestre » la direction virtuose de Cimino:

*L'année du Dragon* n'est pas un film raciste. Sur le racisme plutôt, de façon infiniment audacieuse et complexe (...) Comme Oshima dans *Furyo* mais avec plus de force, Cimino orchestre un heurt de culture et de désir (...) Cimino porte à son comble un lyrisme exigeant,

---

303 François Guérif et Pascal Mériageu, « L'Année du dragon. L'ordre et le chaos », *La revue du Cinéma*, n° 410, Novembre 1985, p. 55.

304 Marc Chevré, « Le point de mire », *Cahiers du Cinéma*, n° 377, Novembre 1985, p. 6-7.

constamment inspiré, forcené sans être gratuit. Il signe un film de spectacle enraciné dans un mythe personnel. Après de lui Coppola paraît creux, Spielberg infantile. Il peut irriter, indigner même, c'est un grand cinéaste<sup>305</sup>.

Du côté de *Cinéma 85*, le souffle du *Dragon* évoque irrésistiblement la patte de Welles, disparu le 10 Octobre précédent. Là aussi prime l'idée que ce que donne fondamentalement à voir le film, qui nous promène des usines souterraines de soja de Mott Street à la « demeure céleste » de Tracy, loft sous les étoiles dominant le pont de Brooklyn, ce sont bien les inextricables contradictions d'un monde en proie au chaos :

Et j'en reviens à Welles. Quand nous lui avons rendu hommage (...) nous avons peut-être oublié de dire une chose essentielle – et bien simple pourtant, à savoir qu'il fut le premier à nous rendre, de façon quasi-systématique, les crapules sympathiques et les gens du bien nauséabonds, à relativiser les notions de bien et de mal, à nous faire patauger dans ces eaux troubles où les valeurs se débattent à n'en plus pouvoir. *L'Année du Dragon* relève de la même démarche : perturber le cosmos, le « bien arrangé » des valeurs de notre civilisation, leur faire baisser le masque, pour faire entrevoir dans leur excitante nudité les désirs qu'elle réprime, le chaos qu'elle a pour mission de juguler. Finalement, *L'Année du Dragon* n'est rien d'autre qu'une histoire de barbares<sup>306</sup>.

Alain Masson, qui avait signé une des critiques les plus enthousiastes qu'il soit donné à lire, au lectorat francophone, du *Deer Hunter* (« Comme un cerf en automne », voir *supra*) livre, toujours pour *Positif*, un point de vue très partagé sur le troisième long métrage de Cimino. La première partie de l'article laisse à penser qu'il n'y a pas grand-chose à sauver dans *Year of the Dragon*, qui, en somme, « ne présente rien de neuf » :

On y reconnaît bien des lieux communs du film de gangsters, et les Chinois, avec leurs hallucinogènes, leur férocité et leurs sociétés secrètes doivent plus à *Terry et les pirates*<sup>307</sup> qu'à une observation concrète. Il y a pire. Le film reprend sans scrupule le sophisme caractéristique du genre policier, selon lequel la mauvaiseté de l'antagoniste justifie l'action brutale du protagoniste<sup>308</sup>.

Ici aussi, l'auteur du tout récent *Cotton Club* (1984) est convoqué, mais la comparaison prend une autre tournure:

Contrairement à Coppola qui ne reprend les clichés d'un genre, musical ou policier, que pour les corriger au regard de l'histoire et de sa vérité tout en les magnifiant styliquement (...) Cimino traite son scénario avec sérieux, avec naïveté. Olivier Eyquem le notait déjà (*Positif*, n°246) à propos de *Heaven's Gate*<sup>309</sup>.

Et pas question de se retrancher, réflexe qui dominera nombres de critiques à l'occasion de la réception des deux films suivant, derrière l'idée du film « alimentaire », destiné à assurer la survie du créateur :

---

305 Jacques Fieschi, « Temps forts », *Cinématographe* n°114, Décembre 1985, p. 46-47.

306 Alain Carbonnier, « Du côté de chez Welles », *Cinéma 85*, n° 329, 13 Novembre 1985, p. 5.

307 *Comic-strip* d'aventures, créé par Milton Caniff et publié de 1934 à 1973. Un des personnages principaux est la Dragon Lady.

308 Alain Masson, « L'Année du dragon. L'échappée romanesque », *Positif*, n° 287, Novembre 1985, p. 68-69.

309 *Ibidem*.

On ne plaidera certes pas ici les circonstances atténuantes, soulignant que Cimino devait faire un film banal pour sauver sa carrière après le cuisant échec commercial de *La Porte du Paradis* : pareille argumentation, captieuse en général, devient futile et disgracieuse quand il s'agit d'un artiste qui proclame si fort sa haine des compromis, et la morale de Stanley White fait écho aux hantises d'un metteur en scène qui déclare son authenticité artistique avec véhémence, mais ne peut la revendiquer avec héroïsme qu'à condition d'en donner des manifestations excessives, provocatrices, suicidaires (...) En appelant les anathèmes de la gauche (*The Deer Hunter*), de la droite (*La Porte du Paradis*<sup>310</sup>), puis de la communauté chinoise, le réalisateur accepte la complicité de ses persécuteurs, entre dans une morale du ressentiment qu'il récuse sans cesse, et enferme son inspiration dans un cercle peut-être vertueux mais étroit. De même ce policier qui polarise toutes les rancunes<sup>311</sup>.

Et puis, à l'exact mitan de son texte, une brèche s'ouvre, amorcée en réalité par le titre même choisi par Masson. « L'échappée romanesque » appartient définitivement à ce répertoire singulier des critiques *odi et amo*, « je hais et j'aime » : « Pourtant *L'Année du Dragon* emporte une adhésion constante. Ce film émeut. Par le romanesque ». Ainsi, au delà de l'apologie de la « violence policière » ou de la « vision sommaire et caricaturale de la culture sino-américaine » que l'on peut déceler, Masson voit la « vérité » de la mise en scène de *Year of the dragon* » dans la volonté d'« arracher l'individu à l'anonymat [pour] satisfaire un instant son désir romanesque d'être autre que ce qu'il est ». Relevant qu'en définitive, ce personnage tant décrié de Stanley White « n'incarne pas la politique de la loi et de l'ordre », mais qu'au contraire, « il s'attache à la loi contre l'ordre, sa passion de la légalité l'amenant à provoquer délibérément le chaos » et partage avec celui de Tracy Tzu une communauté de destin qui les pousse à « s'abîmer dans une action qui n'a d'autre justification que la pure intensité du vouloir qui la conduit », le critique de *Positif* est à même de dégager ce qu'il perçoit de l'« essentiel » de l'enseignement filmique de *Year of the Dragon* :

L'utilité ne gouverne pas la vérité, pas plus que la justice ne gouverne l'action : contre tous les pragmatismes, Cimino défend, avec une ferveur opiniâtre, la loyauté à des principes absolus : contre les morales de la responsabilité et de l'efficacité, le dévouement à un pur dessein, aussi indifférent aux résultats qu'aux moyens.

Cette morale ne va pas sans une noblesse désespérée que la mise en scène rend sensible à tout moment<sup>312</sup>.

On ne gagnera donc pas grand-chose en compréhension de l'oeuvre à recenser par le menu les commentaires de la presse américaine sur ce quatrième opus du cinéaste.

Au *New York Times*, on exprime une forme de gratitude : « *Year of the Dragon* est considérablement plus court que *Heaven's Gate*<sup>313</sup> ». Mais c'est à peu près tout car si l'on peut définir un style au film, c'est celui de l'« inextricable désordre », si bien que le spectateur est plongé dans un « chaos

---

310 S'il est certain que *The Deer Hunter* s'est attiré les foudres de la critique « de gauche », l'on ne peut affirmer qu'il en fut de même pour *Heaven's Gate* vis à vis de la presse « de droite », notamment en France (voir *supra*). NdA

311 Masson, *art. cit.*, p. 68-69.

312 *Ibidem*.

313 Janet Maslin, « Year of Dragon, Cimino in Chinatown », *New York Times*, 16 Août 1985. En réalité le nouveau film et la version abrégée de *Heaven's Gate* ont une durée quasi identique (2h30).

constant<sup>314</sup> », l'empêchant en quelque sorte de fixer son attention et de réfléchir. Le reste de la critique proprement dite consiste à passer en revue toutes les preuves du « désordre » du récit (« on a l'impression qu'on a jeté l'histoire en l'air, qu'elle s'est fracassée au sol et qu'on a recollé au petit bonheur la chance les morceaux ») : la teinture grise des cheveux de Mickey Rourke (vieilli d'une dizaine d'années afin d'interpréter de manière crédible un vétéran du Vietnam dans le New York des années quatre-vingt) change de nuance d'une scène à l'autre, le robinet de la douche de Tracy se ferme sans la moindre intervention humaine... Quant au livre de Daley, il est le plus sérieusement du monde présenté comme un récit « autrement mieux documenté<sup>315</sup> » que le film que Cimino en a tiré ! Parmi les très rares piliers de la critique bénéficiant d'une large audience ayant pris la défense du film, on note la contribution de Gene Siskel, le complice « historique » de Roger Ebert à la télévision, dont le titre résume bien la perception d'ensemble : « Excessive, Yes, But Cimino's *Dragon* Shows A Vision ». Autrement dit, le film a des défauts, des « excès » mais, et Siskel se démarque avec ostentation de l'écrasante majorité de ses collègues, « il témoigne d'une vision, d'une ambition » à peu près unique à Hollywood. La conclusion arrive :

Cimino ne doit plus être jugé pour ses manières dépensières mais pour l'ampleur de sa vision artistique. C'est une honte qu'il ait ainsi les mains liées ; sans cela, *Year of the dragon* aurait été bien plus que l'excellent divertissement qu'il est déjà<sup>316</sup>

A l'exception de quelques prises de positions isolées, seul donc le grand quotidien californien a porté son attention sur autre chose que la polémique mettant aux prises Cimino, très vite lâché par le studio, et la NAATA.

Charles Champlin, cité plus haut, met au crédit de Dino de Laurentiis d'avoir donné sa chance à un réalisateur devenu, dans un laps de temps record, *persona non grata* à Hollywood. Pour autant, *Year of the Dragon* souffre de défauts rédhibitoires, à commencer par l'interprétation de Mickey Rourke, qualifiée de « pâle copie » de celle de Gene Hackman dans *French Connection* (Champlin n'épargne guère Ariane Koizumi, « la plus improbable reporter de l'histoire de la télévision », voir à ce sujet nos remarques dans le chapitre dédié au film) et le scénario : « *Year of the Dragon* prouve qu'il n'y a pas d'alternative à un script solide et cohérent, bien en main avant que la caméra se mette à tourner<sup>317</sup> »

Le quatrième long métrage aura droit à deux autres articles de fond dans le *Los Angeles Times* (sans compter une rencontre avec Rourke, dont la prestation est jugée beaucoup plus favorablement que

---

314 Non pas donc un film « sur le chaos », mais bien un film chaotique, un *bumpy movie*.

315 *Ibid.* A noter que Vincent Canby a également, la semaine suivante livré son point de vue, que résume le titre de sa critique (celle, historique, qui devait à en croire Bach précipiter le retrait du film précédent était sobrement intitulée : « A Western by Michael Cimino ») : « A côté de Heaven's Gate, *Year of the Dragon* ne paraît pas si mauvais ».

316 *Chicago Tribune*, 16 Août 1985. en introduction, Siskel résume ainsi les deux précédentes oeuvres de Cimino : « un drame sur le Vietnam, passionné et controversé, décoré aux oscars (...) un western hideusement complaisant ».

317 Charles Champlin, *art. cit.*

ne le fait Champlin<sup>318</sup> et bien sûr le suivi de l' « affaire »), à deux jours d'intervalle, tous deux signés par Sheila Benson.

Dans le premier, publié le jour de la sortie (qui s'effectue, pour la première fois dans la carrière de l'auteur, directement à l'échelle nationale<sup>319</sup>), la journaliste, principale critique cinéma du quotidien pendant toute la décennie, estime que *Year of the Dragon* échoue dans sa tentative « d'imiter *The Godfather* », mais jette un regard « captivant » sur Chinatown :

Michael Cimino est un réalisateur doué et enthousiasmant (...) le film dégage une énergie arrogante, électrique, qui vous défie de détourner le regard de l'écran un seul instant (...) [Stanley White et Joey Taï sont] deux jeunes Turcs en lutte contre l'inertie de leur milieu. A la fin rien n'a changé(...) *Year of the Dragon* est un film ambitieux, claustrophobique et éreintant<sup>320</sup>.

Son ultime remarque recoupe, nous le verrons, une des préoccupations majeures de Cimino, qui pensait faire, avec *Year of the Dragon*, « un film de guerre en temps de paix », avec toujours ce souci de montrer ce qui constitue à ses yeux un scandale inlassablement répété par toutes les guerres et les révolutions dévoyées (d'où notamment son attrait jamais démenti pour le grand roman de Malraux) : le sacrifice des « jeunes » au profit des idées des « vieux ».

Sans doute Sheila Benson a-t-elle mis à profit une seconde séance afin d'affiner son point de vue ; toujours est-il que le surlendemain, elle livre un long article totalement dénué de toute considérations extra-cinématographiques, dans lequel elle reconnaît, à l'instar de nombre de ses confrères européens, la place qu'occupe Cimino, avec seulement quatre films, dans l'histoire

---

318 Deborah Caulfield, « 'Dragon' Rourke Breathes Fire », *Los Angeles Times*, 16 Septembre 1985. Dans cet entretien, l'acteur fait part de sa totale solidarité avec Cimino. Il aura par la suite largement l'occasion, notamment auprès de la critique francophone, d'exprimer son ressentiment le plus vif (« je les hais, je ne veux jamais avoir à faire à eux ») à l'égard de la presse américaine. Caulfield déplore à l'occasion de cette rencontre le « tir de barrage » subit par le film par des critiques « plus soucieux de remettre la débâcle de *Heaven's Gate* sur le tapis » ou, au mieux, de railler « la coiffure changeante de Mikey Rourke » (*New York Times*). L'acteur clôt ainsi l'entretien: « Si quelqu'un me donnait un bout de papier en me disant: "signe ça et tu travailles avec Michael Cimino pour les dix ans à venir", je le ferais dans les deux secondes »

319 Le *modus operandi* visant à ne distribuer, la première semaine d'exploitation, le film qu'avec parcimonie, généralement dans une ou deux salles des aires métropolitaines de New York et de Los Angeles était déjà, au moment de la sortie de *Heaven's Gate*, franchement obsolète, notamment depuis que les *blockbusters* de Spielberg et Lucas avaient fait la preuve de la stratégie gagnante du « rouleau compresseur », autrement dit de l'invasion massive (au moins un millier d'écrans mobilisés) afin de rendre le produit incontournable et d'emporter une victoire par knock-out dès le premier week-end d'exploitation (la *blitzkrieg* adaptée à l'industrie cinématographiques). Pour toutes ces questions liées au marketing et à la dimension industrielle de ce secteur d'activité si important aux Etats-Unis qu'est le cinéma, passionnantes, mais que nous ne pourrions ici développer, on se reportera indications bibliographiques en fin de volume. Une bonne introduction : James Monaco, *American Film Now*, qui s'attarde longuement sur les conséquences (plutôt fâcheuses du point de vue de la création) des énormes succès remportés par les super-productions des deux réalisateurs cités plus haut, avec notamment une double tendance : infantilisation du public (Monaco relève que « 70 % des plus grosses recettes de l'histoire du cinéma américain proviennent de productions s'adressant explicitement à un public enfantin ou adolescent », *op. cit.*, p. 22) et généralisation du *complete package* et du concept « LCD » (*i.e.* « Like but, of course, Completely Different »), qui appauvrit encore la palette des thématiques jugées *bankable* par les donneurs d'ordre (« c'est devenu une réalité si prégnante du cinéma américain qu'on tend à l'ignorer »).

320 Sheila Benson, « 'Dragon' : A Compelling Look Inside Chinatown », *Los Angeles Times*, 16 Août 1985.

mondiale du septième art:

Dès la première seconde de *Year of the Dragon*, il est clair que Michael Cimino est un des plus grands réalisateurs (...) Cet art de la direction des foules ne se retrouve que chez une poignée de cinéastes : Coppola, Leone, Fellini, Bertolucci, Visconti, la Lina Wertmuller de *Seven Beauties*, le De Palma de *Scarface*. Si ces références vous semblent trop exclusivement méditerranéennes, vous pouvez y ajouter Welles, Kurosawa, Ophuls, Gance, Fassbinder, Sirk, Von Sternberg et Eisenstein). Ces artistes habitent dans l'oeil du cyclone (...) On peut détester leurs films, mais on ne peut pas les ignorer (...)

L'inspiration du plan final est en profonde contradiction avec la tonalité sombre du film, qui montre que les vieux, les vieux Chinois, les vieux Italiens, les vieux flics, ont triomphé des Jeunes Turcs<sup>321</sup>.

La cinéphilie britannique a également témoigné un intérêt soutenu au film. Dans les colonnes de l'une des plus anciennes revues, fondée par le British Film Institute au début des années 1930, John Pym, déjà auteur d'un article essentiel sur *The Deer Hunter* (« A Bullet in the Head ») et que nous retrouverons à la réception de *Desperate Hours* (voir plus loin), rejoint tout à la fois le constat de Siskel (Hollywood brime et bride l'élan créateur de Cimino) et l'admiration de Benson :

Le talent de Michael Cimino éclate lorsqu'il s'agit de diriger des scènes de grande ampleur. Dans *Year of the Dragon* il a, à l'évidence, une main nouée dans le dos (...)

Les meilleures scènes sont finalement celles montrant Stanley et sa femme, qui ont quelque chose de l'émotion et de la vérité des moments d'intimité entre De Niro et Meryl Streep<sup>322</sup>.

Pour Richard Combs, contributeur au *Monthly Film Bulletin*, avant que cette publication, également émanation du BFI ne fusionne avec *Sight and Sound* (1991), *Year of the Dragon* est une oeuvre complexe, qui résiste à une caractérisation bien tranchée. Il est, selon lui « inévitable » d'identifier Stanley White à son créateur, dans la mesure où, outre le fait - relevé dans d'innombrables commentaires - qu'il sont tous deux en but à leur establishment respectif, le profil du policier, plutôt torturé, recoupe les contradictions de la propre filmographie de Cimino. De même que White jongle avec des conceptions de l'histoire a priori peu compatibles (reconnaissant ainsi, dans la scène-clé de la discussion au restaurant avec Tracy, juste avant la fusillade, le rôle décisif de l'immigration chinoise et le fait que l'histoire officielle l'ait oublié, forçant les ouvriers chinois du chemin de fer à mourir dans l'anonymat tout en pourfendant le « culte du secret » qui tiendrait d'art de vivre aux Chinois, d'Amérique ou d'ailleurs - « vous alors, vous faites toujours tout en secret » lance-t-il à la jeune femme<sup>323</sup>), Cimino donne l'impression de passer de la complaisance vis à vis de l'impérialisme au pamphlet marxisant. Au titre des comparaisons avec ses pairs, passés ou présents, Cimino (« sans

---

321 Sheila Benson, « Cimino's Back with a Fiery Year of the Dragon », *Los Angeles Times*, 18 Août 1985. Nous reviendrons sur l'épilogue du récit, dont la tonalité peut effectivement, de prime abord, surprendre.

322 John Pym, « After the Deluge. Year of the Dragon », *Sight and Sound*, Hiver 1985-1986, vol. 55, n° 1, p. 66-67. La musique, composée par David Mansfield, l'arrangeur de l'étonnant mélange entre rythmes cajuns et folklore est -européen qui compose la bande originale de *Heaven's Gate*, est sans doute pour beaucoup dans cet ultime commentaire de Pym. Nous y reviendrons au dernier chapitre (« L'âge de verre »). NdA.

323 Voir « L'âge de verre ».



doute le moins qualifié des cinéastes de sa génération pour faire dans le cinéma de genre ») se voit, sous la plume de Combs, apparié à King Vidor. Et le critique britannique d'achever son article par un appel aux producteurs sensible à la « vision » ciminoïenne : « Personne pour sa proposition de remake de *Fountainhead*<sup>324</sup>? »

Contrairement aux affirmations péremptoires d'Ajame, le « truc », autrement dit le quatrième long métrage de Michael Cimino, n'a pas « fait un malheur outre-Atlantique ». Il a plutôt fait (au moins) un malheureux, le cinéaste, à nouveau voué aux gémonies. Après un bon début, la fréquentation a connu une chute brutale, si bien qu'au final l'exploitation en salle de *Year of the Dragon* fut déficitaire<sup>325</sup>. La NAATA s'en est bien sûr réjoui et y a vu la preuve de l'efficacité de son action.

Le *Los Angeles Times* a couvert, sur un ton étonnement calme<sup>326</sup> (on se souvient des propos de Serge Toubiana déplorant la propension de la critique américaine à « dégommer » par tous les moyens nécessaire Cimino) la controverse.

Le 14 Août, l'avant-veille de la sortie, se constitue, à l'initiative des dirigeants de la NAATA, une *Coalition Against Year of the Dragon*, qui organise des rassemblements à New York et San Francisco, les deux villes du pays comptant les communautés sino-américaines<sup>327</sup> les plus nombreuses. Le mot d'ordre est alors d'exiger de la MGM le retrait pur et simple du film (après tout, celui de *Heaven's Gate* n'avait-il pas été décidé par United Artists en vingt-quatre heures?).

Le vendredi 16 Août, environ trois cent cinquante manifestants se massent devant le Loew's Astor Plaza, sur Broadway. Sur les pancartes, on lit : « No More racism and sexism! », « Cimino Exploits Asian Youths! » ou encore « No More Suzie Wong's<sup>328</sup>! » tandis que les chants s'élèvent : « Drive this movie out of town! Shut it down! Shut it down! »

Le soir même, un meeting suivi d'une conférence de presse se tient à l'initiative de la Coalition. Parmi les prises de paroles, on relève celle de David Dinkins, alors président démocrate du *borough*

---

324 Richard Combs, « Year of the Dragon », *Monthly Film Bulletin*, LIII : 264 (Janvier 1986), p. 15-16.

325 18,7 millions de dollars en recettes domestiques, pour un coût de 24 millions (source : James Monaco, *op. cit.*).

326 Tout en versant, à l'occasion, dans la verve acide typique des pointes anti-Cimino de son confrère new-yorkais. Ainsi Pat H Broeske estime-t-il que *Year of the Dragon* pourrait « faire aux restaurants chinois ce que *Jaws* a fait aux plages » ( « Chop Suey And Others Reactions to Cimino's Lates », *Los Angeles Times*, 25 Août 1985). Les principaux articles à consulter : John Horn, « Demonstrators Picket 'Year Of The Dragon », *Los Angeles Times*, 26 Août 1985 et John Horn, « MGM/UA May Insert 'Dragon' Disclaimer », *Los Angeles Times*, 28 Août 1985).

327 Il vaudrait mieux parler d'*asian-americans*, expression qui n'a pas donné lieu à une traduction en français.

328 Principal personnage féminin du film *The World of Suzie Wong* (Richard Quine, 1960), pris comme archétype de la représentation cinématographique occidentale de la femme chinoise, belle et soumise, à laquelle se rattache d'après ces manifestants la Tracy Tzu de *Year of the Dragon*. Thèse défendue notamment par Jessica Hagedorn dans « Asian Woman in Film : No Joy, No luck », *Ms*, Janvier-Février 1994, p.74-79, pour qui le gang féminin des Jade cobra (qui passe à l'action dans la séquence de la discothèque) constitue la seule prise de distance (tout cela dure moins d'une minute) d'un film « terriblement malhonnête mais étrangement captivant », avec l'injonction « *I want to be your slave* qui est le lot commun des personnages féminins » asiatiques des films américains (rappelons toutefois que l'oeuvre de Richard Quine est une production britannique) dont la Tracy Tzu de Cimino, définie par Hagedorn comme « l'ultime avatar de Suzie Wong » (p. 75).

de Manhattan et qui deviendra, en 1990, le premier maire afro-américain de l'histoire de la ville.

A l'issue d'une semaine marquée par de nombreuses initiatives locales, la Coalition appelle, le 24 Août à une action massive pour forcer la décision de la MGM. Au niveau national, les protestataires adoptent le slogan de la branche new-yorkaise : « We saw it, we hate it! ». Ce jour là, on dénombre plus d'un millier de manifestants à San Francisco, chiffre tout à fait conséquent rapporté à la nature de l'objet contesté (sans oublier que la manifestation de rue, si elle a évidemment eu, du Haymarket de Chicago aux rassemblements sur Times Square pour tenter de sauver les Rosenberg et aux marches pacifistes des années soixante, ses heures de gloire, n'est pas forcément un mode d'action très populaire dans la Californie des années Reagan<sup>329</sup>). Le *Los Angeles Times* en compte plus de sept cent à New York, autant à Los Angeles, mais des rassemblements ont lieu partout, de Denver à Boston, en passant par Saint Louis et Chicago.

Le 27 Août, la Coalition, soutenue par la Federation of Chinese Organizations in America menace MGM/UA d'une *class action*. Dans la foulée, Franck Rothman annonce l'ajout d'un *disclaimer* sur toutes les copies du film, y compris la future édition vidéo ainsi que sur les bobines destinées à l'étranger et à la télévision par câble. En voici le texte :

This film does not intend to demean or ignore the many positive features of Asian-American and specifically Chinese-American communities. Any similarities between the depictions in the film and any association, organization, individual or Chinatown that exists in real life is accidental<sup>330</sup>

Que retenir, pour aller à l'essentiel, de ce nouveau camouflet essuyé par un film de Cimino ?

Jack Matthews, fort réservé par ailleurs sur le film, du *Los Angeles Times*, s'étonne qu'aucun cadre de la MGM n'ait cherché à défendre le film<sup>331</sup> ni à apporter un soutien, même de pure forme, au cinéaste. Le journaliste rappelle que, quelques mois plus tôt, « d'importants réalisateurs » ont acheté une page dans *Variety* pour soutenir Peter Bogdanovitch contre Universal, qui lui reprochait d'avoir réalisé un film (*Mask*) plus long que prévu. Et Matthews d'interroger : « Où sont donc aujourd'hui ces ardents défenseurs de la liberté artistique? ». Si l'on en croit le *Los Angeles Times*, de tous les signataires, seul John Huston aurait accepté de s'exprimer en faveur de Cimino...

Estimant qu'en définitive, c'est bien la logique du « dégomme » qui a prévalu et non le contenu du

---

329 Irvin Laï confirme : « Nous n'aimons pas manifester mais nous voulons faire savoir que nous sommes outragés. Le racisme et le sexisme sont des sujets trop graves pour être ignorés. » (cité par le *Los Angeles Times*, « Demonstrators Picket Year of the Dragon », 26 Août 1985).

330 Le parallèle est souvent fait avec le *disclaimer* apposé au *Parrain*, suite à de similaires protestations d'organisations prétendant représenter « les italo-américains ». Cependant, l'avertissement de rigueur (« The Godfather is a fictional account of a small group of ruthless criminals. It would be erroneous and unfair to suggest that they are representative of any particular ethnic group ») a été ajouté par la chaîne NBC qui diffusa le film en 1976 et non par la Paramount elle-même. Voir Allen L. Woll et Randall M. Miller, *Ethnic and Racial Images in American Film and Television: Historical Essays and Bibliography*, New York, Garland, 1987

331 Affirmation que l'on peut toutefois légèrement nuancer, en rapportant les propos d'Ed Pine, porte-parole du studio, cité par le grand quotidien de Los Angeles, dans son édition du 26 Août qui estime que la polémique est « sans fondement » et encourage le public, dont bien évidemment les asian-américains « à voir le film afin de se faire [son] propre jugement ».

film lui-même (« Imagine-t-on un seul instant l'ajout d'un *disclaimer* sur un film de Spielberg? »), Matthews s'interroge, pour conclure son article, sur les conséquences de ce qu'il interprète fondamentalement comme un acte de lâcheté, sur la création cinématographique.

On peut, et c'est ainsi que nous prendrons momentanément congé de *Year of the dragon*, comparer sa lecture des événements de celle de Gina Marchetti, auteur de nombreuses réflexions majeures sur la manière dont le cinéma prend en charge les questions de genre, de classe et de race<sup>332</sup>. Constatant le niveau déplorable de l'immense majorité des productions hollywoodiennes, le journaliste se demande, en substance, ce qu'ont vraiment gagné les « coalisés ». Tandis que Marchetti perçoit dans l'ajout du *disclaimer*, mais aussi dans le succès du boycott, autant d'éléments à mettre au crédit d'une « capacité de résistance contre le monopole que s'est arrogée la culture dominante dans la représentation des minorités<sup>333</sup> », Matthews, qui, rappelons-le est loin de compter parmi les inconditionnels du film, voit tout au contraire dans ce nouvel échec planifié d'un film de Cimino, la trace de l'appauvrissement que dénonçait Oliver Stone cité par Charles Lyons<sup>334</sup>. Ainsi, la vraie « résistance à la culture dominante » aurait plutôt dû consister à ne pas accepter un *disclaimer* « qui est toujours une tâche sur une oeuvre d'art, aussi peu talentueux soit l'artiste ». *No translation needed*, ainsi que l'affirme l'ultime contribution de l'artiste au cinéma, pour comprendre les derniers mots de Matthews : « No apologies were necessary<sup>335</sup> »

### **Epilogue. *Desperate Hours* : « larvatus prodeo » ?**

*Desperate Hours*, l'avant dernier long-métrage de Cimino ne fera, ainsi que nous le mentionnons en introduction, l'objet d'aucune attention spécifique dans les chapitres ultérieurs. Egalement produit par Dino de Laurentiis, il est passé totalement inaperçu aux Etats-Unis.

Considéré comme une oeuvre de facture extrêmement « classique » par la presse généraliste francophone, le film a suscité, dans l'hexagone, d'innombrables réactions où se lisent la déception de découvrir un Cimino trop sage mais aussi le soulagement de constater que le potentiel – en dépit des échecs endurés - est intact. Pour s'en convaincre, l'on se contentera d'une sélection limitée mais représentative ;

Il ne manque aucun ingrédient, mais Michael Cimino monte sa sauce sans génie. Cela n'enthousiasmera que les fans de Mikey Rourke.

---

332 Voir notamment *Romance and the Yellow Peril : Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fictions*, Los Angeles, University of California Press, 1993. La conclusion est entièrement consacrée au quatrième film de Cimino : « The postmodern Spectacle of Race and romance in *Year of the Dragon* », p. 202-221.

333 Gina Marchetti, « Ethnicity, the Cinema, and Cultural Studies », in Lester D. Friedman (dir.), *Unspeakable Images : Ethnicity and The American Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 1992, p. 112-139.

334 Charles Lyons, *op. cit.*, p. 81

335 Jack Matthews « Commentary : Fire and Loathing in Dens of Studio Dragons », *Los Angeles Times*, 18 Septembre 1985.

*Le Point*, 14 Janvier 1991

Situation classique, film classique. Trop classique pour la qualité de Michael Cimino, metteur en scène que l'on connut génial (...) Il réalise tout de même un polar somme toute pas si mal. La preuve : on y croit. Mikey Rourke est vraiment effrayant.

Monique Pantel, *France-Soir*, 9 Janvier 1991

Le film est loin de tenir toutes ses promesses (...) Rourke se contente de frimer dans des costards hors de prix et des mocassins italiens... »

Marie Colmant, « Cimino, otage du mythe américain? » *Libération*, 11 Janvier 1991

La patte de Cimino est ici absente (...) Un polar de plus, bien fait, mais interchangeable »

Annie Coppermann, *Les Echos*, 14 Janvier 1991

Les Vietnamiens n'ont pas aimé la manière dont Cimino racontait la guerre dans *Voyage au bout de l'enfer*. Les Américains n'ont pas aimé la manière dont il décrit la condition des immigrants dans *La Porte du paradis* (...) Dans *L'Année du Dragon*, on a dénoncé un point de vue raciste (...) Certains en tireraient de la gloire, Michael Cimino en est blessé et ça l'empêche de tourner selon son choix

Colette Godard, « L'instant d'innocence », *Le Monde*, 9 Janvier 1991

Cette fois ci (...) Cimino n' a pas fait de film subversif aux idées qui dérangent

Véronique Philipponnat, « Cimino-Rourke : un remake pour deux maudits », *Le Journal du dimanche*, 6 Janvier 1991

En définitive, pratiquement aucune critique franchement hostile ne s'est abattu, en France, sur *Desperate Hours*. On a même pu lire des commentaires très élogieux :

Cimino introduit dans son thriller la dimension d'ambiguïté qui fait l'intérêt de son cinéma. Il n'y a ni bons, ni méchants (...) tous mentent et tuent. Le film oppose magistralement la beauté et la sérénité de la nature environnante à la violence des hommes

*L' Evénement du jeudi*, 10 Janvier 1991.

On se souviendra de Claude Baignères (1921-2008), dont la direction de la rubrique « Spectacles » du *Figaro* coïncide presque exactement avec la carrière de cinéaste de Cimino (1974-1994), comme un des plus inconditionnels admirateurs, parmi la critique française, de sa filmographie. Auteur d'ouvrages sur la musique, interprète d'un marchand de tableau juif (Rosenthal) chez Godard<sup>336</sup> (*Eloge de l'amour*, 2001), Baignères ose, au sujet de *Desperate Hours* d'audacieuses paraboles:

La caméra de Cimino n'est pas le simple témoin objectif des événements qu'elle est appelée à capter. Elle paraît les débusquer pour les interpréter (...) elle est incroyablement vivante, comme le pinceau dans la main de Michel Ange ou la gamme sous la plume de Mozart (...) Cimino est un de ces créateurs qui auront fait du cinéma un art à part entière (...) sa version – après Wyler – du roman de Joseph Hayes, *Desperates Hours* est à cet égard exemplaire (...) Du cinéma total.

Claude Baignères, « Une caméra magique », *Le Figaro*, 9 Janvier 1991

Du point de vue du rapport à l'histoire, le film, ne sous-tend pas de grandes interrogations.

---

336 Richard Brody, déjà cité, a rendu hommage au critique français, qui partageait avec le maître de la Nouvelle vague une origine suisse, dans les colonnes du *New Yorker* : « In Memoriam : Claude Baignères », *New Yorker*, 12 Août 2008.

Cependant, à l'heure où l'armada internationale placée sous commandement américain s'apprêtait à « libérer » le Koweït du joug irakien, certains ont vu dans ce récit d'une prise d'otage en milieu pavillonnaire une parabole de l'intervention armée en préparation (l'opération *Desert Storm* débute le 16 Janvier 1991) et qui restera dans l'histoire comme la « Première guerre du Golfe ».

Et l'on retrouve à cette occasion l'antagonisme, à gauche, entre feu *Révolution* et ce qui était encore l'« organe centrale du Parti Communiste Français » :

« [*Desperate Hours*] : Une allégorie de la crise du Golfe, le premier film de propagande depuis le début des hostilités (...) Tout y est : le hors-la loi qui ne respecte pas les règles du jeu (comme Saddam), qui brave la cour et va jusqu'à en contester la légitimité (s'agit-il de l'ONU?) (...) Ce film nous apparaît comme une machine idéologique (...) si bien synchronisée à l'évènement que l'on croît rêver »

Richard Crevier, « *Desperate Hours*. Allégories », *Révolution*, Février 1991

Quelle mouche a piqué Michael Cimino pour refaire en partie à l'identique ce film de William Wyler qui était loin du chef d'oeuvre? Le résultat se laisse voir sans peine mais sans joie : un bon policier de série dont on dirait plutôt du bien s'il n'était signé d'un nom dont on attend beaucoup plus. Seule particularité : on ne peut s'empêcher de penser au Koweït à la vue de cette maison occupée et de la police qui l'entoure, prête à laisser flinguer les occupants pour mettre la main sur les truands.

*L'Humanité*, 12 Janvier 1991

L'on comprend sans peine que ces propos, bienveillants pour la plupart, n'ont pas donné, dans la presse généraliste, lieu à de longs développements. On constate que Cimino vit toujours et l'on attend son véritable retour, mais l'on ne juge pas utile de s'attarder outre-mesure sur ce *remake*, troisième collaboration du cinéaste avec Rourke. C'est donc du côté des revues spécialisées qu'il faut se tourner pour trouver des analyses plus consistantes. Beaucoup questionnent la nature des relations tissées par le dernier film de Cimino avec la notion de genre<sup>337</sup> (on se rappelle que Richard Combs estimait que la « vision » du cinéaste avait peu à faire avec cette conception codifiée de la création cinématographique), telle celle de Bill Krohn :

La scène du canyon « subvertit » le genre (le thriller) en faisant référence à un autre (le western) (...) cette incursion, tout en révélant les fantasmes d'évasion du bandit souligne également une autre claustrophobie, celle d'un cinéaste englué dans un genre qui n'est pas le sien.

Bill Krohn, « Rendez-vous avec les genres », *Cahiers du Cinéma* n° 439, Janvier 1991, p. 25-29, p. 27

Pour Laurent Vachaud, la récurrence de certains motifs ne doit pas occulter la dimension très

---

337 On relèvera la conclusion de la critique d'Aurélien Ferenczi : « Un film de genre, maxime à méditer, ne peut se détourner qu'avec une naïveté absolue ; sinon on y perd la qualité narrative propre à ce type de cinéma. Exemple, les deux *Die Hard*, apparemment moins signifiants que *Desperate Hours*, sont autrement mieux ficelés et, au total, plus passionnants que le Cimino. Il ne fait pas bon être trop intelligent au pays du cinéma-spectacle » (« Cimino récidive », *Le Quotidien de Paris*, 2 Janvier 1991).

personnelle de la nouvelle version du roman de Joseph Hayes proposé par Cimino :

Des éléments rappellent le western [mais] le scénario exploite une thématique majeure du cinéma de Cimino : l'impossibilité de s'intégrer par la force dans une communauté qui vous rejette (...) Energie extraordinaire de ce film, maîtrisé du début à la fin et dans lequel on retrouve des échos de tous les films précédents de Cimino (...) un véritable film d'auteur dans lequel Cimino a mis le meilleur de lui-même (...) Malgré l'acharnement de la critique et les échecs commerciaux, le cinéaste parvient à nous livrer des films aussi passionnant que ce *Desperate Hours* »

Larent Vachaud, « Les inconnus dans la maison », *Positif* n° 359, Janvier 1991, p. 31-34

Si, du côté des *Cahiers*, on se montre plus réticent quant à la caractérisation de *Desperate Hours* en tant que « film d'auteur », l'adhésion au projet du cinéaste est au final entière :

*Desperate Hours* n'est pas vraiment un film d'auteur [mais] il vaut peut-être mieux qu'un film d'auteur tendance 'art et essai' littéraire, théorique et abstrait (...) Produit par Dino de Laurentiis qui venait de fermer boutique et avec Mickey Rourke, plus connu en Europe qu'aux Etats-Unis, *Desperate Hours* ressemble plus à une invitation au club des perdants qu'à un film destiné à casser la baraque. Et pourtant, malgré – mais peut-être aussi grâce - à tous ces mauvais présages, *Desperate Hours* est tout sauf un film raté (...) Cimino transcende par la mise en scène un scénario banal et rend personnel un film de commande (...) Il peint un tableau éternel de l'Amérique sans déborder d'un poil, ni du schéma, ni du budget initial. Et de ça, seuls les grands cinéastes hollywoodiens d'antan étaient capables (...) Face à un tel scénario truffé de clichés, n'importe quel cinéaste digne de ce nom aurait déclaré forfait. Ce n'est pas le cas de Cimino. Dès les premières images, on sait que l'inspiration était au rendez-vous (...) Les critiques peuvent raconter ce qu'ils veulent, on n'aime que les films dans lesquels on aimerait vivre. Un film est réussi quand son architecture est belle (...) Cimino prouve qu'il est non seulement un des meilleurs réalisateurs en activité, mais aussi un homme qui a su garder son individualité dans les aléas de l'industrie »

Ianis Katsahnias, « La maison et le monde », *Cahiers du Cinéma* n° 439 Janvier 1991, p. 30-32

Dans son pays, Cimino s'est heurté, avec ce nouveau film, à une indifférence à peu près totale. Le *Chicago Tribune*, journal d'Ebert et de Siskel, s'interroge poliment:

Même les plus fervents admirateurs de Cimino – il en a quelques uns, pour la plupart à l'étranger – n'en font pas un maître de la psychologie des personnages (...) pourquoi alors a-t-il voulu faire un remake de *Desperate Hours*? »

Dave Kehr, « Cimino Not Up To Remake of *Desperate Hours* », *Chicago Tribune*, 5 Octobre 1990

Sans surprise, c'est encore au *Los Angeles Times* que l'on trouve l'accueil le moins glacial ; Pat H Broeske, pour qui, après le double échec de *Heaven's Gate* et de *Year of the Dragon*, « les enjeux n'ont jamais été aussi élevés » pour Cimino, voit dans *Desperate Hours* une manoeuvre stratégique de la part du « winner », quintuple oscarisé de 1979.

« Larvatus prodeo » ; tel serait le clin d'oeil de ce « petit film », dont la raison d'être se trouverait davantage du côté du philosophe au masque<sup>338</sup> que, ainsi que le suggèrent les *Cahiers*, de l'adhésion

---

338 Qui justifiait ainsi (1619) son choix de ne pas dévoiler son adhésion aux théories coperniciennes : « De même que les comédiens prudents, pour qu'on ne voie pas la honte qui monte de leur front, se vêtent de leur rôle, de même au

aux injonctions industrielles :

Un mouvement tactique astucieux : un petit film pas trop dérangeant (...) afin de relancer sa carrière un peu comme l'ont fait Friedkin (*To Live and die in Los Angeles*) ou Coppola avec ses films pour adolescents (*The Outsider* et *Rumble Fish*)

Pat.H. Broeske, « Look Who's Back With A New Movie» *Los Angeles Times*, 7 Octobre 1990

## **Chapitre II De quelques « formes cinématographiques de l'histoire » dans la filmographie de Michael Cimino**

### **La roulette russe : « Four shots at *The Deer Hunter* »**

#### ***Le pistolet sur la tempe, image de la mémoire forclosée du Vietnam***

Pour beaucoup, toute la filmographie de Michael Cimino se ramène à une image, celle d'un homme se logeant une balle dans la tête. La séquence de torture, au cours de laquelle des soldats de l'armée nord-vietnamienne parient sur la vie de leurs prisonniers, dont les trois Américains de Clairton, sommés de « jouer » à la roulette russe, a cristallisé la violente polémique autour de la question de la représentation de la guerre du Vietnam déclenchée par *The Deer Hunter*. Elle a marqué, pour le cinéaste, et malgré le succès du film, le début du processus d'éloignement vis à vis de la critique, essentiellement américaine, pour qui cette mise en scène déformait la réalité historique au profit d'une vision « manichéenne » et pour tout dire raciste du conflit le plus important livré par les Etats-Unis depuis la fin de la Seconde guerre mondiale.

Cette thèse, entièrement dédiée à la prise en charge de l'histoire par la filmographie de Cimino ne saurait, au prétexte qu'il s'agit sans doute des images les plus commentées de toute l'oeuvre, se dispenser d'une analyse, non seulement de la séquence elle-même, mais de sa fonctionnalité au sein du dispositif filmique dans son ensemble. De notre point de vue en effet, l'importance de ces images va encore au delà des « explications » - déjà fort conséquentes - formulées par le cinéaste, qui a tenté de faire face aux remarques acerbes des commentateurs outrés d'un tel usage cinématographique de la violence, faisant valoir la qualité « dramatisante » de sa mise en scène, seule à même de donner forme à l'idée de mort aléatoire, consubstantielle à toute guerre.

Sans minorer l'intérêt de cette lecture, nous insisterons dans les pages qui suivent sur une double perspective ;

Historiographique : ce quart d'heure passé entre les quatre murs de bambous de la prison flottante, filmé sans ellipse, long plan-séquence souvent décrit comme une immersion en apnée dans l'horreur

---

moment où je vais monter sur la scène du monde, j'avance masqué – *larvatus prode* - » (Citation qui n'apparaît dans aucun écrit de Descartes; c'est Leibniz qui, une cinquantaine d'année plus tard, de passage à Paris, l'aurait retrouvé dans les notes éparses du philosophe français).

indicible, révèle la « mémoire forclosée » du Vietnam. Certes, et nous aurons largement l'occasion d'y revenir, *The Deer Hunter* n'est pas un film *sur* la guerre conduite, de Kennedy à Nixon, par l'armée américaine contre les forces oeuvrant, depuis le nord communiste, à la réunification de l'étroit ruban de terre s'étirant du détroit du Fleuve rouge à celui du Mékong. Mais c'est autour de ce qui constitua peut-être l'évènement majeur du second vingtième siècle américain que le film déploie son propos général, tout entier tendu par l'idée de perte et de dérégulation. Reconnaisant volontiers à quel point ce conflit a marqué sa génération, et estimant qu'il était de son devoir « d'en parler », d'une manière ou d'une autre, Cimino nous donne à voir, au cours de ces minutes effectivement horribles, l'image intellectualisée, digérée, médiatisée et « retravaillée » (Antoine De Baecque) d'une des représentations les plus traumatisantes nées de la guerre elle-même, la photographie prise à Saigon par Eddie Adams en 1968, *Saigon Execution*.

Narrative : la roulette russe fait, par trois fois, retour dans le film. Nous défendrons, dans le second chapitre de la troisième partie, « l'âge du fer », l'idée - hétérodoxe au regard de la perception communément partagée - selon laquelle le Vietnam ne doit pas être appréhendé comme l'espace de l'altérité absolue, ainsi que peut l'incarner, de manière archétypale, la *wilderness* des territoires indiens dans la syntaxe la plus élémentaire du western. Il s'agira de mettre au jour comment, dès la première seconde du plan d'ouverture, le film ne cesse, ici presque littéralement avec le surgissement du camion, de jeter des ponts, de tisser des analogies, de construire des effets de miroir entre les deux lieux du film, Clairton et le Vietnam qui, en définitive, relèvent moins d'entités à la fois antagoniques et autonomes que de paysages symboliques qui composent avec une logique commune, celle de l'invasion, de la destruction et de l'aliénation. Pour l'heure, nous montrerons comment l'usage, réitéré donc à quatre reprises, de la roulette russe, participe de ce dispositif de continuité<sup>339</sup>.

Préalablement à l'examen des images, on peut revenir sur leur genèse et rappeler, rapidement, comment s'est mise en place la violente controverse qu'elles ont provoquée.

Oeuvre décidément matricielle à tout point de vue, *The Deer Hunter* inaugure une autre polémique, d'une envergure certes plus modeste du point de vue de l'histoire du cinéma, liée aux revendications contradictoires de la paternité des scripts. Peut-être faut-il y voir une des modalités d'un thème central de toute la filmographie, celui de l'impossible filiation puisqu'à l'exception du dernier personnage cimminien, le cancérologue interprété par Woody Harrelson dans *Sunchaser*, le cinéaste

---

339 Le principe de la répétition, qui concerne l'ensemble de la filmographie, crée, en lui-même du sens ; la quatrième roulette russe se voit évidemment d'une *certaine façon*, en fonction des trois qui la précède. « La répétition, écrit Deleuze dans *Différence et répétition*, un texte de 1969, ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple : cette thèse célèbre de Hume nous porte au coeur d'un problème » (cité par Jin Fujita in François Dosse et Jean-Michel Frodon (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, INA-Cahiers du cinéma / Essais, 2008, p. 75).



n'a donné d'enfant à aucune de ses créatures<sup>340</sup>. Et quand, justement dans le film qui nous occupe à l'instant, un fils naît, ce n'est pas celui de son père légal...Toujours est-il qu'à l'exception de *Year of the Dragon*, Cimino a contesté, pour lui-même ou un tiers (*The Sicilian* et l' « affaire » Vidal) l'attribution du scénario de tous ses films pour lesquels il ne s'est pas vu reconnaître l'exclusivité du crédit (y compris pour *Desperate Hours*<sup>341</sup>). Pour *The Deer Hunter*, quatre noms, dont le sien sont cités au générique comme « screenwriter ». Configuration passablement complexe, que Cimino, soucieux d'aller à l'essentiel, simplifie de manière radicale : tout vient de lui et les autres (en réalité il évoque toujours le même Deric Washburn<sup>342</sup>) sont des parasites qui ont bénéficié, pour de sombres raisons corporatistes, du soutien du syndicat des auteurs afin de se voir accordé le bénéfice de l'entreprise. Si l'on suit ses déclarations, qui, après les atermoiements des années 1978-1979 se sont stabilisées, l'idée de la roulette russe, mise en scène dans le cadre du conflit vietnamien, est de son fait et c'est sur cette base qu'il aurait vendu son projet, en 1976, à EMI. A cette époque, toujours d'après ses propres dires, Cimino conceptualisait le motif comme la métaphore de « ce que l'Amérique avait fait à sa propre jeunesse » en l'expédiant dans un conflit dont elle n'avait que faire (thème récurrent des « jeunes qui meurent pour les vieux<sup>343</sup> », qui peut, avec quelques inflexions, se décliner dans tous ses films). Les détracteurs, fort nombreux ont l'a vu, du cinéaste, présentent les choses tout différemment, Cimino se voyant, en sus de ses tares déjà recensées, décrit en simple suiveur (« escroc » dira Canby au moment de rendre compte de *Year of The Dragon*). Ainsi Lawrence H. Suid, auteur d'une importante somme consacré à la représentation hollywoodienne de la guerre<sup>344</sup> écrit-il, dans son chapitre intitulé « *The Deer hunter, Hair and Finally Apocalypse Now* » (p. 352 et suivantes) que EMI aurait acheté, dès 1971 « un scénario intitulé "The Man Who Come to Play" à propos de deux prisonniers de guerre américains au Cambodge contraints de pratiquer la roulette russe ». Or quand la société anglaise engage Cimino en Novembre 1976, le

340 Comme nous l'indiquions, nous éludons volontairement de l'étude *Desperate Hours*. A l'inverse de ses autres réalisations basées sur des oeuvres littéraires, les modifications, importantes certes, apportées au récit originel ne relèvent pas, ainsi que le remarquait un critique, de la « patte de Cimino ». Si, par exemple, dans *Year of the dragon*, Cimino (et Stone) transformait le personnage principal, l'Arthur Powers de Robert Daley, heureux père de deux grands enfants, connaissant la félicité conjugale, en Stanley White, flic torturé que sa femme abandonne justement en raison de son manque d'enthousiasme à lui donner un enfant, Cimino a « choisi » de conserver la structure familiale des occupants de la maison pris en otage dans son avant dernier long-métrage. Concernant *Sunchaser*, cette originalité du récit fera l'objet de développements ultérieurs dans le premier chapitre de la partie suivante.

341 « Les deux scénaristes engagés, par la MGM, Lawrence Konner et Mark Rosenthal menacèrent de quitter le navire quand Cimino fut embauché car le cinéaste ne faisait pas mystère de son intention de "tout réécrire". Après un arbitrage de la *Writer's guild* le crédit revint à Konner, Rosenthal et Hayes, l'auteur du roman éponyme » (Pat H Broeske, *Los Angeles Times*, art. cit.)

342 « Il n'a rien écrit du tout, mais a été simplement crédité. J'ai été obligé de le renvoyer chez lui tellement il était bourré (...) Le syndicat des scénaristes a refusé de m'attribuer le crédit alors que j'avais écrit 85% du texte ». Très en verve lors de cet entretien avec Vincent Maraval, le réalisateur ne ménage guère Peter Zinner, oscarisé grâce à son travail sur *The Deer Hunter* : « C'était un abruti (*moron*). J'ai monté le film moi-même. Le syndicat des scénaristes, dans sa sagesse nazie (*nazi wisdom*) a refusé de me créditer car j'aurais été producteur, monteur, réalisateur et scénariste » *So Film Mars* 2013.

343 « Souvenez-vous...Qui a décidé de faire la guerre au Vietnam? Les petits génies sortis de Harvard » lance le cinéaste à Michel Ciment (*Positif* n° 242), établissant ainsi un lien explicite entre ses deux derniers films – rappelons que la guerre du comté de Johnson « commence » en effet à Harvard, voir troisième partie).

344 Voir bibliographie.

cinéaste n'aurait « pas crû » en ce concept, dont Suid attribue la paternité à Redeker et Garfinkel (les deux autres scénaristes officiels) et aurait totalement transformé l'histoire. D'après cette version, Spikings d'EMI a pesé de tout son poids pour que le réalisateur de *Thunderbolt and Lightfoot* réintègre le motif de la roulette russe dans son script<sup>345</sup>...

Une fois le film sorti, en revanche, et comme le remarquera Herb Lightman à propos de la « responsabilité » de l'échec de *Heaven's Gate*, c'est au seul Cimino qu'on attribue la paternité du « mensonge » sur la guerre du Vietnam que symbolise cet usage « obscène<sup>346</sup> » de la roulette russe, visant à représenter les agresseurs en victimes de la barbarie asiatique (les critiques relevant que cette pratique avait aussi cours, à en croire le cinéaste, chez les sud-vietnamiens). Il faut reconnaître que Michael Cimino, sans doute - ainsi qu'il le confiera des années plus tard à Serge Kaganski (*Les Inrockuptibles*), parce qu'il « ne possédait pas les codes » de la communication hollywoodienne - s'est mis tout seul la corde au coup, s'empêtrant dans de confuses et contradictoires explications. C'était encore l'époque (elle prendra fin avec le « dégomme » de *Heaven's Gate*) où Cimino ne se contentait pas de suggérer au critique le pressant de questions au sujet du « sens » de ses films, de le renvoyer à l'oeuvre elle-même, charge à lui d'y lire ses propres réponses<sup>347</sup>. A la sortie de *The Deer Hunter*, le cinéaste a affronté la question de la véracité historique de ces images si terribles de prisonniers américains soumis à un traitement dont l'imaginaire peut effectivement renvoyer au stéréotype de l'oriental sadique, toujours à l'affût de nouveaux raffinements en terme de cruauté. Or, plutôt que de dérouler son argumentation relative à la « tension dramatique » que crée la séquence ou à la seule dimension métaphorique du supplice, Cimino a voulu, pour d'obscures raisons, parer son film d'un vernis documentaire, voire, par certains aspects, autobiographiques.

Dans « Ordeal by Ice and Fire », un article dont il sera souvent question tout au long de cette thèse, publié en Octobre 1978 dans *American Cinematographer*, Cimino explique qu'il a procédé, selon un souci qu'il ne cessera de revendiquer, d'aller au plus près des traces de l'histoire (on le lui reprochera suffisamment au film suivant), à une investigation poussée, sur place, pour savoir si, oui ou non, la roulette russe avait été utilisée comme moyen de torture à l'encontre de prisonniers américains : « au terme de cette enquête, je n'ai pas la garantie qu'une version vietnamienne de la roulette russe

---

345 Il existe de nombreuses versions du récit de la genèse du film, et notamment du concept de la roulette russe. Dans l'une d'entre elles, Cimino évoque bien un scénario intitulé « The Man who Come to Play », qu'on lui aurait présenté, du côté de la direction d'EMI, comme l'histoire d'un joueur invétéré (or le thème du jeu va effectivement occuper un rôle crucial dans *The Deer Hunter*) qui se rendrait à Las Vegas afin de participer à des duels clandestins de roulette russe (Nick, toxicomane, jouera ensuite pour de l'argent). Spiking lui aurait confié qu'il ne croyait pas que cela puisse faire un bon film, mais qu'il n'arrivait pas à ôter l'image de la roulette russe de son esprit. C'est alors que Cimino lui fournit l'explication : « c'est parce que c'est une image de ce que l'Amérique a fait à sa jeunesse »...

346 Barbara Grizzuti Harrison, « A Last Clean Shot at The Dear Hunter », *Ms*, juin 1979, p. 32.

347 Serge Kaganski : « Quelle est votre interprétation de la fin de *The Deer hunter*? »

Michael Cimino : « Ça, je le garde pour moi. Mon rôle se limite à vous permettre de tirer votre propre conclusion. Je ne vais pas le faire à votre place »

« La nuit américaine » *Les Inrockuptibles*, 7 Février 1991

ait eu lieu » concède -t-il, ajoutant cependant, sans prendre le soin de nommer précisément ses sources qu'il y a « de nombreux récits très documentés dans plusieurs journaux d'Asie du Sud-est qui font état de la réalité historique » d'une telle pratique. Et il conclut en évoquant Julien, le personnage tenancier de l'ancre dans laquelle se consumera Nick, que Cimino présente comme « un acteur non professionnel, ancien pilote français ayant combattu à Dien Bien Phu et resté après la guerre à Saigon » où il ouvrit un bar, qui lui aurait raconté « avoir perdu un ami » dans des circonstances tout à fait analogues à celles que décrit la fameuse séquence dans la geôle de bambou.

Plus tard, Vilmos Zsigmond, confiera qu'il avait « l'impression que Michael dirigeait son film d'après des souvenirs personnels ». Le chef opérateur avait cette intuition que le cinéaste composait ses tableaux, notamment ceux ayant trait à la guerre du Vietnam, d'après sa propre expérience. C'était, sans aucun doute, de la part d'un des plus grands techniciens du cinéma américain contemporain, une manière de reconnaître l'art de la direction de celui qui n'en était qu'à son second film. Malheureusement, Cimino a commis, toujours à la sortie de son film, une seconde maladresse, que les critiques auront tôt fait d'exploiter ; connectée à la première, elle achèvera de camper *The Deer hunter* en « tissu de mensonge sur le Vietnam ». Le 10 Octobre Cimino donne, pour la, première et dernière fois de sa carrière de cinéaste, une *interview* au New York Times<sup>348</sup>. A Laetitia Kent, il explique à quel point le Vietnam a « forcément » une incidence sur tous les cinéastes de sa génération et lui confie qu'il était, en 1968, soit l'année du Têt, l'apogée du conflit, le moment où justement Eddie Adams capture dans son objectif la balle de Nguyen Ngoc Loan transperçant la boîte crânienne d'un lieutenant du Vietminh, « médecin dans une unité des Green Berets rattachée au Texas<sup>349</sup> ». Et l'ex-soldat de préciser : « On recevait des blessés tous les jours. Des gars très sérieusement amochés. J'ai vu de près ce que fait la guerre, les dommages terribles qu'infligent un couteau, un arme à feu, un lance-flamme, sur les corps humains ». il n'a cependant pas eu l'occasion de monter au front : « Je devais partir au Vietnam, mais pour toute une série de raisons, je n'y suis pas allé ».

Intrigués sans doute par le profil atypique d'un disciple d'Hippocrate donnant l'impression de sortir tout droit de l'unité médicale du *MASH* d'Altman, (1970), les journalistes ne se sont pas fait priés pour faire leur miel d'un cinéaste hollywoodien encore en formation dont la maîtrise des « éléments de langage » laissait pour le moins à désirer. Tom Buckley ouvre le feu dans les colonnes de *Harper's*<sup>350</sup> et Gloria Emerson, une des plus farouches adversaires de *The deer Hunter*, lie aussitôt les deux « mensonges » pour mieux se désoler de ce que les Oscars ont récompensé le « film le plus

---

348 Laetitia Kent : « Ready for Vietnam? A Talk with Michael Cimino », *New York Times*, 10 Octobre 1978.

349 *Ibidem*. Plutôt étrangement, le fait que Cimino, diplômé de Yale en art et en architecture, n'ait jamais suivi la moindre formation médicale n'a pas surpris outre-mesure la journaliste.

350 « Hollywood's War », *Harper's*, Avril 1979. Buckley fut précédemment correspondant de guerre au Vietnam pour le *New York Times*.

raciste de l'histoire<sup>351</sup> »

Pourtant, la polémique n'a pas empêché, même si Cimino se serait bien passé, ainsi qu'il l'explique dans ses *Conversations en miroirs*, de l'anathème jeté sur le film par une large part de l'intelligentsia de gauche<sup>352</sup>, qu'une « nouvelle image » du Vietnam soit créée, qui devait durablement imprégner les représentations, et pas seulement aux Etats-Unis, du conflit.

John Pym, le critique britannique que l'on a déjà rencontré à propos d'autres oeuvres du cinéaste, écrit, alors que le film vient tout juste d'être couronné, que :

La force de *The Deer Hunter* provient largement du fait que Cimino a fait d'une image l'expression du consensus qui s'est établi après la guerre autour de l'engagement américain au Vietnam : le spectre d'un soldat se logeant une balle dans la tête, d'abord sous la menace, puis volontairement<sup>353</sup>

Ce n'est en rien amoindrir la puissance d'évocation de la séquence, et de là de tout le rapport de *The Deer Hunter* à l'histoire, bien au contraire, que d'affirmer que sa capacité à produire du sens, sur la guerre du Vietnam, à forcer le spectateur à penser, but ultime du cinéma pour Cimino<sup>354</sup>, « provient largement du fait » que la construction filmique mobilise, à ce moment là du récit, la mémoire forclosée du conflit, le premier à avoir donné lieu à une si intense médiatisation.

Expliquons-nous.

Le premier Février 1968, au tout début de la grande offensive du Têt, le paroxysme de la guerre<sup>355</sup>, Eddie Adams, photographe et correspondant de l'Associated Press dans la péninsule indochinoise, croise dans une rue de Saïgon un petit détachement de soldats conduit par le général Nguyen Ngoc Loan. Ils ont en leur possession un homme, en tenue civile, qu'ils maintiennent par les bras. A la hauteur du journaliste, le militaire sud-vietnamien dégaine son pistolet. Adams racontera qu'il pensait avoir affaire à une banale interpellation suivie des mesures d'intimidation classiques précédant l'interrogatoire. Il arme son appareil photographique au moment où Loan pointe son revolver sur le prisonnier, le canon à quelques centimètres de la tempe droite. La synchronisation du Leica et du Magnum.38 est parfaite : le cliché parvient à enregistrer le mouvement de la balle, traversant de part en part la tête du captif, saisissant, sur son visage, le passage de la vie à trépas.

---

351 « Oscars For Our Sins », *The Nation*, 12 Mai 1979, p. 541. Dans le même esprit Richard Grenier, « A New Patriotism », *Commentary*, Avril 1979, p. 78-79 utilise les allégations erronées du cinéaste qui a fait son service militaire en 1962, soit « six mois dans l'armée de réserve à Fort Dix, New Jersey, après une courte période de classe dans sa propre université, à Yale », pour nier que le moindre crédit puisse être accordé au film, notamment dans sa relation de la guerre du Vietnam.

352 Jane Fonda a ainsi admis qu'elle avait qualifié le film de « point de vue du Pentagone sur le conflit » sans l'avoir vu.

353 John Pym, « A bullet in the Head », *Sight and Sound*, Printemps 1979.

354 « Quand les spectateurs sont obligés de réviser leurs impressions premières, j'y vois la preuve que mon film est proche de la réalité et de la vie » (Pierre Montaigne, « Cimino: tout feu tout flamme », *Le Figaro*, 13 Novembre 1985).

355 Voir bibliographie en fin de volume une sélection d'ouvrage sur l'histoire de ce conflit.

Cette image, *Saigon Execution*, qui valu à son auteur le prix Pulitzer l'année suivante, est, avec *Napalm Girl*<sup>356</sup>, l'image iconique du Vietnam.

Eddie Adams, devait, à ses dépens, méditer longuement le triste enseignement qu'un autre célèbre correspondant de guerre américain établissait de son passage au Vietnam : « Il m'a fallu la guerre, écrit Michael Herr, pour comprendre que l'on est autant responsable de ce que l'on fait que de ce que l'on voit<sup>357</sup> ». En l'occurrence, le photographe (décédé en 2008) a regretté toute sa vie d'avoir vu, et surtout donné à voir, l'image qui lui apporta une renommée mondiale. « Le général a tué Lem – le prisonnier – et moi j'ai tué le général » confiait-il ainsi, en 1998, le lendemain du décès du militaire allié aux Etats-Unis<sup>358</sup>.

*Saigon Execution* connut un succès immédiat ; elle fut brandie dans les manifestations pacifiques et exhibée comme preuve des crimes de guerres et des exactions commises par les Américains et leurs supplétifs à l'encontre du peuple vietnamien. Mais elle ne fit, au grand dam de son auteur, jamais, l'objet d'une analyse, même sommaire. C'est l'exemple type de l'image qui parle d'elle-même, qui réfute le commentaire externe car elle contient toutes les réponses susceptibles d'émaner de son observation. Le lieu, la date, donc le contexte général, sont clairement identifiés. Surtout, les personnages peuvent en un seul coup d'oeil être ramenés à des catégories bien définies. Les mots seraient donc superfétatoires, ils amoindrieraient, par leur trivialité, la force visuelle du document. Un Vietnamien (du Nord), prisonnier privé de tout moyen de défense, dont la chemise à carreaux d'homme du peuple atteste de la qualité de non-combattant, est exécuté, d'une balle dans la tête, par un officier de l'armée régulière du sud- Vietnam, équipée et soutenue par les Etats-Unis d'Amérique.

Et pourtant, Adams, qui a pris d'autres clichés de la séquence, dont une image de Lem à terre, gisant dans son sang, a par la suite expliqué, sans que cela influe sur la réception de sa photographie, que les choses étaient « moins simples » qu'il n' y paraît au premier coup d'oeil. Lem n'était pas un civil. C'était un dirigeant local du Vietminh, connu sous le nom de Bay Lop. Au moment de son arrestation, le premier Février 1968, il venait d'abattre un officier sud vietnamien, ainsi que sa femme et leurs six enfants. Son exécution « extra-judiciaire » demeure un acte pénalement et moralement répréhensible, mais, explique Adams, justement, *c'était la guerre* : « En temps de guerre, il n'y a que des semi-vérités. Les manifestants pacifistes, qu'auraient-ils fait à la place de

356 Prise en Juin 1972 par le photographe de l'AP, Huynh Cong « Nick » Ut. Le *Los Angeles Times* la publie en « une » le 8 Juin. Voir Sylvia Shin Huey Chong, « A Child is Burning : "Napalm Girl", 1972 », *The Oriental Obscene*, op. cit., p. 113-126.

357 *Dispatches*, p. 29

358 Bien plus tôt, dès 1985, Eddie Adams livrait « sa » vérité sur cette photographie, véritable fardeau qu'il a dû porter toute son existence : « The Têt Photo » in Al Santoli (dir.), *To Bear Any Burden*, New York, E.P. Dutton, 1985, p. 182-185.

Loan? Comment peuvent-ils être sûr qu'ils n'auraient pas, eux aussi, appuyé sur la gâchette? Ils ne peuvent pas le savoir<sup>359</sup>».

Michael Herr poursuit :

Le problème était qu'on ne savait pas toujours ce qu'on avait vu, pas avant longtemps, parfois des années, et qu'il y avait une bonne part qu'on ne comprenait jamais, qui restait comme en réserve derrière les yeux<sup>360</sup>.

Pour cela, pour *savoir*, il a fallu le cinéma, et il a fallu *The Deer Hunter*. Avant toutefois de pénétrer dans l'ancre sordide où va se « retravailler » la mémoire du conflit, notons, brièvement, les étonnantes correspondances entre la photographie d'Adams, la trajectoire du général sud vietnamien, et la filmographie de Michael Cimino.

Sylvia Shin Huey Chong s'intéresse aux images produites, par les médias occidentaux, sur les corps des populations asiatiques. Elle s'est naturellement penchée sur les photographies prises par les journalistes américains et européens au cours du conflit vietnamien. Dans *The Oriental Obscene, Violence and Racial Fantasies in the Vietnam Era*, elle consacre de longs développements à la photographie prise en Février 1968 par Eddie Adams. Pour notre propos, nous retiendrons que :

*Premier point* : N'Guyen Ngoc Loan arrive aux Etats-Unis en 1975. Il fait donc partie de la vague d'émigration qui a suivi la « chute » de Saigon, le seul événement historique clairement identifiable du film. Comme le Steven de *The Deer Hunter*, il a subi une amputation (« une seule » jambe toutefois).

« Après avoir emprunté trois mille dollars à ses amis de l'armée américaine, note Chong, il ouvre une pizzeria dans la banlieue sud de la capitale fédérale, qu'il baptise 'Les trois Continents' ». Bien que relevant davantage de l'annotation cinéphilique que de l'exégèse universitaire proprement dite, deux commentaires s'imposent à la lecture de cette dernière information fournie par l'auteur, professeur d'études cinématographique à l'université de Virginie. Tout d'abord, le « destin » de Loan coïncide exactement, à quelques kilomètres près, avec le « plan de carrière » qu'établit à l'intention de Salvatore Giuliano, la princesse Camillia du *Sicilien*. Dans cette nouvelle version de la vie du bandit sicilien, après celle de Rosi (1961), qui nous occupera au chapitre suivant, Michael Cimino insiste en effet sur la qualité d'allié des Etats-Unis de Giuliano, ce qu'il était objectivement, dans le contexte troublée des débuts de la guerre froide et de la place de pivot qu'occupait, dans la géostratégie américaine, la péninsule italienne. En clair, l'administration Truman comptait, notamment, sur le « roi de Montelepre », pour enrayer la progression du communisme et s'assurer de l'ancrage à l'ouest de la Sicile. Inutile d'insister sur le fait que c'est à peu de choses près, deux

---

359 Adams, *art. cit.* p.185.

360 Michael Herr, *op. cit.* p. 29.

décennies plus loin, le rôle qu'assignait le gouvernement Nixon à des hommes comme Loan, la théorie du *containment* se déportant cette fois en Asie du Sud-Est. Or, que propose Camillia qui, en dépit de son titre de noblesse, est bien citoyenne américaine, à Giuliano en guise d'exfiltration? Tout simplement d'aller « ouvrir une pizzeria dans le New Jersey <sup>361</sup>».

*Second point* : Moins anecdotique est le choix du nom donné par Loan à son restaurant ; on ne dissertera pas ici sur les raisons qui le poussèrent à mettre l'Afrique et l'Océanie en dehors de la carte du monde vu depuis sa pizzeria de Burke, Virginie, mais on relèvera plutôt l'utilisation du français. Loan n'a pas bénéficié d'une scolarisation dans un établissement francophone et, selon toute vraisemblance, ne maîtrisait pas cet idiome. Vietnamien allié aux Etats-Unis, armée qui a détruit pour une seconde fois, en moins d'un quart de siècle, la péninsule, il a, pour baptiser son entreprise, fait usage d'une langue pour lui étrangère mais qui est celle du premier colonisateur occidental de son pays (il y eut avant la Chine). Or, nous verrons, et c'est encore un aspect qui fut beaucoup reproché au cinéaste, que dans le Vietnam du *Deer Hunter*, il ne subsiste véritablement que deux langues (nous l'expliquerons longuement, mais il faut d'ores et déjà avoir en tête que l'espace présenté comme le Vietnam dans le film ne doit pas être appréhendé comme s'il s'agissait d'un pays réel<sup>362</sup>), celles de l'impérialisme, l'anglais et le français. Les autres, les idiomes autochtones, sont ramenés à des « jargons pauvres et barbares » ainsi que l'écrit Joseph de Maistre à propos des langues sur le point de disparaître, que nous retrouverons en raison de l'intéressante analogie à laquelle il se livre entre le parhélie, phénomène météorologique qu'observent les ouvriers de *The Deer Hunter* (dont les trois futurs soldats) au début du récit et « la langue, portrait de l'homme<sup>363</sup> »

*Troisième point* : En novembre 1978, à l'époque donc de la sortie du film (difficile d'établir dans quelle mesure tout cela relève ou non de la « simple coïncidence »), le Service de l'Immigration et des Naturalisation (INS) se saisit de la demande de deux membres du Congrès afin

---

361 Voir le chapitre « Rêver l'Amérique » avec lequel nous ouvrons la partie suivante.

362 Est-il pertinent, pour notre propos, de reprendre, comme le fait Jacques Pothier dans son analyse « *The Deer Hunter*, essai de typologie imaginaire » in Philippe Birgy, *Anglophonia*, n°19, 2006, PUM, p. 23-32, le concept deleuzien d'espace « lisse » (ici le Vietnam), que le philosophe oppose à un espace « strié » (Clairton)? Pourquoi pas, à condition toutefois d'accommoder, de « retravailler », et pour tout dire de simplifier, la dichotomie suggérée, à la fin de *Mille Plateaux*, par Deleuze. Si l'on se contente de retenir l'idée selon laquelle l'espace lisse se caractérise par sa déterritorialisation, son absence d'ancrage, de repères, bref sa dimension *off shore* (la mer et le désert représentant une sorte de stade ultime de « lissage » de l'espace) ; si bien qu'il est essentiellement parcouru plus qu'habité (c'est le lieu du nomadisme par excellence), alors on peut éventuellement voir dans le Vietnam de *The Deer Hunter*, où l'on ne cesse effectivement de croiser, dans les rues de Saigon comme sur l'Intersate 7, la célèbre « route des larmes », des foules en transit, un espace « lisse ». Cependant, l'opposition avec l'espace strié joue moins, de notre point de vue, sur le contraste entre Clairton et le Vietnam que sur le glissement *ante et post bellum*. C'est la logique de guerre, l'impérialisme, qui a « lissé » le Vietnam ; c'est elle qui a transformé un pays, une culture, en simple marché. Mais Clairton aussi, et c'est bien tout le sujet du film, perd de sa substance avec l'onde de choc - qui agit dans le contexte bien spécifique de la fin des trente Glorieuses et de la désindustrialisation de la *manufacturing belt* - de la guerre. Les « repères » ne sont plus là, comme en témoignent entre autres la seconde scène de chasse et, surtout, l'enterrement de Nick au pied d'une usine rongée par la rouille et le final au Welsh Bar.

363 Joseph de Maistre, *Examen d'un écrit de Jean-Jacques Rousseau*, voir partie III, chapitre 2.

que soit engagée, pour « turpitude morale », une procédure d'expulsion à l'encontre de l'ancien général<sup>364</sup>. On s'intéressera particulièrement à ce commentaire de Chong : « Le cliché d'Adams a *ressurgi* et s'est remis à circuler (*resurrected and recirculated*) trois mois après la sortie de *Spartans*<sup>365</sup> et un mois avant la première new-yorkaise du *Deer Hunter*<sup>366</sup> ». Il faut donc comprendre, à lire l'universitaire américaine, que *Saigon Execution* était, peu ou prou, tombé dans un oubli relatif depuis que le prestigieux Pulitzer lui avait été décerné près d'une décennie plus tôt, et que c'est « l'affaire Loan » qui lui redonne une visibilité.

*Quatrième point* : Par ailleurs, cette « redécouverte » (de la photographie comme du passé du restaurateur) s'effectue dans un contexte de vaste reconfiguration du paysage idéologique américain. C'est évidemment une question très générale, que nous ne prétendons pas traiter en elle-même dans cette thèse. Nous retiendrons uniquement l'émergence d'une rhétorique appelée, dans la période qui s'ouvre, les années Reagan, à rencontrer une large audience, celle de la « minorité modèle », corollaire du « nouveau péril jaune ». Nous en discuterons, à la faveur du chapitre consacré à *Year of the Dragon*.

Ainsi, quelques mois avant la démarche entreprise par l'INS, la chaîne nationale CBS diffuse un reportage intitulé « Charlie Company at Home<sup>367</sup> » consacré au difficile retour, sur le plan économique, des vétérans du Vietnam. A travers l'histoire de George Rivera, « revenu du Vietnam avec treize médailles mais incapable de retrouver du travail à New York, s'exilant à Puerto-Rico », c'est tout le drame des *white blue collars* (n'oublions pas que ce sont les fils d'ouvriers qui ont fait la guerre, ceux qui, au moment de leur incorporation ne pouvaient faire valoir d'une poursuite d'études dans une université) qui transparait : « George Rivera est une victime de la guerre, sa vie est gâchée » conclut CBS. Car au même moment fleurissent d'autres reportages, consacrés justement à la minorité asiatique, dont les rangs ont été considérablement gonflés, d'abord par la révision des lois sur l'immigration en 1965<sup>368</sup>, ensuite les arrivées consécutives aux bouleversements géopolitiques en Asie du Sud-Est. Insidieusement, l'idée selon laquelle la « réussite » des *asian americans* constituerait une « seconde victoire », cette fois au centre même de l'empire, battant ainsi les Américains à leur propre jeu, à leur propre mythologie, celle du rêve américain, commence à faire son chemin. Et comme, à la même période, le tissu industriel de la première puissance se délite, au profit notamment du concurrent nippon (le secteur automobile étant un cas d'école, Toyota supplantant symboliquement General Motors comme première entreprise mondiale), le motif de la « minorité modèle » se voit doubler de sa face sombre, celle du « *New Yellow Peril* ».

364 Voir « The Vietnam War : The Executioner », *Newsweek*, 13 Novembre 1978, p. 70.

365 *Go Tell to the Spartans*. Un des trois principaux films « sur le Vietnam » de l'année 1978.

366 Chong, *op. cit.*, p. 166. Nous soulignons.

367 Voir bibliographie en fin de volume.

368 Voir le chapitre « L'Age de verre ».



*Cinquième point* : Le 5 Juin 1979, Tom Buckley, le journaliste ayant enquêté sur le passé militaire de Cimino, publie pour *Esquire* une contribution au débat, à partir de la situation de Loan. « The Villain of Vietnam<sup>369</sup> » résume dans ces termes la situation originale de l'ancien général allié : « Nguyen Ngoc Loan appuya sur la gâchette en 1968, devenant un symbole des années soixante. Aujourd'hui, il vend des pizzas. Un symbole des années soixante-dix ». Pour la presse, il prend la pose, tout sourire, sur la terrasse de son restaurant. Dans le coin supérieur gauche de l'image est incrustée la photographie d'Eddie Adams. Le portrait de l'entrepreneur vietnamien est en tout point celui de l'*homo economicus* décrit par David Palumbo-Liu, qui sera recyclé dans tous les commentaires prétendant « expliquer les succès » de la « minorité modèle » (par contraste avec la situation de la majorité des afro-américains) : sa femme et sa mère ne parlent pas anglais, mais travaillent en cuisine ; les enfants aident également les parents une fois de retour à l'école. Ils passent leur « temps libre » au restaurant, à étudier<sup>370</sup>...

Finalement, grâce à l'intervention de Carter lui-même, Loan sera autorisé à demeurer sur le territoire américain<sup>371</sup>. En 1991, il lit, dans les toilettes de sa pizzeria un message de menace : « We know who you are ». Il s'éteint, dans l'anonymat, en 1998.

Retour au film. L'usage de la roulette russe par Cimino, dix ans exactement après la photographie prise par Eddie Adams va nous permettre de poser une première pierre de notre analyse, que nous poursuivrons dans la dernière partie de la thèse, de l'intérêt historiographique de la « trilogie américaine » mais aussi de démontrer toute la pertinence des choix opérés du point de vue des fondations théoriques sur lesquelles repose notre recherche. Les idées et notions développées, dans les deux décennies suivant le Second conflit mondial, par Siegfried Kracauer et celles, contemporaines, d'Antoine De Baecque, seront régulièrement mises à contribution<sup>372</sup>. Elles se révèlent ici d'un apport crucial. A un demi-siècle de distance, les deux auteurs accordent une place déterminante à la guerre de 1939-1945 dans la manière dont le monde est pensé et vu *avec* les images - notamment le rapport à la mort et à la violence - et tout particulièrement avec le cinéma. C'est, pour l'histoire du septième art, estime Antoine De Baecque, la vraie césure du siècle, bien

---

369 *Esquire*, 5 Juin 1979, p. 61-64.

370 David Palumbo-Liu, *Asian/America: Historical Crossing of a Racial Frontier*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 240.

371 Voir Martin Tolchin, « Carter Will Not Seek to Deport Former Vietnam General, Aide Says », *New York Times*, 2 Décembre 1978.

372 Les *Notes sur le cinématographe*, *op.cit.*, antérieures à la *Theory of Film*, portaient déjà, pour l'essentiel, sur les caractères propres au « nouveau » médium. Par ailleurs, Bresson ne cesse d'insister sur le hiatus qui s'est ouvert entre les possibilités de l'art (le « cinématographe ») et sa perversion par les logiques industrielles (le « cinéma »). Extraits: « Le vrai du cinématographe ne peut être le vrai du théâtre, ni le vrai du roman, ni le vrai de la peinture. (Ce que le cinématographe attrape avec ses moyens propres, le roman, la peinture, attrapent avec leurs moyens propres) » (p. 22). Autrement dit : « Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer* » (p. 17-18). Plus direct : « C'est dans sa forme pure qu'un art frappe fort » (p. 88).

davantage que celle qu'a pu introduire une innovation technique aussi capitale que l'avènement du parlant. Voici ce qu'il écrit, dans le chapitre intitulé « Les formes forcloses » de son *Histoire-caméra*:

Une fois montrées au procès de Nuremberg, ces documents devinrent invisibles<sup>373</sup>. (...) Les bandes d'actualités, comme tous les documents filmés à l'ouverture des camps, furent archivés dans des cartons (...) une politique officielle de l'oubli visait à faire « passer » ces images, de peur qu'elles ne se transforment en culpabilité collective (...) On peut nommer cette césure la mémoire forclose des camps. Ces images nées de la guerre, ayant marqué le cinéma et les artistes sur le moment même<sup>374</sup>, ont comme travaillé en eux, « retravaillé » pourrait-on dire, presque souterrainement, inconsciemment – puisqu'elles n'apparaissent plus dans les films d'après-guerre – avant de resurgir (souvent dix ans après) selon des formes spécifiques dans les films, comme une mémoire traumatique qui, peu à peu, minait l'histoire du cinéma<sup>375</sup>.

L'image d'Adams a donc « retravaillé » pendant, également, une dizaine d'année. Comment également ne pas voir que, d'une façon très générale, le quasi silence d'Hollywood sur le Vietnam, après le terrifiant *Green Berets* de 1968, correspond, de manière plus ou moins conscientisée, à « faire passer » les quantités astronomiques d'images déversées au cours du conflit, « de peur qu'elles se transforment en culpabilité collective »? Bien sûr, il y eu des films pour évoquer, souvent par la bande, l'histoire, très récente de la déroute<sup>376</sup>. Il n'en demeure pas moins vrai que *The Deer hunter* constitue une des premières entreprises cinématographiques à produire un discours sur cette guerre (et non, comme ont pu l'affirmer certains de ses détracteurs, à s'en servir comme simple arrière-plan aux vicissitudes existentielles de ses personnages).

Antoine De Baecque poursuit :

Si l'innocence résidait en 1945 dans les regards des survivants des camps, la justesse ne pouvait être que « trouvée », c'est à dire recomposée, reformulée (...) La justesse est la forme qui vient après l'innocence. Celle-ci naît de celui qui, simplement, fait tourner la caméra ; celle-là est un travail de mise en forme qui tente de surmonter l'acte d'une impossibilité de raconter et de montrer<sup>377</sup>

Le cinéma donne à voir une vérité lorsqu'il trouve une forme à l'histoire. Nous verrons que tout le film peut se lire sous l'angle de « l'impossibilité de raconter et de montrer » la guerre, et même l'impossibilité d'en revenir. Avec cette récurrence de la roulette russe, qui fait sa première

---

373 Antoine De Baecque évoque ici les documentaires réalisés par les techniciens et cinéastes des deux armées (Ford et Fuller en ont fait partie côté américain) convergeant vers l'Allemagne et découvrant à mesure de leur avancée les camps abandonnés par l'administration concentrationnaire en déroute : *Nazi Concentration Camps* à l'ouest et *Les camps de la mort*, tourné par les Soviétiques. Ces deux documents figurent dans les compléments de l'édition DVD de l'indispensable documentaire de Christain Delage sur le procès de Nuremberg, *Les nazis face à leurs crimes* (2009), essentiellement consacré à l'utilisation de ces documents filmiques dans le cadre de cette procédure judiciaire d'exception.

374 L'auteur avait préalablement cité Alain Resnais qui s'exprimait dans le cadre du numéro spécial « Histoire et cinéma » de Novembre 2000 des *Cahiers du cinéma* : « J'ai vu ces images en mai 1945. Comment les oublier? (...) On avait entendu des rumeurs sur l'existence de ces camps, mais ce n'est pas du tout la même chose que d'être placé devant les images. Face à l'image, on ne détourne pas la tête, on ne peut plus ignorer. » Antoine De Baecque, *op. cit.*, p. 64.

375 *Ibidem*, p. 70-71.

376 Ceux de Kazan et de Boorman viennent aussitôt à l'esprit. Voir bibliographie en fin de volume.

377 Antoine De Baecque, *op. cit.*, p. 71.

apparition, une heure après le début du récit, dans la geôle du Vietcong mais qui sera ensuite « importée » en Amérique, Cimino atteint cette « justesse » ; l'histoire est « reformulée » (« déformée » s'insurgèrent ses contempteurs), seule voie possible vers une compréhension du passé.

Les crimes d'une ampleur inouïe perpétrés pendant la Seconde guerre mondiale ne sont évoqués explicitement, dans l'oeuvre majeure de Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, qu'à l'occasion d'un unique et très court paragraphe de l'épilogue, « la tête de Méduse ». Pourtant, ainsi que le note une des exégètes du philosophe allemand exilé aux Etats-Unis, Myriam Hansen, le spectre qui hante Kracauer, y compris dans cette avant-dernière oeuvre, est bien « l'impact historique, politique et philosophique de l'Holocauste. L'objet de *Théorie du film* n'est pas le cinéma en général ni en tant que phénomène du capitalisme tardif, mais beaucoup plus spécifiquement la question du cinéma après Auschwitz<sup>378</sup> ». Si le cinéma peut prétendre à la justesse vis à vis de l'histoire, c'est aussi dans sa formidable capacité émancipatrice, « libératrice », qu'elle réside ; en définitive lui seul nous autorise à décapiter les monstres du passé :

Les reflets des horreurs dans le miroir sont en eux-mêmes une fin. Comme tels, ils invitent le spectateur à les recueillir en soi et à intégrer ainsi dans sa mémoire le véritable visage de choses trop épouvantables pour être regardées dans la réalité (...) Et cette expérience est libératrice dans la mesure où elle lève un tabou des plus puissants. La plus grande prouesse de Persée ne fut peut-être pas de couper la tête de Méduse mais de surmonter sa peur et de regarder le reflet de celle-ci dans le bouclier. Et ne fut-ce pas justement cet exploit qui lui permit de décapiter le monstre<sup>379</sup>?

Observons donc comment le film procède pour, partant du matériau brut que constitue la photographie d'Eddie Adams, permettre au spectateur d'« intégrer dans sa mémoire le véritable visage » de la guerre.

Penchons-nous tout d'abord sur la mise en scène de la première roulette russe.

Majoritairement, les critiques ont retenu de ce quart d'heure où la tension dramatique est portée par le cinéaste à un niveau difficilement soutenable<sup>380</sup>, le fait que, pour faire bref, « trois Américains sont soumis aux tortures les plus barbares qui soit par un commando de Vietcongs sadiques ». Conclusion : *The Deer Hunter* ne montre que les souffrances endurées par les agresseurs, les soldats américains.

Le principal problème avec cette lecture, pourtant, on l'a vu, largement partagée, y compris par nombre de ceux qui trouvent des qualités au film (on peut penser, par exemple, à la critique de

---

378 Miriam Hansen, « With Skin and Hair : Kracauer's *Theory of Film*, Marseille 1940 », *Critical Inquiry* n°19, Printemps 1993, p. 437-469, p. 438.

379 Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op; cit., p. 431.

380 Cimino a expliqué que la force de la séquence provient en grande partie du fait que « pendant une heure, le public s'est familiarisé avec les personnages » ; manière en quelque sorte de « justifier » l'existence et la durée de la première partie, objet, on l'a vu, de critiques véhémentes.

Pierre Murat dans *Télérama*), est qu'elle tombe exactement dans le travers qu'elle prétend mettre au jour chez le cinéaste : elle déforme l'histoire, en ne s'intéressant qu'à la seconde partie de la séquence, lorsque, effectivement, « trois Américains » sont contraints de jouer leur vie à la roulette russe.

En réalité, *toutes* les victimes sont vietnamiennes et l'on ne peut accéder à la compréhension de l'usage de ce motif dans *The Deer Hunter* si l'on se refuse d'analyser sérieusement les deux premières minutes de cette séquence.

Les trois amis ont été faits prisonniers suite à ce que l'on peut interpréter comme la reprise du contrôle d'un village (en fait une dizaine de paillotes anéanties par l'aviation américaine) par les troupes nord-vietnamiennes<sup>381</sup>. Nous les retrouvons derrière des barbelés, de l'eau à mi-corps, dans une geôle de bambous, construite sur pilotis. Trois espaces bien distincts la constituent. Pendant toute la première minute, nous sommes avec les prisonniers, sous la cabane proprement dite. Il y a là Nick, Michael et Steven, qui partagent leur triste sort avec une demi-douzaine d'autres individus, dont, un plan rapproché nous le révélera plus tard, au moins un autre « Occidental », très probablement américain. Un des captifs est extirpé du trou, depuis une trappe, et une image furtive nous dévoile la composition de la pièce supérieure : une table, encombrée de canettes de bières et d'objets divers, dont des billets de banque, autour de laquelle se tiennent six gardes lourdement armés. Le prisonnier, très malmené, est forcé, à coup de crosse de fusil, de s'asseoir.

Ensuite, de retour dans le trou, nous n'avons plus que les bruits. Dans l'immédiat, nous ne savons nullement *ce qui se passe* au-dessus. Nous sommes dans la caverne, avec les damnés, et l'on entend des bruits de plus en plus fort, de plus en plus inquiétant. Les claques fusent, de même que les hurlements, qui peinent à couvrir les halètements de terreur du moribond, dans une langue incompréhensible mais dont chaque mot résonne comme une condamnation à mort. Steven, le jeune marié, celui qui doit retrouver un foyer, une fois de retour, autour d'une femme avec qui il n'a jamais fait l'amour et d'un fils qui n'est donc pas le sien, commence à craquer. Il pleure, il ne comprend pas. Mike, le père de cette famille improvisée par la guerre, tente de le calmer, de le rassurer : « ne t'inquiète pas, on va rentrer, tu verras, on sera bientôt à la maison. Pense à autre chose... ». Un enfant ne peut pas comprendre, accepter, la souffrance et la mort. L'intolérable attente. Et puis,

---

381 Voir plus loin, et chapitre « L'Age de fer ». Cette première séquence, dont le seul fait non-équivoque, réside bien dans le bombardement par l'armée américaine d'habitations civiles, joue volontairement la carte de la désorientation (difficile par exemple d'identifier le soldat qui jette la grenade dans l'abri souterrain ; pour la majorité de la critique il ne peut évidemment s'agir que d'un Vietcong puisque Cimino a choisi de ne montrer que les crimes commis par les partisans d'Hô Chi Minh. Mais en ce cas, comme le souligne très justement Robin Wood, comment expliquer que cet homme massacre la population d'un village manifestement considérée comme hostile par l'état-major américain? En réalité, cette confusion, cette difficulté à y voir clair, est une manière de nous introduire dans l'univers mental de la guerre, où il ne peut y avoir, au mieux, ainsi que le notait l'auteur de *Saigon Execution* que des « semi-vérités ». Tout le filmage de la séquence suivante est pensé pour produire, à nouveau, cet effet de désorientation).

enfin, la caméra nous emmène, nous seulement, là « où ça se passe », là où l'histoire se joue. *L'Exécution de Saigon*. Le premier plan de cette seconde incursion à l'étage supérieur de la geôle reproduit très exactement la composition de la photographie d'Eddie Adams. Sauf que celui qui tient le revolver, à gauche du cadre, est du Nord et qu'il pointe son arme sur la tempe d'un sud-Vietnamien. Il appuie sur la gâchette, percute une chambre vide, lève le pistolet, tire une deuxième fois et, cette fois, expédie une balle dans la toiture.

*Cut* et retour sur Steven, que la détonation a achevé de plonger dans une détresse absolue. Quelques plans encore détaillent l'angoisse des prisonniers, leur nervosité, et puis intervient enfin le dévoilement : De Niro s'éloigne insensiblement de Savage et, entre deux planches disjointes du plancher, parvient à saisir l'essentiel du drame : un homme, vietnamien donc, solidement maintenu sur sa chaise par ses tortionnaires, tient une arme contre sa tête. A nouveau, le sort l'épargne.

Les enseignements que l'on peut d'ores et déjà tirer de ce que Barbara G Harrison a qualifié de « préliminaires obscènes<sup>382</sup> », sont capitaux pour la suite de notre propos.

Il faut admettre, et c'est un aspect que nous auront maintes fois l'occasion de souligner, que les segmentations (ici la séparation entre la caverne à demi immergée et la salle de torture) jouent, chez Cimino, au moins autant sur l'espace que sur le temps. Autrement dit, *ce qui se passe* dans ces deux minuscules compartiments (on peut évaluer la surface au sol à une vingtaine de mètres carrés) ne relève pas du même régime de temporalité. Ainsi, lorsque nous sommes exclusivement avec les infortunés reclus et que seuls les bruits nous parviennent, les *rumors of war* pour reprendre le titre d'un des plus célèbres témoignages sur le conflit, nous pouvons considérer que nous nous situons en amont de toute vraie connaissance de ce qui s'est joué au Vietnam. Et puis il y a cet insert de la reproduction à peine altérée de *Saigon Execution*. Très vite cependant nous retrouvons la caverne et l'obscurité, c'est à dire la société contemporaine de la guerre, maintenue dans les ténèbres ; comme nous l'indiquions plus haut, aidé notamment d'Antoine De Baecque et de Siegfried Kracauer, les images de la guerre doivent « travailler souterrainement » pour trouver une forme qui soit socialement acceptable, « utile<sup>383</sup> ». Pour autant, pour nous le public qui regardons, en cet automne 1978 *The Deer Hunter*, le conflit est définitivement terminé depuis trois ans et la photographie

---

382 « Parce qu'elle [la violence] surgit à intervalles prévisibles, vous savez exactement quand fermer et ouvrir les yeux. Je trouve ces préliminaires calculés obscènes », Barbara Grizzuti Harrison, « A Last Clean Shot at *The Deer Hunter* », *Ms*, Juin 1979, p. 32.

383 Il a fallu également une décennie à Philip Caputo, qui a servi au Vietnam en 1965-1966 pour donner naissance à l'un des principaux *best sellers* (traduit en quinze langues, mais pas en français) de la littérature générée par l'expérience de la guerre, *Rumor of War* (New York, Ballantine Books, 1977). La télévision américaine en a fait, dès 1980, une mini série.

Le psychiatre américain Kurt Guindon a analysé les *Vietnam movies* de *Green Berets* à *Heaven and Earth*, en lien avec sa pratique clinique auprès des vétérans souffrant de PTSD, pour en conclure qu'un cycle de douze à quinze ans a été nécessaire au cinéma américain afin de lui permettre de réinvestir les images du Vietnam. Kurt Guindon, "Good, bad & ugly: Vietnam in the movies" *Vietnam*, Août 1996, p. 34-40 et 56.

d'Eddie Adams est déjà vieille de dix ans. Alors les choses prennent un autre sens. Le tableau imaginé par Cimino nous rappelle d'abord, dimension élémentaire de l'évènement, mais passé à l'arrière-plan des représentations « à chaud » du conflit, que la guerre du Vietnam a d'abord été une guerre civile<sup>384</sup>. Le cinéaste a eu plusieurs fois l'occasion de le signaler dans les interviews à la presse francophone (et, au tout début de sa carrière, américaine) : « nous sommes intervenus dans une guerre civile », mais sans que l'on relève toute l'importance d'une telle remarque. La syntaxe de *Saigon Execution* est inversée : un « nordiste » menace de tuer un « sudiste ». Le « travail souterrain » de l'image d'Adams rétablit ainsi une vérité incontournable : au Vietnam, pendant la guerre, ce sont des Vietnamiens qui se sont entretués. Bien sûr, les Etats-Unis ont perdus cinquante-huit mille soldats. Mais il y a eu cinq millions de morts et de disparus dans la population indigène, de Hanoi à Saigon. Près de quatre-vingt dix neuf pour cent des vies humaines perdues durant le conflit. Sur tous les fronts, les soldats locaux étaient les plus exposés.

« Les Orientaux n'accordent pas le même prix à la vie humaine que nous. Je ne donnerai pas un seul Américain mort pour cinquante Chinois tués » expliquait le général Curtis Lemay à son auditoire, rassemblé pour une « réunion patriotique » de soutien à l'effort de guerre, que la caméra d'Emilio de Antonio a enregistré pour son documentaire *In the Year of the Pig*. « Les Orientaux », pas spécifiquement le camp communiste. Un autre général, Mark Clark, renchérit, à propos des soldats vietcongs : « ils sont prêts à mourir, *comme tous les Orientaux* » (nous soulignons). Et pourquoi empêcher des alliés si bien intentionnés de mourir pour vous, *à votre place*?

Tim O'Brien, auteur d'un des « grands » témoignages d'anciens soldats américains, dont nous reparlerons, écrit qu'après une courte période d'exposition : « A l'arrière, bien à l'abri de la guerre, protégée par des rangées de bunkers et de rouleaux de fils de fer barbelés, [il a] rejoint la véritable armée des Etats-Unis d'Amérique<sup>385</sup> ».

La seconde leçon d'histoire que fait, par retour, ce remodelage de *Saigon Execution* est directement expédiée par le geôlier. Contrairement au général Loan, il n'exécute pas son prisonnier. Il tire à blanc, puis en l'air. Il veut lui faire comprendre ce qu'il attend de lui : qu'il joue à la roulette russe, qu'il s'administre lui-même sa propre mort et que la probabilité qu'elle survienne soit l'objet de jeux, de paris. Les implications politiques d'un tel dispositif sont immenses. Ce que vient de définir, par son geste et ses injonctions, qui se passent évidemment de toute traduction, le tortionnaire, c'est la guerre elle-même. Tout particulièrement un conflit de la guerre froide comme celui du Vietnam :

---

384 Dương Thu Hương déclarait à Alan Riding, du *New York Times* en 2005 : « J'ai découvert la vérité, dit-elle, en voyant que nous [les Nord-Vietnamiens] nous nous battions aussi contre des Vietnamiens. Oui, nous étions bombardés pendant tout ce temps par les Américains, mais le ciel était trop haut et je ne les voyais jamais. Je voyais des Vietnamiens » (« A Discourse Shaped by the Vietnam War », *New York Times*, 14 Juillet 2005).

385 Tim O'Brien, *If I Die in A Combat Zone*, *op. cit.* p. 220.

l'attente angoissée d'une mort aléatoire, reçue en quelque sorte de ses propres mains (la dimension fratricide du conflit), au nom d'intérêt extérieurs (ici les parieurs, au delà le « jeu » des grandes puissances dans le cadre de l'antagonisme est-ouest).

C'est donc par un regard volé, subreptice (), que la scène est révélée à l'un des soldats, l'homme fort, Mike ; mais une partie seulement de la scène. Mike Vronsky est encore dans la caverne, toujours dans cette temporalité qui ne bénéficie pas, par définition, du « travail souterrain » de la mémoire. C'est la première parole du premier film de Cimino, prononcée par le pasteur Thunderbolt/ Eastwood : « Nous ne voyons qu'en partie » (*We see, but in part*). Et si De Niro voit bien un homme sur le point de se loger une balle dans la tête, il ne voit pas l'argent sur la table, il ne voit pas les paquets de cigarettes tout droit importés de Virginie, il ne voit pas que les tortionnaires « subhumains » pour reprendre les reproches formulés par la critique de gauche, ont les mêmes goûts que lui et ses amis de Clairton pour une bière brassée du côté du lac Michigan. Dans la fosse, l'eau à mi-corps et un enfant gémissant dans ses bras, il ne voit pas, il ne comprend pas l'infinie perversité de la guerre.

Et puis, après deux tours pour rien, la première victime tombe. Sous les vivats des heureux gagnants, le sang gicle de sa tempe gauche et l'instant d'après, il gît dans une flaque rouge, rappelant cette fois le second cliché d'Adams. Retour à la caverne, où Mike ne sait plus comment conjurer la panique de Steven tandis que Nick, encore ignorant de ce qui se trame là haut (Mike s'est bien gardé de l'alarmer davantage en lui dévoilant quoi que ce soit) scrute avec de plus en plus d'appréhension le plafond ; et tout d'un coup un cri, le sang suinte de partout, les planches dégoutent, et l'eau, en un instant, se colore de rouge ().

Comme nous l'indiquions, le filmage de la séquence induit un effet de désorientation avec, passée cette « introduction » pendant laquelle les trois Américains sont confinés dans une insupportable attente, état d'autant plus anxiogène qu'ils ne savent pas *exactement* ce qui les attend ; la caméra bouge sans arrêt, le montage multiplie les champs-contre champs, les passages d'un niveau à l'autre de la cabane, d'autant qu'un troisième espace intervient dans le cadre (en réalité dévoilé par le tout premier plan de la séquence). A une dizaine de mètres de la geôle sur pilotis, le commando vietcong a en effet aménagé une fosse, dans le lit de la rivière, à un endroit de plus grande profondeur. On comprendra qu'il s'agit du dernier stade de l'enfer, où les condamnés, tel Steven, composent avec les rats et peuvent à peine sortir la tête de l'eau.

Forme et fond sont intrinsèquement liés. La guerre, dans ses composantes les plus horribles ne peut que générer la confusion mentale. Déjà la séquence précédente, nous y reviendrons, introduisait le thème. Comme le note Michael Herr, au Vietnam, « devenir fou faisait partie du

circuit<sup>386</sup> ». La logique du circuit, c'est celle de la brutalisation et de la déshumanisation. Si les geôliers vietcongs sont sadiques, subhumains, ce n'est pas en raison de leur qualité « orientale » ou de leurs supposées convictions politiques, mais parce que le circuit, cela fait sans doute un moment qu'ils le fréquentent. Cimino ne tient aucun discours sur le communisme ou la guerre de libération nationale. Le portrait de Hô Chi Minh, visible sur un des montants internes de la cabane ne constitue en rien la « preuve » de l'engagement du film aux côtés de la réaction. Il sert au contraire à montrer où conduit la machine guerrière. Même si leurs propos demeurent « incompréhensibles », nous *comprendons* très bien que les nord-Vietnamiens, qui alternent menaces et grands éclats de rire devant la détresse des infortunés joueurs, ne parlent absolument pas de politique. Qu'ils se fichent totalement des discours de « l'oncle Hô » sur l'autosuffisance, l'austérité salvatrice ou la redistribution des terres. D'ailleurs, une fois la victoire assurée, que fera le Parti Communiste vietnamien sinon prendre l'exact contre-pied des enseignements du leader historique<sup>387</sup>? Symboliquement, mais significativement, son testament ne sera pas rendu public, après sa mort survenue en plein conflit, en 1969. Ou plutôt, lui aussi sera « retravaillé », non par la mémoire, mais tout au contraire par les faussaires de l'histoire. De même que les staliniens russes ont œuvré à effacer les traces de la dissidence trotskyste sur tous les clichés pris autour de la Révolution d'Octobre, le secrétariat du Parti Communiste vietnamien, conduit par Nguyen Van Linh, va réécrire le testament d'Hô Chi Minh. Même son souhait d'être incinéré, ses cendres devant être dispersées à travers le pays, ne sera pas respecté. Celui qui portait des sandales en caoutchouc faites à partir de pneus usagés récupérés sur des camions américains détruits s'est vu érigée une statue de bronze, construite par les Soviétiques selon l'esthétique stalinienne que le tournant Khrouchevien n'avait pas véritablement contestée, et un mausolée de marbre, - « carré, massif, escarpé, imposant, dominateur et dépourvu de fenêtres, absolument clos sur l'extérieur », comme l'écrit à son sujet Robert Kramer - , dans la ville qui désormais porte son nom. Pour mieux fossiliser, museler, sa pensée<sup>388</sup>.

Les sujets de discussion, autour de cette table en bois où s'amoncellent canettes de bières, billets de banques, bijoux, montres en or et paquets de cigarette froissés entretiennent bien peu de rapport

386 Herr, *op. cit.*, p. 66. Lire également un entretien du cinéaste avec Claire Clouzot, « Michael Cimino: « la guerre rend fou », *Le Matin*, 29 Mars 1979.

387 Un film de fiction, vietnamien, à voir sur les désillusions post guerre et la constitution de l' « archipel » des camps de rééducation : Dang Nhat Minh, *La Fille du fleuve (Co gao tren song)*, 1987. Cette thématique irrigue également l'oeuvre romanesque de Duong Thu Huong ; on lira notamment *Au delà des illusions* (1987) et *Les Paradis aveugles* (1988) tous deux publiés en France par Philippe Picquier.

388 Lire Robert Kramer, « Notes autour de *Point de départ* », *Positif*, Avril 1994, p. 35-40. Le documentariste, présent à Hanoï en 1969, où il réalise *La guerre du peuple*, affirme détenir « l'original » du testament du leader nationaliste, dont il cite de larges extraits, dont celui-ci : « Quand je serai mort, on évitera les grandes funérailles afin de ne pas perdre le temps et l'argent du peuple. Je demande que mes restes soient incinérés (...) N'érigez pas de stèle de pierre ou de statue de bronze sur la tombe. A la place il faut qu'il y ait une petite maison simple, spacieuse, solide et fraîche, où les visiteurs puissent se reposer » (*art. cit.*, p. 39)



avec l'idéologie communiste. A l'instar des organisateurs, sudistes cette fois, des joutes de roulette russe dans les entrepôts sordides de Saïgon, où Nick finira sa vie, ils parlent essentiellement argent. Les Vietnamiens, qu'ils vivent au Nord, au Sud ou au Centre, n'ont pas « gagné » ; l'armée américaine a bien dû battre en retraite. Le film en fait d'ailleurs état avec, pour introduire la dernière partie « vietnamienne » du récit, la reconstitution de l'évacuation de l'ambassade en avril 1975. Mais, de même que c'est Athènes, vaincue, qui a civilisé Rome<sup>389</sup>, c'est l'impérialisme occidental, d'abord français puis américain qui a transformé le Vietnam en marché. En un vaste *emporium* où, dans les arrière-cours, on capitalise et on parie sur la vie humaine.

Leur « circuit », peut-être l'avaient-ils entamé dès la précédente guerre. Même si la plupart des geôliers « subhumains » paraissent manifestement trop jeunes pour avoir physiquement vécu, en tant que soldats, la guerre d'indépendance (1945-1954), le film suggère clairement, avec ce personnage de Julien (Pierre Ségui) introduit à la fin du premier volet de l'histoire que la décomposition culturelle et morale, la « folie » que symbolise cette roulette russe, est un processus enclenché par l'impérialisme et l'état de guerre, antérieur à l'arrivée des Américains. La France aussi a perdu une guerre en Indochine, mais c'est pourtant un de ses ressortissants que nous découvrons, buvant du Champagne dans une voiture de luxe, accueillant un Nick hagard (il sort de l'hôpital militaire, a tenté sans succès de retrouver Mike dans les rues de Saïgon avant de finir dans la chambre d'une prostituée auprès de qui il ne trouve nulle consolation<sup>390</sup>) tandis qu'à l'intérieur, des indigènes s'affrontent dans des parties mortelles de roulette.

Mais pour l'instant, Nick est dans la caverne et il prend conscience de toute l'étendue de l'horreur avec l'écoulement du sang de la première victime, que précède de peu l'évacuation du corps dans la rivière. La guerre « lisse » l'espace, elle annihile les repères, arase les bornes. Elle pousse les hommes à la dérive, les transformant en exilés permanents. C'est tout à fait le sens de la scène d'évasion<sup>391</sup>.

Nous n'en sommes cependant pas encore tout à fait là. Une étape décisive du circuit attend les trois amis. Mike affronte Steven à la table de la roulette. Pour le sauver, il doit le convaincre de se tirer

---

389 Cette idée se trouve dans *La peau* de Curzio Malaparte, un des romans indispensables sur la guerre. Le contexte est celui de la libération du Sud de l'Italie (le récit se déroule à Naples et en Campanie) par l'armée américaine en 1943. Le narrateur, identifié à l'auteur, italien donc, s'entretient avec un ami américain : « C'est une véritable chance pour nous d'avoir perdu la guerre. La seule chose qui nous ennuie un peu, c'est qu'il nous faudra gouverner le monde (...) Ce sont toujours les vaincus qui apportent la civilisation dans les pays vainqueurs » Devant l'incrédulité de son interlocuteur, Malaparte poursuit : « Oui, Jimmy. Athènes aussi, quand elle eut la chance et l'honneur d'être vaincue par les Romains, fut contrainte d'apporter la civilisation à Rome » (*La peau*, Paris, Denoël, 1949, p. 84). L'auteur de *Kaputt* ouvre avec une citation tirée de l'*Agamemnon* d'Eschyle qui ne pouvait mieux résumer le propos de son roman et dont on appréciera la portée dans la situation qui nous occupe à l'instant : « S'ils respectent les temples et les dieux des vaincus, les vainqueurs seront sauvés ».

390 Voir plus loin.

391 Un des seuls vrais emprunts cinéphiliques du film. Ici, Cimino reproduit quasiment à l'identique (si ce n'est qu'il filme un trio) le « voyage » de Kirk Douglas et Dean Martin sur la rivière dans *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952).

une balle dans la tête. « Fais-le, sinon ils vont te jeter dans la fosse » le supplie-t-il. « Montre-leur que tu as des couilles! Montre-leur que tu peux le faire! » assène le père à son fils. Montre-leur que tu peux te tuer. Bientôt, on sera à la maison. On va rentrer, tu verras. Pense à autre chose. La langue de la guerre, la novlangue de la folie. Détruire pour reconstruire. Occuper pour libérer. Tuer pour vivre. Michael Herr note : « Comme l'a dit un major américain, "nous avons dû brûler Ben Tre pour la sauver"<sup>392</sup>»

Mais une telle rhétorique n'est pas accessible à un enfant. Steven ne peut pas se résoudre à enfoncer la gâchette. Les injonctions, les claques, rien n'y fait. Et puis, finalement, il leur montre. Un ultime réflexe de survie détourne le canon vers le haut et la balle ne fait qu'érafler son cuir chevelu avant de finir sa course dans une poutrelle de bois du plafond. Les geôliers ne sont pas aussi mécontents qu'on pouvait le craindre. Ils sont plutôt détendus, hilares. Le circuit. Sans doute la couardise de Steven annule-t-il le pari en cours. Il n' y a ni vainqueurs ni vaincus. Inutile de miser sur un tel cheval, autant le laisser aux rats de la rivière. Et voilà Steven implorant à l'aide, suspendus aux bambous de sa nouvelle prison afin de maintenir au moins la tête hors des flots. Restent, dans la caverne, en plus bien entendu d'une poignée d'autres prisonniers, Mike et Nick. Les deux « parents » de cette famille que les circonstances de la guerre ont créée. Seul le père a franchi cette étape du circuit qu'est l'épreuve de la roulette. Il réfléchit. Il comprend que la seule chance de s'en sortir, est d'abandonner Steven à son sort. Son fils. Il élabore un plan et l'expose à Nick. Mais celui-ci n'est pas encore allé de l' « autre côté » ; il évolue toujours, si l'on peut dire, dans un espace « strié ». « Qui crois-tu être, demande-t-il au chasseur, Dieu ? » pour décider qui peut vivre et qui doit mourir ()

« Tu es complètement dingue! » lâche Nick à Mike lorsque ce dernier lui fait part de la suite de son stratagème. Pour vaincre les fous, il faut les surpasser en folie. « Trois balles! il faut trois balles dans le barillet! C'est le seul moyen ». Quand il s'agit de « prendre » un daim, un *deer*, le *one shot* s'impose<sup>393</sup>. Mais pour sortir vivant de la geôle du Vietminh, il faut trois coups.

« *Side by side* », les deux amis sont tirés de l'eau et invités à la table de la perte. Le premier tour est pour Nick. Un coup d'oeil à la fosse où se meurt Steven le convainc qu'il n' y a pas d'autre issue que d'actionner la gâchette. « ça se passera bien! » pronostique Mike. Il a raison. Maintenant, l'arme est pour lui ; il passe à l'action, interpellant l'arbitre, lui faisant comprendre, trois doigts tendus, l'objet de sa requête. Chez les parieurs, l'étonnement règne. Un prisonnier encore plus fous qu'eux? Après tout, pourquoi pas, mais, évidemment, cela change considérablement les termes du pari puisque, désormais, la chance de mourir est d'une sur deux. On discute, on échange des liasses de

---

392 Michael Herr, op. cit., p. 80. La destruction du village de Ben Tre a lieu le 8 Février 1968, soit une semaine après *Saigon Execution*, en réaction à la grande offensive du Têt.

393 Voir chapitre « L'Age du fer », avec l'analyse de toutes les connotations (homo) sexuelles que véhiculent le film.

billets et finalement l'arbitre montre à tous, joueurs comme parieurs, dans un souci de transparence, qu'il introduit bien trois balles dans le barillet, puis fait tourner l'arme sur la table ; le canon arrête sa course et désigne Mike. Sans trembler, il l'approche de sa tête et, accompagnant le geste d'un cri de victoire, l'enfonce. Il faudra du temps à Nick pour se résoudre à un exploit encore plus grand : trois des cinq chambres du revolver susceptibles d'être percutées sont occupées par une balle. Par deux fois, il fait mine de s'exécuter, dans tous les sens du terme, sous les « Mau!Mau! » et les coups de l'arbitre. « J'en peux plus! » lâche-t-il à son ami, qui encore une fois délivre le bon oracle : « il y a une chambre vide! Vas-y! ». Clic. Quand l'arme est à nouveau entre ses mains, le cours de la vie de Mike, chez les *bookmakers* de l'oncle Hô, s'est effondré. Elle ne vaut pour ainsi dire plus rien, d'où l'hilarité générale qui s'empare de l'assistance (). Mais Mike rit plus fort qu'eux. Car lui aussi parie que la balle est là. Et même trois balles. Sous le portrait du père de l'Indépendance, qui aurait souhaiter voir s'ériger, comme tout souvenir de son aventure terrestre, une maison toute simple, où le visiteur, l'étranger, puisse trouver la fraîcheur et se reposer, l'Américain déclenche un rire terrible, diabolique, qui emporte tout. *Three shots*. Et la liberté.

Mais entre temps, Nick, le joueur invétéré de Clairton, aura été initié à la folie de la guerre ; il ne reviendra plus<sup>394</sup>.

Etaient-ils, du groupe de prisonniers de départ, les derniers survivants? Sans doute car, sur le tronc d'arbre dérivant sur les eaux boueuses du fleuve (en réalité la rivière Kwaï), il n'y a plus qu'eux trois. Un bruit d'hélicoptère. Un pont de fortune, les trois amis s'y hissent, tant bien que mal. Déjà, Nick est dans l'appareil, qui prend de la hauteur tandis que les deux autres tentent d'agripper une main secourable. Mais Steven est trop affaibli. Déjà, cramponné au tronc, il avait manqué de se noyer. Il lâche prise et tombe dans le fleuve. Mike, peut-être pour se racheter d'avoir voulu l'abandonner dans son trou à rats, fait également, le grand plongeon. C'est cette chute qui sera fatale aux deux jambes du jeune marié. Finalement, Mike parvient à le tirer sur la berge et, croisant sur l'Interstate 7 un convoi militaire, le confie à une jeep américaine. Nous ne le reverrons plus jusqu'à sa « redécouverte » au *Veteran Hospital*, la dernière prison où il s'est terré<sup>395</sup>.

### ***Pendant la guerre, les affaires continuent***

C'est donc à nouveau autour d'une table de roulette russe que se retrouveront, une première fois, Mike et Nick. Avec cette deuxième séquence, Cimino signait, auprès de nombreux critiques, son arrêt de mort : vous voyez bien qu'il est raciste s'insurgèrent-ils en substance, puisque dans son film tous les Orientaux sont des dégénérés!

---

394 Le dérèglement se manifeste d'ailleurs aussitôt : alors que les cadavres des soldats vietcongs gisent au sol et que l'urgence est évidemment de délivrer Steven et de quitter les lieux au plus vite, Nick s'acharne sur le corps de l'un de ses bourreaux, jusqu'à ce que Mike le contraigne à lâcher prise.

395 Voir le second chapitre de la troisième partie.

C'est un coup de feu, déchirant la nuit, qui arrache Nick à ses pensées et le conduit dans une arrière-cour où s'entassent des cadavres, la tête ensanglantée ceinte d'un même bandeau rouge. « ils le font pour de l'argent? » demande le soldat à l'homme qui, assis dans sa voiture de sport, sirote paisiblement une coupe de vin mousseux. Avec un très fort accent français, celui-ci lui répond : « oui, parfois beaucoup d'argent. Je vous offre un verre? » Et très vite, il insiste pour entraîner Nick à l'intérieur. L'Américain refuse, il lui dit qu'il a « déjà vu ça », là-bas, « au nord ». C'est à dire à la guerre. « Voyons, la guerre est une plaisanterie! » ricane Julien. Les choses sérieuses, c'est ici qu'elles se passent. L'argent. « Naturellement, je paye mes joueurs en espèces, cash : en dollars, ou si vous préférez en marks, ou en francs suisses ; tout peut s'arranger! ». D'autres cadavres arrivent et les clameurs en provenance de l'entrepôt se font de plus en plus insistantes. Telles les Sirènes, elles appellent Nick. A l'intérieur, une arène est aménagée, au milieu des caisses de whisky Johnnie Walker et autres marchandises manufacturées. Des dizaines de parieurs agitent frénétiquement des liasses de billets, tandis que l'arbitre, un « sudiste » donc, réitérant les gestes de son homologue vietcong, montre aux deux joueurs et au public l'arme de la partie et introduit solennellement dans le barillet une unique balle. Au milieu de la foule, nous retrouvons, de manière inattendue, Mike<sup>396</sup>. Et curieusement, lorsqu'il voit Nick, qu'il a pourtant, lui aussi, cherché dans les rues de la grande ville, entrer dans la salle, il ne l'interpelle pas. Il le laisse avancer vers la table, se saisir, à la stupeur générale, de l'arme qu'il pointe sur l'un des joueurs, avant de la retourner contre lui-même et d'appuyer sur la gâchette. La foule est furieuse, évidemment. Elle est loin l'ambiance détendue et bon enfant qui régnait au sein de la cellule vietcong, sous le portrait de l'oncle Hô, quand, autour d'une bonne bière, rafraîchi par la douce brise qui montait du fleuve, on s'esclaffait devant la couardise d'un joueur tirant sa balle au plafond. Mais voilà, c'était la guerre. Une plaisanterie, une rigolade. Un carnaval. Ici, on est dans le vrai, le dur, l'essentiel. Pas possible de fausser impunément les règles du jeu capitaliste. Ecumants de rage, les *traders* sont à deux doigts de lyncher le trublion, qui doit, en toute catastrophe, être exfiltré par Julien dans sa luxueuse voiture. C'est seulement à ce moment là que Mike se met à sa poursuite ; il est évidemment trop tard. Nick est définitivement accroché. « Si vous êtes courageux, et chanceux<sup>397</sup>, je peux faire de vous quelqu'un de très riche » lui promet Julien. Mais Nick n'en a cure de l'argent ; il se saisit à plein main des billets du français

---

396 Cette présence très improbable, peu « crédible » du strict point de vue des données narratives, suffit en elle-même à indiquer la dimension métaphorique de cette seconde séquence de roulette russe.

397 Cette prophétie de Julien rappelle la question de Mike à Nick, prompt à parier sur tout et n'importe quoi : « Is it your lucky day? ». Dans *Dog Soldiers*, le roman à partir duquel est tiré le film *Who'll Stop The Rain?*, Robert Stone établit un lien consubstantielle entre Saïgon et la chance, condition de la survie : « Converse s'enfonça dans la circulation démente de la rue Le Loi, en feignant le plus complet détachement. Il était primordial de se donner des airs d'invulnérabilité découlant d'une sorte de baraka. L'histoire avait appris aux habitants de Saïgon à vénérer la chance et les gens chanceux. Avoir l'air malchanceux revenait à les provoquer, à tenter directement le diable qui sommeille en tout homme » (Robert Stone, *Dog Soldiers*, p. 37).

et les jette en l'air.

Nous reviendrons, en conclusion de cette thèse, sur l'importance que revêtait, pour Michael Cimino, le livre phare d'André Malraux. Le rapport au jeu qu'entretient Nick, dès son tout premier pari, où il engage, déjà contre son ami Mike, le seul bien qu'il possède, n'entretient aucun rapport avec l'argent, ni même avec « l'espoir du gain », ainsi que l'explique Clappique, un autre joueur de roulette :

Qu'avait à voir avec l'argent cette boule qui hésitait au bord des trous, comme un museau, et par quoi il étreignait son propre destin, le seul moyen qu'il eût jamais trouvé de se posséder lui-même! Gagner non plus pour s'enfuir, mais pour rester, pour risquer davantage, pour que l'enjeu de sa liberté conquise rendit le geste plus absurde encore! (...) il est remarquable, pensa-t-il, qu'on ait tellement dit que la sensation du jouer naît par l'espoir du gain! C'est comme si on disait que les hommes se battent en duel pour devenir champion d'escrime<sup>398</sup>.

C'est donc sur cette image de poursuite nocturne, réitération sur un mode tragique de deux scènes comiques jouées à Clairton, le strip-tease nocturne de Mike et l'abandon de John sur la route de montagne (voir le chapitre concerné), une pluie de dollars se déversant sur Saigon, que nous prenons momentanément congé du Vietnam.

Mais pas de la roulette russe.

### ***Une autre petite maison de bois***

Il est pour le moins surprenant que tous les commentaires dénonçant l'usage « indue » de la roulette russe par Cimino ne se soient nullement intéressés au fait que, dans *The deer Hunter*, la roulette russe a aussi lieu en Amérique, entre Blancs.

Mike rentre donc seul à Clairton. Calé à l'arrière du taxi -sanglé dans son uniforme des rangers - qui s'apprête à le déposer chez lui, le mobile-home posé en face de l'usine, son ancien lieu de travail, qu'il partageait avant la guerre avec Nick, il se tasse le plus possible sur son siège et demande au chauffeur, intrigué, de continuer son chemin : « Ne vous arrêtez-pas ! ». Ses amis, ses collègues, réunis par Linda, qui a occupé les lieux pendant l'absence des deux hommes, avaient organisé un véritable comité d'accueil, tendant au travers de la route des banderoles « Welcome Home Michael » qui rappellent celles qui, dans la grande salle du Lemko, avaient salué son départ. Entendant un véhicule approcher, Stan sort l'accueillir, mais, constatant qu'il poursuit sa route, il commente, à l'intention des autres restés à l'intérieur : « Il a dû être retardé ». De fait, Mike, qui trouve un refuge provisoire dans un motel installé sur les berges d'un sinistre fleuve, ne rentrera jamais vraiment.

La seconde scène de chasse, qui voit Mike traquer seul le *deer*, a été analysée de la façon suivante :

---

398 Malraux, *La condition humaine*, p. 242.

revenu de la guerre, l'ancien soldat ne peut plus donner la mort. Il épargne donc le daim et cesse d'être un chasseur pour (re)devenir, tout simplement, un homme. Ainsi, il peut enfin coucher avec Linda. Cette analyse part de l'idée que la chasse et la guerre sont faites de la même substance. La roulette russe prolonge le *one shot*, credo cynégétique de Mike.

Quand Norman Mailer conclut de manière très provocante son récit, par une interpellation au lecteur, qui se trouve, dans cette ultime phrase du texte subitement renvoyé à la question posée par le titre (« pourquoi nous sommes au Vietnam »), il suggère un lien dialectique entre l'*ubris* de la chasse et le déluge de feu qui s'abat sur le Vietnam (n'oublions pas que le roman date de 1967) : « Réfléchis, Amérique à tête de cul, et médite un peu sur ton con. Peut-être comprendras-tu pourquoi nous sommes au Vietnam<sup>399</sup> ». il faut donc attendre l'ultime mot pour trouver chez Mailer la seule référence explicite à la guerre qui constitue pourtant le sujet de son roman. Et la réflexion, à laquelle nous invite l'auteur ne peut avoir, à la lecture de son livre, qu'une réponse : Nous sommes au Vietnam parce que nous chassons l'ours en Alaska au fusil automatique. Chasse qui ici, n'entretient pas le moindre rapport avec l'éthique du *one shot*. Tout comme les soldats aéroportés au Vietnam, les chasseurs de Mailer arrivent dans le grand nord directement depuis le Texas, en hélicoptère. Et c'est avec un véritable arsenal de guerre qu'ils traquent le plantigrade. Donc, en dépit d'analogies qu'il peut être utile de relever (n'oublions pas que Cimino était un grand lecteur et qu'il a sans doute longuement « médité » l'oeuvre de Mailer), notamment la tension homosexuelle entre les deux jeunes, DJ et Tex, qui partiront ensemble au Vietnam (« Demain, Tex et moi nous partons pour la grande féerie du Vietnam<sup>400</sup> » commente le premier à l'occasion de la fête d'adieu donnée en leur honneur à Dallas), mais aussi certaines considérations du père, Rusty (voir plus loin), *Why we are in Vietnam* et *The Deer Hunter* construisent des relations radicalement antagonistes entre la chasse et la guerre.

Mike Vronsky n'est plus un homme. Dès le moment où il a posé le pied au Vietnam, il est devenu un soldat, un *walking uniform*. A l'exception de l'ultime scène de roulette russe, et de la chasse avortée, que nous évoquons dans quelques instants, il ne se départ jamais de sa tenue militaire. Même quand il s'endort, au motel, pour la première fois, aux côtés de Linda, il a gardé son treillis. Peu bavard avant la guerre, il devient quasiment mutique. Et quand il parle, il interroge. « Où est Steven? Tu dois me le dire! Réponds-moi Angela! » martèle-t-il, au chevet de la jeune femme, sans aucune considération pour son état de profonde détresse, elle, l'épouse de Steven qu'il n'a pas revue depuis des années, depuis cette soirée au Lemko où il la portait en triomphe sur l'estrade.

Il tend des embuscades, des pièges. Pour faire, enfin, son retour *at home*, il guette, caché derrière

---

399 Norman Mailer, *Pourquoi nous sommes au Vietnam*, p. 195.

400 *Ibidem*.

une palissade, jusqu'à ce que les derniers convives, ceux qui l'attendaient depuis la veille chez lui, soient tous partis (). Et il prend par surprise la jeune femme en passant par la porte de derrière. Après avoir accompagné Linda à son travail, l'*Eagle supermarket*, Mike prend le chemin de l'usine. Sur le parking, là où, d'une certaine manière, tout a commencé, lorsque, l'avant veille du grand départ, il décryptait les *sun dogs*, ces « faux soleils », au nombre de trois<sup>401</sup>, « bénédiction envoyée par le grand Loup à ses enfants » pour leur souhaiter une bonne chasse, il attend, masqué par une cabine téléphonique, le passage de ses anciens collègues (). Quand, des années plus tôt, le jour du *sun dog*, il finissait son travail, il quittait l'énorme complexe sidérurgique en compagnie de toute l'équipe de nuit. Des dizaines d'hommes marchant et devisant ensemble. Et tous les amis prenaient le chemin du *Welsh*, leur vrai foyer, leur *surrogate home*. Nick annonçait à la cantonade : « La première tournée est pour moi ! » et enchaînait les blagues.

Ils ne sont plus que deux. La classe ouvrière est morte, atomisée. Au groupe compact, solidaire, marchant en ligne, dans la même direction, du plan inaugural du parking, s'est substitué un ensemble épars d'individus, se dirigeant chacun de son côté. Ils sont encore deux. Et l'un veut toujours aller boire une bière chez John. D'accord, mais juste une, prévient l'autre. Stan et Axel, les amis de toujours de Mike, les compagnons de chasse et de beuveries. Ils n'ont pas fait la guerre, mais le premier est armé. « Au cas où ». Et Mike surgit de derrière et leur tombe dessus. « Tu étais où ? On avait tout préparé, tout le monde t'attendait » lâche, sitôt passé l'effet de surprise le *gun fetishist* Stanley. « Et vous, vous étiez où ? » rétorque Mike. Un mur infranchissable s'est érigé entre eux. L'ancien ouvrier est devenu ce béret vert rencontré le soir de la fête au comptoir du Lemko, incapable de répondre autre chose que « fuck it ! » aux trois futures recrues impatientes de « savoir » ce qui les attendait. « Et alors, ça fait quelle impression d'être blessé ? » demande Stan. « Rien, si tu veux savoir ». Et très vite, ils n'ont plus rien à se dire<sup>402</sup>.

Au bowling, Mike n'enfile pas la chemise avec son prénom brodé que tout le monde, des habitués du lieu, arbore (Linda a celle de Nick). Il garde sa tenue des rangers et regarde ses amis faisant semblant de s'amuser. Il observe depuis le bar mais ne boit pas. Quand Axel propose une sortie à la montagne, pour chasser, « comme au bon vieux temps », il accepte.

Mais, comme nous le verrons en troisième partie, Mike a construit une relation à la chasse bien

---

401 On pourrait bien entendu s'attarder sur le sens à attribuer à ce motif. Constatons que sa représentation n'est guère réaliste puisque les parhélies, phénomène rare à la latitude beaucoup trop méridionale de la Pennsylvanie, sont dans leur quasi généralité des illusions d'optique faites d'un dédoublement (et non un triplement) de l'image du disque solaire. Il y a ici, donc, trois « faux soleils » pour un vrai. Faut-il y voir l'« annonce » de la catastrophe qui attend les trois hommes ? Dans l'immédiat, Mike y voit une augure favorable à la chasse (dans l'antiquité, l'interprétation d'une telle manifestation tendait plutôt à son exact opposé), avec cette évocation de la mythologie indienne. Nous y reviendrons, très brièvement, autour de l'image de l'aigle dans le film.

402 « Il avait vécu longtemps au contact de la mort et il était un peu détaché du monde. Nous l'étions tous plus ou moins et rien ne créait de lien entre nous » Hemingway, « Dans un autre pays », in *Les Aventures de Nick Adams*, p. 170

spécifique. Tu es un maniaque, un *control freak*, diagnostique Nick lors de leur première discussion dans le bungalow. Il y a un peu du Lewis de *Delivrance* dans la fierté et le soin que manifeste le métallo vis à vis de son matériel. C'est cette question, celle de la rigueur dans la pratique de la chasse, qui met au jour l'ampleur des divergences qui l'opposent à Stanley, même si les deux personnages ont déjà, notamment lors de la fête au Lemko, largement eu l'occasion d'exprimer leurs différences. « This is This! » assène-t-il à John Cazale, qui devait mourir à la fin du tournage, accompagnant sa sentence d'un geste de la main, une cartouche dressée vers le ciel. On vient à la chasse avec ses propres affaires, et on prend le daim avec une seule balle. « This is this ! » et pas autrement (). Il aime beaucoup ses amis, mais sans Nick, lui confie-t-il, il chasserait seul.

Au sommet de la montagne, il laisse donc s'ébattre Axel, John et Stan et part, en solitaire, à la recherche du *deer*. Nous le suivons, reconnaissant une piste, et soudainement, au détour d'une crête, l'animal est là, derrière le feuillage, puis s'enfuit. Le grand cervidé gagne un promontoire, et nous regarde, dans toute sa majesté (). A découvert, il semble offrir son corps au *one shot* de Michael, qui effectivement le met en joue. Le cadrage sur le daim, qu'éclaire une lumière déjà déclinante, au milieu de son royaume alpin<sup>403</sup>, répond en tout point aux exigences esthétiques du cinéaste déclarant : « Je veux être un peintre. Je veux que mes images aient le velouté sensuel d'une toile de maître ; je veux que mes éclairages soient étudiés comme pour un tableau<sup>404</sup> » Il l'épargne, tirant en l'air, le regarde s'éloigner et lâche un « okay », qu'il réitère dans la minute qui suit, au pied d'une grandiose cascade, recevant, en retour, l'écho, la « réponse », de la montagne ().

Ses trois compagnons le voient donc revenir bredouille. La nuit est tombée. Les chasseurs occupent une petite maison, avec un poêle à bois, une sorte de refuge, que nous avons déjà aperçu lors de la première sortie de chasse. Une cabane en bois, toute simple, où le promeneur peut faire une halte, reprendre des forces. A l'intérieur, Stanley, personnalité irascible, teigneuse, s'emporte contre Axel et a dégainé son revolver, qu'il lui agite sous le nez. Cette arme, qu'il « trimballe tout le temps, à la John Wayne », lui avait déjà reproché Mike. Nous verrons que toute une partie du sens du film est pris en charge par un sous-texte homosexuel ; à l'instar de *Thunderbolt and Lightfoot*, *The Deer Hunter* peut aussi s'appréhender comme une histoire d'amour entre deux hommes. Un amour impossible évidemment. Tout au long du récit, Stanley multiplie les propos homophobes pour mieux cacher son attrait pour Mike et, corrélativement, la jalousie qu'il nourrit envers le « colocataire », Nick. Le « This is This! » est pour Stanley une « faggot bullshit! » et, continue-t-il à pérorer, s'il ne se passe « jamais rien » entre Mike et les femmes, c'est tout simplement parce que le chasseur est une « pédale ». A ces insultes, Mike se contentait, ce jour là, de sourire et de regarder la

---

403 Nous discuterons en troisième partie de la question du paysage, notamment montagnard, de *The deer Hunter*.

404 *Télérama*, 3 Juin 1981. A deux reprises, Cimino réalise un gros plan sur une tête de daim évoquant le tableau de Velasquez que l'on peut admirer au musée du Prado.



montagne. Parce qu'il avait Nick, qu'il allait bientôt être avec lui, là haut à traquer le grand cerf, et que tout cela donnait un sens à son existence.

La vie de l'ancien soldat est à jamais dépeuplée. Il épargne le daim non parce qu'il se refuse à donner la mort mais parce que la chasse, ce rapport si particulier qu'il avait élaboré avec la nature, le Jardin, qui exprimait avec le *one shot* une harmonie, un équilibre, témoignant de la capacité de l'homme à assurer sa survie, à maîtriser son propre élément tout en ne prélevant que le nécessaire, tout cela n'est plus. « Notre machine dévastait tout, partout. Et n'importe quoi. Elle pouvait tout, sauf s'arrêter<sup>405</sup>. »

Mike a laissé la vie à l'animal, mais il prêt à tuer Stanley. Ici, dans cette petite cabane faite de planches disjointes. Alors qu'il se contentait, quand il était encore question de lui expliquer que c'était « comme ça et pas autrement », le *this is this* de la première chasse, avec Nick, de lui montrer une cartouche, il s'empare cette fois de l'arme et vide le barillet de ses balles. Sauf une. Il n'y aura qu'un joueur pour cette troisième roulette russe, le médisant Stanley, celui qui tentait dans l'église Saint Theodosius de faire trébucher Nick, terrorisé par ce que Mike est en train de faire. Axel et John, tétanisés, se cramponnent l'un à l'autre ; ils ont vu qu'il y avait une balle, une seule, dans le revolver, et Mike ne semble pas vouloir le lâcher, tenant Stanley par le col d'une main et appuyant avec l'autre, de plus en plus fort, le canon contre son front, tout en lui demandant : « Alors tu veux jouer?! ». C'était une question purement rhétorique ; peu importe la réponse de Stanley, Mike a décidé qu'il irait jusqu'au bout. Il prend le risque inouï d'abattre froidement, pour rien, un homme avec qui il a sans doute passé toute sa vie (tout donne l'impression que les personnages principaux ont toujours vécu là et se connaissent depuis l'enfance), de devenir un assassin, de transformer le héros de guerre revenu couvert de médailles en vulgaire criminel de droit commun, de se voir mis au ban de la communauté, ostracisé. Et il le prend parce qu'il n'est plus capable de donner le moindre sens à sa vie.

### **One shot?**

La quatrième occurrence de la roulette constituera, pour Michael Vronsky, l'ultime tentative, désespérée, de se connecter au monde, de lui trouver une raison d'être, en retrouvant Nick. Ici, pour la première et dernière fois du film, le *one shot* et la roulette russe, la logique de guerre, fusionnent. L'ami a changé, il s'est « vietnamisé » : la même chemise blanche, le bandeau rouge autour du front<sup>406</sup> que les gladiateurs dont les cadavres s'amoncelaient dans la cour de Julien. Ce dernier avait raison: Nick a eu beaucoup de chance et a gagné beaucoup d'argent. C'est comme cela d'ailleurs que

---

405 Michael Herr, *op. cit.*, p. 80.

406 On pourra relever qu'à la chasse Nick portait une toque « russe » (un peu comme celle de Canton dans *Heaven's Gate*), ornée, au niveau du front, d'un disque rouge.

Mike a retrouvé sa trace : les envois de billets à Steven l'ont trahi. C'est sans doute devenu une vedette dans le circuit, il a changé de manager et Mike, pour avoir le droit de l'affronter, doit faire monter les enchères.

Nick ne le reconnaît plus. « Tell me "It's Mike!" » lui hurle son ami, en vain. L'arène est une nouvelle fois aménagée dans un entrepôt. La guerre s'achève, les derniers hélicoptères américains ont décollé du toit de l'ambassade, les troupes communistes sont aux portes de la ville. Les mêmes cartons de whisky, d'appareils électroménagers. La destruction d'un village fut, dans le film, la première image du Vietnam. La dernière sera pour Saigon. Le circuit :

Etre à Saigon, c'était comme d'être assis au coeur d'une fleur vénéneuse ; le poison de l'histoire, baisée jusqu'à l'os depuis toujours, aussi loin qu'on pouvait remonter (...) Les villages, même les plus grands, étaient fragiles ; un village pouvait disparaître dans l'après-midi (...) Saigon durait, entrepôt et arène, aspirant l'histoire, la recrachant comme des toxines<sup>407</sup>

La même configuration : Mike à gauche du cadre, Nick à droite, l'arbitre au centre. « On n'a pas beaucoup de temps » souffle le premier - tandis que les parieurs prennent la mesure du changement qui s'est opéré ; deux Américains vont s'affronter – rappel de la conversation sur le terrain de basket, la nuit de la fête, quand Nick lui faisait promettre de le ramener, quoi qu'il arrive à Clairton et que Mike philosophait : « tout ça va si vite! ». Et tout cela pour en arriver là, un pistolet sur la tempe, dans Saigon sur le point de « tomber », au milieu des hurlements de parieurs hystériques. Un premier tour pour rien, comme lors de la partie dans la cabane du vietcong. C'est Nick qui a ouvert les hostilités, restant sourd, incapable de desserrer les lèvres, aux supplications de son ami. « Ne fais pas ça, Nick, viens, rentrons à la maison ». *Clic*. « C'est ça que tu veux? » ; Mike est prêt à mourir pour Nick. « Je t'aime ». *Clic*. « Non, attends ». Mike retiens le bras au bout duquel repose l'instrument de mort. Il voit les traces de piqûres, les hématomes faits par injections répétées d'héroïne<sup>408</sup>. « Tu te souviens des montagnes? Des arbres, tous différents, tu t'en souviens? » Nick commence à vaciller, une brèche s'ouvre, à l'image de ses lèvres, qui enfin se décollent l'une de l'autre et se mettent à trembler. « *One shot?* » questionne Nick. « Oui, *one shot, one shot!* » s'enthousiasme son ami. Mais pour Nick, le *one shot*, c'est la répression, le retour à l'ordre<sup>409</sup>. Mais c'est aussi, définitivement, le seul moyen d'être pris par l'homme qu'il aime. Il dégage son bras.

---

407 Michael Herr, *op. cit.*, p. 58.

408 Stade final de la vietnamisation du personnage, que plus rien ne distingue des « subhumains ». Comme en contrepartie, l'on remarque la plaque d'immatriculation de l'armée américaine au cou de « Linda », la prostituée du Mississippi Bar, stigmata de l'« américanisation » du Vietnam. Comme l'écrivait Malaparte, depuis les hauts plateaux d'Abyssinie, l'altérité absolue n'existe pas sur la terre des hommes. Cimino voulait clore sa trilogie en mettant dans la bouche de Stanley White cette ultime remarque : « Quand on se fait la guerre suffisamment longtemps, on finit par ressembler à son ennemi ». Remarque jugée un peu trop perfide et subversive par les producteurs, il a dû y renoncer (voir dernier chapitre).

409 Nick établit la connexion entre la mort et le *one shot* dès la première discussion avec Mike. Voir le chapitre consacré au film.

« La vie, avec ses joies fugitives, brilla un moment devant [lui]<sup>410</sup> ».

Un rire sardonique, démoniaque, analogue à celui que déclencha Mike dans la cabane du Vietcong, leur permettant de s'arracher de l'enfer. Mais cette fois, la balle est pour lui.

Au plan suivant, Mike est à droite de l'écran. Il a *pris la place* de Nick dont il tient la tête ensanglantée entre ses deux mains. Il plonge ses yeux dans les siens, cherchant à s'emparer de la dernière lueur de vie, il le secoue pour le forcer à rendre encore un dernier souffle, et ce faisant, c'est à sa propre mort qu'il assiste.

## **Daim, aigle, éléphants ; l'histoire laisse des traces**

Si le daim est l'animal éponyme du film, il n'est pas le seul à prendre en charge une partie du discours du *Deer Hunter* autour de la mémoire et de l'histoire.

Avec ces bêtes sauvages, comme échappées du Jardin, le film nous invite à suivre les traces, les indices, laissés par le passé.

### **« I want an elephant! »**

La mémoire, d'abord. Nick erre dans Saigon, la nuit. A l'hôpital militaire, l'étape suivante du circuit, après le sauvetage sur la rivière, deux images achèvent d'en faire un soldat, c'est à dire de l'éloigner encore davantage des rives de l'humanité. Il y a d'abord son voisin de lit, combattant noir amputé des deux bras, dont il porte la *dog tag*, le plaque d'identification, au poignet. Et puis bien sûr cette vision, depuis le balcon de sa chambre des boîtes métalliques alignées sur la pelouse, dans l'attente du dernier voyage vers le pays natal (<sup>411</sup>).

Lorsque le médecin vient prendre de ses nouvelles, lui demandant s'il se nomme bien Nikanor Chevotarovitch, il parvient tout juste à acquiescer, d'un souffle. « C'est russe? » lui demande le praticien ; « non, américain<sup>412</sup> » rétorque-t-il. Pourquoi croyez-vous que je sois là, semble lui dire le soldat. Et les corps emballés dans les sacs en plastiques, à côté des caisses de métal, au pied du drapeau, que sont-ils? Au nom de quoi sont ils morts si ce n'est l'Amérique?

Mais il lui faut décliner son état civil complet. Il arrive, à grand peine, à se remémorer le prénom de sa mère, « Eva ». Leurs date de naissance? Nick ne peut détacher son regard des boîtes, méthodiquement entassées par les soldats croque-morts à l'arrière des camions. *If I die in a combat*

410 Tolstoï, Anna Karénine, p. 931 : l'ultime hésitation de l'héroïne, au moment de se jeter sous un train en gare d'Obiralowka.

411 Comme nous le disions, le film procède beaucoup par dédoublement des motifs, qui se croisent, se répondent, d'un tableau à l'autre du film. Ici, l'image des *boxes* rappelle clairement l'alignement des bancs, filmés de telle façon qu'ils évoquent irrésistiblement des cercueils ; après avoir célébré le mariage de Steven et d'Angela, l'église Saint Theodosius sera pour Nick le lieu du dernier sacrement.

412 Cette fois, c'est avec une autre oeuvre de la filmographie que cette réplique entre en résonance, *Thunderbolt and Lightfoot* (voir partie 2, chapitre 2)

zone, *box-me up and ship me home*. Sa voix se brise, il fait signe au médecin qu'il ne peut plus parler. Une infirmière lui touche l'épaule, comme le faisait Mike sur le terrain de basket, lorsqu'il était assis dans la même position et qu'il cherchait ses mots pour expliquer à son ami que « l'important est ici », à Clairton, et qu'il devait, quoi qu'il arrive, rentrer, fut-ce dans une boîte en métal.

Mike, justement. Il ne l'a pas encore oublié ; il part à sa recherche, dans les rues animées de la grande ville, entièrement dédiées aux plaisirs de la soldatesque<sup>413</sup>. Lui aussi met la main sur l'épaule d'un uniforme, croyant reconnaître son ami. *Le Mississippi Bar* sera la première halte de sa longue nuit, la première dans la ville qu'il ne quittera plus. La clientèle est exclusivement américaine, comme la musique. La prostituée qui l'aguiche au comptoir porte autour du cou une de ces plaques d'identification militaires, souvenir, trace vraisemblablement laissée par un de ses clients de la soirée (). Dans les rues, passent, chargés de bouteilles de whisky et de cigarettes, des vendeurs ambulants, à pied, à vélo ou à motocyclette. Des nomades, des foules en transit, des exilés. Les femmes sont venues des campagnes, avec leurs gosses, vendre leurs corps.

Un marché, un bordel à ciel ouvert ; le Vietnam du *Deer Hunter*, un espace «lissé », fluidifié par la guerre.

La mémoire ne se laisse pas annihiler sans offrir, *a minima*, quelque résistance à la Machine. « Comment veux-tu m'appeler » demande la femme, entraînant Nick dans une chambre aux murs lépreux, non sans avoir, au passage payé son tribut à la tenancière des lieux. Un bordel organisé, segmenté. Le soldat voit, au centre de la pièce, dans un lit à barreaux, l'enfant. Un enfant, deux ans peut-être, qui lui aussi le regarde (). « Linda », lâche-t-il, avant de se précipiter à la fenêtre et d'en secouer les barreaux. En bas, dans la rue, un autre vendeur ambulant. Un vendeur d'éléphants. En bois, sculptés. Un souvenir du Vietnam. « Je veux un éléphant » s'enthousiasme-t-il (). La mémoire affleure, refuse de se laisser emmurée vivante dans ce trou noir, « aspirant l'histoire », qu'est devenue Saïgon et le Vietnam tout entier. « Je veux un éléphant! ». Je ne veux pas oublier, je ne veux pas être aspiré dans le néant. Les éléphants, animaux dont il n'est pas utile de rappeler les capacités mémorielles, sont un vestige du Vietnam. Du Jardin, avant l'invasion et le saccage. Les M'Nong, écrit Alain Dussarps, peuple vivant dans la région du lac Lak, dans la province de Dak Lak (hauts plateaux du centre) « étaient autrefois de redoutables chasseurs et dresseurs d'éléphants. Durant la guerre, l'armée américaine a massacré les pachydermes car ils servaient au transport des armes<sup>414</sup> »

---

413 Voir illustrations dans le chapitre concerné.

414 Alain Dussarps, *Perspectives France-Vietnam* n° 80, Janvier 2012, p. 2. Dans l'ouvrage consacré aux cinq colonies françaises de la péninsule de la « collection coloniale » publiée par Larousse pendant l'entre-deux-guerres, Henri

Mais si les vrais éléphants ont disparu, demeure leur image. Leur souvenir. Nick a compris. « Non, pas ici, pas avec ce gosse<sup>415</sup>! ». L'enfant pleure, et personne ne le console.

Pendant la guerre, les vies humaines sont de la poussière quand les balles et les flèches volent, porteuses de mort. Les fantômes errants, les âmes perdues, rendent la scène encore plus triste. Il y avait des enfants, de petits êtres, nés dans des temps difficiles (...) Personne n'était là pour les tenir serrés. Leurs cris déchiraient le cœur<sup>416</sup>

Cet enfant est le sien, tout comme cette femme, Linda, qu'il devait épouser sitôt revenu de la guerre, est la sienne. Certes, la Linda de Clairton travaille au supermarché de l'Aigle et ne se prostitue pas. Mais qu'aurait-elle fait à *la place* de cette femme vietnamienne, acculée à la famine quand, ainsi que le proposait le général Curtis Lemay, déjà cité, l'armée américaine a entrepris de « transformer le Vietnam en champ de ruine, avec la destruction de toutes les infrastructures de communication, le tissu industriel et, s'il le faut, poursuivait l'officier, le système d'irrigation dont dépend la nourriture : il faut continuer de bombarder déclarait-il devant un public conquis, jusqu'à la destruction de toute oeuvre humaine au nord, si cela permet de gagner la guerre<sup>417</sup> »

Curzio Malaparte, en délicatesse avec le régime fasciste, visite un autre pays soumis à la logique impériale, l'Ethiopie de la seconde moitié des années trente. Il croyait, lui aussi, comme tous les Européens allant aux colonies, trouver, dans la corne de l'Afrique, l'altérité pure, l'absolument autre. Un monde tellement étranger qu'il ne puisse entretenir avec aucune de ses composantes la moindre préoccupation commune, déceler la plus petite affinité. Dans son journal de voyage, il trouve, sinon l'impossible innocence, du moins la « justesse » des mots pour signifier à quel point le lecteur, de Milan et d'ailleurs, du *Corriere della Sera*, le journal qui l'emploie, doit réviser son jugement, tout comme lui-même l'a fait :

Quelque chose de précis, de définitif, flotte dans l'air : mais, comme on percevait instinctivement en forêt la présence d'un animal derrière un buisson, je sens dans l'épaisseur des broussailles qu'un élément propre à mon monde, à ma morale, à mon histoire s'est déjà insinué dans cette nature abstraite : et c'est la dignité humaine<sup>418</sup>

Nick a laissé un enfant à Clairton, un fils blond comme les blés, qui lui ressemble, du même âge que le bambin en larmes dans l'ancre sordide, l'hôtel de passe où il tente de déployer sa malheureuse existence. Le fils d'Angela, que nous découvrirons, dans la troisième partie du film, debout dans un

---

Gourdon mentionne, photographié à l'appui, l'utilisation des éléphants dans le système productif local (p. 20), tout en précisant, au sujet des habitants constituant cette peuplade : « Bien qu'ils soient représentés en bloc comme extrêmement paresseux et difficilement utilisables, les Français sont parvenus en certains points à modifier leur mentalité » ( *L'Indochine*, Paris, Larousse, 1932, p. 96)

415 Plus tard, Mike expliquera à Linda qu'il ne peut pas faire l'amour avec elle, « pas ici », c'est à dire pas dans la maison qu'il a partagé avec Nick, pas dans la chambre où repose toujours, sur la patère, sa veste d'aviateur (voir troisième partie).

416 Nguyen Du (1765-1820), *Appel aux âmes errantes*.

417 Cité par Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*.

418 Curzio Malaparte, *Voyage en Ethiopie et autres écrits africains*, Paris, Arléa, 2013.

lit à barreaux, pleurant pendant que sa mère, alitée à côté de lui, se laissant doucement glisser dans la folie, écoute les grésillements d'un poste radio, inutile cadeau, souvenir de la noce au Lemko et de son mariage avec Steven. Un visiteur lui offrira un peu de distraction, Mike, qu'il accueille avec un revolver en plastique, le visant à la tête.

« Ne t'en fais, ça va aller, détends-toi » conseillait-il, à la fin de la fête au jeune marié, - dont il était le *best man*, le témoin d'honneur - lui confiant son « dernier grand secret » : Angela est enceinte mais il ne l'a jamais touchée. « Qu'est-ce que je vais faire quand le bébé sera là? ». L'ultime tour de piste de la mémoire avant le vide, avant l'attente du dernier *shot*. Nick fait le plein d'éléphants.

« Regarde, je ne comprends pas, ça arrive tous les mois de Saïgon » annonce Steven, ouvrant pour Mike le tiroir de sa table de chevet, dans le *Veteran Hospital* où il a trouvé refuge, refusant de rentrer auprès de sa femme, qui elle, continue à lui « envoyer des chaussettes ». Un tiroir plein de billets de cent dollars. Julien avait raison. « Tout peut s'arranger », si on a de la chance. Des possibilités de devises offertes en paiement (« cash, *naturellement* » lui avait assuré, en français, l'amateur de champagne) par son manager, Nick a choisi le dollar. Peut-être qu'avec le démantèlement du système de Bretton Woods (1971) et l'ère de dérégulation qui s'ouvre, le franc suisse aurait-il été, dans une logique de pure spéculation monétaire, d'un meilleur rapport. Mais c'est moins pratique pour aller acheter les couches et le lait du petit, à l'*Eagle Supermarket* de Clairton. « Ne t'inquiète pas, ça va aller ». Quand il sera là, je serai là aussi. Je ne vous oublierai pas.

Et, au milieu des billets, des éléphants sculptés dans le bois du Vietnam (). Mike aussi a compris : Nick est vivant, il a encore une chance d'honorer sa promesse de le ramener.

### **« Cent dollars que les Eagles s'effondrent en seconde mi-temps!<sup>419</sup> »**

L'aigle, l'animal totémique de la première puissance planétaire, est très rarement nommé dans *The Deer Hunter*. Pourtant, il est partout. Il illustre en lui-même un des principes structurant du film, le dédoublement des motifs ; de là une de ses fonctions en tant que forme cinématographique de l'histoire : l'impossibilité d'attribuer un sens univoque au continuum historique.

Tout d'abord, c'est contre les Aigles que Nick engage « one hundred bucks » (on relèvera que le terme *buck* désigne également le daim), cent dollars, une somme tout à fait déraisonnable pour un ouvrier de l'industrie sidérurgique à la fin des années 1960. Mais Nick est un métallo, justement, et si, tout au long du film, son penchant pour le jeu, jusqu'à sa tragique conclusion, sera mainte fois soulignée, son défi – manifestement relevé par aucun des clients du bar – n'est ici pas gratuit.

---

419 « And the Steelers win by what? Twenty! ». Stanley fait dans la surenchère, inaugurant le registre homophobe dans lequel il puisera tout au long du film, rajoutant à la bravade de Nick un « extra » de vingt dollars sur le fait que « the Eagles' quarterback wears a dress! »

Suicidé dans un entrepôt de Saïgon, Nick reposera à Clairton, aux pieds des usines, parce que, dit-il à Mike, « l'important est ici ».

C'est aller un peu vite en besogne que de considérer, ainsi qu'a pu le faire une large frange de la critique, essentiellement américaine, que les personnages du film sont totalement dépolitisés, dépourvus de toute conscience de classe. Nick mise sur les *Steelers*, l'équipe de Pittsburgh<sup>420</sup>. Contre les *Eagles* de Philadelphie. Le noir de la houille contre le bleu de l'Atlantique. Les Appalaches industrielles contre la métropole mondialisée. La rigueur des montagnes contre la douceur du littoral. Le fer, contre le verre. La rivalité entre les *Steelers* et les *Eagles*, entre les Métallos et les Aigles, remonte à la période d'avant la seconde guerre mondiale. C'est une rivalité de classe, irréductible ; soit on est *Steeler*, soit on est *Eagle*. Tout comme à Liverpool où il y a le Football Club, les *Reds*, l'équipe des ouvriers et des dockers, et Everton, les *Blues*, pour les cols blancs<sup>421</sup>. En 1943, l'équipe de Pittsburgh n'avait plus assez de joueurs pour participer au championnat. Beaucoup étaient au front, en Europe ou dans le Pacifique. Ce sont les ouvriers, pas les aigles, qui vont à la guerre. Généreusement, les *Eagles*, en compensation du fait que les métallos acceptent de tuer et de mourir à leur place, ont proposé au club de l'ouest de la Pennsylvanie de fusionner : pendant deux saisons, jusqu'à la fin du conflit, une improbable équipe, constituée donc par les circonstances de l'union sacrée, a évolué sous le nom de *Steagles*. En 1945, Aigles et Métallos ont regagné leurs territoires respectifs, tours de verre pour les uns, hauts fourneaux pour les autres.

Et quand les *Steelers* affrontent les *Eagles*, c'est au *Welsh Bar*, chez John, qu'il faut être, avec ses frères d'armes, et cent dollars ne représentent vraiment rien du tout.

Sous diverses formes, l'aigle plane au dessus du *Deer Hunter*. Parfois, comme un rappel du « crime originel », celui que Cimino n'a cessé de poursuivre sans jamais réussir à l'incarner dans un film, le génocide des Indiens. Mike écoute les recommandations du « Great Wolf », dont il se considère l'enfant. Il chasse vêtu d'un gilet que décore, sur l'un de ses pans, une tête de chef Sioux. Surtout, il a équipé son fusil préféré, son *deerslayer*, d'une magnifique sangle de cuir lui permettant de porter l'arme en bandoulière. Un aigle, fondant sur une proie virtuelle est artistiquement représenté en son centre ( ). Le rapace peut donc se trouver côté Jardin, vestige d'un monde à l'agonie, mais qui ne se rend pas sans un ultime sursaut, un dernier coup de bec et de serre.

Mais, l'aigle, c'est bien sûr aussi celui des médailles et des décorations qui ornent les vestes bien

---

420 Un fanion du club figure en bonne place dans la décoration murale du bungalow, au même titre que les trophées et les fusils de chasse. On le voit notamment dans la scène du retour de Mike lorsque Linda lui confie qu'elle espérait que Nick soit avec lui.

421 A lire: David Peace, *Red or Dead*, Londres, Faber & Faber, 2013.

repassées du *Green beret* de la noce et, plus tard, de Mike. « Oh! Regarde ces médailles! » lance Janie à Helen, les deux collègues de Linda, que le soldat démobilisé a accompagnée à son travail. Egalement impressionné, le gérant, à qui nous réservons quelques commentaires dans la troisième partie, ne peut que constater : « On a vraiment gagné là bas, hein Michael! ». Le gérant de l'*Eagle Supermarket*. Chez John, dans l'arrière salle, Stan admire aussi les aigles, brodés dans l'étoffe kaki : « Eh! On dirait que tu as gagné la guerre à toi tout seul! »

On pouvait revenir du Vietnam, tel Steven, avec un seul des quatre membres valides. On pouvait rentrer aveugle, brûlé, sourd, fou, alcoolique, épileptique, incontinent, impuissant ou au fond d'une boîte. Mais personne n'était rendu à la vie civile ou à la terre sans son aigle. Une fois au pays, il était possible de devenir toxicomane, de sombrer dans la dépression, de ne pas retrouver de travail, de vivre au crochet de sa famille, de se clochardiser ou de se suicider, mais on avait toujours son aigle. En réalité, le Vietnam n'a fait que prolonger une tradition aussi ancienne que le pays lui-même. Dans tous les conflits faisant appel, au moins pour partie, à la conscription, autrement dit toutes les guerres jusqu'au Vietnam, l'administration militaire a automatiquement honoré le service accompli par les soldats issus du contingent, en leur attribuant des médailles et des aigles. C'est une question de principe. Retour à Hemingway et au premier conflit mondial :

Au début, mes camarades considéraient mes décorations avec déférence ; puis ils me demandèrent comment je les avais gagnées. Je leur montrai des papiers rédigés dans une langue très noble (...) mais qui signifiaient, en réalité – les adjectifs mis à part – que j'avais été décoré parce que j'étais américain<sup>422</sup>.

Cependant, la figure principale de l'aigle, la plus significative, réside encore dans l'enseigne du supermarché de la ville. L'*Eagle supermarket* semble jouir d'une situation de monopole absolu sur le commerce de détail à Clairton. Nous reviendrons longuement, en temps voulu, sur la géographie « impossible » de la petite cité industrielle de l'ouest de la Pennsylvanie.

De très nombreux plans urbains des trois volets « américains » du film l'intègrent dans le cadre. Autrement dit, quand nous ne voyons pas, au Vietnam, se déployer l'aigle impérial au dessus des rizières et des villages, nous le découvrons présidant aux échanges économiques de la bourgade. Le gérant (interprété par Joe Grifasi), personnage important parmi les rôles « secondaires » du film, n'a pas de nom (alors que, deux de ses employées, présentes à l'écran une poignée de secondes, se sont vues attribuer un prénom). C'est le patron de l'*Eagle*, tout simplement. C'est lui aussi, aspect capital, qui fait office de maître de cérémonie pendant la célébration profane du mariage (après la messe à Saint Théodosius) au Lemko, qui est aussi, et peut-être surtout, la fête donnée en l'honneur des trois *steelers* appelés au sacrifice suprême. Il va de soi que l'aigle du supermarché ne part pas.

---

422 Hemingway, « Dans un autre pays », *Les Aventures de Nick Adams*, op. cit., p. 175.



Lui, il explique la règle du jeu : « si vous n'en versez pas une goutte, c'est du bonheur assuré jusqu'à la fin de votre vie ». Cette coupe, ce calice que Steven et Angela doivent boire jusqu'à la lie, constitue sans doute l'image la plus prégnante de la représentation bicéphale de l'aigle dans le film. N'oublions pas en effet l'importance de l'iconographie, au sens très large du terme, russe, qui imprègne toute la première partie, le tiers du métrage total, du récit. Cimino dit avoir vu dans un mariage orthodoxe ce rite de la coupe à double col ; ce cratère, dont le vin est bu devant la fresque « pastorale<sup>423</sup> » c'est évidemment un rappel de la Russie impériale, de l'aigle à deux têtes.

*L'Eagle* est en définitive, dans le paysage de la bourgade sidérurgique, beaucoup plus qu'un simple supermarché : il constitue les fondations de l'autre cathédrale (la première étant évidemment le complexe, monstre d'acier fumant, de l'US Steel) de Clairton, l'église Saint Theodosius. Omniprésente dans le cadre (dès lors que l'usine en est absente), Saint Théodosius (en réalité sise à Cleveland, Ohio) est filmée de diverses façon, notamment, mouvement de caméra qu'affectionne le cinéaste pour nous introduire dans un univers, par un panoramique vertical descendant, quand par exemple, le film nous montre la sortie des mariés. Mais la grande majorité des plans extérieurs accordant une place de choix à l'église nous la montre coupée de ses bases physiques, littéralement hors-sol, ses bulbes orientaux semblant flotter au dessus de la ville, ou plutôt de *L'Eagle Supermarket*, qui du coup tient lieu de socle à cette apparition quelque peu irréaliste, évanescence, au regard de l'environnement général<sup>424</sup>.

La religion occupe une certaine importance dans *The Deer Hunter*. Mais ce que met en forme ce plan, réitéré à de très nombreuses reprises, c'est qu'il ne faut rien en attendre. En suspension dans le ciel de Clairton, les bulbes aux feuilles dorées, ne peuvent, à l'image de toute l'esthétique de la cathédrale, au mieux, qu'offrir une consolation, très provisoire<sup>425</sup>, au malheur des hommes. L'encens, les chants slavons, les icônes, les couronnes que l'on maintient au dessus de la tête des mariés, la lumière filtrant des vitraux, tout ce décorum dont la richesse contraste avec l'austérité et la noirceur du monde extérieur, tout cela ne changera rien au cours des choses et à la catastrophe qui s'annonce. La mère de Steven, bouleversée tant par le mariage de son fils avec une « étrangère » (d'origine non russe) que par son départ à la guerre, vient trouver refuge, avant le début de la cérémonie, auprès du pope, affairé au milieu du chœur<sup>426</sup>. « Je ne comprends pas mon père! Mon propre fils avec une étrangère! Et plus si mince si vous voyez ce que je veux dire. Et maintenant il

---

423 Voir troisième partie.

424 Voir illustrations dans le chapitre deux de la troisième partie.

425 C'est peut-être pour cela que Mike lance un regard très appuyé, où se lit un étonnement à la limite de la stupeur, à Stanley, surpris, au cours de la cérémonie de mariage, en plein accès de piété démonstrative. Sans doute le futur soldat sait-il que l'Eglise ne peut rien pour lui (mais il est vrai que Stanley, lui, ne part pas).

426 C'est ici que se situe le plan de l'alignement des bancs, assimilés à des cercueils, préfigurant celui des boîtes métalliques qu'observe Nick à l'hôpital militaire de Saïgon.

part au Vietnam! Est-ce que vous pouvez m'expliquer? ». Le prêtre la prend dans ses bras, la console et la laisse pleurer. Il ne peut pas expliquer. Il s'occupe des encensoirs, qu'il lance le plus haut possible, et de ses magnifiques dômes byzantins en suspension, dans le ciel de Clairton. Sur terre, au contact des hommes, régissant leur destinée, au poste de commande de l'économie et de la politique, il y a l'Aigle.

Ainsi, malgré une certaine ambivalence, l'aigle apparaît-il davantage accompagnant la Machine ; si le *deer* renvoie d'abord au *dear*, inaccessible (il faut soit le tuer, quitte à en conserver le souvenir sous la forme de trophées ; soit le laisser filer), l'aigle témoigne de la subversion du Jardin : jadis seigneur des montagnes, lui aussi à l'écoute du Grand Loup, il règne désormais sur un supermarché. Nous soulignons tout l'écart existant, dans le rapport connectant la chasse et la guerre entre le film de Cimino et le roman de Mailer. Difficile pourtant de ne pas relever ce propos de Rusty, le père de DJ, parti traquer l'ours en Alaska, avec son fils :

La pire chose que j'ai jamais vue, c'est un aigle en train d'achever un daim. Le daim avait été blessé par un chasseur, et l'aigle finissait le travail. Je n'ai pas pu le supporter. J'ai tué l'aigle et abrégé les souffrances du daim. Mais l'aigle avait fait vite. Il avait arraché un oeil, puis l'autre. Il allait s'en prendre aux couilles. Ce sont des bêtes horribles, les aigles (...) ça m'a tellement choqué qu'on ait choisi l'aigle comme emblème des Etats-Unis, que j'ai failli écrire une lettre ouverte au Congrès (...) C'est un crime que l'Amérique, la plus grande nation de tous les temps, soit représentée, symbolisée par l'aigle, le plus cruel et le plus abjects des charognards<sup>427</sup>

Il existait aussi, dans la péninsule indochinoise, une espèce locale de daim, le daim du Vietnam. Le dernier spécimen sauvage a été observé en 1975<sup>428</sup>.

## **Une mise en forme de la perte : poétique de la photographie dans la trilogie américaine**

Nous pouvons partir d'une constatation élémentaire : les images photographiques, éléments que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans les trois films de la trilogie, donnent à voir le mouvement de déperdition qui anime l'ensemble du propos cinématographique.

L'unique sujet auquel s'intéressent ces photographies réside dans la vie humaine. Or, les hommes et les femmes représentés sur ces clichés sont, du Wyoming des années 1890 au New York de la fin du vingtième siècle, de moins en moins nombreux.

### **Heaven's Gate : Une promesse ?**

Le troisième film de Michael Cimino propose une réflexion autour de la photographie, en tant que

427 Norman Mailer, *op. cit.*, p. 131.

428 Dans sa conclusion, Henri Gourdon évoque le « vaste avenir » de l'Indochine, « création française » dont le destin ne s'accomplira « que sous l'égide de la France » (p. 218). Parmi les leviers de développement possible : le tourisme. « L'Indochine n'a rien à envier aux terrains classiques des grandes chasses ; c'est un des pays les plus giboyeux du monde (...) Dalat mérite d'attirer les chasseurs, avec ses forêts de pins, ses cascades, son parc national où les daims et les biches errent en liberté » (Gourdon, *op. cit.*, p. 211- 212).

medium mais aussi en ce qu'elle constitue une activité humaine, un travail, sans équivalent dans le reste de la filmographie.

Là encore, une observation sommaire s'impose de prime abord : le temps du récit est contemporain du développement de la photographie. Par ailleurs, Michael Cimino a lui-même expliqué la manière dont il avait utilisé les archives photographiques pour composer ses tableaux, notamment la ville de Casper. L'usage de la photographie dans *Heaven's Gate* participe de la mise en forme de l'histoire à travers une double dynamique ;

A un premier niveau, c'est la fonction mémorielle de ces images, de nature foncièrement mélancolique (elles témoignent du temps qui passe, de ce qui n'est plus) qui est sollicitée afin d'accompagner, d'illustrer les chemins de vie des personnages, que l'on suit, pour certains, sur un quart de siècle, et pour deux d'entre eux sur trente-trois ans. Par ailleurs, la multiplication des images photographiques, en tant qu'objets physiques, mais également la construction de nombreux plans qui renvoient métaphoriquement à la plastique photographique (la photographie en tant que phénoménologie) posent la question du cadre et de la nature des dissociations qui en découlent.

Mais le film suggère aussi, notamment en mettant en scène un personnage de photographe, une autre approche du medium. A la fois témoin, venu de l'extérieur, des existences des migrants de Sweetwater et acteur à part entière de leur lutte pour la vie, ce photographe n'est pas, ainsi que le présente Ella à Nate « just an ordinary photographer ». Nous verrons qu'à travers lui, la photographie répond certes à sa fonction primitive de documentation, mais qu'elle porte également une promesse, une annonce : le mouvement et sa capacité libératrice, autrement dit le cinéma<sup>429</sup>.

### **La photographie, entre transitions et segmentations**

La scansion narrative de *Heaven's Gate* entretient d'importantes similitudes avec la précédente réalisation de Cimino, à commencer par le découpage ternaire du récit : les personnages évoluent avant, pendant et après une guerre. De même, l'on retrouve un principe de construction déjà structurant dans *The Deer Hunter* avec le croisement des motifs d'une époque à une autre, de la côte Est au Wyoming, et retour.

Ainsi, l'image photographique apparaît d'abord en tant qu'objet transitionnel. Siegfried Kracauer a longuement commenté, dans ses deux derniers ouvrages, ce qu'il définit comme les « caractères spécifiques » du medium photographique, très proches des attributs propres au cinéma (c'est

---

429 Féré d'histoire, Cimino s'est peut-être souvenu du rôle pionnier du photographe polonais Boleslas Matuszewski dans l'élaboration d'une première pensée du cinéma (il publie à ce sujet deux textes fondateurs dès 1898, célébrant « la plus étonnante conquête que l'homme ait encore faite sur l'oubli »). A lire : Antoine De Baecque, « MATUSZEWSKI, Boleslas, 1856-1943 (?) », in *Dictionnaire de la pensée du cinéma, op. cit.*, p. 431-432.

pourquoi le premier chapitre de sa *Théorie du film* s'intitule « la photographie »). En particulier, inspiré par la lecture de romanciers contemporains du moment où la photographie conquiert ses lettres de noblesse, le tournant du dix-neuvième au vingtième siècle, et tout particulièrement par l'oeuvre de Marcel Proust, Kracauer forge cette notion qu'il reprendra à propos du cinéma mais aussi du travail de l'historien, d'*estrangement*<sup>430</sup>. Commentant un passage de *La recherche du temps perdu* où le narrateur pénètre sans s'être annoncé chez sa grand-mère, surprenant ainsi la vieille dame absorbée dans sa lecture, ne se sachant pas observée (« De moi, il n'y avait que le témoin, l'observateur (...) l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus<sup>431</sup> »), le philosophe allemand en arrive à concevoir « l'attitude photographique » comme un état d'exil. Au delà des affinités qui peuvent lier le photographe et le monde placé devant son objectif, il demeure une distance infranchissable - du simple fait que la réalité physique est vue à travers un objectif et qu'il s'agit de lui trouver une forme, un cadre - entre ce monde et l'observateur<sup>432</sup>.

Une autre caractéristique du medium photographique réside dans sa capacité à faire naître la mélancolie. Ici, c'est notamment le photographe Eugène Atget qui est sollicité, avec ses clichés des scènes de rues parisiennes. Kracauer réunit donc dans son étude théorique un écrivain et un photographe qui ne se connaissaient pas, mais chez qui il percevait une sensibilité commune dans leur rapport à ce qui n'est plus. De fait, dans les années 1980, un professeur de littérature de Harvard, sans doute lecteur du penseur allemand installé à New York à partir de 1941, Arthur D. Trottenberg, conçoit le projet d'un livre juxtaposant des clichés d'Atget, qu'il sélectionne dans la collection de Berenice Abbot, dont son cliché de la rue Saint Rustique illustrant la *Théorie du film*<sup>433</sup>, et des extraits de Proust. L'ouvrage voit le jour en 1985 sous le titre *Paris du Temps Perdu*<sup>434</sup>

Etablissant une première connexion avec le cinéma, Kracauer écrit que : « Pour tenter de rendre visible la mélancolie, les cinéastes ont souvent exploité cette relation intime entre un tel état d'âme et l'attitude photographique<sup>435</sup> ».

Il est remarquable que cette expression d' « attitude photographique » puisse caractériser aussi bien le sujet photographié que le témoin de l'image, le *regardeur*. A de très nombreuses reprises, Siegfried Kracauer se réfère à la troisième édition de l'étude classique de Beaumont Newhall, *The History of Photography, From 1839 to the Present Day*, publiée à New York en 1947. A propos des

430 *Alienation* dans le texte original, en langue anglaise.

431 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, cité par Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 43.

432 Kracauer, *op. cit.*, p. 45 et suivantes.

433 Kracauer, *op. cit.*, p. 46.

434 Lausanne, Éditions, 1985. Dans sa longue introduction, Trottenberg n'évoque pas Siegfried Kracauer (décédé en 1966) comme une source d'inspiration.

435 *Théorie du Film*, p. 47.

images de Marville du Paris disparu dans les grands travaux du baron Haussmann, Newhall évoque ainsi « la beauté mélancolique du passé » tandis que les clichés d'Eugène Atget illustrent la « mélancolie qu'une bonne photographie suscite si puissamment<sup>436</sup> ».

Or, trois plans du film doivent, de ce point de vue, attirer notre attention. Il ne s'agit pas d'images montrant des photographies *stricto sensu*, comme le film en contient tant, mais de cadrages qui correspondent tout à fait à « l'attitude photographique » évoquée par Kracauer, en même temps qu'elles participent de ces correspondances qu'établit le récit entre les différents blocs narratifs. Ce sont trois portraits, filmés de la même manière, en contre plongée, la caméra avançant.

C'est tout d'abord celui de « la jeune femme au chapeau jaune » (Rosie Vela), accoudée à la loggia surplombant la grande cour de Harvard, où se déroule le dernier acte de la cérémonie de fin d'année, l'adieu de la promotion *Seventy*, qui s'est vue chargée par le révérend doyen (Joseph Cotten), quelques minutes plus tôt, d'éduquer le pays (« a great ideal : the education of the nation »). Un bouquet est attaché à la partie supérieure d'un imposant arbre et un simulacre de guerre oppose les étudiants conduits par Jim Averill et Bill Irvine à leurs aînés, sortis de l'université l'année précédente<sup>437</sup>

Débutée dans la lumière d'une radieuse fin d'après-midi (nous sommes en juin, en Nouvelle Angleterre<sup>438</sup>), la séquence se termine la nuit tombée, avec la victoire de *Seventy*, qui porte en triomphe le héros au bouquet, Jim.

La première image de la jeune femme est donc prise de jour (). Elle assiste, avec ses consœurs, aux prémices de la bataille. Une fanfare envahit la pelouse au son du *Battle Hymn of the Republic*, qui ouvrirait le film un quart d'heure plus tôt, que précède la bouillonnante promotion *Seventy*, se ruant à l'assaut de l'imposant arbre, que protège, en rangs serrés, dans une chorégraphie qui anticipe bien entendu la bataille finale dans les grandes plaines du Johnson County, la génération précédente, ceux qui étaient là « avant ». Bien que souriante (elle s'est liée à l'un des protagonistes, Jim Averill, avec lequel elle a valsé sur le *Beau Danube*, dans cette même cour, une fois achevés les discours officiels), elle occupe fondamentalement, au regard de ce qui se déroule sous ses yeux, une position de détachement, d'exil. Posée en surplomb de l'histoire, elle en est séparée par une distance incommensurable, celle de l'assignation de genre. Fondamentalement, sa fonction consiste à se faire désirer, afin d'être choisie. Elle est, ainsi que toutes les autres femmes au balcon, une spectatrice des joutes masculines de Harvard.

---

436 *Ibidem*.

437 Inutile de rappeler qu'une nouvelle fois l'histoire peut aussi se lire comme celle d'un antagonisme de générations, les « vieux » entravant l'émancipation des « jeunes ».

438 En réalité Oxford, en Angleterre. Voir Partie 3 chapitre 1.

La dimension profondément mélancolique du tableau ainsi esquissé provient de la mise en relation de cette première image avec deux autres images. Dans l'ordre chronologique du récit, c'est bien sûr le portrait nocturne, éclairé à la bougie, de la même jeune femme, cadré de manière tout à fait identique, qui intervient en premier. Elle sourit toujours. Cependant, outre le fait qu'elle reste évidemment confinée (l'espace semble effectivement exigu) dans cette posture d'*estrangement*, contemplant un monde auquel elle n'appartient pas, le regard qu'elle suscite, chez le spectateur, mais aussi chez Averill, qui, le nez en sang et le bouquet à la main, se tourne enfin vers elle, s'est chargé de nouvelles considérations. Son expression, bien qu'avenante, s'est empreint de gravité que souligne encore le changement de luminosité (). C'est la dernière image du prologue, celle avec laquelle nous prenons congé de Harvard. Son champion, Jim, donne toutes les garanties de réussite. Diplômé de la plus prestigieuse université du pays, il est de surcroît fêté par ses pairs. Elle ne peut entendre, depuis la loggia, Bill Irvine, le *class orator* souffler à l'oreille de son ami : « It's over! », pourtant, c'est comme si le voile de la défaite qui s'annonce passait sur son regard, tandis que la nuit enveloppe Harvard et que, sans autre transition que les douces mélodies du *Song of Seventy*, nous nous retrouvons vingt ans plus tard dans le compartiment désert d'un train approchant de Casper, Wyoming.

Ce n'est que bien après, un tiers de siècle exactement s'est écoulé depuis le début du récit<sup>439</sup>, que nous retrouverons la jeune femme à la toilette soignée, à peine vieillie, sur le bateau mouillant au large de Newport. Entre temps, ce double portrait, diurne et nocturne, aura « travaillé souterrainement » avec au moins trois autres images. Très explicitement, il trouve un écho dans l'« attitude photographique » adoptée par Jim depuis sa chambre du *Two Oceans Hotel*. Cette fois, c'est lui qui se trouve, filmé exactement de la même façon, en surplomb de l'histoire (). Il observe un monde qui n'est pas le sien, auquel il n'a jamais appartenu (« c'est plus votre pays que le mien » vient-il de concéder à Ella, en guise d'adieu), en dépit d'évidentes affinités avec certaines de ses composantes, à commencer par sa relation amoureuse qui le lie à la jeune prostituée. Deux décennies auparavant, c'est lui qui occupait l'arène, menant ses troupes au combat pour s'emparer d'un bouquet de fleur, sous les regards de la femme qui l'admirait. C'est son tour désormais d'occuper la position du témoin de la guerre, mais cette fois la vraie<sup>440</sup>, que s'apprête à mener celle qu'il aime mais dont il n'a pas réussi à combler les attentes.

Jim, le diplômé de Harvard, « riche faisant semblant d'être pauvre » ainsi que le lui a reproché

---

439 On peut relever que c'est également la durée de la « disparition » du film, entre la première new-yorkaise et la reprise en salle de la version originale restaurée.

440 Le renversement des segmentations de genre correspond aussi au changement radical de la nature du conflit : la lutte parodique et aristocratique, rite d'intégration inséré dans la sociabilité masculine, a cédé la place à la lutte de classe, lutte pour la survie où les femmes sont en première ligne.

Minardi, capitaine de l'infanterie<sup>441</sup>, devenu représentant de la loi dans le comté de Johnson, est donc à sa fenêtre et regarde Ella, l'immigrée française de fraîche date, prostituée condamnée à mort par la WSGA, l'association des *landlords* WASP, qui vient de quitter sa chambre pour se joindre à ses compagnons d'infortune, les migrants de Sweetwater. C'est elle qui lui a annoncé l'assassinat de Nate Champion, ancien mercenaire de l'association retourné contre ses employeurs, client autant qu'amant de la jeune femme, à qui il avait promis le mariage. Un lien fort, dont la nature ne saurait être précisée, l'attachait au shérif. « Il est mort » lâche, à bout de souffle, rouge d'émotion et de sueur, la jeune française, au bout d'une course effrénée. Impassible, Averill se rase. Appuyant sa tête contre son dos nu, Ella porte son regard sur une photographie posée, encadrée, au milieu des effets personnels de Jim, côtoyant un livre de Dante. Une image qui traverse tout le film, celle du jeune étudiant posant, au pied de l'arbre de Harvard, avec la femme au chapeau jaune. Nate Champion est mort piégé dans sa cabane en feu. Illettré, il avait tapissé l'intérieur de son logis avec des publications illustrées, dont *Farmer by the Fireside*, « Le Fermier au Coin du Feu », pour, ainsi qu'il le confiait à sa maîtresse « civiliser la *wilderness* ». C'était le programme fixé par le doyen de Harvard à l'attention des diplômés de 1870 : éduquer le pays. Porter la lumière. Parmi eux, il y avait William C Irvine. Bill, « victime de sa classe », futur dirigeant de l'Association ayant planifié l'assassinat de cent vingt cinq petits *homesteaders* et la mort du renégat Champion en mettant le feu à sa ferme. C'est à cela finalement qu'elles devaient servir, les chandelles de la jeune femme au chapeau jaune.

Car l'histoire n'est pas tout à fait finie. Avant que Jim ne gagne le pont supérieur de son luxueux yacht, pour laisser perdre son regard, dans une solitude infinie, vers le soleil couchant, il partage à nouveau le cadre avec son amour de jeunesse. La photographie prise au pied de l'arbre est toujours là, dans son élégant encadrement argenté. Elle repose entre eux, comme une barrière infranchissable. « I'd like a cigarette » sont les seuls mots prononcés lors de l'épilogue. Au bord des larmes, Jim se lève pour, une dernière fois, lui donner du feu.

Il y a, dans la partie « Wyoming » du film, d'innombrables plans mettant en scènes des photographies. Systématiquement, ces images soulignent la logique de perte qui anime le récit.

Ainsi par exemple la séquence, sur laquelle nous reviendrons, des retrouvailles entre les deux anciens étudiant autour du billard du Cheyenne Club, le siège de l'Association. Toute l'esthétique des lieux rappelle Harvard et la Nouvelle Angleterre. Lorsque Bill, interrogé sur la position qu'il compte adopter, lui fait part de son incapacité à se projeter en dehors de sa classe (« I'm a victim of our class, James »), Jim, s'appêtant à quitter les lieux, s'avance vers un mur entièrement décoré de

---

441 Voir troisième partie, premier chapitre.

vieilles photographies représentant des groupes de jeunes hommes, en tenue de sport ou en uniforme d'étudiant. Un zoom avant isole deux clichés. Là encore, la frontière qui vient de s'ériger entre Bill et le dépositaire de la force légale, passe par le cadre ; la mise en scène suggère que, bien que réunis une dernière fois dans la même pièce, le *class orator* et le shérif de Sweetwater n'appartiennent plus, au moins momentanément, au même monde<sup>442</sup>.

Certains plans construisent un discours plus complexe sur la photographie. Ainsi les vues intérieures de la maison d'Ella, le lupanar installé en périphérie de la minuscule agglomération, montrent, à l'un des murs du salon, visible depuis la porte d'entrée, le portrait d'un homme que l'on devine d'âge mur. C'est, nous le comprenons à l'exact mitan du récit, lorsque Jim lui révèle les noirs desseins de l'Association à laquelle est encore mêlé Nate, le propre père de la jeune femme qui, explique-t-elle « est mort comme ça » (autrement dit assassiné par des *regulators*<sup>443</sup>).

Lorsque Jim se présente chez elle, le dimanche matin, elle soulève le rideau occultant la partie supérieure, vitrée de la porte, avant de laisser éclater sa joie. Trois cadres composent alors l'image (). A l'arrière plan, le portrait du père défunt indique, à l'instar des photographies géantes suspendues au mur du Lemko, celle du jeune Mike faisant planer une ombre funeste sur le baiser échangé entre Nick et Linda, combien cet amour est voué à la perte (de fait, la jeune femme tombera également sous les balles de l'Association, agonisant dans les bras de Jim). Le haut du visage d'Ella, dont les yeux pétillent de joie, apparaît au centre de l'image, tandis que celui de Jim se reflète tout entier dans le carreau de droite ; les différences de classes, finalement irréductibles, entre les deux amants, se manifestent par le fait que, s'ils partagent l'écran, ils n'appartiennent pas au même cadre.

## Une expérience grisante

La lumière s'éteignit (...) c'était l'oasis, la salle noire de l'après-midi, la nuit des solitaires, la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma, plus vraie que la vraie nuit, plus ravissante, plus consolante que toutes les vraies nuits, la nuit choisie, ouverte à tous, plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises, la nuit où se consolent toutes les hontes, où vont se perdre tous les désespoirs, et où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse d'adolescence<sup>444</sup>

Il n' y a pas, disait Michael Cimino, de figurants. Il n'y a pas de détails non plus. Cette conviction

---

442 A plusieurs reprises, comme nous le verrons, le film, dès le prologue à Harvard, joue sur la polysémie du mot *class*. Ainsi quand, quittant Bill, Averill rencontre Canton, ce dernier lui explique que son action consiste simplement à protéger leurs intérêts communs, ceux de leur classe, Jim rétorque : « Tu n'es pas de ma classe Canton, et tu ne le seras jamais ».

443 Voir le chapitre concerné.

444 Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 188.



que « tout compte », que chacun a sa partition à jouer, que le cadre appartient à tous, est intimement lié à une conception qui définit ontologiquement le cinéma comme l'expression de la vie elle-même.

*The Deer Hunter* et *Heaven's Gate* donnent magnifiquement à voir ce rapport du cinéma à l'histoire. Nous pouvons, pour nous en convaincre, nous attacher un instant au photographe de Sweetwater.

De l'observation de la manière dont le cinéaste utilise ce personnage, qui n'est pas nommé, si ce n'est par sa fonction, dérive une lecture exceptionnellement riche du film dans son ensemble. Il incarne certes, en promenant son appareil et sa calèche, d'un bout à l'autre du récit, la fonction mémorielle de la photographie, particulièrement cruciale à l'aube d'une guerre totale telle que s'apprêtent à la livrer les habitants du comté, mais il est aussi, notamment au cours de deux scènes clé du film, l'image vivante de la grande promesse, démocratique et égalitaire, qu'a pris en charge au tournant du siècle le cinéma.

L'église du hameau des migrants, dont un modeste écriteau de bois nous apprend, dévoilé dans le plan par lequel, suivant le *buggy* de Jim Averill, nous découvrons le lieu, que la fondation remonte quatre années avant le début du récit, n'a, semble-t-il, qu'un usage au cours du film : servir d'arrière-plan à la grande photographie que réalise le photographe professionnel, installé depuis peu dans la contrée.

Nous sommes dimanche matin (nous reviendrons sur la temporalité du film) ; Jim vient d'arriver de Casper, en provenance de Saint Louis, et, après un premier verre chez John (remarquons que les deux tenanciers de bistrot, les seuls personnages de toute la filmographie, avec Cully le chef de gare, dont l'appartenance aux classes moyennes n'altère en rien la sympathie que l'on est tenté d'éprouver envers eux, se prénomme John), est allé rendre visite à Ella. Il lui offre un cadeau, pour son anniversaire : un magnifique *buggy* que la jeune française, toute émoustillée par tant de luxe et de raffinement, s'empresse d'essayer. Elle embarque donc son amant, pour une virée, à fond de train, « en ville ».

« Serrez-vous un peu! Je n'ai pas tous les enfants » commande le photographe, en russe, juché sur sa calèche qui lui tient lieu de laboratoire ambulancier, de véhicule, autant que de support publicitaire pour son petit commerce. « Poussez-vous, monsieur le Maire! ». Tout le monde doit être dans le cadre. Et c'est bien tout le comté qui se trouve assemblé, en arc de cercle, sur le parvis boueux de la modeste église de bois.

« Dépose-moi avant d'arriver en ville, je ne veux pas qu'on me voie » demande Jim à son amie, la main sur son chapeau, de peur qu'il ne s'envole. Mais Ella, grisée par la vitesse, ne veut pas l'entendre. « A quoi bon, si personne ne me voit? » commente-t-elle, augmentant encore un peu

l'allure de sa monture. La jeune femme, prostituée dont l'acceptation par l'ensemble de la communauté n'est pas totalement acquise, veut, elle aussi, être dans le cadre. Elle va, avec la complicité du photographe, faire encore mieux que cela, en créant l'évènement, un spectacle de nature proprement cinématographique.

Kracauer cite Flaherty pour qui « le succès du western tient au fait que le public ne se fatigue jamais de voir un cheval traverser la campagne au galop ». C'était pour Cimino, reprenant à son compte une considération fordienne, avec la danse et les montagnes l'un des trois plus beaux objets que l'on puisse placer devant une caméra.

Tandis que la foule des villageois se tasse, tentant tant bien que mal d'intégrer le cadre défini par l'objectif du photographe, la calèche d'Ella, déchaînée, surgit au fond de l'écran. L'enthousiasme que déclenche son apparition s'explique fondamentalement par la nouveauté du phénomène. Cimino filme cette scène, exactement comme celle du bal, qui suit de peu, comme si elle devait condenser toutes les attentes, tous les espoirs que le cinéma allait faire naître. Comme si c'était les premières images rêvées du nouveau médium. Les gens courent autour du buggy. Ils veulent toucher le cheval, ils ont envie de mettre à l'épreuve de la réalité physique cette apparition quasi surnaturelle. L'attelage négocie à toute allure un virage serré et manque de se renverser sur le public ; la foule ne bouge pas, comme si elle avait la prescience que les véhicules qui surgissent du fond d'un écran ne foncent pas *vraiment* sur les spectateurs.

Cimino alterne les plans larges et rapprochés; il joue sur toutes les échelles. Il convoque l'oïkoumène mais ne noie pas les individus dans la masse. Chacun a son histoire. Il isole des personnages, Kurz le petit ukrainien, groupie transi, envoyant des baisers à sa star préférée, John Bridges, le patron du Two Oceans, gigotant comme s'il entendait la musique endiablée, le *mamou two step* qui accompagne l'entrée en fanfare du duo, en soulignant leur singularité tout en montrant combien leur enthousiasme participe d'une aventure fondamentalement collective, démocratique. Là haut, sur sa calèche, le photographe exulte également, artificier envoyant dans le ciel de Sweetwater une gerbe d'étincelles<sup>445</sup>, dans des mouvements très chorégraphiés ; il assure également le spectacle.

Mais, rappelle Sartre, inspiré par King Vidor, avant de devenir « notre pain quotidien », le cinéma a été un spectacle pour les voleurs, les exclus, les individus aux moeurs légères<sup>446</sup>. Jugé indigne par la bonne société. Dans la foule, toujours pour jouer avec les titres des films d'un cinéaste que les critiques se plaisent à citer comme source d'influence pour Cimino, une femme, vindicative, hurle, à l'intention de celle qui vit du commerce de ses charmes : « Rentre chez toi, salope! ». Quelques

---

445 Bien sûr, cette image possède, dans la filmographie, sa contre-partie funeste, celle du camion important le feu dans Clairton. Nous sommes, rappelons-le, à la veille de la guerre du Comté de Johnson.

446 Sartre, *Les Mots*, Gallimard « Folio », 1977, p. 32-33.

instants plus tard, son mari, George, un des clients de la jeune femme, comme bon nombre des hommes rassemblés, manifeste un peu trop d'intérêt à la scène ; il se voit administrer une violente gifle. Mais il en faut plus pour jeter le trouble. Le public en redemande. Le photographe aussi, qui, loin de prendre ombrage de cette nouvelle concurrence, rend un large sourire à la jeune femme qui, après un premier tour de piste échevelé, passe sous son piédestal, prenant le chemin du retour. Alors, quand, s'adressant aux villageois sur le point de se disperser il annonce « one more time! » la conductrice le prend au mot et, à bride rabattue, fait demi-tour pour une nouvelle représentation : le spectacle est bien entré dans l'ère de sa reproduction mécanique.

Continuons de parcourir le film aux côtés du photographe. Nous le retrouvons, dans une autre scène qui fait la part belle à la communauté, la séquence de bal à l'Heaven's Gate. A l'image de la fête au Lemko, les quelques minutes que passe le film sous la grande toile blanche de cette patinoire, propriété du Two Oceans Hotel, est l'occasion pour Cimino de déployer tout son art de la direction des foules en même temps qu'elle donne forme à sa pensée du cinéma. Une expérience grisante, promet l'enseigne du lieu. Et totale : cette fois le son est présent, et quel son ! Le violon solo de David Mansfield, qui joue lui-même dans le film le rôle de John de Cory, ouvre le bal. Le petit photographe est là, patins à roulette aux pieds, au milieu des habitants de Sweetwater qui admirent la virtuosité de l'artiste, tournant avec son violon autour de l'immense poêle en fonte<sup>447</sup> chargé de chauffer les lieux. Mais aujourd'hui, il est inutile, tout au moins en tant que pourvoyeur de chaleur. Dehors, les eaux de la rivière, où Ella vient de se baigner, sont encore partiellement prises par les glaces. Mais, ici, dans l'ancre céleste, le feu est intérieur, il brûle les entrailles des migrants qui trépigment, se consomment d'impatience, veulent entrer en scène. Et puis ils y vont, tous ensemble, tournoient, tombent, s'embrassent, s'enlacent, se séparent, se retrouvent, se mettent par deux, par trois, font un bout de chemin tout seul. S'arrêtent, repartent. Le tourbillon de la vie. Pauline Kael avait raison. On ne sait plus qui aime qui. On ne comprend pas.

Sigfried Kracauer notait que la danse était également « un autre mouvement spécifiquement cinématographique » (à côté du cheval). Mais, prenait-il soin de préciser, pas la danse théorisée, rationalisée, « scientifiquement » chorégraphiée. La danse spontanée, authentiquement populaire, celle justement qu'affectionne Cimino car il y voyait le signe indéfectible de la vitalité de la culture du peuple, celle qui s'élabore dans les faubourgs de Buenos Aires et les bas-fonds de New Orleans. Et pour être « cinématographique », continue Kracauer, elle doit être filmée de telle façon que la caméra disparaisse, qu'elle surprenne des gestes, des mouvements, des grimaces, « qui ne sont pas faits pour être vus », car c'est bien là l'essence de la vie : une accumulation de gestes, d'attitude qui

---

447 On aura « reconnu » l'arbre de Harvard.

n'existent pas comme images mais en eux-mêmes, pour eux-mêmes<sup>448</sup>.

Si cette séquence est à ce point parfaite, c'est aussi parce qu'elle prend en charge, en plein jour, la promesse de l'émancipation démocratique contenue dans la nuit cinématographique, telle que la vit Suzanne, le personnage d'*Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras. Il y a des joies collectives et des bonheurs individuels. Les chutes sont ponctuées de rires. Le petit photographe aperçoit une femme et fonce à travers la salle la retrouver, les yeux pétillants d'espoir, contournant avec grâce tous les obstacles qui se dressent entre eux. Un jeune garçon, endimanché, est tout fier de constater qu'il tient tout seul sur ses patins. Et qu'il avance. Il y a une force, une conviction, une confiance dans la capacité à prendre les choses en main qui se dégage du moindre « détail » de cette séquence. On se congratule, on applaudit les musiciens et, premier signe avant coureur de la lutte qui s'annonce, on lève le poing.

Promesse et consolation. Le Heaven's Gate sera aussi, dès le lendemain, le lieu où sera révélée la *death list*, « presque tout le comté » dira l'un des patineurs. Mais en attendant, c'est dimanche, jour du cinéma. « Demain il sera temps » avait confié Jim à Bill dans la matinée, avant la grande photographie collective. Le photographe a rejoint sa compagne, ils virevoltent au milieu de dizaines d'autres couples tandis que l'orchestre fait entendre les derniers accords. La femme gratifie son cavalier d'une adorable grimace, de celles dont raffolait Kracauer. Ianis Katshanias, le critique des *Cahiers*, disait à propos des films de Cimino qu'ils étaient réussis parce qu'on « aimerait vivre dedans<sup>449</sup> ». On aimerait bien, en effet, que le photographe se pousse, nous fasse un peu de place.

« Ce sont toujours les gringalets qui te surprennent » constate Ella devant de la perplexité de Nate, se retrouvant nez à nez avec, dans l'escalier menant aux chambres, avec le photographe. « il vient de Saint Louis, c'est juste un photographe ordinaire », commente-t-elle. Mais Nate a vu clair. Le photographe outrepassa ses fonctions. Non content de témoigner du monde dans lequel il vit, il compte bien le transformer. Il brandit un poing rageur quand, dans la grande salle de bal, Kurz appelle à l'insurrection et prédit que « même l'armée ne pourra sauver » les voleurs de rêve, les mercenaires de l'Association bien décidée à ce qu'aucun changement, ainsi que le prophétisait Bill, n'ait jamais lieu. Il embarque sur sa calèche une fille de chez Ella, armée d'un fusil, et monte au front.

---

448 « L'oubli de soi peu se traduire par des gestes bizarres et des grimaces qui ne sont pas faites pour être regardées, sinon par ceux qui ne peuvent pas regarder parce qu'ils sont eux-mêmes trop pris par la danse. Surprendre de telles manifestations secrète revient à de l'espionnage ; on a honte de s'immiscer dans un domaine interdit où ce qui se passe est là pour être vécu et non pour être observé. Et pourtant, la vertu suprême de la caméra consiste précisément à jouer le voyeur » Kracauer, *op. cit.*, p. 83

449 Il évoquait *Desperate Hours* (« La maison et le monde », *art. cit.* Voir chapitre précédent).

## ***De The deer Hunter à Year of the Dragon, dernier salut de l'aura***

L'usage de la photographie épouse le propos cinématographique que déroule la trilogie; il contribue de fait à son édification. Nous verrons dans l'avant dernier chapitre de cette thèse que *The Deer Hunter* offre, dès ses tout premiers instants, l'image d'un monde miné, dissocié. Certes, toute la ville est présente au mariage de Steven et d'Angela, mais il s'agit aussi d'encourager les futurs soldats à « servir Dieu et le pays avec fierté » ; à la guerre, il y a ceux qui partent et ceux qui restent à l'arrière, à Clairton.

Il y a du monde, ce samedi là sur les marches de la grandiose église orthodoxe de Saint Theodosius : on célèbre les noces d'un enfant du pays, ouvrier métallo comme l'écrasante majorité de la population active masculine, et d'une « étrangère », une Américaine dépourvue d'ascendance slave. Beaucoup de monde, massé autour de la Cadillac de Mike, jetant des poignées de riz sur le couple tout juste uni, mais pas de photographes. Contrairement aux migrants, eux aussi pour une large part d'origine est-européennes de Sweetwater, les citoyens de Clairton *savent* qu'il y a la guerre. Mais ce n'est pas une guerre totale, pas une guerre pour ne pas mourir. Elle n'engage pas l'ensemble du corps social ; seule une minorité part, « fièrement », au combat. Il n'est plus l'heure d'immortaliser par l'image photographique la communauté.

La seule photographie de groupe sera celle prise à l'intérieur du Lemko, devant l'une des banderoles proclamant « Serving God and the Country Proudly », tendue au dessus de l'estrade (). Elle réunit onze personnes : les six amis, dont les trois futurs soldats, en smoking, et cinq femmes, la mariée et ses demoiselles d'honneur dont Linda fait partie, vêtues de la même robe rose. Le photographe ne demande pas si tout le monde est là ; il vient mettre de l'ordre, déplaçant les uns, rapprochant les autres afin de former une belle ligne, un rang. Le flash crépite ; alors que celui de l'artificier de Saint Louis produisait une gerbe d'étincelles rougeoyantes qui semblait retomber sur toute la communauté, la lumière blanche, aseptisée, chirurgicale, de l'appareil du photographe de Clairton isole la ligne des combattants et leurs proches. Sur les côtés, le reste de la ville applaudit.

Mais ce sont bien sûr les portraits en noir et blanc, les trois immenses photographies des visages juvéniles des futurs soldats suspendus à l'un des murs de la salle du bal, et, plus tard, celui, miniature cette fois, de Linda, qui mobilisent le plus l'attention du spectateur. Nous analyserons longuement la composition de cet espace compartimenté qu'est le Lemko et le rôle qu'y jouent les trois portraits. C'est avec l'un d'eux, celui de Steven, qui occupe la place centrale, que nous pénétrons dans les lieux, une fois sorti de Saint Théodosius ; la caméra effectue ensuite un travelling arrière afin d'intégrer les deux autres dans le cadre. Nous réalisons par la suite que nous observons

la salle depuis la position qu'occupe Mike, à la lisière du bar, qui alterne les regards jetés aux portraits et les coup d'œil à ses amis occupés à danser.

Tout un pan du propos du film passe alors par ce jeu de regards, auquel participent les portraits, c'est pourquoi nous y reviendrons longuement. Mais dans l'immédiat, il nous faut noter que ces trois images incarnent, alors que la guerre n'est pas censée avoir commencé, le stade ultime de la dissociation et de la perte. La photographie prise pendant la fête pouvait encore, malgré une esthétique qui relevait déjà de l'ordre militaire, passer pour une célébration du collectif, du groupe, même réduit à onze personnes. Mais aux murs, figés dans leur jeunesse, séparés les uns des autres par les couleurs nationales et déjà décorées d'une gerbe de fleur, il n'y a que des individus isolés chacun dans son cadre, dans sa boîte.

« Le public est habitué, avait coutume d'expliquer le cinéaste, à voir des soldats de quarante ou cinquante ans. Mais dans la réalité, ce sont des hommes de dix-huit ans qui partent à la guerre<sup>450</sup> ». Dans un roman où le Vietnam s'invite dans un récit consacré à la seconde guerre mondiale, notamment au bombardement allié sur Dresde en Février 1945 (en somme le mouvement inverse de ce que fait Cimino avec *The deer Hunter*), Kurt Vonnegut écrit : « Nous avons oublié que c'était des gosses qui se battaient. Devant ces visages rasés de frais, j'ai eu un drôle de choc. Mon dieu! Mon dieu! Ai-je murmuré tout bas, c'est la Croisade des enfants<sup>451</sup>. »

Un critique malveillant écrivait, au sujet de *Heaven's Gate*, que Cimino avait « ramené le cinéma à l'art photographique ». Ici, l'utilisation du portrait, de ces visages humains, est totalement mise au service du propos cinématographique. Paraissant nous regarder, et contempler la scène de fête qui se déroule sous leurs yeux, de très loin, bien plus loin que les quelques années qui séparent objectivement leur réalisation du moment présent, ces images dégagent une aura évoquant irrésistiblement les analyses benjaminienes :

La reproduction technique (...) transforme qualitativement la nature de l'oeuvre d'art : d'objet "magique" dotée essentiellement d'une valeur culturelle elle tire essentiellement aujourd'hui sa légitimité de sa "valeur d'exposition" (...) La valeur d'exposition se met à repousser sur toute la ligne la valeur culturelle. Mais celle-ci ne cède pas sans résistance. Elle dispose d'un dernier retranchement : le visage humain (...) Dans le culte du souvenir des amours éloignés ou trépassés, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. De l'expression fugitive d'un visage humain, capté sur d'ancienne photo, l'aura fait signe une dernière fois. C'est cela qui lui donne sa beauté mélancolique, comparable à nulle autre<sup>452</sup>

Cette mise en forme de la perte, à travers la « beauté mélancolique » qu'offre « l'expression fugitive

---

450 *Positif*, Juillet-Août 1996.

451 *Slaughterhouse 5* (traduction française : *Abattoir 5*, Paris, Points Seuil, 1996, p. 96. Michael Herr : « Je pense sans arrêt à tous ces gosses qui se sont fait lessiver par dix-sept ans de films de guerre avant de venir au Vietnam se faire lessiver pour de bon » (*op. cit.*, p. 215-216).

452 Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia 2014, p.38-39.

d'un visage humain » s'exprime également par le geste, accompli à l'identique par Mike et Nick, physiquement séparés par une moitié de Terre, sortant de leur portefeuille, l'un depuis le balcon de l'hôpital militaire de Saïgon, belvédère sur la cour où s'entassent les boîtes métalliques (voir supra), l'autre au Riverview Motel de Clairton. On retrouve à ce sujet les considérations de Deleuze sur la répétition. Lorsque Nick contemple l'image, une photographie d'identité en noir et blanc, de la femme qu'il doit épouser à son retour, « le culte du souvenir des amours éloignés » que la scène organise semble indiscutablement être celui qui l'unit à la jeune femme. Cependant, l'instant d'après, une fois achevée l'éprouvante visite du médecin, on le retrouve, dans le hall de l'hôpital, demandant à l'hôtesse du standard téléphonique d'avoir un numéro à « C.L.A.I.R.T.O.N, Pennsylvania ». Tout naturellement, l'on songe qu'il cherche à parler à sa fiancée. Mais il renonce à son appel et raccroche. Or quand, au début de la seconde partie américaine du film, Mike se retrouve seul, incapable de réintégrer son mobil-home - qui était aussi celui de Nick - le même portrait de Linda sous ses doigts, l'effet que produit cette image est tout autre. Contemplant le fleuve sombre qui coule sous sa fenêtre, Mike pense évidemment au Vietnam et à Nick. Du coup, le « travail » que produit le portrait de Linda consiste bien à célébrer le souvenir d'un amour éloigné (« ou trépassé » ajoute Benjamin), celui de Nick.

Pour quitter le Lemko, avant de le retrouver dans la troisième partie, il faut noter que la lecture benjaminienne des portraits en noir et blanc est sans doute facilitée par la mise en scène de la fin de la fête, au moment où les principaux protagonistes, ceux qui figuraient sur la photographie de groupe, quittent les lieux.

Cette fois, c'est la plus célèbre thèse sur l'histoire de l'auteur de *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*, la neuvième, qui semble avoir inspiré la scénographie. Le jeune couple, qui vient d'être damné par les gouttes de vin maculant la robe blanche d'Angela, porté par Mike et Nick, épaulés par Stan et Axel, qui eux ne partent pas, se retourne une dernière fois pour saluer la communauté de Clairton. En chansons (russes) et en applaudissements nourris, ils sont, à l'image de l'ange du tableau de Paul Klee analysé par Benjamin, comme soufflés par le vent de l'histoire, littéralement poussés vers la sortie, vers cette porte du Lemko que l'on analysera comme la porte de la chance (une banderole « Good Luck Michael, Nick and Steven » a été tendue sur le mur), c'est à dire de la guerre.

Tout concourt, nous le verrons, à connecter directement les portraits à la guerre, même si l'esthétique des images renvoie bien davantage au second conflit mondial qu'à la guerre en cours dans la péninsule indochinoise. C'est cependant par une « attitude photographique » que le Vietnam pénètre, physiquement, dans la salle des fêtes de Clairton. Depuis le vestiaire où s'est réfugié un couple ne souhaitant visiblement pas être vu des autres, une silhouette s'inscrit dans l'encadrement

d'une fenêtre, celle d'un béret vert, qui va, avant de rejoindre le bar, se poster à la porte de la chance. Une dernière image doit mobiliser notre attention. La caméra est dans le corbillard où repose le cercueil contenant la dépouille de Nick. Mike est de l'autre côté de la vitre et son regard se perd sur son propre visage que reflète le bois poli. Dernière occurrence du thème du *doppelgänger*, du double, qui traverse tout le film, ce plan rappelle bien entendu de très nombreuses scènes (la seconde chasse avec le lac renvoyant, également inversée, la silhouette du chasseur désormais solitaire ou bien encore l'ultime instant de la vie de Nick, lorsque Mike, fou de douleur, semble voir, dans son visage qui s'éteint, sa propre mort). Mais, il y a, à cet instant, autre chose. C'est un vétérán, dans son costume des rangers, qu'il n'a pas quitté depuis son retour, qui regarde le cercueil d'un de ses camarades tombé au front. Comme nous l'avons dit, Mike n'est jamais vraiment revenu de la guerre. Il voit son reflet et songe au fait qu'il pourrait être à la place de Nick. A un niveau historiographique, la question que pose cette « attitude photographique » est celle de la réintégration des anciens combattants dans le corps social<sup>453</sup>.

A Serge Kaganski, qui l'interviewe à l'occasion de la sortie de *Desperate Hours*, Cimino confie :

Le type qui a eu l'idée du Mémorial pour le Vietnam m'a écrit une lettre pour me dire que c'est à cause de l'impact que le film a eu sur lui qu'il s'est résolu à réunir l'argent nécessaire à son érection. En un sens, *The Deer Hunter* est donc responsable de l'existence de ce mémorial<sup>454</sup>.

Il est évident qu'une des ambitions du film, sans rapport aucun avec une quelconque glorification de la geste impériale, est de montrer, en cette fin de décennie soixante-dix, que cette guerre, ce sont bien, eux, les Américains, qui l'ont faite. Pas seulement ceux qui ont été envoyés de l'autre côté de la planète les armes à la main, mais la nation entière. Bien sûr, ici, c'est un combattant qui observe son reflet. Mais toute la communauté était à nouveau présente à Saint Théodosius, tous ont pu voir leur propre image sur la surface en acajou poli.

Le raccourci établi par Cimino entre son propre film et l'existence du mémorial conçu par Maya Lin et dévoilé en 1982 à Washington est peut-être un peu rapide. Il n'empêche qu'il y a d'indéniables préoccupations communes entre les deux projets.

Dans un numéro spécial « Hollywood et le Vietnam », de la revue américaine *Wide Angle* (1985), Michael Clark, au milieu d'un article consacré au caractère « non représentable » du conflit, cite une lettre d'un vétérán :

Les vétérans ne pourront rentrer tant que le reste du pays ne les laissera pas rentrer (...) Nous serons véritablement de retour le jour où nous pourrons regarder chaque Américain dans les yeux et y lire cette confession: « Oui, nous avons commis cette chose terrible ensemble<sup>455</sup> »

453 « Je ne crois pas qu'il puisse y avoir une véritable réconciliation entre les vétérans du Vietnam et ceux qui ne se sont pas battus » déclarait Cimino en 1985, à la revue *Cinéma* (n° 229).

454 « La nuit américaine », *Les Inrockuptibles* 7 Février 1991.

455 Ron Faust, cité par Michael Clark, « Vietnam : Representation of the Self and War », *Wide Angle*, p. 4-11.



Un autre vétéran, Gary Belkirch s'exprime dans *The Nation*, publication de gauche, à l'occasion, justement, de l'inauguration du Mémorial. *Wide Angle* lui donne également la parole :

Alors que je cherchais des noms familiers, parcourant la liste sans fin des victimes, j'ai soudainement aperçu le reflet de mon propre visage sur la pierre polie et j'ai réalisé que c'était bien un mémorial pour chacun d'entre nous<sup>456</sup>.

Et ce n'est pas le moindre mérite du film que de constituer une « borne » dans l'histoire du cinéma, mais une borne en pierre polie, « pour chacun d'entre nous ».

Nous sommes tous allés au Vietnam, voilà sans doute, à l'image des derniers mots de *Dispatches* avec lesquels nous penons congé de *The Deer Hunter*, l'ultime leçon d'histoire que renvoie, tel un miroir, le cercueil de Nick<sup>457</sup>.

Ce à quoi donne forme l'usage de la photographie dans le dernier volet de la trilogie est, en dépit du « happy end », l'aboutissement du processus de déperdition. Dans la grande métropole de verre, la classe ouvrière, en tant que groupe organique, n'existe plus. *Year of the Dragon* est aussi, nous le verrons, un film sur le rapport aux images et le spectacle audiovisuel, tout particulièrement télévisuel. Les photographies sont exclusivement, en tant qu'objets physiques, des portraits individuels, soigneusement encadrés et disposés sur le bureau de Joey Taï, représentant mafieux de la « minorité modèle », ou décorant de manière plus informelle l'appartement de Stanley, tel ce portrait noir et blanc de sa femme assassiné, Connie, interprété par Caroline Kava, la Stefka de *Heaven's Gate*, qui se suicide à l'issue de la bataille finale. Il y a aussi bien sûr les photos très grand format des défunts que l'on sort en procession dans Chinatown pour leurs funérailles, qui évoquent les images du Lemko. Mais la photographie est surtout montrée, dans *Year of the Dragon*, comme l'antithèse de ce qu'elle représentait à l'âge de la terre, celui de *Heaven's Gate*, quand le petit photographe s'évertuait à faire entrer tout le monde dans le cadre. Ici, les flashes de la meute entourant Tracy cherchent à capturer le scoop. Ils traquent Stanley ou Joey, le chef de la police ou celui des bandits, pas le petit peuple de Chinatown. Quand Tracy investit, à l'aide des forces de l'ordre, les caves informelles de Mott Street, c'est pour s'emparer, en exclusivité, de l'image du responsable des jeux clandestins, pas pour enquêter sur les conditions de travail.

Si l'on excepte le portrait du président Kennedy, que l'on aperçoit dans le bungalow de Mike et Nick, on ne trouve, dans la filmographie de Cimino qu'une seule image photographique d'un personnage historique. Publiée en « une » par le magazine américain *Life*, en 1947, ce cliché de Salvatore Giuliano domptant un cheval fougueux, incarnait un « rêve d'Amérique », qu'il a voulu,

---

456 *Ibidem*.

457 « La guerre a fini, puis elle a vraiment fini, les villes sont tombées, j'ai vu les hélicos que j'aimais tant tomber dans le sud de la mer de Chine (...) et un dernier hélico a démarré, il a décollé et il est sorti de ma poitrine (...) Vietnam, Vietnam, Vietnam. Nous y sommes tous allés. p. 264-265 », Michael Herr, *op. cit.*, p. 265.

selon ses propres mots, « documenter ». C'est avec lui que nous commençons notre voyage.

Seconde Partie : Rêver l'Amérique

## **Chapitre 1 « Documenter le rêve<sup>458</sup> »: *The Sicilian*, ou l'Amérique avant l'Amérique**

### **Introduction**

Près de trente ans après sa sortie, *The Sicilian* demeure, du point de vue des choix opérés par Cimino, un film étonnant.

Bien sûr, on y retrouve de nombreuses évocations de certains des thèmes majeurs qui traversent l'ensemble de la filmographie. Cependant, si l'on se doit de relever ici une allusion marquée à la problématique de la filiation, là une caractérisation des personnages en tant qu'individus cherchant à se définir en dehors des contingences de classe, autant d'éléments que l'on identifie dans la plupart des oeuvres du réalisateur, c'est bien un sentiment de profonde originalité que dégage l'expérience de la confrontation au *Sicilian*.

De fait, il est assez aisé de dégager les principaux facteurs qui fondent, objectivement, cette impression d'étrangeté.

Les premières images mettent d'emblée en scène le dépaysement auquel nous convie, peut-être pas toujours volontairement, le cinquième film de Michael Cimino. En contre-plongée, la caméra fait le tour d'une place de Palerme et en dévoile les façades néo baroques qui se détachent dans l'aube naissante. Le mouvement circulaire, trajectoire qui semble de prime abord inscrire le film dans une dynamique déjà bien travaillée par l'auteur, fait ensuite place à un travelling avant, à hauteur d'homme ; le paysage qui s'offre à nous est celui de rues désertes, filmées depuis une voiture en mouvement. Sur les murs, le portrait photographié d'un homme jeune ; des bougies et des fleurs signalent la présence d'un autel improvisé dédié au même personnage, qu'une inscription permet aussitôt d'identifier : « Long life to Giuliano! ». Est ainsi posé, dès l'entame, un des principaux fondements du processus d'« étrangeté » mis en oeuvre par le film: dans la Sicile du début des années cinquante, au lendemain donc de la mort du célèbre bandit Salvatore Guiliano, les gens écrivent en anglais sur les murs de leur ville.

---

458 Expression de Cimino pour circonscrire le propos de son film, le démarquant ainsi de celui de Rosi et justifiant les libertés prises avec les faits historiques (voir notamment Sheila Benson, *Los Angeles Times*, 23 octobre 1987 et surtout l'entretien avec Bill Krohn, « Un album de famille », *Cahiers du Cinéma* n° 401, novembre 1987, p. 19-21 et 62-63).

Assurément, la question de la langue est un des aspects qui contribuent à singulariser *The Sicilian*. Elle est reliée au choix du casting international (un Français, un Américain, une Allemande, une Italienne et deux Anglais se partagent les rôles principaux) réuni à l'occasion du seul film de Cimino se déroulant entièrement (à l'exception d'un unique plan de quelques secondes) en territoire étranger.

Mais il y en a bien d'autres, sur lesquels nous reviendront tout au long de ce bref chapitre : la narration à rebours ; la mort du héros ou encore le choix de suivre fidèlement la trame du roman de Puzo<sup>459</sup> – contrairement à ce qui avait été fait deux ans plus tôt avec celui de Daley - , constituent bien des partis pris indéniablement nouveaux au regard des précédentes réalisations. Mais surtout, et là réside le principal intérêt de ce *Sicilian* qui prend en tout point le contre-pied du *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi réalisé un quart de siècle plus tôt, Cimino a défendu son film en le présentant explicitement comme une contribution, non à l'histoire, mais au « mythe ». Parmi les facteurs d'étonnement, celui-ci n'est pas le moindre : des sept long métrages, *The Sicilian* est le seul dont le sujet est entièrement contenu dans un objet purement historique (la vie, bien renseignée en dépit d'importantes zones d'ombre, d'un personnage réel, en un lieu et une époque clairement définis) et c'est pourtant celui qui s'éloigne le plus de la perspective « historisante » qui caractérise, d'une manière générale, le travail de Cimino.

Il s'agira donc de clarifier la démarche du cinéaste, à partir de l'antienne qu'il a largement servie à la presse au moment de la sortie du film en France à l'automne 1987 et qui sert de titre au présent chapitre ; que recouvre exactement cette expression, en elle-même infiniment paradoxale, « documenter le rêve », utilisée par son auteur comme fondement théorique du programme esthétique et politique que se propose d'exécuter *The Sicilian*?

Cependant, il nous faut commencer par une autre dimension originale du film, qui témoigne de la difficulté rencontrée par Cimino à rendre intelligibles les options prises : il s'agit sans doute de son oeuvre la moins bien reçue par la critique française. Si, par ailleurs, on relève que, sans grande surprise, le film n'a pas bénéficié de commentaires encourageants aux Etats-Unis, on ne manquera pas de constater que *The Sicilian* est l'ultime réalisation de Cimino à avoir suscité une polémique outre Atlantique.

---

459 A l'exception, nous y reviendrons, du personnage avec lequel le romancier américain ouvre et clôt son livre, Michael Corleone, totalement absent du film. Mario Puzo, *The Sicilian*, 1984 (traduction française par Patrick Berthon, *Le Sicilien*, Robert Laffont, Paris, 1985).

## « Year of the leopard<sup>460</sup> » : The Sicilian, ou la dernière « affaire Cimino »

### « *L'enchantement est assez souvent au rendez-vous*<sup>461</sup> » : le film vu par la presse spécialisée francophone

Dans l'ensemble donc, le projet de Cimino a laissé perplexe la critique française, tandis que, à quelques (notables) exceptions, les sarcasmes de la presse américaine ont achevé de convaincre le cinéaste qu'il n'avait pas grand chose à gagner à maintenir des relations passablement dégradées depuis *Heaven's Gate* : il ne livra ainsi aucun commentaire aux médias de son pays, y compris quand il entreprit, sans succès, de faire valoir sa version, le fameux « director's cut », contre celle du studio. Alors que le succès (très) relatif de *Year of the Dragon* aurait pu ouvrir la voie à une normalisation de leurs rapports, la réception de son cinquième film entérine la rupture de Cimino avec la critique américaine.

C'est donc tout naturellement que le cinéaste misait sur la « bonne compréhension » de son entreprise en France et, dans une moindre mesure, en Italie.

De fait la presse spécialisée de ses deux « pays de coeur » accordèrent une large place à l'unique réalisation « hors les murs » de Cimino.

Ainsi, les *Cahiers du cinéma* proposent à leurs lecteurs une couverture exceptionnelle de l'événement que promet d'être le nouvel opus de l'auteur de *Heaven's Gate*. Avant même sa sortie, la revue lui consacre plus d'une dizaine de pages, en publiant sur deux numéros le journal tenu par Bill Krohn, dépêché exceptionnellement en Sicile sur les lieux du tournage. En novembre 1986, près d'un an donc avant la sortie prévue en France, les espoirs sont grands du côté des *Cahiers*, justifiant ainsi l'ampleur du dispositif éditorial déployé :

Michael Cimino vient d'achever en Sicile le tournage de son cinquième film, *The Sicilian*, avec Christophe Lambert dans le rôle de Salvatore Giuliano, et dans le plus grand secret : aucun journaliste n'a été autorisé à pénétrer sur le plateau. Sauf... Sauf notre correspondant à Los Angeles, Bill Krohn, qui traversant pour une fois l'Atlantique, a eu le privilège de pouvoir passer huit jours sur le tournage, près de Palerme, grâce aux liens d'amitié que les *Cahiers* entretiennent depuis plusieurs années avec l'auteur de *L'Année du dragon*. Une chose est sûre : *The Sicilian*, ça ne sera pas rien. Nous publions ce mois-ci la première partie du journal de voyage de Bill Krohn (...) où l'on voit à l'oeuvre pour la première fois, de l'intérieur, le seul descendant aujourd'hui de la grande tradition du cinéma américain, celle de John Ford et de King Vidor : scoop!<sup>462</sup>

Suivront, un an plus tard, un entretien avec le réalisateur, conduit par Krohn ainsi que la critique du

460 Alan Stanbrook, « Year of the leopard. The Sicilian », *Sight and Sound*, automne 1988, p. 285-286.

461 Paul Louis Thirard, « le Sicilien. Mythologie et politique », *Positif* n° 322, Décembre 1987, p. 74.

462 « Le pacte avec le diable », *Cahiers du Cinéma* n° 389, Novembre 1986, p.35-41. La suite est effectivement publiée quelques mois plus tard, dans le numéro de Janvier 1987 (« L'oiseau noir », *Cahiers du cinéma*, Janvier 1987, n° 391, p. 37-45).

film, écrite par Iannis Katsahnias. Pourtant, si le correspondant américain de la revue fait clairement part de son admiration pour le travail accompli, confirmant ainsi que la promesse plusieurs fois répétée lors de son journal de bord (« *The Sicilian*, ce ne sera pas rien ») a bien été tenue<sup>463</sup>, Katsahnias estime quant à lui que les attentes légitimes que l'on pouvait placer dans un tel projet ont été déçues. Certes, « l'oeuvre de Cimino reste une des plus passionnantes que le cinéma américain nous ait donnée », il n'empêche que sa conclusion, « chapiteau posé sur l'édifice bâti durant treize années à travers cinq films » n'est pas à la hauteur du reste : « Si le casting international et l'éloignement du pays natal ne sont pas forcément des handicaps, *Le Sicilien* reste le film le moins réussi de son auteur parce que la mise en scène, au lieu de s'interroger sur le dépaysement, se contente d'exécuter un programme établi d'avance<sup>464</sup> ».

Bien qu'incomparablement plus modeste en terme de pagination, l'accueil du film est beaucoup plus positif dans la revue du même nom. Estimant que « Cimino a le droit d'être jugé sur ce qu'il a voulu faire », Paul Louis Thirard considère le résultat comme plutôt conforme à cette idée de « donner à voir le mythe », en l'occurrence celui d'un Robin des Bois moderne. « Il faut évacuer l'irritant problème de la langue » conseille *Positif* à ses lecteurs. Une fois acceptée cette convention, on peut se laisser emporter par l'« échappée lyrique » : lorgnant du côté de Visconti (sans surprise la référence cinématographique la plus convoquée à propos du *Sicilien...*), que Cimino « évoque de façon à la fois digne et plaisante », le film « est extrêmement honorable et procure souvent un plaisir de qualité (les paysages sont filmés aussi bien que par les Taviani) ». Thirard parvient même à dresser des louanges à l'acteur principal, Christophe Lambert (Katsahnias n'évoque pas dans sa critique la question de l'interprétation, pourtant un des aspects les plus controversés du film), « admirable, débordant de mythologie assimilée et restituée », si bien qu'au final, « l'enchantement visuel est assez souvent au rendez-vous, la déformation mythologique de la réalité est parfaitement admissible, et le plaisir n'a pas à être boudé<sup>465</sup> ».

Les autres publications francophones dévolues au cinéma ont dans l'ensemble considéré avec un certain intérêt *The Sicilian*. C'est sans conteste dans les colonnes de *Cinéma 87* que l'on trouve les commentaires les plus élogieux. A l'instar du jugement de Thirard, le regard que porte Michèle Weinberger sur le film l'amène à considérer que la voie choisie par Cimino est celle qu'imposait son sujet : « Cimino a préféré la vision romantique d'un personnage de rebelle à la restitution besogneuse d'une bien improbable et vaine vérité. Au risque de frôler l'image d'Épinal. Il n'en reste

---

463 « Un album de famille. Entretien avec Michael Cimino », *art. cit.* Très impressionné par le film, Krohn débute toutefois l'entretien en exposant le « mystère » qui se dégage du *Sicilien*: « J'ai vu votre film plusieurs fois, et plus je le vois, plus il me semble l'un de vos films les plus mystérieux. »

464 Iannis Katsahnias, « La colère d'Achille », *Cahiers du Cinéma*, Novembre 1987, n° 401, p. 16-18.

465 Paul Louis Thirard, « *Le Sicilien*. Mythologie et politique », *Positif*, n° 322, Décembre 1987, p. 73-74.

pas moins qu'au bout du compte Salvatore Giuliano (un Christophe Lambert méconnaissable) dépasse sa propre légende : il est devenu un rêve de cinéaste<sup>466</sup> ». Encore une fois pourtant le critique exprime, avant de laisser libre cours à son enthousiasme pour les « somptueuses envolées de lyrisme baroque », son impression d'étrangeté face à l'oeuvre: « *Le Sicilien* (...) apparaît un peu comme un objet singulier, inclassable<sup>467</sup> ». Mais l'approbation est nette, notamment sur le point qui nous intéresse au premier chef, celui du rapport à l'histoire. La critique de Weinberger est la seule à adhérer sans réserve aucune à la démarche « historiographique » de Cimino dans son adaptation de la vie romancée de Salvatore Giuliano. Estimant qu'elle consiste en définitive à installer son film « en surplomb de l'histoire et de ses protagonistes », produisant ainsi un récit qui exprime un « hors temps des personnages », si bien que l'on est en droit d'en conclure que Cimino procède à un « détournement constant et heureux de l'historique au profit de l'histoire<sup>468</sup> »

La question de la prise en charge du personnage de Giuliano par une approche « mythologique » constitue une des principales pierres d'achoppement de la réception critique du film. Malgré ses (profondes) réserves, Katshanas admet la légitimité de l'angle d'attaque. Son commentaire aborde en définitive assez peu le « rêve d'Amérique » contenu dans le propos filmique, et qui retiendra une large part de notre attention dans ce chapitre. Il tente au contraire d'ancrer le portrait du bandit de Montelepre dans la généalogie des grands récits fondateurs de la mythologie euro-méditerranéenne. Ce faisant, il rattache l'ensemble de la filmographie de Cimino à la tradition homérique ; comparaison ambitieuse qui ne manque évidemment pas d'intérêt. Nous verrons cependant que le rapprochement avec les grands poèmes de la fin des « âges sombres<sup>469</sup> » de la Grèce antique ne doit sans doute pas, au risque de lui faire perdre toute pertinence, être imprudemment généralisé. Par ailleurs, il nous semble que, quitte à solliciter Homère, la comparaison avec l' *Odyssée* est en dernière analyse plus féconde (souvenons-nous de l'adage du cinéaste: « un film doit être un voyage » et des collapsus temporels - une vingtaine d'années – explicite dans le récit de *Heaven's Gate*, métaphorique dans celui du *Deer Hunter*) que la recherche d'hypothétiques similitudes d'avec le premier poème attribué à l'aède aveugle, logique qui fonde la critique des *Cahiers*, ainsi que le suggère explicitement son titre, « la colère d'Achille ». Katshanas expose d'ailleurs très clairement sa perception :

L'oeuvre de Cimino ayant une structure comparable à celle de *Illiade*, chaque personnage, chaque mot du *Sicilien* est l'écho de quelque chose qui s'est passé auparavant, comme si sa filmographie constituait une vaste légende dont chaque film serait un chant. Je dis bien « écho »

---

466 « Cimino: le lyrisme », *Cinéma* 87 n° 414, 28 octobre - 10 novembre 1987, p. 1

467 *Ibid.*

468 *Idem.*

469 Sur cette période largement méconnue, on peut lire avec profit l'étude classique de l'historien britannique Anthony Snodgrass, *La Grèce archaïque : le temps des apprentissages*, Paris, Hachette « Bibliothèque d'archéologie », 1987.

et pas rétrospective, réminiscence ou référence. Les origines de Salvatore Giuliano ne sont pas à chercher dans une légende sicilienne quelconque. Le personnage de Cimino est le fruit du mariage qui a eu lieu dans *Voyage au bout de l'enfer*, ce vaste rituel qui tient tout le début du film et qui rappelle celui de Thétis et de Pelée, les parents d'Achille (...) Ainsi naquit Salvatore Giuliano, « le plus fort des hommes » comme disait Homère, avec un signe du sort placé, comme un talon d'Achille, quelque part sur son corps. Olympien et impassible sous les traits de Christophe Lambert, il représente une figure du cinéma de Cimino ayant enfin acquis les dimensions du mythe<sup>470</sup>

Pourtant, nous en reparlerons au sujet de la manière dont Cimino a adapté Puzo, un des principaux changements opérés dans la trame narrative aurait pu davantage attirer l'attention des commentateurs, justement autour de cette épineuse question de la dimension « mythologique » du personnage. En effet, si le romancier, américain d'origine italienne, choisit de faire mourir le héros à « l'acropole de Selinus dans la cité fantôme de Selinonte<sup>471</sup> », le cinéaste préfère donner pour cadre à la disparition tragique de Giuliano le pont d'un yacht arborant ostensiblement la bannière étoilée. Là où le livre tentait une synthèse en donnant à voir le « seigneur de la montagne » sicilien comme un improbable pont entre l'héritage antique et l'histoire contemporaine de l'île, notamment caractérisée par l'importance du phénomène mafieux et des flux migratoires vers le nouveau monde (« Les ruines de l'ancienne cité grecque luisaient à la clarté de la lune. Au milieu des décombres Giuliano (*sic.*) était assis sur les marches de pierre du temple et il rêvait à l'Amérique<sup>472</sup>. »), Cimino en fait, au moment de sa mort sous les balles de son ami Aspanu, un héros déjà exilé, *en route* pour l'Amérique. Assurément le projet de Cimino gagne en intelligibilité dès lors qu'on s'intéresse à cette divergence fondamentale entre les deux récits. Ici pourraient en effet résider les fondements du rapprochement qu'opère Katsahnias entre les fins du *Sicilian* et du premier long métrage du réalisateur, *Thunderbolt and Lightfoot*<sup>473</sup>; la comparaison ne manque pas de pertinence, bien que de notre point de vue ce soit plutôt du côté de l'épilogue de *Heaven's Gate* que lorgne cette scène, mais elle repose sur d'autres arguments que ceux mis en avant par le critique des *Cahiers*. Si en effet il est possible de déceler une « programmation » de la mort violente de Salvatore Giuliano dans l'extinction de Lightfoot à bord de la Cadillac conduite par Thunderbolt, celle-ci procède d'une mise en scène de l'évanouissement du rêve lui-même (emporté à chaque fois par le véhicule qui lui est associé<sup>474</sup>) plus sans doute que de l'« amitié tragique » entre les deux personnages respectifs<sup>475</sup>.

470 Iannis Katsahnias, *art. cit.*, p. 17.

471 Mario Puzo, *Le Sicilien*, *op. cit.*, p. 484.

472 *Ibid.* Le patronyme du personnage principal est ainsi (mal) orthographié tout au long des 511 pages que compte le roman.

473 Voir chapitre suivant.

474 On verra que pour Lightfoot/Bridges la vision d'une « cadillac blanche, payée cash », exprimée justement à Thunderbolt à l'occasion d'un voyage fluvial à bord de l'*Idaho Dream*, est l'expression de son « rêve ». Quant au héros du cinquième film de Cimino, Katsahnias écrit très justement, en début d'article mais sans par la suite revenir sur cette piste prometteuse, qu'il a cette « vision dans laquelle la Sicile serait un bateau qui se détacherait de l'Italie pour voguer libre dans l'Océan vers les Etats-Unis » (*art. cit.*, p. 17)

475 « L'amitié tragique de Giuliano et d'Aspanu Pisciotta (John Turturro) a été programmée dès *Thunderbolt and*

On ne s'étonnera pas de ce que certains commentaires critiques, au demeurant relativement peu nombreux, dénie toute valeur au travail de Cimino du fait de ce parti pris en faveur du « mythe ». Dans cette perspective, où la mise en forme du « rêve » se trouve opposée à celle de l'histoire, c'est bien sûr le film de Rosi qui se trouve convoqué comme référence indépassable. Il ne nous revient pas de procéder ici à une analyse comparée des deux films<sup>476</sup> ; comme l'écrit d'emblée Andrea Pastor, « *Il Siciliano*, non un altro *Salvatore Giuliano*<sup>477</sup> ». En effet, bien qu'il soit tentant de regarder, presque par réflexe, comment Rosi a « traité » l'affaire, les entreprises divergent à un point tel qu'une mise en miroir de l'une et de l'autre ne peut déboucher sur autre chose qu'un interminable « jeu des différences » dénué de toute portée analytique. C'est à ce fastidieux exercice que se livre par exemple Elie Castiel dans la revue québécoise *24 Images*. De cette épreuve, on se doute que le vainqueur désigné ne soit pas le tenant du « mythe » :

Rosi c'était le dépouillement, la rigueur, le style « enquête » et avant tout, l'approche « distante » dans la présentation du personnage central (...) *Le Sicilien* de Cimino n'est rien de tout cela. Au contraire, c'est un être trop physique (...) Par ailleurs *Salvatore Giuliano* de Rosi était un film inspiré par le pays qu'il décrit: la Sicile avec ses paysages désolés, sa terre sèche, ses roches arides et ses montagnes stériles. Un décor percutant. Contraste avec la Sicile de Cimino « exposée » sous un angle spectaculaire. Tout comme le personnage central, la Sicile de Cimino envahit constamment l'écran : montagnes à vous donner le vertige, horizons de mer, une orgie de couleurs et de paysages mis en évidence par une caméra qui ne cesse de bouger<sup>478</sup>.

L'autre « grande » publication cinéphilique du Canada francophone choisit au contraire de ne rien dire du film de 1961, qui n'est même pas cité, et de se concentrer sur les « qualités » du travail de Cimino dans des termes que l'on retrouvera, peu ou prou, chez de nombreux admirateurs du cinéaste déçus, à partir du *Sicilien*, de ne pas retrouver pleinement « leur » Cimino:

Avec *The Sicilian*, Michael Cimino fait encore une fois la preuve de son immense talent de metteur en scène. La fluidité et la légèreté de son filmage, la facilité avec laquelle il passe de la fresque à la peinture intimiste, la façon dont il donne à son récit une dimension universelle et presque métaphysique, voilà autant de qualités qu'il ne faudrait pas mettre de côté, cela même si le film n'est pas aussi réussi que l'on aurait pu l'espérer<sup>479</sup>.

Assez étrangement, l'article de Marcel Jean est l'un des rares émanant de la presse spécialisée francophone à poser ouvertement la question de l'interprétation du rôle principal par Christophe Lambert<sup>480</sup>. A l'inverse, la presse généraliste en fait une des principales raisons du jugement négatif porté sur le film.

---

*Lightfoot*, le premier film de Cimino » (*art. cit.*, p. 17). Pourquoi pas ? Mais alors, il faut conduire le raisonnement jusqu'à sa conclusion logique : la nature identique des liens entre les deux couples d'hommes (voir chapitre suivant pour l'analyse du film de 1974).

476 Nous signalons en bibliographie quelques uns des écrits les plus stimulants sur *Salvatore Giuliano*.

477 Andrea Pastor, « Mitogrammi », *Film critica*, Décembre 1987, p. 664.

478 Elie Castiel, « *Le Sicilien*. Salvatore Giuliano...vingt cinq ans après », *24 Images* n° 37, Janvier 1988, p. 66.

479 Marcel Jean, « *The Sicilian* », *Séquences* n° 132, Janvier 1988, p. 69-70.

480 « On pourra, et on devra, questionner longtemps le choix de Christophe Lambert pour incarner Salvatore Giuliano, personnage dont le charisme est tout autre chose que le charme bien relatif des yeux bleus de l'acteur. » (*Ibidem*)



**« Les autres interprètes sont assez bien choisis<sup>481</sup> » : la question du casting domine les débats au sein de la presse généraliste francophone**

Il faut à ce propos relever une autre originalité du *Sicilien* : de ses sept longs métrages, c'est le seul pour lequel Cimino a exprimé publiquement un « regret » lié à une « erreur » personnelle :

C'est encore une idée stupide d'Hollywood d'avoir vu le film comme une ode à un mafieux. Le seul regret que j'ai, c'est le choix de l'acteur. J'ai fait une énorme erreur de casting avec Christophe Lambert. J'adore ce type, c'est un ami, il a fait tout ce qu'il pouvait, il a pleuré, s'est fait mal, mais il ne pouvait pas le faire<sup>482</sup>.

Et de fait, une large part des critiques, essentiellement donc en provenance de la presse généraliste, a fait son miel de cette « énorme erreur de casting » ; bien peu ont vu dans la prestation de l'acteur, tout juste cueilli par Cimino sitôt achevé le tournage de *Tarzan*<sup>483</sup>, la geste « admirable, débordant de mythologie assimilée et restituée » louée par Thirard<sup>484</sup>.

Bien sûr, l'interprète français, choisi par le réalisateur en raison de sa « ressemblance » avec le vrai Giuliano a aussi eu ses défenseurs<sup>485</sup>. Mais le constat global s'impose : en 1987, quand le film sort sur les écrans hexagonaux, peu nombreux sont les commentaires à reconnaître l'« aura » de Lambert, telle que la décrivait alors Cimino :

D'une certaine manière, j'ai essayé de faire le contraire de *Year of the Dragon*, où il y avait un mouvement vers l'avant, et en force. Dans *The Sicilian*, le mouvement est circulaire et on revient souvent dans les mêmes lieux. Christophe Lambert a été choisi parce qu'il n'a pas l'air de sortir des rues de New York, parce que son âge correspondait, parce qu'il a une présence physique frappante, l'impudence folle de la jeunesse et une aura. Tout cela dépasse le simple personnage d'un bandit et fait sentir en Giuliano le leader politique qu'il aurait pu être<sup>486</sup>

Inutile de recenser les propos, souvent cruels, tenus autour de la prestation de l'acteur. L'important est ici de relever qu'ils ont dans l'ensemble résumé l'« analyse » de la mise en forme du « mythe Giuliano » par Cimino. Dommage sans doute que le fond du propos ne soit pas davantage questionné, mais il faut reconnaître qu'il est difficile de ne pas adhérer au « regret » du cinéaste s'interrogeant des années plus tard sur le choix de l'acteur<sup>487</sup>.

481 « Giuliano, au delà de la légende », *La Croix*, 29 octobre 1987

482 « Sur un air de navajo. Entretien avec Michael Cimino », *Les Inrockuptibles*, 29 Mai 1996.

483 *Greystock : The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, Hugh Hudson, 1984. A plusieurs reprises, Giuliano est qualifié, dans *The Sicilian*, de « Lord of the Mountains ».

484 *Positif* n° 322, art. cit.

485 Parmi les plus remarquables, on peut relever le commentaire de *Télérama* (n° 1972) : « Comme tous les tendres, il [Lambert] rêve d'incarner les durs. Objectif atteint avec ce Salvatore Giuliano auquel il prête son romantisme et son magnétisme » ou celui du critique de *L'Humanité*, Gilles Le Morvan pour qui Lambert « campe remarquablement un Salvatore Giuliano crédible de bout en bout » (« Une figure de haut vol », *L'Humanité*, 28 Octobre 1987).

486 Interview au *Monde*, 29 octobre 1987. On reviendra plus loin sur le personnage historique, mais il faut reconnaître que le Christophe Lambert du *Sicilien* entretient effectivement une ressemblance physique notable avec le bandit de Montelepre. On peut néanmoins se demander pourquoi cette similitude physiologique devait légitimement être retenue comme facteur décisif de choix dans la mesure où le projet de Cimino se situait résolument *en dehors* de la reconstitution de l'histoire.

487 On visionnera notamment deux scènes. Dans la première la duchesse de Crotone (Barbara Sukowa), manifestement aimantée par le charisme du bandit venu la détrousser, tente de l'attirer dans son lit. Les dialogues, édifiants, sont, il est

***The Sicilian*: « le film qu'ils ne veulent pas voir<sup>488</sup> »? Ce que la presse anglo-saxonne retient du film.**

Nous ne reviendrons pas ici sur l'analyse très originale formulée par Brad Stevens dans la revue canadienne anglophone *CineAction*<sup>489</sup>. Même s'il est sans doute difficile de le suivre jusqu'au bout<sup>490</sup>, sa lecture est indispensable à la bonne compréhension de tous les enjeux pris en charge par le film.

Que dire donc de la réception critique du *Sicilian* dans le monde anglo-saxon?

Relevant le fait que Brad Stevens est anglais, l'on peut tout d'abord remarquer l'importance accordée au cinquième long métrage de Cimino dans les publications spécialisées britanniques. Cimino a eu à de nombreuses reprises l'occasion de souligner le rôle majeur d'institutions anglaises en faveur de la « survie » de son oeuvre, notamment l'action du British Film Institute qui a très tôt programmé la version originale de *Heaven's Gate*, ailleurs éliminée au profit de celle de la MGM. *The Sicilian* a également suscité une controverse relative à l'existence de plusieurs versions ; c'est à vrai dire la dernière véritable polémique autour d'un film de Cimino. Ici aussi les critiques anglais ont été à la pointe de la défense du réalisateur « brimé » par les *majors* hollywoodiennes.

Un peu à l'image de ce que l'on pourra lire pour les films postérieurs, la plupart des critiques britanniques, même celles qui estiment le résultat partiellement satisfaisant, notent le « courage » du réalisateur de s'emparer de thématiques « délaissées par Hollywood<sup>491</sup> ». En somme, l'on pardonne les faiblesses d'un projet qui a « le mérite » de parler de ce qui n'intéresse personne aux Etats-Unis (l'histoire d'une île méditerranéenne). Sur le film lui même, les commentaires n'apportent pas un éclairage très différent de ce que l'on peut lire du côté français. C'est Stanbrook qui exprime, dans *Sight and Sound*, le commentaire le plus sévère à propos du « serious miscasting » responsable de

---

vrai, pour beaucoup dans l'impression générale de ridicule que dégage l'interprétation. Elle: « Je pensais, euh...Vous ne me violez pas? ». Face à l'absence de réponse, elle se déshabille. Lui: « Eh, mais qu'est-ce que vous faites? ». La duchesse: « je ne te plais pas? ». Le voleur : « Mais si. C'est vrai, quoi! ». Une fois l'acte consommé (mais non montré, conformément au rapport à la sexualité qui imprègne toute la filmographie), Salvatore, étendu sur le dos, remet ses bottes. Il scrute le plafond. On surprend un regard songeur plein de promesses ; sans doute va-t-il faire part d'une intense réflexion relative au sort de la paysannerie, qu'il prétend améliorer en dérobant les bijoux des riches. Il se tourne alors vers la duchesse et, profondément troublé, questionne: « Comment on fait pour peindre un plafond? »

La seconde rappelle le moment de l'exode des civils sur la route de Saïgon dans *The Deer Hunter*, où on voyait De Niro porter Savage au milieu de la débâcle. Ici Salvatore porte le cadavre du militant communiste (personnage totalement fictif, nous en reparlerons plus loin), dont il a causé la mort. Pour « exprimer » la profonde hébétude du personnage, qui ne voulait pas d'un tel carnage, Lambert secoue la tête et garde la bouche ouverte, dans un mouvement assez peu « débordant de mythologie assimilée et restituée ».

488 Alan Stanbrook, *Film and Filming*, Février 1988, p. 9.

489 Brad Stevens, « Not Just a Bandit », *cineACTION*, art. cit.

490 Stevens conclut ainsi son texte : « c'est cette capacité à lier la question sexuelle à la problématique politique, Freud avec Marx, qui témoigne de l'intelligence et du radicalisme de ce que je considère comme une des oeuvres les plus achevées de Cimino » (*cineACTION*, art. cit., p. 15).

491 Alan Stanbrook, « Year of the Leopard », art. cit.

certaines scènes « franchement absurdes<sup>492</sup> ». Et le problème ne se limite pas à Lambert : Sukowa en « duchesse hystérique » et Stamp en « prince cockney » ne trouvent pas davantage grâce à ses yeux. C'est pourtant le même critique qui quelques mois plus tôt, dans *Film and Filming*, formulait le vœux que *The Sicilian*, après des débuts commerciaux difficiles, finisse par « trouver son public ». Estimant que le film possède rien de moins que « le même souffle que le *Guépard*, le même pouvoir romantique que le *Viva Zapata* de Kazan » tout en « visant plus haut », le critique anglais concluait ainsi son article : « Les grands films doivent parfois attendre que leur public grandisse à travers eux. C'est ce qui s'est passé avec *Heaven's Gate*. L'histoire se répètera-t-elle avec *The Sicilian*?<sup>493</sup> »

Et de fait, la connexion avec le « film maudit » de 1980 se fait, outre-manche, essentiellement en raison de la mutilation subie aux Etats-Unis par *The Sicilian*, aspect quasiment jamais mentionné dans les critiques françaises. Ainsi, c'est l'existence de cette version non voulue par Cimino qui explique pour Stanbrook que le film soit sorti « avec des critiques épouvantables<sup>494</sup> ».

L'essentiel des propos tenus autour du film, aux Etats-Unis, tourne en tout cas autour des débats liés à la « concurrence des versions », mais aussi à la paternité du scénario et à la question des droits de propriété des personnages de fiction.

Même les considérations proprement critiques s'inscrivent en définitive dans cette ultime « affaire Cimino », sept ans après la violente polémique créée par le remontage imposé au réalisateur de *Heaven's Gate*. Cependant il va de soi que l'ampleur de l'attention mobilisée par *The Sicilian*, toutes perspectives confondues, est bien moindre ; il est stupéfiant de constater à quel point les médias américains ont, finalement très tôt dans sa carrière, condamné le réalisateur à une forme de confidentialité.

Des (quelques) « grands » critiques ayant commenté le film, Roger Ebert est un des rares à construire son propos indépendamment des questions mentionnées plus haut. Sans grande surprise, il éreinte l'adaptation ciminienne de Puzo, qui s'apparente selon lui à un véritable sous-genre : celui des séquelles « inutiles » suscitées par le succès des deux *Godfathers*. Pour autant son analyse ne s'aventure jamais sur le terrain de l'histoire. Elle se contente de déplorer l'interprétation de « Christopher » Lambert ; c'est à travers son portrait (« une sorte de Jean-Paul Belmondo jeune (...) mais sans l'esprit ») que pointe la seule considération ayant trait à la manière dont Cimino rend compte de la geste de Giuliano: « il est impossible de le voir en héros mythifié, dirigeant les

---

492 Allan Hunter délivre un jugement analogue, considérant que le film procède dans l'ensemble d'une « fresque convaincante » mais que, au sein de la distribution internationale seul l'Anglais, et acteur de théâtre, Joss Ackland est « vraiment convaincant » en Don Masino Croce (*Film and Filming*, Octobre 1988, p. 41-42)

493 « The movie they don't want to see », *Film and Filming*, Février 1988, p. 11.

494 *Ibidem*.

masses". Ayant détesté *Heaven's Gate*, il voit dans *The Sicilian* une certaine continuité du point de vue de l'objectif que semble s'être fixé le réalisateur : « construire une oeuvre incompréhensible ». Avec une certaine mauvaise foi, le critique de Chicago traque cette inintelligibilité dans les replis formels « défectueux » ; un peu comme il reprochait sa « saleté » à la pellicule de *Heaven's Gate*, qui donnait envie « de frotter l'écran au lave-vitre », il dénonce la photographie d'Alex Thomson, technicien emprunté à Kubrick, « surexposée (...) sans doute parce que Cimino veut montrer combien la Sicile est ensoleillée » si bien qu' « un des gros problèmes du film est qu'on ne peut pas le voir ». Ainsi donc dans certaines scènes on « ne distingue pas » qui est à l'écran (!) De même la synchronisation sonore serait inopérante puisque « parfois » des personnages « parlent alors qu'ils ont la bouche fermée<sup>495</sup> ».

On notera que l'épineuse question de l'interprétation constitue également pour Robin Wood, dont toute cette thèse démontre le rôle majeur qu'il a joué dans la défense et, surtout, la compréhension de l'oeuvre de Cimino<sup>496</sup>, la pierre d'achoppement qui l'empêche d'adhérer au propos du film. Il note en effet, à propos du *Sicilian*, à l'entrée « Cimino » du *Dictionnaire* dirigé par Sara et Tom Pendergast : « Lambert manque totalement du charisme qui seul aurait rendu Giuliano plausible<sup>497</sup> »

C'est pourtant d'un des plus virulents contempteurs des deux réalisations majeures du cinéaste, qu'est venu, aux Etats-Unis, un commentaire très nettement favorable au *Sicilian*. Sur tous les points la courte critique de Jonathan Rosenbaum prend le contre-pied exact du courant dominant. Ecrite le premier octobre 1987, elle commence par dénoncer le « saccage » (*havoc*) que constitue l'amputation de vingt neuf minutes de pellicule par David Begelman. Malgré tout, même cette version (il ne dit pas clairement s'il a vu le « director's cut ») constitue un morceau de choix : « C'est un des meilleurs films de Cimino<sup>498</sup>, qui montre un sens aigu du spectacle et du paysage ». Christopher Lambert, ainsi donc qu'est systématiquement dénommé l'acteur français né à New York<sup>499</sup> (y compris sur l'affiche américaine du film) interprète « efficacement » le bandit sicilien. Un des charmes du film tient au scénario et aux « dialogues de Gore Vidal » (là aussi Rosenbaum détonne en prenant partie clairement pour le camp Cimino/Vidal) ; alors que de nombreux critiques,

495 *The Sicilian*, 23 Octobre 1987, *Rogerebert.com*. Vincent Canby relève également (*The New York Times* du 23 octobre 1987) que de « de nombreuses personnes », dont Barbara Sukowa, « l'actrice allemande douée », ont l'air de s'exprimer « comme s'ils avaient été post-synchronisés »

496 Notamment à travers trois textes consacrés à la trilogie, régulièrement mis à contribution tout au long de notre travail ; les deux chapitres de son livre phare *Hollywood From Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986 et, la même année, « Hero/Anti-Hero : the Dilemma of *Year of the Dragon* », *cineACTION* n° 6, Août 1986, p. 57-61.

497 Robin Wood, « Michael Cimino », in Sara PENDERGAST et Tom PENDERGAST, *International Dictionary of Films and Filmmakers, Vol. 2 : Filmmakers*, New York, St James Press, 4ème édition, 2001, p. 146.

498 Dans la mesure où Rosenbaum n'a véritablement apprécié aucune des oeuvres précédentes, voire les a franchement détestées, on pourrait lire dans cette formule une tournure sarcastique. Cependant, la tonalité générale de son texte nous détourne résolument de cette perspective.

499 On se souvient que Cimino l'a choisi, notamment, parce qu'il n'avait « pas l'air de sortir des rues de New York »...

y compris en France, déplorent le manque d'humour et le « sérieux » empesé du film, ils font preuve au contraire – pour l'auteur de *Movies as Politics* - d'une « teinte de cynisme et d'ironie badine qui aide à mettre les choses en perspective<sup>500</sup> »...

Il est donc possible de lire des choses étonnantes à propos du cinquième film de Cimino.

Mais si l'on peut dégager une tendance très nette dans la réception médiatique du *Sicilian* aux Etats-Unis, c'est bien le fait que celui-ci est davantage considéré comme relevant de questions de « marketing » que de considérations artistiques. On relève bien peu de commentaires interrogeant les enjeux politiques ou esthétiques du film ; le plus notable est sans conteste l'article de John Hess<sup>501</sup>, construit sur une comparaison aussi inattendue que stimulante avec *Matewan*, le film de John Sayles retraçant les combats syndicaux dans les mines de Virginie durant l'entre deux guerres. La « couverture » de la sortie du *Sicilian* par le *Los Angeles Times*, d'une manière générale, rappelons-le, nettement plus indulgent avec le cinéaste que son confrère de la côte Est, est ainsi éloquente. Le quotidien a consacré cinq « grands » articles (du point de vue de la surface de papier mobilisée) au cinquième film de Cimino. Seul celui daté du 23 octobre, jour de la sortie, évoque véritablement l'histoire racontée, globalement jugée « invraisemblable ». Considérant que « depuis ses débuts de réalisateur en 1974 » Michael Cimino avait montré « de nombreuses facettes – le Cimino engagé, le Cimino controversé, le Cimino audacieux, le Cimino grandiloquent », Sheila Benson pose la question : « Qui aurait pu prévoir qu'un cinéaste de son tempérament, s'emparant d'une histoire aussi potentiellement engageante que celle de la vie du hors la loi Salvatore Giuliano, produise un film aussi confus et statique (*fuzzy and inert*) que *The Sicilian*?<sup>502</sup> »

C'est donc en grande partie le « combat des versions » qui a (modérément) attiré l'attention des médias américains. Michel Marie et François Thomas ont raison de considérer l'expression « director's cut », qui a fait florès depuis la fin des années quatre-vingt, comme « un label attrape-tout », voire une « notion inutile », en dehors des impératifs de l'industrie « qui encouragent la multiplication de versions nouvelles afin de vendre plusieurs fois le même film au spectateur<sup>503</sup> ». On ne peut toutefois nier que, dans le cas de Cimino, deux de ses réalisations ont, au final, donné lieu à des versions effectivement divergentes, sujets de contestations non feintes entre le cinéaste et ses employeurs. Marie et Thomas reconnaissent d'ailleurs que *Heaven's Gate* est, avec *Blade Runner* de Ridley Scott, également initialement sorti au début des années quatre-vingt, le film qui a

---

500 <http://www.jonathanrosenbaum.net/1987/10/the-sicilian/>

501 « *Matewan. The Sicilian. History, Politics, Style and Genre* », *Jump Cut* n° 33, Février 1988, p. 30-37.

502 Sheila Benson, « Family Life in Maine and Sicily: What Happened to All the Cimino Vigor and Bravura? It's Not in *The Sicilian* », *Los Angeles Times*, 23 Octobre 1987.

503 Michel Marie et François Thomas (dir.), *Le mythe du director's cut*, Presses Sorbonne Nouvelle, collection « Théorème », n° 11, Paris, 2008. Les citations sont respectivement extraites des pages 10, 25 et 172.

le plus contribué à populariser cette expression de « version réalisateur<sup>504</sup> »

Soyons clair : la comparaison des deux montages de *The Sicilian* n'ouvre aucune des grandes questions, relatives notamment à la construction narrative, soulevées par l'exercice qu'impose la mise en parallèle des versions concurrentes de *Heaven's Gate*. En définitive, un des principaux enseignements que l'on peut en extraire réside dans une meilleure connaissance du droit américain en matière de propriété intellectuelle.

La contribution de Dominique Bougerol, auteur d'une thèse sur *la notion d'oeuvre audiovisuelle* (université de Poitiers) sur cet aspect important du cinéma en tant que production culturelle, « la version réalisateur en droits français et américain : une étape obligée du processus de production ?<sup>505</sup> », constitue un résumé commode ; on s'y reportera donc avec profit si l'on veut se faire une idée précise de la dimension juridique de la question. Il commence par remarquer que si l'expression de « version réalisateur » est souvent entachée d'ambiguïté, utilisée pour désigner des objets en réalité très divers, « celle-ci revêt, par contraste, un sens très précis en droit américain<sup>506</sup> ». Elle résulte en définitive de l'articulation de deux textes majeurs. L'expression « director's cut » figure dans la convention collective de 1964, compromis passé entre la principale entente patronale du secteur, l'Alliance of Motion Pictures and Television Producers, et un syndicat de réalisateurs audiovisuels, la Directors Guild of America (DGA) et connu sous le nom de *DGA Basic Agreement*<sup>507</sup>. Ce texte expose très clairement la présentation de la « version réalisateur » comme une « étape » qui doit conduire au *final cut*. Par ailleurs, les dispositions générales relatives au droit d'auteur, aux États-Unis, sont contenues dans le *Copyright Act* de 1977. Cette loi fédérale ne prévoit pas de dispositions particulières concernant le montage final d'une oeuvre audiovisuelle. Mais elle règle en réalité la question en assimilant (article 101) les oeuvres cinématographiques (*motion pictures*) à des *works made for hire*, autrement dit des travaux commandités, dans le cadre d'un contrat de travail. Comme le note Bougerol, cette inclusion « emporte des conséquences considérables » ; le producteur « n'a pas besoin de signer un contrat de cession des droits ». En tant que « titulaire originaire de l'ensemble des droits (*bundle of rights*) (...) il est celui qui a le pouvoir de déterminer la ou les versions de l'oeuvre qu'il souhaite communiquer au public<sup>508</sup> ». Ainsi, il ne faut pas surinterpréter les formulations contenues dans le *DGA Basic Agreement* ; Bougerol écrit à ce propos que « l'affirmation selon laquelle le droit du réalisateur d'établir sa version est un droit absolu (article 7-

---

504 *Ibidem*, p. 8-9.

505 In *Le mythe du director's cut*, op. cit., p. 27-43.

506 *Ibidem*, p. 27.

507 Le *Creative Right Handbook 2006-2008* de la DGA rapporte que cette inclusion de la notion de « director's cut » serait liée à l'intervention de Franck Capra.

508 *Art. cit.*, p. 29.

508) s'apparente davantage à une formule de style qu'à la reconnaissance effective d'un droit de nature équivalente à celui du producteur ». Et l'auteur de préciser l'esprit du texte: « Ce prétendu « droit absolu » correspond plutôt à une interdiction faite au producteur d'interférer avec la liberté laissée au réalisateur de proposer sa version personnelle du film<sup>509</sup> »

Droit de proposition donc et nullement de décision, voilà qui semble clairement établi. Le fameux droit au *final cut* ne peut donc procéder que d'un accord contractuel entre le cinéaste et ses employeurs. Dès lors, l'issue de la procédure engagée par Cimino ne pouvait lui être favorable. Le principal avocat de Gladden Entertainment Corporation, la filiale de la Fox présidée par Begelman, qui produit le film, se montrait, à juste titre, en mai 1987, tout à fait confiant dans la suite des événements, même si l'épisode judiciaire a contraint le studio à repousser à l'automne la sortie du film, qualifiant la plainte de Cimino de « foutaises<sup>510</sup> » (*hogwash*).

Les avocats du cinéaste ont eu beau jeu de rappeler qu'en 1985 Begelman l'avait engagé en lui promettant l'attribution du fameux et tant convoité *final cut*. Ceux du studio ont aisément démontré que les « clauses » restreignant ce droit n'avaient pas été respectées. Sans entrer dans les détails d'une affaire somme toute relativement anecdotique pour le propos général de notre thèse, l'on peut quand même s'attarder sur un épisode, tel que le relate le grand quotidien californien, et qui nous rappelle une autre anecdote concernant la mise en forme définitive de *The Deer Hunter*. Selon le *Los Angeles Times* donc, Cimino a présenté au printemps 1987 une première version de deux heures et vingt-cinq minutes, qui correspond finalement à celle qui sera commercialisée en France et dans quelques pays européens. Or, si (« une fois n'est pas coutume » suggère le commentaire journalistique) le cinéaste à « à peu près respecté » les délais et le budget alloués à la production du *Sicilian* (qui coûte finalement neuf millions de dollars soit cinq cent mille de plus que prévu), ce n'est pas, loin sans faut, le cas du métrage du film. D'après l'accord (a-t-il été officialisé de manière contractuelle? Ce n'est pas très clair dans les compte-rendus de la presse américaine, mais peu importe), *The Sicilian* ne devait pas excéder deux heures. Face au refus des producteurs d'allonger le film de près d'une demi-heure, Cimino revient avec une seconde version. Si l'on en croit Cieply, il se serait livré à un véritable travail de sape, un peu comme, près d'une décennie plus tôt il aurait demandé à un projectionniste de Chicago de saborder la « version courte » du *Deer Hunter*<sup>511</sup>. Dans le *director's cut* de deux heures et cinq minutes visionné, entre autres, par Fields, « quatre ou cinq scènes clés » avaient tout simplement disparu, dont celle du massacre de Portella della Ginestra, qui retiendra longuement notre attention dans ce chapitre. C'est donc sur la base de la « mauvaise foi

---

509 *Ibidem*, p. 30.

510 Bertram Fields, cité dans Michael Cieply, « Cimino Sues Begelman Over Final Cut Issue », *Los Angeles Times*, 21 Mai 1987.

511 Voir « Ordeal by Ice and Fire », *art. cit.*

patente » du réalisateur, qui « supprima sans discernement plusieurs scènes d'action<sup>512</sup> (...) afin de forcer la main au producteur pour qu'il revienne sur les termes du contrat et accepte ainsi sa version longue » que Cimino perdit l'arbitrage rendu par Murray L. Schwartz début septembre, ouvrant la voie à une sortie du film, sur le territoire nord-américain à la « version Begelman ».

Autant, comme on l'a déjà signalé, le saccage de *Heaven's Gate* a considérablement nui au film, qui demeura pour ainsi dire inconnu du grand public pendant trois décennies, autant il n'est pas possible d'affirmer que la « version Begelman » a causé du tort au *Sicilien*.

Tout d'abord, on peut relever qu'elle a finalement valu quelques réactions de sympathie à l'égard de Cimino. Certes, Michael Cieply a raison d'écrire que, contrairement à des affaires comparables (sur le fond) telles celles qui opposèrent à propos de *Reds* et de *Brazil* les cinéastes Beaty et Gilian à leur producteur respectifs, le « cas Sicilien » n' a pas ému grand monde à Hollywood<sup>513</sup>. Il n'empêche : si Vincent Canby, principal animateur de la cabale anti-Cimino à l'hiver 1980-1981, ne peut concevoir qu'un travail du réalisateur de *Heaven's Gate* soit affaibli par l'intervention d'un producteur<sup>514</sup>, de nombreux critiques ont fait part du caractère « injuste » de la décision finale et de la difficulté inhérente à rendre un jugement véritablement fondé sur le projet de Cimino. David Pecchia recense ainsi quelques commentaires postérieurs à la sortie nationale du *Sicilien* ; on relèvera celui d'Ebert qui « n'ayant pas eu d'informations concernant cet imbroglio » reconnaît qu'il « a peut-être été indument sévère avec Cimino<sup>515</sup> ». Parmi les autres interventions, qui, plutôt étrangement, déplorent des coupes de durée différentes (de vingt minutes pour *Variety* à 40 minutes pour John Richardson du *Daily News*), on remarque les noms de David Sheehan (*KNBC*) et de Judy Stone (du *San Francisco Chronicle*), qui, tout comme Ebert, s'étaient montré très déçus par la « première version<sup>516</sup> ».

---

512 Ce qui semble donc gêner les producteurs (et les grands médias) américains, c'est la disparition de l' « action » avec la suppression de la scène à Portella, marquée par une fusillade. Ce moment constitue le climax du film, comme nous le démontrerons plus loin. Elle éclaire à elle seule tout le projet de Cimino, notamment par le glissement opéré grâce à un plan « céleste » (un ballet de cerfs-volants) du mariage de Giuliano à la manifestation ouvrière. Par le montage, ainsi qu'il avait procédé pour introduire le Vietnam dans *The Deer Hunter*, c'est la guerre, et l'histoire, qui prend possession du film. A tout point de vue il aurait été déraisonnable d'ôter cette « scène d'action » et l'on ne peut imaginer que Cimino ait jamais eu l'intention de le faire.

513 « How Do You Market *Sicilian*? Carefully », *Los Angeles Times*, 4 Septembre 1987

514 Conviction qu'il exprime très élégamment dans les colonnes du *New York Times* ; « assumant » le fait que le film dont il fait la critique n'est pas celui voulu par le réalisateur, Canby – qui admet ainsi qu'il n'a vu qu'une des deux versions – explique que « de toute façon, Mr Cimino aura du mal à convaincre qui que ce soit que ce film (la version studio) est plus merdique que celui qu'il a en tête. Il est juste plus court. » (« The *Sicilian* », *The New York Times*, 23 Octobre 1987).

515 David Pecchia « Amputated *Sicilian* », *Los Angeles Times*, premier Novembre 1987. Pecchia poursuit en précisant toutefois que le critique célèbre pour ses attributions de « pouces » avec son complice Gene Siskel, a « insisté au téléphone depuis Chicago » pour maintenir que le film est « dur à suivre » et que Lambert « n'a pas le charisme pour être Salvatore Giuliano...Il n'a même pas assez de charisme pour être le valet de Giuliano! ».

516 *Ibidem*.



C'est le critique du *LA Weekly FX* Feeney qui – sans surprise - se montra le plus virulent à l'égard de la Fox et de Gladden. Dans la continuité de son action de « défense et illustration » de l'oeuvre du cinéaste, entamée au sein de Channel Z au début de la décennie et qu'il poursuivra sans relâche par la suite<sup>517</sup>, Feeney se met totalement au service du film, qu'il s'efforce de présenter comme « une grande oeuvre incomprise », en raison justement de la trahison du studio. Il confie ainsi ses impressions au *Los Angeles Times*, de retour de Paris où il s'est rendu spécialement pour voir le fameux *director's cut* du *Sicilian*. Le verdict est sans appel: « la version courte est un chef d'oeuvre de sabotage (...) il manque quatre scènes majeures et une centaine de lignes de dialogues (...) les interprétations de Lambert et de Sukowa sont affaiblies par le montage (...) Oui, je considère *The Sicilian* comme un chef d'oeuvre. Je pense que c'est le travail d'un génie. Mais ces mots sont tellement galvaudés par la critique actuelle que je résiste à les utiliser<sup>518</sup> ». Ce panégyrique vaudra à son auteur d'être désigné par la traditionnelle « revue des critiques des films de l'année » du *Washington Post* comme « le critique qui a le plus nagé contre le courant dominant » en 1987 ; selon le quotidien de référence de la capitale fédérale, Feeney s'est particulièrement distingué, « non seulement en qualifiant *The Sicilian* de meilleur film de l'année 1987 mais aussi en désignant son auteur comme le plus grand cinéaste vivant en Amérique ». Or, pour le *Post*, le cinquième film de Cimino serait ni plus ni moins que le film américain ayant « récolté les plus mauvaises notes » de la critique nationale. Et les deux auteurs, peu charitables, de préciser: « et encore, de nombreux votes l'ont épargné car beaucoup ont considéré *The Sicilian* comme une cible trop facile<sup>519</sup> »

Dans une moindre mesure, les médias – essentiellement américains – se sont fait l'écho de deux autres questions relatives à la notion de propriété intellectuelle, en lien avec les logiques de marketing des studios. Evoquons les rapidement.

### ***The Sicilian* : problèmes de parrain(s)**

Cimino l'expliquait souvent : si l'on veut réussir l'adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire, il ne faut jamais commencer par le début du livre<sup>520</sup>. De fait, le premier (long) chapitre du roman de Puzo est dans son intégralité élué dans le film. Et pour cause : intitulé « Michael Corleone, Juillet 1950 », il raconte l'arrivée du fils du Parrain (Vito, « Don », Corleone) en Sicile afin d'exfiltrer Giuliano à New York. Or la possession des droits du livre *The Godfather*, écrit par le même Puzo en 1969, par la Paramount, a considérablement pesé sur l'écriture du film de Cimino.

---

517 Par exemple en réalisant le commentaire audio de l'édition anglaise du DVD de *The Deer Hunter*.

518 Cité par Jack Mathews, « The Real Body Count of Michael Cimino's *Sicilian*: Director's Version Opens in Paris to Mixed reviews ; Cut Print Sinking at US Box Office, *Los Angeles Times*, 12 Novembre 1987.

519 Pat McGilligan et Mark Rowl, « The Films of '87. A Critical Replay », *The Washington Post*, 17 Janvier 1988.

520 Voir conclusion générale.

Il faut en effet rappeler que la totalité du récit écrit par Puzo quinze ans après son immense *best seller* s'inscrit dans la trame du *Parrain*. Plus exactement, *The Sicilian* occupe la parenthèse ouverte par le départ de Michael Corleone des Etats-Unis, afin d'échapper aux recherches de la police<sup>521</sup>. Ainsi Puzo complète la séquence sicilienne de sa saga Corleone en établissant une connexion entre ses personnages fictifs et les derniers mois de l'existence du bandit historique Salvatore Giuliano. Si l'on excepte l'ultime chapitre, qui fournit également la fin du film de Cimino, et l'enterrement du héros, le roman s'achève bien avec le retour du fils du « parrain », qui retrouve donc, dans la maison familiale de Long Island, les célèbres protagonistes de la grande fresque du *Parrain* : Sonny, son frère cadet est mort dans l'intervalle, trahit par son beau-frère, mais « il y eut une grande fête de famille à laquelle participèrent son frère Fredo, venu de Las Vegas en avion, Connie et son mari Carlo, les époux Clemenza, Tom Hagen et sa femme<sup>522</sup>... ». Par ailleurs, il est utile également de préciser que, dans le roman, le personnage de Michael Corleone n'est pas qu'un prétexte ; il intervient à de nombreuses reprises dans l'histoire (de même d'ailleurs que d'autres personnages de la saga, comme Clemenza) au point d'apparaître dans le titre de trois des cinq chapitres que compte le roman. Celui-ci est donc manifestement pensé autant (voire davantage) comme une excroissance de la narration construite autour de la famille Corleone<sup>523</sup>, mafiosi américains venus de Sicile (le patronyme est « choisi » à Ellis Island d'après le nom du village familial d'origine) que comme une biographie romancée du « roi de Montelepre ».

L'absence totale de cet aspect de l'histoire dans l'adaptation de Cimino, par ailleurs assez fidèle au reste du roman, explique-t-elle la difficulté du film à donner à voir le « rêve » qu'a pu incarner Giuliano? Il est sans doute vain d'imaginer ce qu'aurait pu être *The Sicilian* sans la contrainte légale empêchant toute référence à l'univers du *Parrain*. Cependant, les remarques suivantes s'imposent :

*Premièrement* : La présence d'un autre personnage masculin de premier plan aurait vraisemblablement amené une réflexion sur la distribution à partir d'autres critères que ceux énoncés en 1987 par Cimino et qu'ils devaient amèrement regretter vingt ans plus tard. Pour dire les choses un peu brutalement: « l'énorme erreur de casting » qu'a constitué l'embauche de « Christopher » Lambert n'aurait peut-être pas eu lieu.

*Deuxièmement* : Mais surtout, et c'est bien là que réside le coeur du problème du film, la connexion que *voulait* établir le cinéaste, d'une manière ou d'une autre, avec le « rêve américain », aurait pris

---

521 Dont il vient d'abattre un des membres, en même temps que le chef d'une « famille » concurrente. Voir le roman de Puzo et le premier volet de l'adaptation réalisée par Francis Coppola.

522 Puzo, *Le Sicilien*, *op. cit.*, p. 496.

523 L'imbrication des deux histoires est encore facilitée par le fait que, dans le roman comme dans l'adaptation de Coppola (premier volet), le personnage de Don Masino Croce, le parrain local qui entretient des liens très ambigus avec le « bandit », personnage capital du *Sicilien*, apparaît dans une scène-clé du *Parrain*.

une toute autre tournure. Bien sûr, afin de donner un peu de chair à cette aspiration, il fait mourir Giuliano sur un navire battant pavillon américain. Cependant, nous en reparlerons plus loin, les perspectives qu'ouvre le film sur l'Amérique *vue de Sicile* sont ténues et peuvent sembler artificielles. Elles existent assurément, mais ne se révèlent pas d'emblée (raison suffisante, ainsi que l'atteste l'échec de *Heaven's Gate*, pour justifier, notamment aux Etats-Unis, le rejet) C'est sans doute pour tenter de pallier à cette absence que le cinéaste a profondément transformé le personnage de la duchesse qui, chez Puzo, « vient du continent<sup>524</sup> » (italienne donc) en improbable bourgeoise de Nouvelle Angleterre en mal de noblesse...Par ailleurs l'intrication édifiée par Puzo de l'existence d'un personnage bien réel avec celles de ses « héros de papier » contient en soi une vertu à laquelle le Cimino des films précédents s'est montré particulièrement attentif, à savoir l'idée que la fiction peut constituer un passage particulièrement efficace vers un régime de connaissance proprement historique. On y reviendra, mais force est de constater que le roman, loin par ailleurs de constituer un quelconque « document » sur la vie du bandit, s'approche plus efficacement (d'une manière plus directe en tout cas) que le film d'une dimension historique fondamentale en posant la question, grâce à l'intervention de ces personnages inventés que sont les Corleone, des « liens » entre le banditisme rural, y compris dans sa dimension « sociale », et les réseaux mafieux qui, par le biais de l'émigration, ont tissé une toile qui s'étend bien au delà de l'île.

Enfin, on peut supposer que la levée de cette interdiction d'utilisation aurait, en aval du film, orienté différemment la suite de la carrière de Cimino. En effet, et même si ce type de considérations peut sembler futile dans le cadre de cette thèse, non seulement *The Sicilian* aurait été forcément autre, mais on subodore aisément que sa commercialisation en aurait été facilitée. Anticipant ce qui aurait dû paraître évident très en amont, c'est à dire au moment de la distribution des rôles, à savoir que Lambert « ne pouvait pas le faire », pour reprendre les termes de Cimino, les « marketers » de la Fox ont voulu construire la publicité du film sans faire référence au nom de l'acteur principal, qu'ils ne considéraient pas comme un argument de vente. Ils estimaient également que celui de Cimino n'étaient (déjà) plus très porteur ; ils misaient donc tout sur la filiation avec le *Parrain*. Leurs avocats se sont très vite rendus à l'évidence : même la mention « d'après l'auteur du roman *The Godfather* » sur l'affiche du film était prohibée par les dispositions très restrictives du contrat passé en 1972 entre le romancier et la Paramount. Michael Cieply, du *Los Angeles Times* résume assez bien la situation, six semaines avant la sortie restreinte du *Sicilien* à New York, Los Angeles et Toronto : « Il ne va sans doute pas être simple de vendre un film de Cimino, sans l'aide de Cimino, au public qui a aimé *The Godfather*, sans pouvoir souffler le mot *godfather*<sup>525</sup> ».

---

524 *Ibidem*, p. 196.

525 Cieply, « How do you Market Sicilian? Carefully », *art. cit.* Dans le même article, le journaliste citait en effet un

Or, il est inutile de rappeler que ce nouvel échec à sans doute scellé la carrière du réalisateur<sup>526</sup>.

Enfin, de manière plus anecdotique, on peut relever que ce cinquième long métrage a, une nouvelle fois, donné lieu à une autre dispute de « parrainage », celui du scénario.

C'est encore une des bizarreries de ce film que d'avoir déclenché une violente polémique entre deux auteurs revendiquant chacun la paternité d'un scénario dont Jonathan Rosenbaum est bien le seul à louer les qualités.

En soi, tout cela n'a guère d'intérêt, mais on peut quand même relever quelques uns des propos tenus par Gore Vidal quant à la manière dont il a abordé son sujet. Au journaliste du *Los Angeles Times* qui l'interroge au téléphone (il réside alors sur la côte amalfitaine), il confie son « amour » pour le film qui « contient des choses qui ne vont pas, mais ce qui est le cas de tous les films ». Il explique ensuite comment les choses se sont passées. Cimino serait venu le voir, chez lui en Italie, en mars 1986 avec un script « que lui, Cimino, et non Shagan<sup>527</sup> a écrit » en lui demandant, en tant que « spécialiste », de l'améliorer<sup>528</sup>. Ayant « été en Italie à l'époque de Giuliano, en 1948-1949 », Vidal précise qu'il « savait quelles sources consulter » afin de parfaire son travail. Pourtant, en matière de « sources », Vidal est très clair sur la manière dont il compte les mobiliser, répétant dans les mêmes termes les déclarations du réalisateur : « Il n'a jamais été question de prétendre au réalisme. Nous avons voulu faire un conte de fée autour de Giuliano et laisser le réalisme aux Italiens. C'est leur pays<sup>529</sup>, leur personnage. Nous voulions quant à nous toucher la légende ». Le journaliste raconte ensuite que l'écrivain américain a rédigé « plusieurs brouillons » du *Sicilien*, puis passé de longs moments avec Cimino en salle de montage afin de mettre au point la version « visible aujourd'hui sur les Champs Elysées ». Après avoir, à l'issue d'une longue procédure émaillée de rebondissement<sup>530</sup>, perdu son procès, Vidal philosophe<sup>531</sup> et suggère que Shagan soit « crédité pour

---

*executive* de Gladden, Richard Kahn (« marketing consultant » de l'entreprise), pour qui le film témoigne de « l'apogée du talent de Cimino » et promet d'être un succès « auprès de tous ceux qui ont aimé *The Godfather* et *The Untouchables* ».

526 Clairement, la presse américaine a considéré, l'oeil rivé sur le *box office*, que l'incapacité de Cimino a « gagner de l'argent » avec son cinquième film en faisait un *looser* invétéré (« *The Sicilian* de Michael Cimino coule [au box office] plus vite qu'un corps plombé dans le détroit de Messine », écrit Jack Mathews du *Los Angeles Times*, pourtant loin d'être un des plus féroces contempteurs du réalisateur, anticipant ainsi la « disparition » des radars des médias américain du cinéaste au prochain film).

527 Le scénariste officiellement crédité.

528 Très exactement, Cimino lui aurait annoncé : « Je viens pour te donner un travail impossible », ce à quoi Vidal rétorque: « Tu ferais peut-être mieux d'aller à Lourdes ».

529 On ne peut s'empêcher de songer à Averill faisant ses adieux à Ella et, indirectement, à Nate : « après tout, c'est plus votre pays que le mien ».

530 Le journal note que Vidal fut, au cours de cette affaire, « le premier scénariste en 47 ans à poursuivre la Writers Guild Association (WGA) devant une cour fédérale »...

531 « Je ne sais pas pourquoi je deviens si généreux (*noble*) » s'interroge-t-il, visiblement le plus sérieusement du monde, expliquant au journaliste que son action en justice lui coûte beaucoup d'argent et qu'il ne « touchera rien » si son nom est au générique ; il se bat en raison « de son sens de la justice ».

la version américaine » et lui « pour la version Cimino ». Le journaliste lui laisse le soin de conclure: « Ce serait une punition suffisante pour Mr Shagan de se voir reconnaître l'entière responsabilité de la cochonnerie maintenant sur les écrans aux Etats-Unis<sup>532</sup> »

Donc, pour résumer : Cimino veut faire un film « sur un rêve », laissant l'histoire aux autres, à Rosi notamment. Et pour ce faire il s'adresse à un essayiste américain, dont la connaissance du sujet repose sur le fait qu'il passe une partie de son existence dans sa résidence secondaire de Campanie, peut-être aussi parce qu'il a écrit le script d'un péplum pornographique consacré à la vie agitée d'un autre personnage de haut vol de l'histoire italienne, l'empereur Caligula<sup>533</sup>, et également, en raison du fait qu'ayant été « en Italie » alors qu'il n'avait pas dix ans, il « sait » où trouver les « sources » nécessaires à l'écriture du film...Quant on ajoute que de l'aveu même du vrai-faux scénariste, Cimino aurait mieux fait « d'aller à Lourdes » pour réussir son projet, on comprendra que *The Sicilian*, sans même rappeler le fameux « miscasting » admis par le réalisateur, était d'emblée lancé sur une piste bien sinueuse...

Essayons donc à présent d'éclairer la visée du cinéaste, condensée par lui-même dans la formule ambiguë « documenter le rêve », présentée comme le fil rouge de son cinquième long métrage

## **The Sicilian, un film « révisionniste »?**

Et d'abord, en quoi consiste exactement le portrait que dessine le film de ce personnage important de l'immédiat après guerre en Sicile?

### **« Je ne suis pas seulement un bandit ». *The Sicilian* : une image de Salvatore Giuliano (1922-1950)**

On l'a dit, la plupart des critiques français et américains (y compris ceux qui ont franchement détesté le film) ont reconnu à Cimino le « droit » d'aborder le sujet sous l'angle préalablement défini, résumé par la fameuse formule rappelée plus haut.

On ne reviendra pas sur ce que peut avoir de décalé cette option au regard du rapport à l'histoire qu'avait jusqu'alors entretenu le cinéaste. Il va de soi qu'en tant que créateur d'une oeuvre de fiction Cimino s'émancipe par définition des contingences de la démarche historique.

---

532 Jack Mathews, *The Los Angeles Times*, 12 Novembre 1987, *art. cit.* Avec le ton sardonique qu'on lui connaît, Canby évoque également l' « affaire Shagan versus Vidal » dans sa *review* du *Sicilian*. Estimant que la querelle entre les deux hommes participe du côté « minable » (*mingy*) du film (« *Heaven's Gate* était un bordel à grande échelle (...) *The Sicilian* est un exemple de bordel minable »), il développe le point de vue selon lequel le romancier peut remercier le ciel (« He can thanks heaven ») d'avoir été débouté du droit d'inscrire son nom au générique du film...(New York Times, 23 Octobre 1987, *art. cit.*)

533 *Caligula* (Tinto Brass, 1979). Il va sans dire que l'oeuvre n'apporte pas grand chose à la connaissance du règne éphémère - mais inépuisable source d'inspiration - de l'empereur romain. Sans doute s'agissait-il déjà de « documenter les fantasmes » construit autour du personnage.

Soit. Une fois ce postulat rappelé, surgit l'inévitable question : qu'a bien pu vouloir dire Cimino avec cette représentation « rêvée » du bandit Salvatore Giuliano?

### **Giuliano, un bandit en temps de guerre (froide)**

Comme le sait quiconque va au cinéma ou regarde la télévision, les bandits, quels qu'ils soient, n'existent généralement qu'enveloppés dans un nuage de mythologie et de fiction. Comment peut-on découvrir la vérité à leur égard? Comment peut-on faire la part du mythe?

C'est par cette interrogation fondamentale qu'Eric Hobsbawm ouvre le chapitre intitulé « la tradition du bandit », un des plus captivants de son étude devenue un grand classique de l'historiographie<sup>534</sup>. Cimino et Vidal l'ont-ils lu? Ils ont en tout cas fait le choix de tourner résolument le dos aux éclairages essentiels que livre l'historien anglais (et d'autres) sur l'arrière plan (sociologique notamment) permettant de comprendre moins l'existence réelle des bandits que, finalement, la construction des mythes les entourant.

Contrairement aux époques antérieures, pour lesquelles on ne sait véritablement pas grand-chose de la « vraie vie » des bandits, « à moins qu'ils n'aient laissé des traces dans les registres judiciaires ou ceux des autorités qui les ont pourchassés<sup>535</sup> », l'existence des bandits modernes, tels Giuliano, Sabaté ou les brigands sardes des années 1960 est, malgré les importantes zones d'ombres et les débats relatifs à leurs motivations, largement connue. *A priori*, le « roi de Montelepre » est un excellent client pour un cinéaste qui, dans ses deux « films clés » s'est donné pour mission de déconstruire les mythes<sup>536</sup>. Loin de mettre en perspective les mécanismes par lesquels « la tradition structure la connaissance que nous avons des bandits, y compris celle que nous avons des bandits sociaux du vingtième siècle (...) au sujet desquels nous disposons d'informations exactes et de premières mains<sup>537</sup> », le film de Cimino donne à voir – jusqu'à un certain point<sup>538</sup> – une version encore enjolivée, « mythifiée » pourrait-on dire, du propre mythe de Giuliano. Comme le note Hobsbawm, qui établit une correspondance avec Pancho Villa, le décalage entre le « stéréotype de Robin des Bois » et l'action réelle des bandits « est encore plus vrai dans le cas de Giuliano, qui vécut et mourut sous les flashes des photographes, et ne cessa d'accorder des interviews dans des endroits exotiques, comme une vedette<sup>539</sup> ». Paradoxalement, alors que la surexposition médiatique

---

534 *Les Bandits*, *op. cit.*, p. 156.

535 *Ibidem*.

536 La plupart des critiques français, Jean-Baptiste Thoret ou les rédacteurs du numéro que la revue *Eclipses* a consacré en 2006 au cinéaste notamment, ont souligné – suggérant qu'il fallait peut-être y voir une des raisons profondes de l'incompréhension suscitée par le film – le fait que *The Sicilian* prenait le contre-pied de la démarche illustrée par le cinéaste dans ses films antérieurs, soit l'entreprise de « démythification » de l'histoire.

537 *Op. cit.*, p. 157.

538 En l'occurrence la fameuse scène du massacre de Portella, analysée plus loin, qui intervient à une vingtaine de minutes de la fin du récit principal.

539 *Ibidem*.

du personnage, qui fit effectivement, ainsi que le montre une image du *Sicilian*, la une de *Life Magazine* en 1948, a joué un rôle déterminant dans la naissance du « rêve », cet aspect est traité très rapidement dans le film de Cimino<sup>540</sup>, alors qu'il constitue une des clés de celui de Risi. On pouvait, en se saisissant de la vie du bandit sicilien, interroger le processus déterminant la construction des mythes en situation *instable*, de celles qu'affectionne tout particulièrement Kracauer, quand « les choses ne paraissent pas encore totalement jouées », ce que furent assurément les années 1945-1948, en Sicile et ailleurs, en s'intéressant à la place centrale occupée par les media. Ce sont bien les moyens modernes de communication, disposant d'une diffusion aussi immédiate que massive – se distinguant ainsi de la gazette et du roman populaire, « transmis d'un groupe de narrateurs à un autre, d'un endroit et d'un public à un autre, et ce de générations en générations », et de ce fait n'apportant « guère d'informations ayant une valeur documentaire sur les bandits eux-mêmes si ce n'est le fait que, pour une raison ou une autre, ils occupent une place dans les mémoires » - déployés dans le cadre d'une société *en transition* où, pour reprendre une formule célèbre, le « monde ancien (ici les structures agro-paysannes traditionnelles d'un territoire périphérique<sup>541</sup>) est déjà mort alors que le nouveau (le marché de type capitaliste) n'est pas encore né », condition idéale de développement du banditisme à connotation sociale, qui ont créé de toutes pièces un mythe qui ne repose véritablement sur aucune base matérielle. Ainsi que l'écrit magistralement Hobsbawm : « Tant les bandits que ceux qui relatent leurs aventures sont familiarisés depuis leur enfance avec le rôle que joue le "bon bandit" dans le drame que vivent les paysans pauvres, et les premiers ne manquent pas de le revendiquer, tandis que les seconds le leur attribuent avec facilité<sup>542</sup>. » De sorte qu'« il [Giuliano] savait ce qu'on attendait de lui (« comment Giuliano, qui aime les pauvres et haït les riches, pourrait-il jamais se retourner contre les masses de travailleurs? » demanda-t-il juste après avoir massacré plusieurs d'entre eux), tout comme les journalistes et les romanciers<sup>543</sup> »

Si l'on ne saurait reprocher au cinéaste d'avoir délaissé le terrain des faits pour celui de la « légende », il est donc loisible de se demander ce qui l'a vraiment motivé à s'intéresser à l'histoire du bandit, ce qu'il représentait pour lui au point de lisser ainsi son existence.

On peut partir des déclarations même de Cimino, telles que formulées notamment à l'occasion du

---

540 Quelques plans montrent l'engouement de la presse pour le personnage, notamment la « séance photo » après l'attaque du train, mais sans que cet aspect soit véritablement questionné.

541 Voir le chapitre « Qu'est-ce que le banditisme social? » in Hobsbawm, *op. cit.*, p. 28-42.

542 Ambition que Cimino parvient tout de même à faire vivre dans son film. Après que ses deux lieutenants, Passatempo et Terranova aient protesté contre l'utilisation que comptait faire leur chef du butin provenant de l'attaque du train (acheter des terres pour les pauvres), Giuliano les rassure en précisant qu'il n'engageait que sa propre part, précisant : « Je veux tout le bénéfice de l'opération ». C'est sur ces mots que se fait la coupe et l'on découvre au plan suivant une meute de photographes, puis la « une » de *Life Magazine*.

543 Hobsbawm, *op. cit.*, p. 157.

long entretien accordé à Bill Krohn : c'est parce que Giuliano « voulait devenir américain<sup>544</sup> » qu'il a adapté le roman de Puzo. On a ainsi, a priori, une cohérence avec les grands thèmes qui irriguent l'oeuvre ; *The Sicilian* s'inscrirait dans une continuité, celle de la grande discussion autour de l'identité américaine, travaillée tout au long de la trilogie *Heaven's Gate/ The Deer Hunter/ Year of the Dragon*.

Cette dimension de l'existence du bandit n'est pas, en soi, une invention de Cimino, ni même de Puzo. Mais qu'en fait le cinéaste? Il nous faut pour cela rappeler un certain nombre d'éléments relatifs à l'histoire réelle de Giuliano, en observant comment le romancier, puis le cinéaste les intègrent à leur récit.

La vie de Salvatore Giuliano, mort comme une rock star à vingt-sept ans, a donné lieu à d'innombrables études, qu'il ne nous appartient pas de recenser et de commenter ici. La plupart ont été écrites en italien et n'ont malheureusement pas donné lieu à des traductions. A ce jour, il n'existe qu'un seul livre entièrement consacré à Giuliano écrit en français<sup>545</sup>. Si l'on s'en tient aux faits, que nous apprend cette vaste littérature? Pour aller à l'essentiel, trois aspects - parfaitement liés entre eux – désormais correctement établis doivent impérativement être connus si l'on veut mesurer l'écart que le film construit non seulement avec le « vrai » Giuliano », mais même avec le « mythe » né autour du bandit.

Giuliano « rêvait » bien de l'Amérique. Il est effectivement l'auteur d'une « lettre ouverte » adressée au président Truman, que *The Sicilian* évoque dans la scène de la rencontre avec la duchesse<sup>546</sup>. Il était question dans ce texte de l'organisation d'un référendum permettant le rattachement de l'île aux Etats-Unis d'Amérique, dont elle deviendrait ainsi le quarante-neuvième Etat. Aussi incongru que paraisse aujourd'hui un tel scénario, il a bel et bien existé, au sein de l'éphémère courant sécessionniste qui traversa la vie politique et sociale locale dans les trois années qui suivirent la Libération, un courant favorable non à l'indépendance mais à l'annexion de la Sicile par le pays vers lequel tant d'autochtones avaient déjà migré. Si le référendum n'a jamais eu lieu, le mouvement le portant s'essoufflant assez rapidement, il existe de nombreuses traces laissées par toute une série de documents produits au cours de cette période. Le plus célèbre d'entre eux est une affiche où l'on voit, ainsi que l'écrit Katsahnias<sup>547</sup>, la Sicile, telle un *steamer* ayant rompu ses attaches, se détacher de la péninsule pour s'arrimer à la terre promise américaine. On discutera plus loin de la façon dont le film met en scène l'Amérique. Contentons-nous dans l'immédiat de relever le fait que ce « rêve

---

544 « Un album de famille », *art. cit.*

545 Voir bibliographie en fin de volume.

546 Voir *supra*. Dans le film toutefois, il n'est pas question d'une lettre mais d'un « message » - oral – que Giuliano transmet à la duchesse, américaine rappelons-le, afin qu'elle « en parle » à Truman...

547 Qui n'évoque pas cependant le support en lui-même. Voir *supra*.



d'Amérique » apparaît dans *The Sicilian* comme totalement *offshore*, greffé aux aspirations « progressistes » du bandit<sup>548</sup>. Or, cet engagement pro-américain s'inscrit dans une histoire bien particulière, tout à fait déterminante pour comprendre la trajectoire de Giuliano.

Car ce qui se dégage des travaux historiques les plus récents, c'est bien le fait que les liens unissant le bandit de Montelepre et les Etats-Unis se sont tissés dans le cadre de la *realpolitik* qui commanda nombre de décisions prises par les vainqueurs au lendemain de la guerre. Le *Salvatore Giuliano* de Rosi montre clairement, tout en minorant le rôle actif des services américains, comment Giuliano a été intronisé officier supérieur de l'EVIS (Armée des Volontaires pour l'Indépendance de la Sicile), la branche militaire du mouvement « indépendantiste », en 1945, après que les principaux cadres du mouvement aient été victimes de la répression orchestrée par le gouvernement de Rome. L'administration Truman joue alors un jeu trouble. Elle tente de subvertir ce mouvement très hétéroclite, où se retrouvent notamment monarchistes et réseaux mafieux tentant de se réorganiser après le coup sévère qu'a pour eux constitué le régime fasciste. Des historiens italiens estiment que, sans doute dès cette époque, Giuliano a été recruté par les services de renseignement américains.

Aux antipodes des « valeurs » du banditisme social, l'action de Giuliano a été mise au service de la lutte anticommuniste menée, à travers la planète, par les Etats-Unis dans l'immédiat après-guerre. C'est sans doute sur ce point que *The Sicilian* prend les plus grandes libertés avec la « réalité matérielle », au moins pendant les deux premières heures. Il est hors de propos de retracer, même brièvement, l'histoire passionnante des tout débuts de la guerre froide en Italie et du rôle qu'ont pu y jouer des individus à la lisière de plusieurs mondes (la paysannerie, le crime organisé, l'action politique), des « hommes frontières » pour reprendre la formule de Claude Liauzu, tel Giuliano. On doit cependant affirmer que sur ce point, l'ouvrage phare d'Eric Hobsbawm, dont la première édition en anglais remonte à 1969<sup>549</sup> doit être actualisé au regard de travaux plus contemporains concernant « *il re di Montelepre* ». On suivra tout particulièrement les pistes ouvertes par deux historiens siciliens, Giuseppe Casarrubea et Mario José Cereghino<sup>550</sup>. Leur dernier livre tente un état des lieux exhaustif de la question. Pour les deux auteurs, il ne fait aucun doute que Salvatore Giuliano, qui jouissait effectivement d'une certaine popularité auprès de la paysannerie pauvre de Sicile occidentale, a été utilisé par les officines d'extrême-droite (le réseau Gladio en particulier), liées aux services secrets italiens et américains, pour combattre le mouvement communiste dans l'île. Le point culminant de cet engagement « anti subversif » est bien entendu le massacre de Portella della

---

548 Le Giuliano de Cimino exprime en réalité un rapport très contradictoire à l'Amérique : il « aimerai(t) être américain », affirme -t-il à Camilla, « pour être libre ». Mais d'un autre côté, il refuse dans un premier temps d'émigrer : « pour faire quoi? Ici, je suis Giuliano ».

549 Traduit trois ans plus tard en français chez Maspero.

550 *La scomparsa di Salvatore Giuliano. Indagine su un fantasma eccellente*, Rome, Bompiani, 2013.

Ginestra ; après que l'alliance constituée autour du Parti Communiste a remporté plus de trente pour cent des suffrages aux élections régionales d'Avril 1947 (devant la Démocratie Chrétienne<sup>551</sup>), Giuliano est « choisi » pour écraser l'espoir d'émancipation que pouvait représenter l'alternative socialiste : le Premier mai de la même année il dirige le commando de tueurs qui fait feu sur le rassemblement syndical, exécutant ainsi onze personnes et en blessant grièvement trente trois autres. Donc, pour résumer cet aspect capital de l'existence de Giuliano, on peut dire que son action s'est plus apparentée à une forme moderne de terrorisme politique, au service des intérêts les plus réactionnaires que comptait alors la Sicile, et finalement l'Etat italien lui-même (qui a choisi, en accord avec les *cosche mafiose*, de supprimer ce témoin gênant et bras armé d'inavouables exactions) qu'à l'imagerie traditionnelle du « bandit ». En dernière analyse, le « mythe » Giuliano est une construction médiatique ; le coeur du film de Risi réside dans la mise en scène du frétillement d'une presse avide de « scoop », alléchée par le grossier montage organisé par les services italiens pour rendre son exécution « présentable ».

Christophe Lambert/Salvatore Giuliano l'affirme à juste titre : « Je ne suis pas seulement un bandit ». Et Cimino, suivant Puzo, a vu juste quand il a déclaré que le principal intérêt de l'histoire se logeait dans les liens entre le criminel sicilien et les Etats-Unis. On l'a dit, la version du cinéaste diffère, du point de vue de la narration, de la biographie romancée, essentiellement du fait de l'impossibilité d'utiliser d'une façon ou une autre les éléments appartenant en propre au *Parrain*. Dans le livre, la connexion s'établit par le biais des liens avec la famille Corleone. Afin de mieux enchâsser les deux histoires, Puzo invente des parents Giuliano ayant eux-mêmes faits, avant la naissance de Salvatore, l'expérience de l'émigration en Amérique. C'est ainsi qu'ils sont entrés au service de Vito Corleone, tout en se tenant à l'écart des activités « oléicoles » du clan, ainsi que l'explique un autre personnage parfaitement fictif, Stefan Andolini, à son « cousin » Michael :

Nous avons participé à la construction de la maison de ton père à Long Island. Le vieux Giuliano était un bon maçon. Ton père lui a proposé de l'employer dans son affaire d'huile d'olive, mais il n'a pas voulu abandonner son métier. Il a travaillé comme un nègre pendant dix-huit ans et économisé comme un juif. Et puis il est revenu en Sicile pour vivre comme un coq en pâte. Mais à cause de la guerre et de Mussolini, la lire ne valait plus rien et il ne possède plus maintenant que sa maison et un lopin de terre à cultiver. Il maudit le jour où il a quitté l'Amérique. Ils croyaient faire de leur petit garçon un prince et il est devenu un bandit<sup>552</sup>.

On retrouve bien dans ce récit la tonalité de la saga du *Parrain*, qui use beaucoup d'une rhétorique faisant la part belle aux stéréotypes nationaux et ethniques. Bien que dépourvu de tout élément

---

551 Ce scrutin marque également – fait important pour comprendre l'évolution politique de Giuliano – l'effondrement du mouvement monarcho-indépendantiste qui, de fait, va rapidement disparaître du paysage politico-culturel de l'île.

552 Mario Puzo, *Le Sicilien*, *op. cit.*, p. 28.

véridique, ce résumé biographique, qui va jusqu'à imaginer une conception aux Etats-Unis du futur Giuliano<sup>553</sup>, opère un rapprochement entre la situation politique de l'immédiat après guerre en Sicile et l'évolution vers le banditisme de Giuliano. C'est bien le contexte particulier de la débandade du régime fasciste et de l'occupation par les forces américaines de l'île, où elles ont débarqué en 1943, l'année où commence la carrière criminelle du vrai Giuliano, mais aussi le récit qu'en tire Puzo, qui explique en définitive la triangulation entre les réseaux du crime organisé – mis à mal par la répression mussolinienne<sup>554</sup> - , les services d'Etat américains très tôt accaparés par la politique d' « endiguement » du communisme définie par Truman lui-même, et des individus interlopes tels que Giuliano.

Que retient donc de tout ceci Michael Cimino pour nourrir son « mythe »?

Nous réservons pour la troisième partie du chapitre toute la dimension « américaine » du rêve de Giuliano. Car, et c'est sans doute ce qui a le plus dérangé les quelques critiques, essentiellement italiens, qui se sont donné la peine d'interroger le fond du discours construit autour du personnage, le Salvatore Giuliano de Cimino ne rêve « pas seulement » d'Amérique. Il correspond en tout point à la figure du bandit au grand cœur ; sous les traits de Lambert, le « roi de Montelepre » est exonéré de toute action un tant soit peu contestable. Mais le cinéaste, suivant et amplifiant la direction indiquée par le romancier, va au-delà du « mythe » Giuliano, qu'il n'a certes pas forgé de toute pièce, en le transformant sinon en sympathisant communiste au moins en « compagnon de route » acquis à la cause prolétarienne. Bien sûr, Giuliano s'est lui-même défini comme « l'ami des pauvres » (voir supra). Mais, en créant le personnage de Giovanna (Giulia Boschi), Cimino poursuit l'évident objectif de transfigurer un terroriste à la solde de la réaction en un défenseur des opprimés. En ce sens, on peut accorder un certain crédit à la fameuse citation du cinéaste commentant la réception de son œuvre : « avec le *Sicilien* on m'a traité de révisionniste<sup>555</sup> ».

Il nous faut maintenant accorder notre attention à un passage du *Sicilien* qui donne à voir tout autant les limites de l'approche « mythologisante » de Cimino que sa capacité à faire naître, par la mise en scène, de nouvelles perspectives à son film.

---

553 « Il a été conçu en Amérique mais il est né en Sicile. A quelques mois près Turi aurait été un citoyen américain » (*Ibidem*)

554 Pour des raisons d'intérêts bien compris la mafia va *de facto* apporter son soutien à la lutte, quelle soit le fait de l'armée américaine ou des *partigiani*, contre Mussolini. Il ne faut évidemment voir aucune contradiction dans les collusions ultérieures avec les éléments les plus fascistes du paysage politique italien auxquels nous faisons allusions plus haut.

555 En réalité ce jugement se rencontre presque exclusivement dans la presse spécialisée italienne. Voir notamment Roberto Pugliese « Cimino e l'ideologia », *Segno Cinema* Janvier 1988, p. 15 ; Andrea Pastor « Mitogrammi », *Film Critica* Décembre 1987 p. 668-673 et Edoardo Bruno « L'impossibile vero », *Film Critica* Novembre 1987 p. 594-596.

## Le cerf-volant rouge de l'histoire : Portella della Ginestra, Premier Mai 1947

Pour donner chair à l'idée d'un Giuliano « volant aux riches pour donner aux pauvres », Cimino reprend donc l'invention de Puzo d'une idylle le connectant à la sphère communiste, avec Giovanna (Justina dans le roman) donc, présentée comme la soeur du leader local du PCI, Silvio Ferra. Mais, alors que, chez Puzo, Justina est une toute jeune femme totalement dépolitisée, soumise à son père (personnage non repris dans le film), lui-même plus ou moins intégré à la « bande à Giuliano » et reniant son fils (présenté ici comme « socialiste ») en raison de son engagement politique à gauche, l'adaptation cinématographique en fait une égérie du mouvement révolutionnaire<sup>556</sup>. Fort logiquement, elle occupe une place maîtresse dans le filmage de la manifestation populaire, davantage paysanne qu'ouvrière, et de sa répression.

La scène rendant compte du massacre de Portella se distingue dans *The Sicilian* à plus d'un titre.

C'est la seule séquence importante du film qui ne soit pas construite autour du personnage principal. S'il est en effet une divergence fondamentale d'approche entre le *Sicilian* et l'oeuvre de Rosi qui ne peut manquer d'être immédiatement relevée, c'est au sujet de la place que fait le cadre à Giuliano. Même s'il donne son nom au film, le bandit de Montelepre est quasiment absent chez le réalisateur italien. L'histoire existe en grande partie sans lui et, quand il est physiquement présent, il est toujours filmé de loin ; son visage n'est jamais détaillé (Rosi n'a d'ailleurs pas fait appel à un acteur professionnel pour l'incarner) et, d'une manière générale, l'esthétique du film cherche ostensiblement à le rendre le moins séduisant possible, délaissant effectivement la dimension « paillettes » du personnage. Inutile d'insister sur le fait que « Christopher » Lambert donne vie à un tout autre Giuliano ; des sept films de Cimino, *The Sicilian* est le seul qui s'articule de manière aussi évidente autour d'un unique personnage masculin.

Or, bien que physiquement présent dans la scène en question, Giuliano occupe une place marginale. Il y a bien sûr une certaine cohérence avec le point de vue global du film : « ami des pauvres », le bandit ne saurait – contre l'évidence historique la plus élémentaire<sup>557</sup> – être tenu pour responsable de l'assassinat de simples paysans (dont des femmes et des enfants), d'où la (relative) discrétion du

---

556 L'étendard rouge au marteau et à la faucille figure ainsi en bonne place dans sa cuisine.

557 Est-ce pour « mythifier » encore davantage son existence que Puzo – qui montrait déjà un Giuliano totalement « dépassé par sa base », incapable de commettre volontairement une telle tuerie – date l'évènement du « premier mai 1948 »? Le film, quant à lui, ne s'embarrasse d'aucun débat de ce genre. Si l'on est pas préalablement informé du contexte historique global, rien ne permet de comprendre que l'action se déroule entre 1943 et 1950 (tandis que le chapitrage du livre est explicitement construit sur la chronologie). Le spectateur très attentif pourra éventuellement lire les dates de naissance et de mort du héros sur sa tombe, visibles dans l'avant dernier plan, ou relever l'image fugacement saisie par la caméra de Cimino de la une authentique que *Life* a consacrée à Giuliano. A ce propos, on remarque que *The Sicilian* bouscule totalement la chronologie, en la plaçant avant le massacre de Portella alors qu'en réalité elle fut publié un an plus tard.

personnage, spectateur en situation périphérique, au cours de la première partie de la scène.

Elle donne ainsi l'occasion au cinéaste de renouer avec son approche dynamique de l'histoire. Au moment de la sortie du film, il expliquait au *Monde* : « Dans *The Sicilian*, le mouvement est circulaire et on revient souvent dans les mêmes lieux<sup>558</sup> ». En réalité, la circularité s'organise essentiellement autour de Lambert, alpha et oméga de la narration. C'est peut-être un des principaux paradoxes du film que de donner autant chair à un personnage prétendument traité sous l'angle du fantasme... Toujours est-il que ces deux minutes pendant lesquelles Giuliano n'intègre le cadre qu'au cours de plans très brefs, filmé de loin, en surplomb de la foule qui s'avance, dont il constitue (au milieu du groupe de tueurs qu'il dirige) le contre-champ, constituent bien l'unique moment du film où le cinéaste tente de réinvestir une esthétique mise au service d'une vision de l'histoire fondée sur la force du collectif.

On ne s'attardera pas sur les différentes « connexions » formelles, le plus souvent anecdotiques, que l'on peut déceler entre le *Sicilien* et l'ensemble de la filmographie. La plus manifeste, celle que le cinéaste revendique lui-même, est bien sûr la figure du cercle. Cimino a voulu, comme il l'indique au *Monde* construire une narration circulaire autour de son personnage pivot, tout en le définissant comme un individu « hors cercles » (voir infra). De fait, le cinquième long-métrage reprend non seulement la trajectoire géométrique dominante de *Heaven's Gate*, mais aussi finalement son argument narratif principal : la guerre pour la terre. Cependant, pour la scène dont il est ici question, les références internes à l'oeuvre sont tout autant, voire davantage, à chercher dans les deux autres volets de la trilogie.

C'est par le montage que la guerre opère une irruption intempestive, procédé éprouvé dans *The Deer Hunter*. Le *cut* qui nous transporte du mariage de Salvatore et Giulia au défilé montagneux, théâtre du massacre, réédite la mise en scène du glissement de Clairton au Vietnam, tout en inversant le sens de la transition. Alors que c'était la guerre qui envahissait le *Welsh Bar*, les bruits des pales d'hélicoptère se substituant à la nocturne de Chopin interprétée par John, l'image restant à Clairton, Cimino choisit ici de prolonger la musique festive, celle de la noce, tandis que l'écran offre déjà une vue du ciel de Portella. Dans les deux cas, on relève que la musique ponctue un rituel de cohésion sociale (l'épisode de chasse venant par ailleurs conclure la longue première séquence américaine du film, construite justement autour du mariage de Steven et d'Angela) et que la scène se conclut par le massacre de masse de civils. Assurément, ces quelques secondes de « flottement » nous offrent un des points de vue les plus originaux du film, le ciel de Sicile mais non pour y découvrir, comme cela se produit à chaque fois que le destin « frappe », le vol -circulaire – de

---

<sup>558</sup> *Le Monde*, 29 Octobre 1987, art. cit.

quelques rapaces<sup>559</sup>, mais un cerf-volant blanc, ondulant seul à l'écran, avant qu'un nouveau changement de plan ne nous en fasse découvrir deux autres, un noir et un rouge. Finalement, ce dernier occupe l'écran de manière exclusive ; la caméra descend ensuite et l'on découvre la masse humaine en mouvement, drapeaux au vent, long serpent effilé aux écailles vermeilles qui monte à l'assaut de la montagne.

On peut défendre l'idée que le rapport à l'histoire du film tient en entier dans ce basculement. Toutes les « affinités » chères au Kracauer cherchant à mettre au jour, dans une autre « trilogie américaine<sup>560</sup> » la dimension foncièrement « historiographique » du cinéma aussi ; sans doute le « rêve », traqué tout au long du film, est ici une nouvelle fois convoqué par Cimino, mais, dans ce glissement impromptu, de Glen Miller à Eugène Pottier, du champagne que l'on verse au sang qui s'apprête à couler, c'est bien l'histoire qui s'invite.

En amont, il y a donc le mariage où comme il se doit, l'on boit et l'on danse. Alors que dans *The Deer Hunter* les noceurs étaient des ouvriers américains d'origine russe s'ébattant sur des musiques slaves, s'enivrant de bière locale et de vodka, les convives siciliens, mais anglophones, paysans convertis au banditisme et amateurs de vins pétillants français, se déhanchent sur des airs endiablés de jazz américain. L'appartenance évidente de la musique au répertoire « national » (mais à diffusion mondiale) états-unien est ici capitale pour comprendre l'interprétation très particulière qu'opère Cimino de la geste de Salvatore Giuliano. A cet égard, il est légitime de voir dans ce passage d'un plan à l'autre un des « beaux restes » du *Sicilian* du point de vue de la capacité de Cimino à faire naître une idée par la grâce de la mise en scène<sup>561</sup>. Que doit-on en effet retenir de cette séquence? Trois niveaux de lectures peuvent en définitive être distingués ;

1) Sur un plan formel, le montage sonore opère une réitération, en même temps qu'il en constitue la version la plus achevée, du motif par lequel Cimino ouvre - par l'image - son film : la surimpression. Nous y revenons ultérieurement car ici réside la traduction esthétique de la mise en forme cinématographique du mythe ; figure onirique, le Giuliano de Cimino est à la fois miroir et palimpseste. Chacun des protagonistes de l'histoire peut à la fois y trouver ce qu'il y cherche tout en se fondant dans son image. C'est donc ici par le son que l'ellipse visuelle prend sens.

2) Du point de vue de l'entreprise « révisionniste » objectivement poursuivie par le film, la transition entre les deux plans (le mariage et les cerfs-volants de la manifestation) vise à déréaliser

---

559 Une des allégories les plus lourdement « didactiques » du film, à laquelle il n'est sans doute pas utile d'accorder de longs développements.

560 Ses trois oeuvres écrites, en anglais, depuis son exil new-yorkais, entre 1947 et 1966.

561 On pense ainsi, entre autres exemple, à l'ellipse séparant la fête à Harvard (1870) de l'arrivée, « vingt ans plus tard » de James Averill à Casper, Wyoming, dans *Heaven's Gate*, avec la fiasque de whisky comme « fil rouge ».

l'évènement du Premier Mai 1947. Non que *The Sicilian* - qui aurait pu (après tout Cimino a longuement défendu l'idée que son film ne prétendait pas « faire l'histoire » de Giuliano et de la Sicile) prendre le parti radical de l'éluder de son récit<sup>562</sup> – nie la réalité du massacre, ni même l'implication de son héros. Cependant le procédé cinématographique employé contribue bel et bien à arracher les faits survenus à leur contexte historique. Planant au dessus des réalités terrestres, l'histoire paraît émaner d'un songe. Le son comme l'image participent de cette logique. En effet, en choisissant de prolonger les accents du jazz festif dans un ciel que seuls d'innocents cerf-volants viennent troubler, Cimino qui a déjà, on l'a dit, eu recours aux plans « célestes » (les oiseaux) comme mise en forme épiphanique du destin, transforme un épisode historique reposant sur des bases proprement politiques et parfaitement identifiables (la collusion des intérêts mafieux, étatiques et américains) en une manifestation de la « fatalité » si attachée à la terre de Sicile.

3) Mais, dans le même temps, l'on doit reconnaître que, paradoxalement, l'ensemble des éléments rassemblés au cours de ce *passage* fait naître un sentiment d'authenticité que le film n'atteint à aucun autre instant. En dernière analyse, c'est la grâce que confère seule la certitude (qui repose en grande partie sur des données difficilement objectivables) d'assister non à un *spectacle* mais bien au « flux de la vie » véritable qui permet ce surgissement de l'histoire. A quoi peut donc bien tenir un tel miracle?

Tout simplement au fait que, en dépit de ce que veut nous faire accroire *The Sicilian*, les images nous montrent *autre chose*. Et, pour détourner quelque peu le commentaire de Bill Krohn, ce que l'on voit au cours de ce changement de plan, « ce n'est pas rien ».

Allons d'abord à l'essentiel : le *cut* du mariage à la manifestation est un précipité (dans l'acception chimique du terme: un dépôt, un résidu) de la démonstration historiographique mise en oeuvre dans la trilogie qui précède ; la mise à sac du Jardin et l'inévitable déception des espoirs des faibles sous les coups assénés par la Machine impériale américaine.

Argumentons à présent, en prenant les choses dans leur ordre chronologique d'apparition, en prenant soin le cas échéant de les relier à l'ensemble de la filmographie<sup>563</sup>.

L'on part donc des images du couple nuptial et de leurs invités qui dansent au son d' *In the Mood*<sup>564</sup>, dans le nid d'aigle du bandit, qui a pris pour l'occasion des allures de cabaret d'été. Deux plans

---

562 Ce qu'il a peut-être fait, mais dans une toute autre optique. C'est ce que suggère un article du *Los Angeles Times* relatant la polémique autour des deux versions, les producteurs ayant reproché au cinéaste d'avoir produit une version courte mais « sans action » (sans cette scène donc) pour les forcer à accepter la sienne. Voir *supra*.

563 Il est bien évident qu'un spectateur n'ayant pas connaissance de l'oeuvre antérieure de Cimino ne peut accéder à de telles conclusions. D'où l'intérêt de considérer l'ensemble de la filmographie, en accordant une place substantielle aux films « mineurs », comme objet de la présente thèse.

564 Glenn Miller, 1939.

intercalaires annoncent les événements qui vont suivre. Très explicitement, Giuliano met en garde Silvio Ferra (Stanko Molnar) - qui profite des festivités pour exposer à son beau frère l'enjeu des prochaines élections : la terre - lui recommandant de ne pas se joindre à la manifestation du Premier mai. On l'a dit, Cimino n'évacue pas entièrement le rôle qu'a pu jouer le « bandit » dans la répression anticomuniste en Sicile ; dans une scène précédente, on l'a vu pactiser avec le chef local de la mafia, qui s'est engagé auprès du ministre de l'Intérieur Trezza (Ray MacAnally) à « ranger » Giuliano dans le bon camp, celui de la Démocratie Chrétienne. Salvatore et ses hommes doivent dissuader les paysans de voter communiste. Or, quelques secondes avant que l'image ne bascule sur le cerf-volant blanc, un plan fixe isole un des lieutenants du « seigneur de la montagne », Terranova (). L'oeil mauvais, à l'écart des noceurs, qu'il observe avec un mépris patent, il est clairement désigné par la caméra de Cimino comme celui par qui la catastrophe va arriver. Un dernier cadrage sur le bonheur irradiant du couple du jour, qui achève de nous convaincre du caractère totalement étranger de l'être Giuliano aux sombre dessein de son second (), et l'on se retrouve dans le ciel de Portella.

Il faut toujours, dans le cinéma de Cimino, prendre le plus grand soin des « détails » ; c'est souvent ainsi que se décèle l'indice, autrement dit la *forme* par laquelle passe l'histoire. L'on apprend certes rien de ce que fut réellement la Sicile de la seconde moitié des années 1940 dans son cinquième film. Il n'empêche que l'histoire y laisse des traces. C'est donc un cerf-volant blanc qui se détache sur le fond bleu de l'écran. Le blanc immaculé de la virginité pré-nuptiale (la présence du mariage passe aussi par la continuité musicale), mais également le blanc de la monarchie, de la sacralité des liens, de l'ordre éternel ; de la même manière que le ciel est toujours d'azur en Sicile, « le prince a toujours été là, comme le vent du Sud », ainsi que l'expliquait peu de temps auparavant Borsa (Terence Stamp), guère inquiet des conséquences de sa capture par Giuliano. Et puis, arrive un cerf-volant rouge. Comme la goutte de sang sur la robe d'Angela. Et l'histoire est là : les dernières notes de la noce meurent, étouffées par le chœur, encore invisible, de la foule entonnant *'Internationale...en italien*. Il est évidemment de la plus haute importance de relever qu'il s'agit du premier et unique usage du « vrai » langage des individus qui se meuvent à l'écran. Alors que jusqu'à présent toute la mise en scène semblait pensée pour contenir le spectateur dans cet état de semi-conscience caractéristique du spectacle cinématographique, dont les artifices empêchent souvent une adhésion pleine au récit, le premier couplet du chant d'Eugène Pottier, cri de ralliement de tout ce que le monde a compté de révoltés depuis la Commune de Paris, sonne le réveil. A ce moment du film, les décors s'effondrent, les personnages qui bientôt vont envahir l'écran, abandonnent leur rôle de figurants d'une production américaine : ils habitent non un plateau de



cinéma mais l'histoire d'un pays. Un dernier signe dans le ciel, avant qu'un mouvement de caméra ne découvre la foule : un cerf-volant noir se joint au rouge. Le blanc a disparu ; les deux couleurs de la révolution, du sang et de la mort sont là, le drame peut commencer. Le peuple en marche, la paysannerie laborieuse de Sicile, prend possession de l'écran.

La métaphore du cerf-volant tient lieu, au sein de la filmographie de Cimino, d'une des formes les plus évocatrices de l'histoire ; s'il fallait absolument, ainsi que nombre de critiques s'efforcent de le faire à chaque nouvelle « déception », identifier une « touche » immuable de l'artiste<sup>565</sup>, qui sauverait en quelque sorte l'oeuvre, ce serait bien, davantage que cette capacité à « faire du beau », son talent de dialecticien qui semble l'inspirer lorsqu'il trouve, y compris au beau milieu de ses films mineurs, dans les aménités intrinsèques du matériau qu'il travaille, les ressources l'autorisant à donner forme aux contradictions historiques.

La mise en route de l'histoire passe donc, dans *The Sicilian*, par un plan céleste, habité par du vent, des cerfs-volants, un chant (de lutte) et de la musique.

Dans son essai posthume, Kracauer cite, à la même page du premier chapitre (« la nature »), Platon et Tocqueville. Or, si nous empruntons directement à ce passage de *L'Histoire* la remarque du théoricien français, à propos de la « course » dans le champ social des idées sous-tendant les actions « subversives » (au sens le plus général du terme), pour laquelle il use de la parabole du cerf-volant, il se trouve que c'est justement par comparaison avec la vision platonicienne du « monde des idées » que cette parabole prend tout son sens dans le contexte du plan dont il est présentement question. Tout ceci mérite évidemment explication. En définitive, la dialectique ciminoienne est simple et tient pour l'essentiel dans les trajectoires qu'il attribue aux trois voiles de papier qui viennent peupler le ciel de Portella della Ginestra, ce premier mai 1947.

La première est un triangle blanc pourvu d'une longue traîne multicolore. Il n'apparaît pas dans le ciel, il l'habite ; la caméra de Cimino le montre, au centre du cadre, comme s'il était un élément du paysage. On l'a dit, le prolongement de la scène précédente passe de différentes manières ; la plus explicite, visuellement, est bien sûr la couleur, mais on aurait tort de minimiser d'autres dimensions de la composition de ce premier tableau. Tout d'abord, tandis que la musique de la noce perdure, les mouvements du cerf-volants renforcent considérablement l'analogie avec la cérémonie nuptiale : la voile blanche et ses rubans semblent se mouvoir dans une chorégraphie mimant les danses enjouées des mariés et de leurs invités, que nous venons de quitter. Au rythme de la musique américaine, ce cerf-volant dessine une trajectoire désordonnée ; il navigue, sautillant frénétiquement, depuis le

---

<sup>565</sup> La formule « notre Cimino » résume parfaitement cette attitude (manière de dire que l'on reconnaît partiellement le savoir-faire du cinéaste, tout en regrettant de ne pas le retrouver pleinement) ; voir la réception de *Sunchaser*, au chapitre suivant, notamment la critique de Pierre Murat dans *Télérama*.

centre, de la gauche à la droite de l'écran. Par ailleurs, il apparaît comme un élément proprement *hors sol* ; si l'on établit d'emblée une filiation avec l'univers précédant, aucun *fil* ne permet de le rattacher à la terre (pour l'instant invisible) qui sert de support à l'histoire en cours. Bien différente est la façon dont les deux autres objets volants apparaissent et se meuvent. Le triangle rouge fait irruption par la gauche du cadre - au moment où les premières paroles de *l'Internazionale* retentissent - qu'il entreprend de traverser en ligne droite ; à mi chemin, une flèche noire vient couper sa trajectoire, qui du coup perd de son assurance : il ne progresse plus et se contente de quelques soubresauts, avant d'entamer un mouvement de reflux. A ce moment la caméra descend et nous découvrons le tableau déjà décrit. Le sol au dessus duquel se joue ce ballet de cerf-volant est donc occupé par une manifestation communiste ; ici aussi la couleur joue un rôle identificateur déterminant. Le rouge n'est plus seulement dans le ciel : c'est l'étendard des hommes qui s'avancent, de la gauche vers la droite de l'écran. Cependant, la connexion de l'image aérienne avec le monde terrestre est ici nettement accentuée par la présence physique d'un fil : le cerf-volant rouge est en effet ramené à hauteur d'homme par un des manifestants en tête de cortège, qui enroule la corde au fur et à mesure de sa progression vers les hauteurs. Finalement, le morceau d'étoffe (ou de papier) est absorbé et disparaît dans la foule.

Voilà pour le compte-rendu descriptif des quelques dizaines de secondes qui établissent la jonction de deux scènes construites autour de mouvements collectifs ; les danses festives des mariés et de leurs invités d'un côté, le rassemblement ouvrier et paysan du premier mai de l'autre. On note que, outre Giuliano, de nombreux personnages se retrouvent dans ces deux moments, mais l'ellipse les séparant est aussi l'occasion, pour certains d'entre eux, d'une recomposition radicale de leur profil et fonction. Les joyeux drilles, gentiment éméchés, se sont mués en froids exécutants d'une logique meurtrière qui les dépasse. Leur leader, filmé quelques instants plus tôt en chef d'orchestre flamboyant de la cérémonie dont il était le héros est réduit en pathétique victime d'une sombre machination au profit de ceux « d'en haut », tous les puissants de l'île dont il pensait pouvoir se tenir à l'écart (les fameux « trois cercles »). La transfiguration la plus spectaculaire concerne bien sûr les Ferra. Nous quittons la soeur au moment précis où le bandit l'enlève à Pisciotta pour une ultime danse ; le frère est quant à lui un invité de marque, qui jouit du privilège de parler d'égal à égal avec le « roi de Montelepre ». Le réagencement opéré par le *cut* ne pouvait conduire à une subversion plus poussée des assignations de ces deux personnages : d'épouse et de beau frère comblés<sup>566</sup> du « mythe » Giuliano, ils deviennent, constituant ainsi un couple clairement antagoniste

---

566 Plus tôt, Ferra avait accordé à Giuliano sa « bénédiction », exprimant sa gratitude pour tout ce que le bandit avait accompli « pour nous » (comprendre: le camp des pauvres). Même si le tout dernier échange verbal entre les deux hommes atténue sensiblement l'enchantement dans lequel le leader communiste semblait évoluer, il est patent de constater qu'à aucun moment Ferra ne semble s'inquiéter des « protections » notoires dont bénéficie son futur beau

à celui de la scène précédente, les leaders d'un mouvement de contestation que ce dernier a en charge d'éliminer.

Ainsi les trajectoires des cerfs-volants sont-elles des indices, des traces de mouvements historiques, qui se matérialisent également par une nouvelle cartographie des positions occupés par les personnages principaux.

Revenons à l'idée de départ, Platon et Tocqueville. Le cerf-volant blanc ne désigne pas de manière univoque toutes les idées réactionnaires que l'on peut débusquer dans la rhétorique du mariage (l'ordre « éternel » notamment) ; il ne représente pas seulement l'opportunisme et le cynisme qui guident la politique étrangère américaine, susceptibles d'appuyer des camps que tout oppose au gré de ses intérêts propres<sup>567</sup>. Il pourrait tout aussi bien anticiper l'innocence du peuple qui monte, inconscient du danger, vers le lieu de son holocauste. Comme à chaque fois qu'il s'agit de déceler un sens possiblement attribuable à un signifiant que l'on charge d'une fonction symbolique, la pluralité des interprétations s'impose. L'important est ici de comprendre que ce qu'est fondamentalement ce cerf-volant c'est justement une idée (ou plutôt donc un faisceau d'idées) c'est à dire un principe immanent (on l'a dit: il n'apparaît pas dans le ciel) qui n'entretient aucun rapport dialectique avec le monde d'ici-bas. Il habite une sphère ontologiquement étrangère, inatteignable, effectivement *pure* car en dehors du labeur humain. C'est bien un cerf-volant « platonicien » : une Idée flottant au dessus des réalités terrestres.

Et dans l'économie générale du *Sicilian*, ce cerf-volant est l'image du « mythe » censément traqué par Cimino. Le propre du mythe, on le sait au moins depuis Lévi-Strauss, est bien d'être au dessus des hommes, en surplomb de l'histoire. Le mythe est une fin en soi ; il n'explique rien ; il est cette page *blanche* dont les hommes peuvent se saisir (le mythe existe toujours en une multitude de versions) afin, en le modelant, de donner du sens à leur existence. Avec la disparition du cerf-volant blanc, au moment où débute *l'Internazionale*, se joue un processus déterminant : le passage du mythe à l'histoire. Car ce que le film va dorénavant (d)écrire, toujours bien entendu à travers les ressorts de la fiction, c'est le récit de l'expérience, souvent douloureuse, du peuple de Sicile pour habiter sa terre. Sitôt envolé le « rêve » (il est significatif de constater que Cimino emploie, pour qualifier l'ambition de son film, indifféremment, les termes de « mythe » ou de « rêve », qu'il s'agirait donc de documenter), c'est l'histoire qui commence à s'édifier. Le cerf-volant rouge peut également être vu comme un concept (l'insurrection) , mais il est surtout filmé comme une émanation proprement humaine ; il s'élève dans le ciel faisant chorus aux chants qui montent de la

---

frère de la part de Don Masino, son ennemi objectif.

567 On remarque toutefois qu'après avoir dansé au centre et à gauche le cerf volant pique à droite toute.

foule et, surtout, il y a ce fil qui en fait une excroissance céleste des étendards terrestres. Cerf-volant et drapeau sont de la même essence. Si le premier est une idée, elle n'a de raison d'être que dans le cadre d'un combat bien matériel, celui que mène le prolétariat pour son émancipation, dans une perspective de transformation sociale, ainsi que le proclame le chant de Pottier. D'ailleurs le cerf-volant rouge ne disparaît pas dans le ciel ni n'y demeure : il est ramené sur terre et finit par s'assimiler totalement aux drapeaux qui s'agitent au dessus des têtes.

Là encore, on peut rattacher, à partir de la couleur de l'objet, d'évidentes symboliques : le rouge n'est pas que l'anticipation du désir de révolution ; sa course est d'ailleurs stoppée par un troisième cerf-volant, de forme nettement plus élancée, contondante, qui traverse en flèche l'écran en sens inverse (le cerf-volant rouge et la manifestation suivent des trajectoires parallèles), annonçant ainsi la contre-révolution, la défaite et la mort. Mais ce qui nous apparaît ici comme déterminant pour comprendre ce qui se joue avec ce *cut*, c'est bien le fait que le cerf-volant rouge s'inscrit *dans l'histoire* ; il lui est consubstantiel. Il est le produit d'un contexte déterminé ; il vient de la terre (le concept d'autochtonie éclaire la totalité de cette séquence), des sociétés humaines dont il exprime les contradictions. Il est en soi un *point de vue* et non cette page blanche, pure, qui ne peut habiter que le ciel. Sa trajectoire est voulue par l'action d'un groupe d'hommes, mais dépend en définitive des rapports de force. Il doit affronter des vents, ceux que les « forces vives », puissantes, de la société, font souffler. C'est pourquoi Kracauer est sensible à cette métaphore de Tocqueville ; pour le partisan (néanmoins critique) de l'entreprise coloniale<sup>568</sup>, peu soupçonné de sympathies envers la contestation de l'ordre légal, les idées destinées à « modifier l'état des choses » étaient comparables à « un cerf-volant qui chemine par l'action opposée du vent et de la corde<sup>569</sup>. »

Si les circonvolutions célestes annoncent en quelque sorte ce qui va se dérouler sur le théâtre d'opérations terrestres, elles indiquent ainsi en même temps une certaine réorientation du film. Dans l'immédiat, l'histoire est en quelque sorte remise à l'endroit. Même si la figure de Giuliano est partiellement soustraite à l'entreprise de « démythification » générale vers laquelle les vingt-cinq minutes restantes tendent, il fait peu de doute que la caméra de Cimino enregistre autrement les faits et gestes des personnages. Les compagnons d'armes du « Robin des Bois » sicilien, présentés jusqu'alors comme des détrousseurs au grand coeur, ne s'attaquant (et encore poliment<sup>570</sup>) qu'aux aristocrates, légitimant toujours leurs actions par la volonté de secourir les affamés, n'ouvrant le feu sur les *carabinieri* qu'en cas de nécessité absolue<sup>571</sup>, sont, pour la première fois montrés pour ce qu'ils sont : une bande armée accueillant de sinistres individus vendus aux intérêts communs des

568 Alexis de Tocqueville, *Rapport sur l'Algérie*, 1847.

569 Tocqueville, *Souvenirs*, Paris, Gallimard « Folio », 1978, p. 66. Cité par Kracauer dans *L'Histoire*, *op. cit.*, p. 80.

570 Voir la scène de l'« arrestation » fort courtoise du Prince Borsa par Passtempo.

571 Ainsi que le théorise Lambert lors de sa rencontre avec son futur lieutenant Silvestro.

réseaux mafieux et des services américains, assassinant froidement femmes et enfants. La trajectoire de Giovanna permet de mesurer l'ampleur du réajustement qu'effectue la mise en perspective des personnages au cours de ce moment clé du *Sicilien*. Le « conte de fée » (Gore Vidal) est fini. Seule une fable pouvait mettre en scène la sortie, emmenée en voiture décapotable grand luxe conduite par son futur époux de bandit, d'une paysanne, soeur d'un dirigeant communiste, dans les night-clubs chics de Palerme où l'on se trémousse sur de la musique américaine. Avec l'effacement du cerf-volant blanc, c'est, au sens strict, à un brutal désenchantement que nous convie *The Sicilian* ; il nous faut notamment y voir une réponse que le récit s'apprête à donner à l'incantation de Giovanna, Cendrillon dans son carrosse rutilant, simulant l'exaspération devant les excentricités du bandit fantasque<sup>572</sup> qui, narguant la maréchaussée à grand coup de klaxon à la manière du *Sorpasso* de Risi, l'entraîne dans les boîtes à la mode de la capitale sicilienne (« allons danser ! ») et à qui elle ordonne de la « ramener à la maison ». Les derniers mots de Silvio Ferra seront : « des pétards ! », juste avant qu'une rafale de mitraillette ne l'atteigne mortellement au ventre et que Giuliano ne l'emporte à sa dernière demeure. Ces coups de feu, qui suivent de peu le ballet des cerf-volants, sonnent bien la fin d'un fantasme et l'épuisement des artifices : ils sont le bruissement de la « réalité matérielle ».

Et de fait, les oripeaux de princesse (elle faisait justement remarquer à son cavalier que sa toilette d'apparat ne sied guère à sa condition prolétarienne, tout en se réjouissant de passer une soirée de gala dans le grand monde palermitain), mariée au « roi » de Montelepre et des montagnes siciliennes, révèlent leur propriété foncièrement éphémère. La voile blanche à la longue traîne n'est plus dans le ciel de Portella ; la somptueuse robe de la noce célébrée dans le nid d'aigle du bandit, loin des contingences matérielles dans lesquelles se débat le « petit peuple » de l'île, a laissée place, sur le corps d'une Giovanna ramenée à sa condition de paysanne engagée dans la lutte pour la réforme agraire, à une étoffe aussi sobre que sombre.

Tout se passe en dernière instance comme si, par capillarité, la dissolution du « mythe » gagnait l'ensemble du monde placé devant la caméra. Y compris la figure de Giuliano ; incontestablement le film change de perspective après le plan de transition du mariage au massacre. S'il demeure le pivot du récit, la place qu'il occupe dans le cadre évolue sensiblement, de même que la manière de le montrer. Son entrée en clandestinité, après le meurtre inaugural du carabinier s'apprêtant à l'appréhender pour « trafic de blé » au tout début de l'histoire, signe son exil montagnard ; il ne sera plus dès lors que « the lord of the Mountains » ainsi que le présente solennellement, à ses nouvelles recrues, son frère d'arme Aspanu Pisciotta. C'est perché sur les hauteurs que la caméra de Cimino

---

572 A qui elle reproche néanmoins de ne pas « avoir l'air de vouloir aider les pauvres », richement vêtu comme il est.

campe son personnage. Quand il daigne descendre au village, c'est pour régler ses comptes à un traître (le barbier Frisella), exécuté avec une mise en scène grandiloquente, sur la *piazza grande* de Montelepre<sup>573</sup>; s'il se rend en ville, c'est au volant d'une voiture de sport, habillé en dandy, annoncer son futur mariage dans un club de jazz fréquenté par le tout Palerme. Dans les deux cas, c'est bien une geste «fabuleuse» que construit le film. Le dernier plan montrant Giuliano occupant une position élevée survient quelques instants après l'apparition du cortège dans le défilé de Portella della Ginestra (). Il est filmé en contre-plongée, signe que la l'action qui s'annonce est d'abord perçue du point de vue de la plaine, c'est à dire des manifestants plébéiens. Cette image de Giuliano expliquant à sa troupe qu'il s'agit d'effrayer et non de tuer ceux d'en bas témoigne avec une force inédite dans le film de ce que Hobsbawm a si justement résumé avec sa formule de « situation intermédiaire », entre deux mondes antagonistes, qui caractérise fondamentalement le bandit des sociétés elle-mêmes écartelées entre deux stades historiques.

« On ne peut plus dormir tranquille quand on a ouvert une fois les yeux ». Quelle formule plus définitive que le titre du récit de Rober Bober<sup>574</sup> pour signifier qu'une fois l'Histoire conviée, on ne peut l'éconduire? Même dans ses oeuvres les plus « hollywoodiennes » Cimino reste le cinéaste de la perte : l'écroulement de l'univers onirique est définitif. On laisse Giuliano sur son rocher rappelant « on tire au dessus des têtes! », on le retrouve perdu, le regard vide, le cadavre de son beau frère sur les bras, errant au milieu de la débandade générale, incapable de mettre des mots sur ce qui s'est passé<sup>575</sup>. Quand à l'hôpital, où s'accumulent les corps ensanglantés, il finit par ouvrir la bouche, c'est pour vomir ; le premier plan rapproché depuis le massacre le montre de dos, pathétiquement agenouillé devant une cuvette de toilettes. Très significativement, Giuliano n'est plus jamais filmé dans son royaume après cette scène. La descente de la montagne est un voyage sans retour. Bien qu'il se maintienne dans le parti-pris initial de ne pas chercher à relater des « faits », Cimino construit bien un second Giuliano après les cerfs-volants. C'est un homme aux abois, pris dans d'inextricables contradictions, totalement immergé dans la réalité matérielle de son temps. Même la Sicile n'est plus filmée de la même façon. Il y a bien sûr toujours ces « belles images » tel ce plan où Giuliano attend sur un quai, dans ce qui sera sa dernière aube, l'appel de Giovanna fraîchement débarquée à New York. Mais la polarisation sociale de l'île (pas totalement absente par ailleurs de l'ensemble du film, voir infra) est nettement valorisée par les choix guidant les prises de vue. A la Palerme baroque du prologue, saisie dans un mouvement tournoyant de

---

573 Il est le premier à se voir épingler sur son veston le message du « mythe » à ses ennemis : « ainsi meurent ceux qui trahissent Giuliano ». Avant cela, le bandit grand seigneur, magnanime en toute circonstance, lui avait promis qu'il prendrait soin de sa femme et de son jeune fils.

574 Paris, P.O.L., 2010.

575 L'incommunicabilité de l'expérience, autre thème ciminien s'il en est. Voir notamment les chapitres consacrés aux deux films phares de l'auteur.

caméra autour des places circulaires magnifiant la dimension onirique du lieu, renforcée par la composition élégiaque de David Mansfield à laquelle se mêlent les tintements des cloches, succède la métropole des grandes artères rectilignes parcourues par les cohortes de véhicules militaires. A l'instar de l'existence du bandit, la ville est en état de siège, comme habitée par les mouvements de l'histoire<sup>576</sup>.

Pour la dernière partie de son film, Cimino choisit donc de montrer un Giuliano certes toujours auréolé du prestige de la sincérité (il a été victime d'une trahison<sup>577</sup>), de la foi en ses idées (il continue de réclamer « la terre » pour les pauvres), mais il le propulse dans l'arène. Bien loin de son Olympe, le roi de Montelepre mène son dernier combat, où l'enjeu ne réside plus que dans la survie, au sein même des territoires contrôlés par les détenteurs des différentes formes locales de pouvoir. Lors de la rencontre entre Don Masino et Camillia, qui fait suite au vol des bijoux de la seconde, au cours de laquelle le chef mafieux expose sa vision géopolitique de l'île (voir *infra*), l'aristocrate américaine lui fait remarquer que les montagnes ne sont pas que le royaume des chèvres : « il y a aussi Giuliano ». Rattrapé par l'histoire, le bandit doit effectivement abandonner les reliefs aux hordes caprines. Il est en quelque sorte broyé par les efforts conjugués des trois cercles qu'il prétendait ignorer superbement. « Le pouvoir est au bord de la mer » argumente Don Masino ; manière de dire que, si « la Sicile n'est qu'une montagne », ainsi que le croît la duchesse, le territoire sur lequel règne Giuliano est fondamentalement une chimère. Sitôt le rêve estompé, il ne saurait être question que la lutte pour la vie, objet ultime de l'histoire, s'y déroule. C'est donc sur la côte que Giuliano doit trouver l'achèvement de son destin.

Et très significativement, la fin du récit reprend un motif central de la narration chez Cimino : le rôle de l'eau comme agent de dévoilement des vérités ultimes. La désescalade est poussée jusqu'au bout : c'est bien sur l'eau, à l'altitude zéro, que Giuliano reçoit, de la main armée de l'Amérique () la confirmation qu'il est bien devenu un mortel, c'est à dire un homme.

Mais revenons à la manière dont *The Sicilian* nous montre cette manifestation du premier mai 1947, et sa répression, à Portella della Ginestra.

D'abord en plan large, dans une chorégraphie qui rappelle les défilés festifs d'un autre « premier », celui du Nouvel An chinois dans *Year of the Dragon*. Le rouge est descendu sur terre ; à peine

---

576 Une image offre une parfaite synthèse de cette analogie, celle de Giuliano, en compagnie du « dernier carré » des fidèles (Adonis, Pisciotta, Passatempo et Giovanna), dans un appartement de Palerme ; la précarité de l'existence du bandit est visuellement traduite par le tremblement des tasses de café causé par le passage des motos militaires dépêchées sur l'île pour l'anéantir.

577 Celle, la première, de Terranova est en soi une démonstration que le « rêve » s'est évanoui. L'univers des mythes ou des fables peut accepter l'idée qu'un commando équipé d'armes de guerres « effrayent » des paysans sans défense en leur tirant « au dessus des têtes », à la façon d'un Guillaume Tell. Les réalités historiques établissent, elles, qu'un tel scénario ne saurait s'achever autrement que par un massacre.

remarque-t-on la présence de quelques étendards tricolores dans cet océan de drapeaux écarlates. Au fur et à mesure de l'avancée du cortège, qui entame l'ascension de la montagne rocailleuse, où sont embusqués les hommes de Giuliano, tout comme les chants s'élevaient jusqu'aux cieux, le cadrage se fait plus serré. Et l'on découvre, après la célébration nuptiale, donc, un autre couple. Il mène le cortège, bras dessus, bras dessous, et affichent, par contraste avec le regard torve du bandit à la solde de la réaction (Terranova), la détermination tranquille de ceux qui savent que le droit, au sens moral sinon légal du terme, est avec eux. L'homme est en blanc ; c'est Ferra. La femme, sa soeur et épouse de Giuliano, en robe sombre, porte déjà le deuil. Une dernière fois les cerfs-volants blanc et noir se croisent au dessus des manifestants. Puis une série de plans rapprochés sur quelques participants, exprimant par leur chant (qui n'a jamais cessé depuis le début de la scène) leur fierté d'être présent en ce jour de lutte. L'on reconnaît alors sur un promontoire le sinistre Terranova. D'un signe, il ordonne à son homme de main, posté derrière une mitrailleuse, d'ouvrir le feu. Dans un premier temps Ferra croit, autre réminiscence du *Dragon*, à l'explosion de pétards, puis les manifestants s'écroulent et le rouge macule les chemises blanches des hommes. Entre temps Giuliano aura été lavé de toute responsabilité directe : il ordonne de « tirer au dessus des têtes », puis, au moment de la fusillade, est obligé de s'occuper de son fidèle Pisciotta, tuberculeux (voire infra), qui manque de s'étouffer, si bien qu'il ne voit pas le drame qui se joue sous ses yeux. L'épilogue de la scène, très inspiré cette fois du *Deer Hunter*, prolonge cette entreprise de déculpabilisation. C'est lui qui, dans un état de sidération, marche dans la foule en déroute, portant son beau-frère mortellement touché jusqu'à l'hôpital où gémissent, dans une mare de sang, les dizaines de blessés de la fusillade.

Nous pouvons à présent revenir sur les affirmations conclusives énoncées plus haut. L'histoire racontée par ce moment, climax du film, est bien, dans un condensé extrême, celle que Cimino n'a eu de cesse de développer, tout particulièrement dans les deux premiers volets de la trilogie. En définitive, c'est « l'Amérique » qui tue les rêves des « damnés de la terre ». Ceux-ci manifestent pour une réforme agraire et donc contre les intérêts des propriétaires latifundistes alliés à la mafia (tel le prince Borsa), elle-même en bon rapport avec les services états-uniens. En se battant pour la terre, ils réclament le droit de vivre dans leur pays. C'est aussi pourquoi ils chantent en italien. Ils luttent pour ne pas être obligé d'émigrer. Contrairement aux affirmations condescendantes de la duchesse Camilla, ils ne rêvent pas d' « ouvrir une pizzeria dans le New Jersey, comme tout paysan sicilien ». Leurs aspirations sont bien locales, enracinées dans leur pratique quotidienne de leur espace de vie. Comme le dit souvent Cimino, paraphrasant involontairement Brassens, « on ne peut pas mourir pour des idées ». Et les paysans rassemblés à Portella della Ginestra ne sont pas des



idéalistes, au sens marxiste du terme ; ils n'entendent pas mourir pour des principes éthérés. Leurs préoccupations sont, littéralement, autochtones (« nées de la terre »). La mort, elle, vient du ciel. Ou plutôt, dans le cas qui nous préoccupe, des montagnes. Perchés sur leurs rochers, les bandits assassins se font les exécutants des intérêts de « ceux d'en haut », incarnant à merveille cette position intermédiaire, fondamentalement ambiguë du bandit. On se doit à ce propos de revenir vers Hobsbawm, que le prince Borsa, expliquant doctement à son bandit de geôlier qu'il ne « sera jamais lui », semble avoir étudié de près :

L'aspect crucial de la situation sociale du bandit, c'est son ambiguïté (...) c'est un pauvre qui refuse d'accepter le rôle traditionnel des pauvres et qui acquiert sa liberté au moyen des seules ressources dont il dispose, à savoir la force, la bravoure, la ruse et la détermination. Cela le rapproche des pauvres – il est l'un d'entre eux – et l'oppose à la hiérarchie du pouvoir, de la richesse et de l'influence, dont il ne fait pas partie. Rien ne fera d'un brigand paysan un « gentilhomme » car, dans les sociétés où les bandits abondent, l'aristocratie et la noblesse terrienne ne se recrutent pas dans les rangs du peuple. En même temps, le bandit est inévitablement attiré dans les réseaux de la fortune et du pouvoir (...) C'est « l'un d'entre nous », toujours sur le point d'être assimilé aux « autres » et, plus il réussit en tant que bandit, plus il est à la fois le représentant et le champion des pauvres *et* un élément du système des riches<sup>578</sup>.

Et c'est bien ce qu'illustre ce moment particulier du film. Après avoir campé son héros en personnage « hors classe », un peu à la façon d'un Jim Averill ou, dans une moindre mesure, d'un Stanley White (voir la scène, nous y revenons plus loin, où Giuliano se définit « en dehors » des « trois cercles » que sont l'Eglise, la mafia et l'aristocratie), Cimino nous montre un Giuliano rattrapé en quelque sorte par l'histoire. Exonéré des principales responsabilités dans le massacre de Portella, Giuliano est néanmoins devenu « un élément du système des riches ». Or, et c'est bien, on l'aura compris, le point névralgique de cette séquence au regard du propos général défendu tout au long de cette thèse, Cimino jette l'Amérique au milieu du charnier. Ainsi, alors que le film tourne ostensiblement le dos aux faits, le cinéaste parvient, par les voies de la pure fiction, à le connecter, subtilement mais puissamment, non seulement à sa propre oeuvre, mais aussi à l'histoire elle-même.

L'idée selon laquelle *The Sicilian* constituerait, malgré ses aspects éminemment problématiques, un *prequel* de *Heaven's Gate*<sup>579</sup>, et donc d'une certaine manière un prologue à la filmographie dans son ensemble repose entièrement sur ce moment-là du film. En conférant aux bandits, devenus les alliés objectifs des puissants, la charge d'éradiquer, de la manière la plus sanglante qui soit, les espoirs d'émancipation des plus pauvres, Cimino *explique* les mécanismes de l'exil. A ce titre, le récit du *Sicilian* se situe bien en amont de celui de *Heaven's Gate*. Les paysans des régions périphériques du Vieux Continent, qu'ils soient Siciliens, Slaves ou Irlandais sont venus chercher dans l'Ouest

---

578 Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 102.

579 Défendue, rappelons-le, par le réalisateur lui-même.

américain la terre que l'aristocratie européenne leur refusait. Mais il y a plus. Car si le film se garde de porter trop gravement atteinte au « mythe Giuliano », il en dit finalement bien plus long quant aux responsabilités américaines dans les répressions sanglantes des mouvements ouvriers d'après-guerre. Certes le film cache les liens personnels très forts existant entre Giuliano et les services américains<sup>580</sup>. Ce n'est donc pas le héros iconique qui appuie sur la gâchette. Cimino simplifie et va à l'essentiel : c'est l'Amérique elle-même. Cette implication directe s'opère par un double biais ;

- par la continuation de la musique d'un plan sur l'autre Cimino invite l'Amérique à Portella della Ginestra. Alors que dans *The Deer Hunter* les bruits d'hélicoptère *importaient* le Vietnam au cœur de la Pennsylvanie industrielle, le jazz, débarqué sur l'île en même temps que l'armée américaine quatre ans auparavant, *exporte* la guerre dans la paysannerie déshéritée sicilienne. Derrière l'innocence et la légèreté de la partition, il y a ce terrible message : même en chanson, les intérêts supérieurs des classes dirigeantes américaines, parmi lesquels la nécessité de disposer, à l'échelle mondiale, et tout particulièrement en Europe occidentale, d'un marché « ouvert » (autrement dit à l'abri de la contamination socialiste) sont défendus d'arrache-pied<sup>581</sup>.

- Et derrière la mitraillette, la machine de guerre par excellence, il y a le Nouveau Monde. Ou plutôt, et en ce sens Cimino reprend encore une des thématiques essentielles de sa trilogie, il y a l'exécutant, de basse extraction sociale et finalement sacrifié, des politiques les plus répugnantes décidées dans les hautes sphères. Le plan subrepticement glissé au milieu des festivités avait déjà permis d'identifier sans coup férir l'un des deux principaux lieutenants de Giuliano (étant entendu qu'Aspanu Pisciotta, l'ami d'enfance, dispose d'un statut à part) comme le traître. Significativement, celui qui lui restera fidèle jusqu'au bout, mais qui ne pourra rien faire, ni pour stopper la tuerie, ni pour, plus tard, enrayer la logique qui conduira à l'élimination de son chef, se prénomme Passatempo (Andreas Katsulas). Manière peut-être de réévaluer toute la geste du bandit, aussi belle que foncièrement inutile. En attendant, c'est bien Terranova, la « nouvelle terre », qui fait assassiner, tandis que le héros porte secours à son « frère » Aspanu en difficulté, le peuple de l'antique patrie<sup>582</sup>. Et sitôt le crime perpétré, une fois teintes de rouge les pierres et les chemises blanches, saccagé le

---

580 Le seul « lien » physique que semble avoir Giuliano avec les Etats-Unis semble être, ainsi que le découvre Camilla lui arrachant son pantalon (« c'est moi qui te violerai ! ») de porter « un caleçon de l'armée américaine ».

581 On ne s'étendra évidemment pas sur cette question ; souvenons-nous simplement que, pour les communistes – et même certaines composantes de la sociale-démocratie de l'époque, le plan Marshall, qui donne sa pleine mesure l'année du massacre de Portella, n'était rien d'autre qu'une manière de « continuer la guerre », par d'autres moyens, économiques mais aussi culturels (avec notamment une forme d'imposition des productions musicales et cinématographiques).

582 En détournant par sa crise de toux l'attention du chef, qui ne se rend compte que bien trop tard (encore un thème cimilien par excellence, particulièrement développé avec le personnage de Jim Averill) de la tragédie en cours, Pisciotta (difficile de ne pas relever le caractère infamant du patronyme de ce Judas : « petite pisse »...) se rend « objectivement » complice de la trahison de Terranova. On peut discuter, comme toujours, du caractère fortuit de la chose, toujours est-il qu'elle anticipe évidemment l'ultime trahison, tout à fait consciente, de Pisciotta, sur un bateau arborant le pavillon...du Nouveau Monde.

Jardin (on relèvera que l'ensemble des éléments, sonores et visuels, composant la scène qui montre l'ascension de la foule dégagent une harmonie quasi édénique, un peu à l'image du chœur slave de l'église orthodoxe du *Deer Hunter*) sicilien, l'Amérique peut faire disparaître les témoins gênants. Outre donc qu'elle « annonce » la fin de Giuliano, d'une manière finalement assez proche de la réalité historique, cette mise en scène inspirée de Cimino lui permet de renouer avec une composante essentielle de sa mise en forme de l'histoire : l'utilisation à des fins criminelles de certaines composantes des catégories populaires ou intermédiaires qui, finalement, fourbissent leurs armes contre leur propre camp. Dans *Heaven's Gate*, les tueurs de l'Association sont recrutés parmi les pauvres, à l'image de Nate Champion, qui « trahit sa classe » comme le lui reproche un des migrants. *The Deer Hunter* montre des ouvriers qui, en dernière analyse, forgent l'acier qui alimente la machine de guerre américaine au Vietnam. Comme le remarque Silvestro Canio (Michael Wincott), un des compagnons « innocents » de Giuliano, suivant du regard la foule qui s'avance, inexorablement, vers son lieu d'exécution (« j'ai plein d'amis et de famille en bas<sup>583</sup> »), tueurs et victimes sont, à Portella, foncièrement issus du même monde.

**« En Sicile, quand la réalité dépasse la légende, on imprime la légende<sup>584</sup> »**

Bien sûr, on objectera que le titre était déjà pris, ou que le choix de l'adaptation impliquait de reprendre celui du roman (ne serait-ce que pour des raisons strictement commerciales, voir *supra*). Il n'empêche : il n'est pas anodin de relever que le film de Cimino, presque totalement, on l'a vu, édifié autour de son personnage principal, n'utilise pas le nom (ou le prénom) du héros dans son intitulé, mais bien son origine géographique. Que dire donc de ce que nous donne à voir *The Sicilian* de la Sicile et comment relier ce propos au questionnement général de l'identité que porte l'ensemble de sa filmographie?

Comme pour ses oeuvres précédentes, Cimino et ses techniciens ont reçu de nombreuses louanges pour la qualité de la photographie. Inutile de s'attarder sur les commentaires qui estiment que la caméra nous montre une Sicile « belle », « somptueuse », « colorée »...Cependant, nous l'avons dit en première partie de ce chapitre, *The Sicilian* est loin d'avoir bénéficié de critiques unanimement positives, même en France. Il est donc logique de lire, dans la littérature qu'a générée le film, des jugements exprimant un net désaccord avec la manière dont il rend compte de la réalité géographique de l'île. Comme on peut facilement l'imaginer, c'est l'« aseptisation » du pays et de sa population qui a été dénoncée avec le plus de virulence par la critique. A un laborieux tour d'horizon des rédactions, préférons une citation unique, un peu longue certes mais qui résume bien ce point de

---

583 Ce à quoi le chef rétorque : « moi aussi ! ». Et pour cause, la femme qu'il vient d'épouser ouvre la marche. Élément qui vise une nouvelle fois à « sanctifier » le mythe Giuliano.

584 Michael Cimino, cité par Olivier Peretie, « Le Sicilien », *Le Nouvel Observateur*, 5 Avril 1987.

vue. Ainsi s'exprime Dominique Jamet dans les colonnes du *Quotidien de Paris*<sup>585</sup>:

De quel oeil Salvatore Giuliano et ses compagnons analphabètes et dépenaillés se verraient-ils sous les traits de fantaisie que leur a prêtés Michael Cimino? Partagés j'imagine entre la fureur et le fou-rire. Ils ne se reconnaîtraient pas dans ces bandits si bien peignés, si bien habillés, si bien armés, si bien encadrés, parlant le meilleur anglais (...) Ils reconnaîtraient de ci de là les lignes pures de leurs montagnes et les rues de leurs villes, mais cette Sicile sans odeur, sans saveur, sans sueur, sans mouches, sans crasse (...) leur paraîtrait pire qu'étrange, étrangère, d'un autre temps, d'un autre monde<sup>586</sup>

En clair, ce que reproche Jamet, et d'autres, à Cimino, c'est, là aussi, d'avoir procédé à une lecture « révisionniste » de l'histoire et de la géographie siciliennes. Le débat semble donc se poser dans des termes analogues à ceux qui structuraient la discussion autour de la représentation du personnage de Salvatore Giuliano. Dès lors, se pose la question de savoir si la démarche cinématographique de Cimino consiste, à propos cette fois de la Sicile, de nouveau, à « documenter un rêve »?

On peut commencer par relever que nombre de commentaires ont vu dans le choix du réalisateur le « rêve » d'un « retour aux sources ». Après s'être intéressé aux Russes, aux émigrés d'Europe orientale et aux Asiatiques, Cimino « devait » faire un film sur « son pays ». Il va sans dire que ce type de considérations pêche par un sérieux manque de documentation sur les motivations du cinéaste, et même sur les quelques rares données biographiques disponibles le concernant. Sous prétexte que le patronyme de Cimino serait « très fréquent en Italie du Sud<sup>587</sup> », certains n'ont pas hésité à camper le cinéaste en insulaire déraciné...Là aussi, on se contentera d'un seul commentaire, celui de Daniel Toscani Plantier, qui aurait pu appliquer à lui même le « droit à l'erreur » réclamé pour Cimino lorsqu'il écrivit dans le *Figaro Magazine* du 24 Octobre 1987 : « Cimino n'avait probablement rien à faire de cette Sicile clinquante alors que celle de son enfance dans les bas quartiers de New York est sa seule vérité<sup>588</sup>. »

Pourtant, si l'on peut soutenir l'idée que Cimino traque un rêve en promenant sa caméra dans les montagnes et les villages de l'île, ce n'est certainement pas celui d'une Sicile mythifiée. De ce point de vue, il y a une dissociation, dans le discours filmique, entre le regard porté sur le héros et celui qui s'attache à décrire le territoire.

En dépit de l'esthétique « clinquante » du film et du manque notable de mouches, *The Sicilian*

---

585 Qui publie par ailleurs le même jour une critique nettement favorable au film, mais peu prophétique (« on peut parier à coup sûr que Christophe Lambert entraînera le public derrière lui ») signée Anne de Gasperi (« L'héritage du clan », 28 Octobre 1987).

586 « Forget Palermo », *Le Quotidien de Paris*, 28 Octobre 1987.

587 *Eclipses* n° 39, 2006. Dans la même revue Myriam Villain s'interroge: « Michael Cimino ne serait-il pas issu d'immigrés italiens – sachant que le nom Cimino est d'origine italienne – et ne continuerait-il pas finalement son histoire sur une terre d'exil? » (*op. cit.*, p. 127).

588 « Je réclame le droit à l'erreur pour Cimino », *Le Figaro Magazine*, 24 Octobre 1987.

produit bien un discours géographique qui n'élude pas les aspérités du pays. En définitive, la tension est tangible entre ce que l'on pourrait appeler à la suite de Kracauer la « tendance réaliste » et la tentation « formaliste » qui traversent le film. Elle se retrouve dans les propos tenus par le cinéaste lui-même. Dans la continuité de son argumentation « justifiant » le choix du mythe plutôt que de l'histoire, Cimino a en effet expliqué, notamment aux *Cahiers*, qu'il avait voulu laisser la « vraie Sicile » et Montelepre à Rosi et aux Italiens ; il ne cache pas le fait que, ayant utilisé « plus d'une soixantaine de localisations différentes », les paysages servant de cadre à la plupart des scènes sont des montages d'éléments disparates, parfois éloignés de plusieurs dizaines de kilomètres les uns des autres. Et d'une certaine manière l'esthétique du film assume la dimension « production internationale » qui oblige de passer par le lit de Procuste de la vision hollywoodienne du monde les codes visuels. Pour le dire très simplement, on retrouve bien dans *The Sicilian* l'essentiel des clichés accumulés par le cinéma et la littérature sur l'île.

De même qu'aucune chronique sociale, quelque soit sa forme, décrivant le Sud des Etats-Unis depuis Faulkner ne semble pouvoir être vendue sans qu'il y soit question de « bruit » et de « fureur », il va de soit que l'on ne saurait distribuer un film (en tout cas en dehors de la péninsule) mettant en scène la société sicilienne sans mentionner, ne serait-ce que par un simple clin d'oeil, l'adage du *Guépard* selon lequel rien ne change jamais en Sicile, ou plutôt qu' « il faut que tout change pour que rien ne change<sup>589</sup> ». La « fatalité » a donc toute sa place dans la Sicile du *Sicilian*<sup>590</sup>, de même que les inévitables allusions au Visconti du *Guépard* (les rideaux soulevés par le vent, la lunette astronomique dans le cabinet du prince, les pièces en enfilades que parcourt Camilla dans son palais...). Conformément à un schéma bien rodé, le héros est celui qui combat l'implacabilité du destin. Giuliano refuse de se ranger dans les « cercles » qui structurent la société insulaire. Comme il l'explique à un moine de l'abbaye qui lui sert du refuge après sa grave blessure par balle (voir infra), « il est Giuliano » et à ce titre ne connaît qu'un maître et allié : le peuple. Tout cela ne semble guère appeler de commentaires particuliers. Mais est-ce vraiment tout ce que nous

---

589 De même que les utilisateurs de la formule faulknerienne oublient souvent de rappeler son origine première (Shakespeare), ceux du proverbe sicilien l'attribuent faussement à Giuseppe Tomasi di Lampedusa alors qu'elle se trouve en dans le roman (« le plus grand du XIXème siècle » selon Sciascia) qui a justement inspiré *Le Guépard*, *Les Princes de Francalanza* (titre original : *I Viceré*), de Federico Roberto.

590 Un plan laisse toutefois ouverte la possibilité que le film joue, au moins partiellement, avec cette convention. Dans la caserne où, déguisé en paysanne (Cimino avait déjà usé d'un travestissement en femme pour permettre l'accomplissement d'un plan « criminel » avec le personnage de Lightfoot dans son tout premier film ; nous en parlons au chapitre suivant), Giuliano vient de libérer des paysans emprisonnés ainsi que ses deux futurs lieutenants, les bandits Terranova et Passatempo, il échappe miraculeusement à la mort du fait du dysfonctionnement de l'arme pointée sur lui par Silvestro Cano (qui finira par le rallier). Contre l'avis de ses hommes, dont Aspanu, Giuliano épargne la vie du militaire et, regardant fixement la caméra interpelle directement le public : « Qui a dit qu'il n'y avait pas de feu dans le ciel de Sicile? » avant que le film n'enchaîne sur un des nombreux plans célestes montrant un oiseau tournoyant. Notons par ailleurs que le texte original correspond davantage à l'approche « mythique » du personnage (et, jusqu'à un certain point, de la Sicile) revendiquée par Cimino (« Who says there is no fire from Heaven in Sicily? »)

dit le film sur l'espace géographique – et sa structuration sociale – saisi par la caméra?

Oui, si l'on considère que le cadre spatial du *Sicilian* est bien la Sicile en tant que telle. Mais Cimino semble avoir lu Leonardo Sciascia. Dans *Le Jour de la Chouette*, publié l'année même de la sortie en salle du film de Rosi, roman phare sur la société sicilienne de l'après guerre, tenue à l'écart du « miracle italien » de la croissance et où il est d'ailleurs très brièvement fait mention de l'engagement de Giuliano dans les rangs de l'EVIS (voir supra), l'écrivain et compagnon de route du PCI note que: « la Sicile n'est qu'un espace imaginaire : comment y résider sans jamais y faire jouer son imagination?<sup>591</sup> »

Et c'est exactement ce qu'a fait Cimino. A Bill Krohn, il explique qu'il a voulu passer du temps (« presque un an ») sur l'île afin de « s'imprégner » de l'ambiance locale, ainsi qu'il aime procéder en amont de ses productions. Voilà pour la « tendance réaliste » qui sous-tend le film<sup>592</sup>. Mais en définitive, ce que cherchait le cinéaste dans ses repérages de pré-tournage, ce n'est pas une image de la Sicile des années quarante ou cinquante, « mythifiée » ou pas. Ce qu'il a en réalité « imaginé », pour reprendre les termes de Sciascia, c'est bien plus un modèle d'organisation géographique. Un schéma spatial qui corresponde à des logiques reproductibles dans bien des régions du monde. En ce sens, l'on comprend mieux également l'absence quasi-totale de chronologie ; c'est moins l'historicité des relations entre les classes en un lieu donné que Cimino cherche à établir dans son film que l'explicitation, la mise en forme, de paramètres universels. Même s'il affirme (à Krohn notamment) « se sentir un peu sicilien<sup>593</sup> » depuis son séjour sur place, congratulant au passage les locaux pour la qualité de leur accueil, Cimino est par ailleurs très clair sur ses intentions quand il débarque sur la plus grande île de Méditerranée. Ni la Sicile ni même l'Italie ne l'intéressent particulièrement. Lui, dont les grands parents maternels sont originaires du sud du Latium, à plusieurs centaines de kilomètres du détroit de Messine, ne « se sent » aucunement italien. A de nombreuses reprises il a affirmé être plus proche de la culture russe que de celle du pays de ses ancêtres biologiques. Sans doute (on y reviendra rapidement en conclusion du chapitre) a-t-il décelé quelques affinités personnelles avec son héros, « mythe » assassiné par l'« establishment », mais là n'est sans doute pas l'essentiel.

Ce sont justement les représentants des classes dirigeantes qui exposent la réalité du modèle géographique tel que conceptualisé par Cimino pour l'économie générale de son film. Il s'agit

591 Sciascia, *Le Jour de la chouette*, Paris, Flammarion, 1986, p. 65

592 Le cinéaste a également livré pour son cinquième long métrage, mais avec moins de conviction, un argumentaire autour de la volonté de « montrer autre chose » au public que les représentations cinématographiques stéréotypées : « Il (Rosi) a tourné sur les vrais lieux (...) Nous avons utilisé plus de soixante localisations, nous voulions montrer une Sicile différente d'où notre volonté de promener notre caméra dans des endroits qui n'avaient jamais été montrés jusqu'ici » (« Le rêve américain à distance », entretien avec Edouard Waintrop, *Libération* 28 octobre 1987)

593 « Un album de famille », *Cahiers du cinéma*, art. cit.

somme toute d'un schéma extrêmement simple, qui figure dans tous les manuels de collège et de lycée : celui de l'opposition entre un centre et une périphérie. Sauf, et c'est Don Masino qui le professe lors d'un tête-à-tête à Palerme avec la duchesse, qu'en Sicile (comme, l'on pourrait ajouter, dans beaucoup d'espaces insulaires), le centre est à la périphérie. Le pouvoir est au bord de la mer ; « à l'intérieur, il n'y a que des chèvres ». C'est par ailleurs une société pyramidale, clanique, marquée par un très faible degré de mobilité, ainsi que le résume le prince Borsa. Elle correspond ainsi parfaitement à l'archétype de l'espace marginalisé des grandes régions développées. Et c'est tout à fait ce qu'est venu chercher Cimino : un pays dont la structuration sociale et spatiale expliquent l'émigration des pauvres *et* (on se souvient que tout son propos est tendu vers l'idée de défaite et de perte) une préfiguration de ce qu'est l'Amérique, non certes une île mais un continent qui fonctionne pourtant sur le modèle centre-périphérie « inversé », avec une concentration des centres décisionnels, des hommes et des richesses sur les littoraux.

D'où l'intérêt d'opérer, à ce stade de notre analyse, un retour sur un des aspects formels les plus problématiques du film, la question de la langue.

Nous l'avons souligné en début de chapitre, nombre de critiques contiennent des remarques généralement négatives à ce sujet. Bien sûr, la plupart admettent la convention permettant à un cinéaste américain employant des acteurs issus de pays différents de tourner en anglais un film se déroulant dans les campagnes siciliennes. Il n'est cependant pas inutile de revenir sur la manière dont les choix du cinéastes ont été interprétés, en essayant de voir, en creux, les intentions véritables de Cimino.

Clairement, les commentateurs du film, tout particulièrement ceux de langue anglaise, ont formulé deux principaux reproches au cinéaste autour de l'utilisation du langage ;

- 1) Si l'utilisation de l'anglais dans les dialogues s'imposait, pourquoi aller jusqu'à montrer des journaux censément siciliens, des slogans (« long life to Giuliano ») peints sur les murs des villes ou encore des inscriptions officielles (« Ministry of Justice ») dans cette langue « étrangère » au pays représenté<sup>594</sup> ?
- 2) Pourquoi Cimino affaiblit-il la « crédibilité » de son entreprise en multipliant les accents différents (anglais, américain, allemand et français), quand tous les personnages (hormis bien sûr la duchesse Camilla) sont originaires de la même région de Sicile occidentale<sup>595</sup> ?

---

594 Voir notamment les *reviews* de Tim Pulleine dans *The Guardian* du premier Septembre 1988 ou de Ian Johnston dans *The Sunday Times* du 4 Septembre 1988.

595 Lire Victoria Mather « The Sicilian », *The Daily Telegraph*, 1/09/1988 ainsi que Philip French, « The Sicilian », *The Observer*, 4/09/1988.

Souvent formulées de manière sarcastique, ces réflexions montrent l'ampleur du malentendu autour du projet de Cimino. On le voit désormais : il n'est pas question dans *The Sicilian* de mettre en scène une Sicile « réaliste » ; les problématiques géographiques, historiques et sociales prises en charge par le film sont choisies en raison de leur dimension archétypale, modélisable et finalement transposable. Le fait de pousser si loin la convention autour de l'usage de la langue participe de ce parti pris. C'est bien pourquoi le seul moment du *Sicilian* où s'impose l'italien, sous forme d'*Internazionale*, est l'instant où l'histoire fait irruption à l'écran. Pour le reste, l'usage exclusif et, d'une certaine façon, outrancière, de l'anglais est bien une façon d'imposer le mythe. On pourrait, pour prendre une réalisation récente d'un autre italo-américain new-yorkais tournée en Italie et consacrée à un personnage « sulfureux » des années de guerre froide - Pier Paolo Pasolini - comparer la manière dont Cimino et Ferrara se débrouillent avec cette question de la langue. Dès le premier plan du *Pasolini* (2014) d'Abel Ferrara, où l'on voit le réalisateur de *Salo*, interprété par Willem Dafoe<sup>596</sup>, commentant en anglais son ultime film à un critique l'interrogeant en français (idiome que maîtrisait l'auteur de *Mamma Roma*), on comprend que le choix de faire parler Pasolini dans une langue qui n'était pas la sienne est moins un parti pris esthétique qu'un pis aller<sup>597</sup>. Par la suite, on voit Dafoe lire *Il Corriere della Serra* et s'exprimer en italien. L'ambition de Ferrara est bien de nous montrer un Pasolini ancré dans son temps, en prise directe avec les grands débats, notamment autour de la morale sexuelle, qui agitait la péninsule au milieu des années soixante-dix. Tout autre bien entendu est la démarche de Cimino. Il est patent de constater que le seul journal « réaliste » du film est *Life*, une revue américaine. Les autres ne sont effectivement pas « crédibles » du point de vue de la « réalité matérielle », pas seulement parce qu'ils sont rédigés en anglais, mais aussi en raison de la place totalement disproportionnée qu'ils accordent au « lord of the Mountains<sup>598</sup> » ; Cimino avait bien prévenu qu'il voulait nous donner une image du « mythe ». Quant au large panel d'accents que l'on peut effectivement entendre, comment ne pas comprendre qu'il est un avant goût du *melting pot*<sup>599</sup> que le cinéaste, une fois « revenu » en Amérique, n'aura de cesse d'explorer ?

Fort logiquement, on accordera donc le dernier commentaire du chapitre à la manière dont *The Sicilian* évoque l'Amérique ; c'est sans doute parce qu'il a filmé l'île comme s'il était déjà de l'autre

596 Figurant pour Cimino dans *Heaven's Gate*.

597 Cimino lui-même a eu, notamment avec *Year of the Dragon*, l'occasion de constater, amèrement, la quasi impossibilité de réaliser un film « américain » (autrement dit à destination d'un public certes états-unien mais surtout mondialisé) dans une autre langue que l'anglais.

598 A deux reprises Don Masino sort du bâtiment abritant le ministère de la justice, où il rencontre le ministre Trezza en personne, et achète un journal au kiosque voisin. En toute logique, l'Italie étant un Etat centralisé, ces scènes doivent se dérouler à Rome (le mafioso fait d'ailleurs allusion, auprès de la duchesse, à ses escapades romaines, qui lui « renouvellent son goût pour la vie »). Or ce point de vente ne présente que des publications totalement dévolues à l'« affaire » Giuliano, comme s'il constituait l'unique sujet de discussion de toute la péninsule...

599 Très significativement, le seul personnage américain du *Sicilien* est interprété par une actrice allemande.



côté de l'Océan, qu'elle lui évoquait finalement les mêmes réalités, que Cimino a repris la fameuse formule fordienne placée en exergue de ce paragraphe.

## Fragments d'Amérique dans *The Sicilian*

Quand le cinéma américain veut s'eupéaniser, il est mauvais. Les metteurs en scènes doivent, comme les peintres, reproduire l'espace, la lumière, la texture de leur pays.

Michael Cimino, *Télérama*, 21 Mars 1979

Cette présence prend en réalité trois formes ;

### ***The Sicilian*, un film « transatlantique »**

On peut en effet partir de ce constat élémentaire : le cinquième film de Cimino, le seul qui se passe presque entièrement « outre-mer » comme l'on dit aux Etats-Unis pour désigner les pays au delà des deux océans, est une production américaine, qui s'adresse à un public américain tout en recherchant une diffusion mondiale.

Le fait que l'Amérique soit tout autour du film explique en soi bien des décisions quant à la mise en oeuvre du film lui-même. On se souvient de ce qui avait décidé Cimino à engager Lambert : la ressemblance physique avec le vrai Giuliano mais aussi la dimension « transatlantique » de l'acteur. C'est un aspect sur lequel il revient à plusieurs reprises tout au long des nombreuses pages que lui ont consacrées les *Cahiers* et Bill Krohn. Il explique notamment au correspondant de la revue aux Etats-Unis que l'acteur bénéficiait en permanence de la présence sur le plateau d'une « conseillère linguistique », Deborah Brown, lui indiquant le bon phrasé qui devait correspondre à ce que Cimino définit comme un « anglais transatlantique ». Le réalisateur n'a pas, à l'époque, déroulé l'entièreté du raisonnement qui sous-tendait ce choix, qu'il devait si amèrement regretter par la suite. Parmi les critiques qui l'ont fait pour lui, on peut citer le commentaire de David Vasse dans le « numéro Cimino » de la revue *Eclipses* :

Au milieu des années quatre-vingt, l'acteur marmoréen s'était illustré dans des personnages mythiques qui avaient aussitôt fait de lui une star (Tarzan, le Fred de *Subway*, un mélange de Mad Max et de Petit Prince, le Connor McLeod de *Higlander*, un personnage...d'immortel). Véhicule d'une image érigée en poster vivant pour toute une génération de spectateurs en mal d'identification, Christophe Lambert incarnait à merveille le héros lisse et sans âme de l'ère publicitaire. C'est manifestement ce statut iconique accessible à tout le monde et à personne qui intéressa Cimino<sup>600</sup>.

D'où aussi, sans doute, une autre raison de généraliser le « transatlantisme » à l'ensemble du

---

600 David Vasse, « Soleil noir », *Eclipses* n° 39, 2006, p. 125.

casting ; parmi les acteurs principaux seule Giulia Boschi connaît l'italien (ce qui permet à Cimino et à Alex Thomson de réaliser un cadrage en gros plan plutôt convaincant lorsqu'elle entonne *l'Internazionale* dans la scène décrite plus haut).

Mais là n'est évidemment pas l'essentiel. Si l'on peut parler d'une présence « extra diégétique » de l'Amérique dans *The Sicilian*, c'est surtout dans la mesure où le film prend place dans la grande fresque américaine du cinéaste, comme nous avons essayé de le démontrer avec l'analyse de la séquence du moment où le film rencontre l'histoire, à Portella della Ginestra, le premier mai 1947. Cette fonction de prologue à l'ensemble de l'oeuvre – mais plus particulièrement de la trilogie – est, on l'a dit, revendiquée par Cimino : « Les personnages de *Heaven's Gate* étaient arrivés en Amérique. Même chose pour les héros de *The Deer Hunter*. Ici les Siciliens n'y sont pas encore. C'est une étape avant mes autres films<sup>601</sup> .»

C'est pourquoi la réception du film a été, en Italie, si problématique. Indépendamment des faiblesses évidentes du *Sicilian*, qui ne pouvaient qu'être relevées par des commentateurs relativement informés des données constitutives du matériau (le fameux « mythe ») travaillé par le cinéaste (en France comme aux Etats-Unis le personnage de Giuliano ne jouit pas d'une immense popularité), c'est bien en grande partie sur un malentendu que reposent de nombreuses critiques acerbes publiées dans la péninsule<sup>602</sup>.

Ainsi, un des principaux intérêts, de notre point de vue, du cinquième film, réside bien dans la fonction « documentaire » qu'a voulu lui conférer son auteur. Cependant, l'objet qu'il documente est moins le « rêve » qu'aurait représenté son héros que la vision de l'Amérique mise en scène dans les oeuvres antérieures<sup>603</sup>.

Pour autant, on peut aussi parler, en usant d'une rhétorique théologique<sup>604</sup>, d'une « présence réelle » du corps de l'Amérique dans *The Sicilian*.

### **L'Amérique, un impérialisme**

On l'a vu avec la scène-clé de Portella : par la mise en scène Cimino implique bel et bien

---

601 « Le rêve américain à distance », entretien avec Edouard Waintrop, *Libération* 28 octobre 1987.

602 Voir notamment le point de vue de Roberto Pugliese, *Cimino e l'ideologia*, art. cit. A l'occasion de la sortie de son film suivant, le réalisateur est revenu, dans les colonnes des *Cahiers du cinéma*, sur le mauvais accueil de *The Sicilian* dans la péninsule : « J'ai posé la question à des journalistes italiens. Ils m'ont répondu : 'On n'aimait pas le film avant même qu'il soit tourné. On pensait qu'un cinéaste américain ne devait pas traiter un tel sujet' ». Pour autant, Cimino estimait que leur avis aurait été différent s'ils avaient vu sa version du film et non celle, tronquée, du studio, la seule distribuée en Italie (« Je n'irai jamais à monument Valley », *Cahiers du Cinéma*, N° 439, p. 33)

603 Cette fonction de documentation « interne » rapproche *The Sicilian* du dernier film, *Sunchaser*. Voir chapitre suivant.

604 Justifiée, on le verra plus loin, par les rapprochement avec l'iconographie christique qu'opère le film autour de la geste de Giuliano.

l'Amérique dans l'histoire violente de l'après guerre en Sicile. Mais l'Amérique n'est pas uniquement présente sous la forme du jazz ou par le biais du patronyme l'évoquant de manière quasi subliminale (Terranova). Outre bien sûr que Giuliano en « rêve » (ce sera l'objet de l'ultime paragraphe), elle habite le film à travers un personnage dont il a été jusqu'alors peu question, Camilla.

La critique a été peu amène avec cette figure, certes plutôt improbable, de duchesse américaine interprétée par Barbara Sukowa. Il n'empêche que Cimino lui assigne une mission essentielle à l'architecture d'ensemble de son film : représenter physiquement l'Amérique.

*L'Humanité* a compté parmi les organes de presse, dans le monde francophone, les plus laudateurs du *Sicilian*, notamment en raison du fait que « les communistes représentent le seul groupe intègre<sup>605</sup> » ; regrettant seulement que le film ne montre pas la présence militaire américaine : « le seul point relevant purement de l'histoire sur lequel on peut chipoter (*sic.*), c'est l'absence des militaires américains, qui jouèrent pourtant un rôle déterminant auprès de la mafia, juste au moment du débarquement en Sicile<sup>606</sup> ». Que le film « reste très américain » ne dérange pas le critique du journal qui se présentait encore comme « l'organe officiel du PCF » ; Le Morvan prenant la peine d'ajouter, comme pour bien montrer qu'il ne fait preuve d'aucun sectarisme, que cet aspect « n'a rien de péjoratif<sup>607</sup> ». Non, la (légère) déception provient du fait que, contrairement à ses films précédents, le cinquième opus de Cimino ne *montre* pas l'impérialisme américain. Il est pourtant tout à fait présent à l'écran, par l'intermédiaire de Camilla.

Quelle est en effet la fonction de ce personnage qui *est* l'Amérique?

Alors que le « rêve », ce fantôme d'Amérique, plane partout tout au long des cent quarante-six minutes du film, il est patent de constater que le seul personnage qui soit américain n'a fondamentalement rien d'autre à incarner que la projection (certes très « glamour », à l'image de l'esthétique générale de l'oeuvre) de l'impérialisme le plus décomplexé et arrogant.

Sa présence sur la terre de Sicile est, à tout point de vue, parasitaire et prédatrice. Originnaire du Connecticut, un de ces lieux de pouvoir par excellence de la côte Est, elle a épousé le duc de Crotone « pour son titre », qu'elle trompe de manière ostentatoire avec le prince Borsa<sup>608</sup>. Face à un Giuliano impavide, venu dans son palais lui dérober ses bijoux en « bandit d'honneur » qui ne saurait mettre la main sur une femme mariée, elle déclare : « Si tu ne me violes pas, c'est moi qui te

---

605 Gilles Le Morvan, « Un figure de haut vol », *art. cit.* Rejoignant ainsi le point de vue exprimé par Brad Stevens dans *cineACTION* (voir *supra* et première partie).

606 *Ibidem.*

607 *Idem.*

608 Aspect peu clair de l'histoire. Son mari est plusieurs fois cité mais n'apparaît jamais. Elle semble par ailleurs former un couple officiel avec Borsa, notamment dans la dernière scène, au moment de l'enterrement de Giuliano.

violeraï » avant de lui arracher son pantalon<sup>609</sup>. C'est dans cette même scène qu'est formulée sa remarque sur les Siciliens désirant émigrer pour « ouvrir une pizzeria dans le New Jersey ». Bien sûr, tout cela est enrobé dans une certaine élégance, qui peut prendre le visage de la magnanimité, comme lorsqu'elle refuse de porter plainte pour le vol (par Giuliano et Pisciotta) de ses chevaux ou qu'elle se permet quelques mots en faveur des « pauvres paysans ». Néanmoins il ne fait aucun doute que ces considérations sont guidées par le cynisme et le paternalisme (si l'on peut dire) condescendant<sup>610</sup>.

La rencontre avec le bandit donne au cinéaste l'occasion de parfaire le portrait de son personnage américain. L'on avait déjà compris qu'elle occupait sur l'île une place éminente (elle se permettra plus tard d'envoyer un verre de champagne à la figure de Don Masino<sup>611</sup>), l'on apprend grâce aux confidences qu'elle lui glisse dans son alcôve qu'elle peut sans problème, bien que son père soit républicain, s'adresser personnellement au président (démocrate) Truman<sup>612</sup>.

Une ligne de dialogue, qui ne concerne pas directement le personnage dont il est ici question doit être relevée à ce sujet. La scène se déroule sur une terrasse en bord de mer – au « centre » donc de la géographie sicilienne – où une dizaine de mafiosi sont réunis autour de Don Masino. C'est véritablement une cellule de crise : le rapt de Borsa ne saurait rester impuni sous peine d'entamer sérieusement la crédibilité de l'organisation<sup>613</sup>. Nous verrons plus loin qu'une relation particulière s'est établie entre Masino et Giuliano ; le premier soutient donc contre ses pairs l'idée d'une « dernière tentative » pour ramener le second à la raison. Un mafioso prend alors la parole et, pour bien montrer qu'il reconnaît le leadership de Masino, rappelle tout ce qu'ils lui doivent : « sans vous et vos amis de l'armée américaine, nous ne serions rien ». Il nous semble ainsi qu'en dépit

609 Cimino renoue ainsi, le temps d'une très fugace scène, avec le thème central des difficultés relationnelles des hommes avec les femmes, notamment du point de vue de la sexualité. Ce plan où Camilla se jette sur un Giuliano visiblement peu enthousiaste ne peut que rappeler le « viol » de Thunderbolt/Eastwood par la tyrannique Gloria (voir chapitre suivant). Certes dans un cas comme dans l'autre, l'acte est consommé mais pour quelle satisfaction ? Dans son premier long-métrage Cimino montre son héros, après le corps à corps, les traits plus tirés que jamais marmonner d'incompréhensibles paroles de dépit, tandis que dans *The Sicilian* la seule réflexion qu'inspire à Lambert la fréquentation intime (qui n'est absolument pas montrée) du corps de sa richissime victime consiste à l'interroger, tandis qu'il se rhabille, sur la manière dont il est possible de « peindre un plafond »...

610 Elle éconduit ainsi le capitaine des carabinieri, qu'elle reçoit en peignoir de bain, en lui expliquant qu'elle récupérera ses montures « par la voie habituelle », autrement dit grâce à ses connections mafieuses. De même ses bijoux personnels lui sont finalement restitués (après qu'elle ait empoché l'argent de l'assurance) par Don Masino en personne.

611 Montrant ainsi que la mafia n'est rien sans le soutien américain. Ce geste est important dans la construction du propos du film ; Don Masino était jusqu'alors montré comme l'incarnation de la toute-puissance (ainsi, au début de l'histoire un professeur de l'Université de Palerme se voit pousser à l'exil par le doyen au prétexte qu'il a émis des doutes sur les capacités du neveu du chef mafieux, étudiant en médecine (« quelqu'un qui a dit non à Don Masino ne peut plus vivre en Sicile »). En revanche, l'Américaine peut lui jeter son champagne au visage et se voir gratifier d'un sourire en retour, le mafioso se proposant même de se mettre, au sens propre, à ses genoux afin qu'elle accepte de danser avec lui)

612 En réponse à Giuliano lui demandant naïvement de « faire passer » sa lettre exigeant le fameux référendum de rattachement de la Sicile à l'Union.

613 Quelques secondes avant de lui expédier en plein face le contenu de son verre, au beau milieu d'un cabaret bondé, la comtesse, excédée, rappelait à Don Masino les obligations contractuelles qui les lient : « on vous paye bien assez cher pour que vous nous évitiez ce genre de désagrément ! » (en l'occurrence le vol de ses bijoux).

d'évidentes maladroites, Cimino ne pouvait guère montrer plus clairement les collusions d'intérêts entre la mafia et le complexe militaro-capitaliste américain dans la Sicile de l'immédiat après-guerre.

On peut donc difficilement estimer que le « rêve d'Amérique » transite par le seul personnage américain du film. Reste évidemment Giuliano lui-même ; à la cynique duchesse il rétorque que oui, il « aimerait être américain » mais « pour être libre, pas pour ouvrir une pizzeria ».

### ***L 'Amérique, une projection***

A travers le « mythe » Giuliano, c'est à une union hypostatique que nous convie le film ; en sa personne fusionnent les deux natures de l'Amérique, réceptacle des rêves de libération et machine à les briser.

### **« Save the world! What else? » : Giuliano, (super)héros christique.**

A bien des égards, Giuliano apparaît en effet comme un super héros rédempteur. Comme le Christ, il ne doit sa perdition finale qu'à la trahison. Comme lui, il a ressuscité. Mais conformément au modèle « américain », c'est aussi le dépositaire des aspirations de tous ceux qui se reconnaissent en lui.

Revenons aux tout premiers instants ; nous découvrons, depuis une voiture qui roule dans une Palerme encore déserte (il fait très sombre, l'aurore débute à peine ainsi que nous le comprenons à la fin de la scène), le petit autel improvisé et les nombreux portraits photographiques accompagnés du slogan « long life to Giuliano » placardés à la suite de l'assassinat du bandit. On pense bien sûr aux photographies de la salle de bal du *Deer Hunter* qui figeaient dans une éternelle jeunesse les futurs combattants du Vietnam. Avec *The Sicilian*, c'est encore une histoire d'enfant soldat que nous livre Cimino. L'image se reflète sur les vitres de l'automobile, conduite par le professeur Adonis (Richard Bauer), qui se rend à la prison de Palerme<sup>614</sup>, jusqu'à se superposer sur son visage pour former une étrange synthèse des deux personnages (). Ainsi, dès le prologue, Cimino donne forme à une des caractéristiques essentielles de son héros : sa plasticité, sa capacité à être ce que les autres veulent voir en lui. Et de fait, tous ceux qui l'entourent, bien que défendant des intérêts totalement incompatibles, se reflètent en lui, se lovent dans ses traits. On a vu qu'il était pour la très sophistiquée duchesse de Crotona l' « amant paysan » dont elle espère, telle une Lady Chatterley, la vigueur roturière ; il est un mari pour Giovana à qui il donnera un enfant posthume ; il fut l'élève

---

614 Rappelons que tout le récit tient dans un long *flash back* qui scinde en deux la scène initiale ; ce n'est qu'à la fin du film que nous comprenons le motif de la visite d'Adonis à la prison : assassiner Pisciotta.

préféré d'Hector Adonis<sup>615</sup> ; il est le champion du lumpenprolétariat rural ; la mafia et le ministre Trezza comptent sur lui pour « dissuader » les pauvres de voter communiste ; il est un frère pour Pisciotta, un père pour « le gamin », un chef de bande incontesté et admiré par tout ce que l'île compte de *fuorilegge*...La figure de substitution la plus développée étant bien entendue celle de fils du « dieu » local, Don Masino. C'est parce que, comme il s'en explique auprès de Trezza, Giuliano est « le fils qu'il aurait aimé avoir » que le chef de la mafia repousse autant que possible la nécessité de son élimination. Or Don Masino a bien un fils, qu'il a renié en raison de son intérêt exclusif pour...les insectes<sup>616</sup>.

Tout cela construit bien un écheveau de fils polychromes qui, au final, tissent le portrait du héros « américain » (ou pré américain, si l'on considère que le *Sicilian* se situe *avant* l'Amérique).

Giuliano est invincible ; Comme Jésus crucifié, il est revenu de la mort () pour racheter les péchés des hommes, en l'occurrence l'insatiabilité des puissants. Il vit au milieu d'un monde malade, gangréné. Son mentor, le professeur de littérature Hector Adonis est gravement handicapé par la poliomyélite ; Aspanu Pisciotta, le traître ultime, est tuberculeux (on se souvient par ailleurs qu'une crise aigüe de toux empêche Giuliano d'intervenir lors du massacre de Portella) ; le prince Borsa est asthmatique (son séjour en captivité dans le repaire du bandit le guérit « miraculeusement ») ; Don Masino souffre de brûlures d'estomac qui l'empêchent de boire du champagne si bien qu'il s'est converti...au Coca-Cola (achevant ainsi d'américaniser ses intérêts).

Giuliano n'est pas un intellectuel. Il « hait la politique ». Il est un homme d'action ; c'est fondamentalement ce qui attire Don Masino qui ne peut comprendre les préoccupations de son fils biologique. Une phrase synthétise parfaitement cette prétention à l'efficacité et au messianisme « à l'américaine ». Alors déguisé en moine (il se cache momentanément dans un monastère après sa blessure qui « aurait dû » le tuer), il reçoit la visite de sa fiancée. Alors qu'elle l'interroge sur ses intentions, Giuliano, à qui il ne manque qu'une tasse de café en main pour parfaire la panoplie de vendeur-représentant-placier du « monde libre », rétorque : « Save the world! What else?<sup>617</sup> »

Quand l'on ajoute à cela le fait que l'image de Giuliano apparaît très souvent à l'intérieur de cadres, qu'il s'agisse de substituts d'écrans tels que les vitres ou les portières de voitures, ou de portraits affichés sur les murs ou placés en « une » des magazines, on peut légitimement en conclure que

---

615 Bien que le bandit ne soit pas censé avoir fait d'études (Adonis étant, rappelons-le, professeur à l'université de Palerme).

616 Le mafieux reproche explicitement à son fils entomologiste d'être un intellectuel.

617 Il est en effet frappant de constater à quel point le personnage de Giuliano, au moins jusqu'au massacre de Portella della Ginestra (voir *supra*) est photographié, ainsi que l'on a assez justement remarqué quelques critiques états-uniens, selon une esthétique typiquement publicitaire, à l'extrême limite de la caricature. Des séquences entières pourraient être utilisées, telle quelle, pour faire la réclame qui d'une chemise, d'une voiture de sport, ou d'une eau de toilette...

Cimino a bien cherché à camper, avec ce Salvatore Giuliano interprété par le « marmoréen » Lambert, un personnage archétypal de « héros américain ».

**« le bateau américain n'attend pas » ; Salvatore Giuliano, héros en retard et trahi.**

Nous avons vu la manière dont la mise en scène de Cimino implique l'Amérique dans le massacre de Portella della Ginestra. Par la subornation de certains éléments (Terranova, et peut-être déjà Aspanu), les intérêts bien compris du triangle mafia/Démocratie chrétienne italienne/services américains avaient jeté une pierre dans le jardin de Giuliano, réduisant son prestige et l'isolant des masses.

Parce qu'effectivement, et en ce sens Cimino part malgré tout de l'*existant historique*, Giuliano a pu représenter une forme d'espoir, ainsi que l'explique bien le livre essentiel d'Eric Hobsbawm (voir *supra*). C'est cet espoir qui en définitive est assassiné. Avec lui ce sont les contradictions essentielles de l'Amérique, celles que le cinéaste ne cesse d'explorer, qui prennent forme.

La clé du film tient en une image de l'antépénultième scène, Pisciotta levant son arme sous la protection de la bannière étoilée ( ).

Aveuglé par la colère consécutive à la tragédie de Portella, Giuliano se venge en exécutant d'abord Terranova, puis les chefs mafieux qui s'opposent à la réquisition des terres (ceux qui entouraient Don Masino lors de la réunion « au sommet ») avant, finalement, d'attenter à la vie, sans succès<sup>618</sup>, de celui qui le considère pourtant comme son propre fils. Naviguant « hors des cartes du monde », ainsi que lui signifie le cardinal de Palerme, il ne pouvait être laissé en vie par tout ce que la Sicile comptait de puissants. Ici se glisse une incohérence scénaristique, que l'on doit mentionner. Adonis avait en effet, dans un de ces nombreux plans où les personnages sont filmés derrière une vitre de voiture, dévoilé à son protégé les plans de Don Masino pour exfiltrer Giuliano, rétablissant ainsi le fil avec le récit du *Parrain*. Un « correspondant américain » (Michael Corleone donc, mais qui ne peut être cité) doit venir le chercher et l'emmener dans sa famille qui a « employé (son) père à New York<sup>619</sup> ». Cette scène se passe bien sûr avant la tentative d'attentat perpétré par Giuliano contre le chef de la mafia. Or ce projet n'est pas modifié par la suite. Autrement dit, quand le bandit s'embarque sur le bateau américain qui doit le mener à Tunis où l'attend l'avion pour les Etats-Unis, il croit toujours que Don Masino a l'intention de l'aider à émigrer<sup>620</sup>...

---

618 L'arme s'enraye. Un pareil dysfonctionnement avait déjà sauvé une vie, celle de Giuliano lui-même. Faut-il voir dans ces « signes du destin » une réminiscence de la roulette russe du *Deer Hunter*?

619 Rappelons que dans le roman Salvatore Giuliano a été conçu en Amérique.

620 Mais l'on peut aussi considérer que Giuliano, conscient de l'épuisement du mythe, va au devant de la mort. Il précipite en tout cas sa fin, sur le yacht américain en rééditant l'injonction faite à Pisciotta (« obéis-moi! »), quand, au début du film il lui intimait l'ordre d'aller chercher Giovanna après qu'il ait reçu une balle dans le ventre. Cette fois, il attend de son compagnon, dont il a compris la trahison, qu'il achève sa mission. Dans un ultime mouvement pour placer

Sur le quai, Giuliano, en compagnie du professeur infirme et du « gamin », à qui il donne la bague volée à la duchesse – à la fois parce qu'il voit en lui le futur leader des masses siciliennes mais aussi pour signifier qu'il ne s'en va pas tout à fait<sup>621</sup> – reçoit un appel de Giovanna. La seule image américaine du film la montre s'avançant, bien entourée<sup>622</sup>, vers une cabine téléphonique de ce qui semble être un aéroport, puis prononcer ces seuls mots : « J'y suis ». Adonis le prévient : « dépêche-toi, le bateau américain n'attendra pas éternellement ». Mais Giuliano a déjà brûlé ses vaisseaux. Comme la Cadillac blanche rêvée par Lightfoot, le yacht sera son tombeau<sup>623</sup>. L'Amérique n'attend pas ceux qui veulent vraiment sauver le monde, c'est à dire le transformer. Il fallait ouvrir une pizzeria dans le New Jersey.

---

sa fin imminente sous le signe du destin, il rappelle à Aspanu qu'il n'a jamais eu « peur de mourir » et considère que son « temps ici est terminé », avant donc de lui ordonner : « appuie sur la gâchette ». le refus initial de Pisciotta (« Je ne peux pas. Je t'aime »), apparaît comme une réminiscence troublante (quelle était vraiment la nature de la relation entre les deux hommes?) de l'ultime face à face entre Mike et Nick dans l'antre sordide de Saïgon.

Comme toutes les oeuvres ciminiennes, *The Sicilian* est constellée de scènes jumelles ou miroirs, de lignes de dialogues presque identiques, mais dont les différences connotent les inflexions du film. La dispersion du rêve, patente depuis le massacre de Portella, n'a pas échappé au héros, qui voit se refermer sur lui les trois cercles. A l'éminent représentant du premier d'entre eux, l'Eglise, le cardinal de Palerme, qu'il vient d'enlever, l'accusant de n'être « qu'un bandit », Giuliano oppose presque mot pour mot la réponse déjà formulé à la Duchesse au moment du vol des bijoux (« Je ne suis pas seulement un bandit »). On ne peut que regretter qu'une nouvelle fois, la traduction défectueuse ne permettent pas de saisir la différence capitale entre les deux scènes. Car si, dans les deux séquences Giuliano est fondamentalement incapable de se définir, il est capital de noter que, en présence du cardinal, il utilise le passé pour parler de lui : « Whatever I've been, I was not just a bandit. I was.... »

621 Symbolique que réédite la fin de *Sunchaser*, comme nous le verrons au chapitre suivant.

622 Par, on l'imagine, le « clan » Corleone. Manière de montrer que, tout comme l'Amérique était en Sicile, la Sicile est aussi en Amérique. Dans le monde réticulaire de Cimino, la vraie liberté n'existe pas.

623 Voir chapitre suivant.



## Conclusion : « Il était son propre père » ; *The Sicilian*, questions de filiations

*The Sicilian* est souvent considéré, par les commentateurs de l'oeuvre de Cimino, avec sa réalisation suivante *Desperate Hours*, comme l'opus le plus faible de la filmographie. De fait, comme le remarque Bill Krohn dans l'entame de l'entretien accordé par Cimino aux *Cahiers*, *The Sicilian* est un film « étrange », déroutant de prime abord, mais dont la construction se révèle plus complexe que peuvent le laisser supposer les plans peut-être un peu « faciles » (complaisants diront les moins indulgents) d'un « Christopher » Lambert posant en bandit dandy au milieu d'une nature sicilienne magnifiée.

A l'instar de tous les autres films du cinéaste, *The Sicilian* pose des questions quant à la manière dont le cinéma peut ouvrir des brèches donnant à voir, y compris sous forme de brefs éclairages, la « réalité matérielle » des lieux placés devant la caméra. Ici, au sein d'une oeuvre cherchant ostensiblement à « laisser l'histoire aux autres », au profit d'une démarche « mythifiante », la mise en scène parvient, par la grâce d'un changement de plan, à modifier le regard du spectateur sur le sens des images qui défilent sous ses yeux. Par un effet de flash, aussi fugace que lumineux, l'histoire est soudainement au coeur du récit, bouleversant totalement la perspective d'ensemble. En ce sens, *The Sicilian* atteint bien le but que Cimino a fixé à son travail : forcer le public à voir les choses autrement. « J'aime confier-il à Michel Ciment à la sortie de *Heaven's Gate*, quand le spectateur modifie sa perception au cours du film<sup>624</sup> ». Et d'ajouter : « un film devrait être un voyage ». Dans *The Sicilian*, on tourne, ainsi que le dit Cimino « souvent autour des mêmes lieux », et de fait le périmètre parcouru est assez restreint. Il n'empêche : le voyage a eu lieu.

C'est aussi une oeuvre qui renouvelle la manière dont le cinéaste envisage la mise en forme de certains des motifs qui lui sont chers.

Parmi les thèmes ciminiens parcourus par le film, celui de la filiation s'impose comme un des plus prégnants.

Une large part des critiques et commentateurs du cinquième long-métrage du new-yorkais ont voulu voir dans le portrait du bandit sicilien un alter ego du cinéaste<sup>625</sup>. Et de fait les éléments factuels justifiant une telle analogie existent bien. On ne reviendra pas sur les « origines italiennes » de Cimino, certes réelles mais totalement inopérantes dans la mise au jour de ses motivations artistiques (voir supra). Plus convaincant est le rapprochement effectué entre la carrière du

624 Michel Ciment et Michael Henry, « Nouvel entretien avec Michael Cimino. A propos de *Heaven's Gate* », *Positif*, n° 246, Septembre 1981, p. 17-21

625 « Le Sicilien, c'est moi! », *Eclipses*, art. cit. On rappelle par ailleurs que Lambert new-yorkais de naissance est lui aussi, d'une certaine façon, « issu de l'immigration »...

réalisateur et le parcours mythifié du bandit décrit par le film. Il ne fait guère de doute que Cimino a bien cherché à camper un héros assez proche de l'image qu'il se fait de lui-même. De manière très significative, il ne cesse, dans ses *Shadows Conversations* écrites plus d'une décennie après *The Sicilian*, d'évoquer son propre parcours en forme de martyrologe à Hollywood comme la trajectoire d'un « mythe ». Sans reprendre l'analyse du script, co-écrit si l'on en croit ses déclarations, avec son ami Gore Vidal, on relève dans la bouche de Lambert bon nombre d'assertions qui pourraient tout droit sortir de celle du cinéaste : « Je hais la politique », « je le fais pour les gens »... Tout comme Cimino déclare ne pas faire des films « avec des idées », son héros récuse également le fondement « idéologique » de son action.

Cependant, nous voudrions, pour conclure ce chapitre, rester dans le cadre du film *stricto sensu* et observer comment Cimino travaille ce thème de la filiation, l'articulant avec sa problématique d'ensemble autour de l'identité et du « rêve d'Amérique ».

On peut pour cela partir de la toute dernière scène, celle de l'enterrement du bandit. Ce n'est qu'alors que le film révèle l'historicité du récit qu'il vient de dérouler. Giuliano est né en 1923 et est décédé en 1950. C'était alors, en tout cas jusqu'à son implication dans l'unique fait historique avéré relaté par Cimino, le Premier mai 1947, un héros sans histoire, c'est à dire sans passé, un « mythe » effectivement. Sur sa tombe se recueillent ses deux pères spirituels. Don Masino (un des commanditaires du meurtre) rappelle à Hector Adonis qu'il l'aimait comme un fils et questionne le professeur : « pourquoi n'est-il pas venu vers moi? ». La réponse de ce dernier éclaire tout à fait la manière dont Cimino a voulu définir son personnage: « pourquoi l'aurait-il fait? Il n'était le fils de personne, il était son propre père ».

Les choix opérés par le cinéaste et son scénariste sont à cet égard probants. Giuliano n'a effectivement ni père ni mère. Alors que Puzo avait choisi, au moins partiellement, de suivre Rosi (et par là la « réalité matérielle » de la vie du bandit) en conférant à la mère un rôle central et en utilisant le père comme un des fils conducteurs rattachant le récit du *Sicilien* à celui du *Parrain*, Cimino et Vidal (ou Shagan) prennent le parti radical d'éliminer l'une comme l'autre. A une Giovanna perplexe, qui n'est pas totalement certaine du caractère factice de ses fanfaronnades, il déclare avoir « tué » sa mère<sup>626</sup>. Quant au père, il est également évoqué lors d'un unique échange verbal, qui reprend la construction du roman, mais de manière tellement fugace, qu'il passe pour ainsi dire inaperçu.

Devant la stèle funéraire d'un Giuliano enfin entré dans l'histoire, Don Masino se recueille. Une dernière fois, l'image du bandit se reflète, celle de son portrait gravé en médaillon sur la pierre

---

626 Parce qu'elle le trouvait « trop m'as-tu-vu ».

tombale, sur les lunettes du mafioso (). C'est la même photographie que celle des portraits placardés dans les rues de Palerme et qui, dans la scène inaugurale, se miraient sur le pare-brise de la voiture d'Adonis jusqu'à fusionner avec le visage de son mentor. Ultime occurrence donc de l'absorption du corps de Giuliano par celui qui aurait souhaité devenir son père adoptif. Et si c'était, en définitive, ce personnage, qui incarnait de la manière la plus prégnante l'Amérique, non pas en tant que telle, mais dans sa capacité de projection, dans la façon dont elle a mise en oeuvre, au moins depuis sa victoire au cours de la Seconde guerre mondiale, la mère des batailles du siècle dernier, les conditions de son hégémonie culturelle?

Don Masino est Sicilien. Dans le film, contrairement au roman, il n'entretient qu'un lien physique extrêmement ténu avec l'Amérique<sup>627</sup>, bien qu'objectivement, il doive son pouvoir à la communauté d'intérêts qui le lie aux services militaro-politiques états-uniens, comme le récit le rappelle à satiété. Il est littéralement fasciné par le Nouveau Monde. Il veut se mettre, en public, aux genoux de la duchesse Camilla. N'habite-t-il pas ainsi la situation objective des Etats polarisés (sinon satellisés) par Washington au lendemain de la victoire de 1945? Sa prospérité personnelle n'est-elle pas le pendant du relèvement économique opéré en Europe occidentale et au Japon sous l'aile américaine, peu regardante quant aux moyens politiques mobilisés à l'occasion (par exemple la lutte sans merci, en Grèce et ailleurs, contre les mouvements pro-communistes) ? On a qualifié de « miracles » les rebonds observés par l'appareil productif en Italie, en Allemagne et dans l'archipel nippon, les trois principaux vaincus. Et derrière ce miracle, il y avait l'Amérique et son plan Marshall. A bien des égards Cimino campe Giuliano comme un miracle (comment rationnellement expliquer qu'un « simple » bandit, qui se tient volontairement à l'écart des trois cercles qui « depuis toujours » organisent l'ordre social en Sicile, puisse aussi impunément régner sur les montagnes de l'île, se permettant même de parader, en tenue d'apparat, dans Palerme?). C'est bien en raison de l'« affectueuse protection » du mafieux que son élimination tarde tant. Or, on l'a dit, Don Masino n'est rien sans l'Amérique.

Avec l'adoption tant désirée de Giuliano, le chef de *Cosa Nostra* parachève le processus d'identification culturelle à l'Amérique tel qu'on peut l'observer à une échelle dorénavant quasi mondiale. Né et élevé au milieu des vignes, il a renoncé à la « dive boisson », de laquelle, depuis Homère, les héros méditerranéens tirent leur force et leur santé. Au sang de la terre, de son sol natal (encore le thème de l'autochtonie), il préfère la synthèse chimique issue des manipulations d'un obscur pharmacien d'une ville sans âme de Géorgie, de l'autre côté de l'océan. Il a vu dans Salvatore le fils idéal parce qu'il représente l'exact opposé de son fils biologique. Don Masino trouve en

---

627 Il fait vaguement allusion à un « correspondant américain » (l'innommable - au premier sens du terme - Michael Corleone) qui pourrait venir aider Giuliano à émigrer.

Giuliano les caractéristiques essentielles qui fondent la dimension « américaine » du héros. Son rejeton s'intéresse à « la sexualité des ténébrions », c'est un « intellectuel » ainsi qu'il le présente au doyen de l'Université, précisant qu'il n'est « plus rien » pour lui. Giuliano, au contraire, ne manipule pas d'idées. Il ne vient pas de la ville. Il est efficace, volontariste et pragmatique : il « ne fait pas de politique ». Il est patent de noter à quel point le film construit une relation basée sur le contraste et l'identification entre les deux personnages. Giuliano est tout ce que Don Masino n'a pas ; c'est, pour détourner la *Madeleine* de Brel, « son Amérique à lui ». Sa principale qualité, on l'a dit, est d'être immortel. Or le mafioso, en bon protagoniste d'un film de Cimino, est totalement habité par l'idée de mort. On le rencontre pour la première fois, dans le bureau du doyen de l'université où il évoque « le temps, ce seul vainqueur » ; attablé devant son potage – qu'il fait consciencieusement goûter, comme un satrape oriental, par son garde du corps, il ressent des douleurs qui lui font craindre un empoisonnement ; à la duchesse Camilla se lamentant de la fascination des Siciliens pour la mort il lui commande de ne pas prononcer « ce mot » ; devant la tombe de son héros enfin il soulève l'irréductible énigme : « et ensuite? ».

Comme dans un film de Spielberg des années 1980, les représentations des personnages « intellectuels » sont marquées du sceau de la pusillanimité et, finalement, de l'inutilité. Le *dottore* Nattore qui conteste dans la scène évoquée plus haut les compétences du neveu de Don Masino apparaît comme une figure hautaine, très éloignée des réalités du « terrain », incapable de se remettre en question et de trouver une issue positive à la crise. Silvio Ferra bénéficie *a priori* d'un portrait un peu plus flatteur. C'est une âme généreuse, mais comme tout intellectuel vu par Hollywood, il est parfaitement incapable de régler le moindre problème ; figure chétive mise à terre par une modeste chiquenaude d'un des hommes de Don Masino, Quintana, le maire de Montelepre<sup>628</sup>, il est au dernier moment, inapte à protéger les siens (persuadé que les rafales de mitraillette ne sont que « des pétards ») du massacre.

A l'instar du cerf-volant blanc flottant au dessus de l'histoire, Salvatore Giuliano est un personnage sans liens, off shore, « américain ». Une dernière remarque s'impose à ce sujet. Cimino n'a pas en effet repris une donnée importante de la biographie du héros telle que la raconte Puzo, à savoir sa conception (biologique) en Amérique (voir plus haut). Ce faisant, il renforce la filiation que l'on peut établir entre *The Sicilian* et l'ensemble de la filmographie, notamment la trilogie centrale.

Comme les paysans sans terre de *Heaven's Gate*, il veut *gagner* l'Amérique. Pour ne pas mourir en Europe. Il ne peut donc, en dépit de ses qualités de « héros américain » en émaner directement. En

---

628 La faible constitution physique du beau-frère de Giuliano est renforcée par la remarque d'Aspanu commentant ainsi son agression (qui est clairement montrée comme un geste de peu d'envergure) : « Quintana a failli le tuer ».

revanche, s'il n'est « le fils de personne », il est bien le père d'un enfant qui, lui, sera américain. Ainsi, il annonce également les personnages de Mike Vronsky ou de Stanley White, issus de l'émigration européenne.

Et c'est bien ainsi que se justifie *in fine* la situation d'antériorité que cette thèse, suivant ici l'analyse du cinéaste, accorde au *Sicilien* par rapport à la « trilogie américaine » : avec l'assassinat de Giuliano sur un navire américain, à l'aube, tandis que le fils qu'il a engendré est déjà en Amérique, Cimino nous signifie la fin définitive du rêve et l'entrée dans l'histoire. Il faut d'ailleurs reconstituer le déroulement exact des trois plans montrant le meurtre du hors-la-loi pour comprendre à quel point le cinéaste implique l'Amérique et anticipe donc le sort qui attend ceux qui verraient en elle un espoir d'émancipation. Quand, en effet, Pisciotta répond à l'injonction de Giuliano (« Obey me! ») en lui tirant dessus, il n'y a pas de drapeau à la poupe du bateau. C'est une *vendetta*, la trahison du chef par son second, comme il y en a « toujours eu » en Sicile - la Sicile du mythe s'entend - ; un crime de droit commun. Avec le second plan on constate la mort presque instantanée du « rêve », qui s'effondre une balle dans le ventre sur le pont du yacht. Retour sur Pisciotta, l'arme toujours levée. Et dans le prolongement du bras, on a hissé la bannière étoilée. Nouvelle démonstration magistrale de la naissance d'une idée par la maîtrise du montage chez Cimino. C'était bien un meurtre politique, un meurtre *dans l'histoire*.

A Don Masino, perdu, sondant l'avenir sur la tombe du héros (« what's next? »), Adonis réplique catégoriquement : « Il n' y a rien ensuite. Pas ici, en Sicile ». Ce sont les derniers mots du *Sicilien*. Pour connaître la suite de la vaste fresque entreprise par Cimino, il faudra quitter les territoires de l'imagination (Sciascia) et du rêve .

Néanmoins, en attendant de se porter au coeur du piémont des Rocheuses, dans ce Wyoming âpre théâtre d'opération d'une autre guerre pour la terre, observons comment, avec les deux *road movies* qui bornent sa filmographie, Cimino a sillonné la carte d'une Amérique onirique et fantasmée.

## **Chapitre 2 Parcourir le rêve: les bifurcations du cinéma de Michael Cimino, de *Thunderbolt & Lightfoot* à *Sunchaser***

### **Introduction: deux de la route?**

Contraints d'abandonner leur voiture sur les berges désertes d'un cours d'eau, au milieu d'un paysage lui-même marqué par l'absence de toute activité humaine, Thunderbolt (Clint Eastwood) et son comparse Lightfoot (Jeff Bridges), depuis peu réunis par les aléas de la route, décident tout naturellement, comme s'ils se trouvaient à New York devant l'embarcadère du ferry-boat de l'East River, d'attendre l'arrivée d'une miraculeuse, hypothétique, navette fluviale. À peine ce vœu est-il formulé qu'apparaît à l'horizon, glissant gracieusement sur les eaux limpides de la Snake River, bannière étoilée au vent, la silhouette de *l'Idaho Dream*.

Sitôt à bord, inspiré par la sérénité du lieu, confortablement accoudé au bastingage du bateau, Lightfoot se remet des émotions fortes suscitées par la cascade d'événements qu'il vient de vivre, commente les sauts des « truites arc en ciel », et se laisse aller à ses rêveries. Ce qu'il aimerait, c'est parcourir le pays au volant d'une Cadillac blanche, « payée cash ».

Cette courte séquence sur le pont du « Rêve d'Idaho » donne à voir et à entendre l'essentiel du propos du premier film de fiction réalisé par Michael Cimino, une méditation autour des possibilités qui peuvent s'offrir à ceux qui, à l'instar des deux héros, choisissent de faire un pas de côté dans cette Amérique encore marquée par l'effervescence politique née du mouvement des droits civiques et de la contestation de la guerre du Vietnam. Tout, dans le récit construit autour de l'improbable casse d'une banque, qui sert d'argument narratif principal au film, relève d'une vaste rêverie sur l'Amérique et ses mythologies<sup>629</sup>, tandis que se mettent en place certains des motifs qui ne cesseront d'habiter le cinéma de Cimino. En même temps, *Thunderbolt and Lightfoot* possède un ton, au sens le plus large que l'on puisse donner au terme, très particulier, qu'on ne retrouvera dans aucun des six longs-métrages qui suivront. C'est le seul qui soit bâti entièrement sur l'ironie et le décalage. Chaque

---

629 Nous aurons l'occasion, au cours du chapitre, de nous souvenir des *Mythologies* de Barthes : « Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. » (*incipit* de « La nouvelle Citroën », *Mythologies* (1957), Paris, Le Seuil, 2010).

plan ou presque est riche d'un sous-texte, parfois si manifeste que l'on ne peut même plus le qualifier comme tel, notamment au sujet de la dimension homo-érotique de la relation entre les deux amis.

Vingt-deux ans plus tard, Michael, jeune et brillant oncologue pris en otage par un de ses patients né du mauvais côté de la barrière, se désespère d'avoir dû abandonner sa rutilante Porsche rouge au profit d'une Cadillac blanche, une « voiture pourrie ». Bien que le récit soit totalement dépourvu de tout regard parodique ou de second degré, c'est bien moins le genre supposé (le *road movie*) que la dimension onirique qui rapproche *Sunchaser* de *Thunderbolt and Lightfoot*. Mais, si en 1974 le réalisateur mettait en scène le rêve de l'histoire elle-même, un histoire bien vivante, traversée de part en part d'inextricables contradictions, susceptible de bifurquer à tout moment, il semblerait que l'intérêt de son dernier film réside essentiellement dans la « documentation » du propre rêve de Cimino, un récit qui doit se lire au passé, un témoignage quasi testamentaire. C'est sans doute cela qui rend douloureuse la fréquentation de *Sunchaser* : s'il recèle une forme de sous-texte, une distanciation quelconque par rapport à son sujet, celui-ci tient tout entier dans son optimisme feint, incapable en définitive de masquer l'état de profonde mélancolie qui a présidé à sa conception. La pièce maîtresse du véhicule est ici le rétroviseur ; difficile en effet de ne pas regarder cette histoire comme une vaste introspection, une vertigineuse mise en abyme d'une filmographie évidemment inégale mais dont l'auteur est conscient, pour reprendre la formule de Stéphane Delorme, d'avoir « posé des bornes » dans l'histoire du cinéma. *Sunchaser* ne peut se regarder que gorge serrée, non pas en raison des aventures des deux héros – qui peinent à entretenir l'intérêt du spectateur – mais parce qu'il ouvre sur une béance indicible, un scandale pour tous ceux qui ont ressenti dans leur chair la puissance d'évocation contenue dans la plus infime image du *Deer Hunter* ou de *Heaven's Gate*, celui de la corruption du rêve de cinéma de Cimino.

Qu'il était avisé celui qui choisit pour la sortie américaine du film, le slogan publicitaire de *Heaven's Gate* ! Peut-être après tout fallait-il *Sunchaser* pour nous rappeler qu'au cinéma aussi rien n'émeut davantage que « la beauté des choses qui s'effacent ».

A l'image du critique français Serge Chauvin, nombreux ont été les commentateurs à considérer que *Sunchaser* est « dans l'esprit, le Cimino qui ressemble le plus » au premier film du réalisateur<sup>630</sup>. Or, s'il y a bien une dimension qui révèle les différences irréductibles entre les deux films, c'est bien celle de l'« esprit » censé animer les premier et dernier *opus* de Cimino. On l'aura compris, l'objectif du présent chapitre est justement d'éclairer ce hiatus. Examinons tout d'abord sur quoi

---

630 Serge Chauvin, « Fidèle à son œuvre, Michael Cimino continue d'explorer les rapports d'amour et de haine qu'il entretient avec son pays. », *Les Inrockuptibles*, Janvier 1996.

repose le rapprochement si communément opéré.

Comme on peut s'y attendre, c'est l'appartenance commune à un genre aisément identifiable, très codifié, le *road movie*, qui fournit l'essentiel de l'argumentaire en faveur d'une lecture analogique des deux films. On se reportera à l'article très fréquemment cité de Walter Moser, mais aussi à celui de Pascal Gin, publiés dans le numéro que la revue *CINÉMAS* a consacré à l'étude du genre<sup>631</sup>; assurément ni *Thunderbolt and Lightfoot* ni *Sunchaser* ne relèvent du « pur » *road movie*, à condition toutefois que l'expression ait une quelconque pertinence. Néanmoins, il est évident qu'il y a bel et bien *du road movie* dans le film de 1974 comme dans celui de 1996 et que cet élément, sur un plan formel, domine les autres catégorisations possibles. Assez paradoxalement, même si cet aspect peut être légitimement considéré comme anecdotique, c'est sans doute celui qui possède le moins d'éléments « indispensables » au genre, si l'on s'en tient à la nomenclature et à la taxinomie de Moser, *Sunchaser*, qui peut le moins éviter d'être catégorisé comme tel. Alors que l'errance sur les routes du Montana de Bridges et d'Eastwood relève également typiquement du *buddy movie* (« film de potes, de copains ») ou encore du *heist movie* (« film de hold-up, de casse »), la fuite de Jon Seda et son otage (Woody Harrelson) peut difficilement être présentée comme autre chose qu'une (modeste) contribution à un genre déjà bien fréquenté. Cette appartenance exclusive n'a en soi rien d'infamant. Mais, outre que le dernier film de Cimino ne participe pas d'une entreprise de renouvellement du genre, elle témoigne du rétrécissement de l'horizon cinématographique de Michael Cimino, sensible à partir de *Year of the dragon*. On relèvera pourtant que *Sunchaser* déroge assez significativement au code usuel du film de route de par la trajectoire suivie par le personnage principal (le docteur) qui, *in fine*, réintègre sa situation initiale.

On ne saurait, pour la bonne intelligence de notre hypothèse de travail – les bifurcations de la filmographie– faire l'économie d'une recension rapide des éléments « objectifs » sur lesquels se fonde le rapprochement opéré entre les deux films.

*Thunderbolt and Lightfoot* est donc le troisième film écrit par Cimino. On s'intéressera ultérieurement à la genèse du film, question qui là aussi éclaire bien des divergences entre celui-ci et *Sunchaser*, contentons-nous dans l'immédiat de noter qu'il s'agit d'un projet éminemment personnel que Cimino mènera essentiellement seul. A l'inverse, il n'a pas officiellement écrit son dernier film, bien que le cinéaste revendique une paternité sur le scénario de Charles Leavitt, assurant que, malgré l'exclusivité du crédit que lui a accordé par la Warner, il en est bien l'auteur « à 95% ».

---

631 Walter Moser, « Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion » et Pascal Gin, « Les bifurcations culturelles du road movie contemporain » in *CINÉMAS*, vol. 18, n° 2-3, 2008, respectivement p. 7-30 et p.31-45.



Tout d'abord, les deux récits sont construits à partir de l'itinérance d'un duo formé d'un individu sensiblement plus âgé que l'autre. Thunderbolt comme Michael font tout deux remarquer à leur juvénile compagnon : « je pourrais être ton père », phrase qui s'inscrit dans la problématique fondamentale de la filiation qu'explorent sans exception aucune les sept long métrages de Cimino. Dans les deux cas le plus jeune finit par mourir, au contraire de l'aîné. Ce dernier s'apparente à la figure bien répertoriée par le genre du « compagnon de route », celui qui ne prend pas l'initiative du départ et se trouve embarqué plus ou moins contre son gré. Pourtant, Eastwood comme Harrelson imposent finalement leur leadership ; assez rapidement comme on peut l'imaginer dans le cas de l'ancien inspecteur Harry. On retrouve également une opposition très nette dans les personnalités des deux protagonistes, en partie mais pas uniquement liée à la différence d'âge, telles que le film les définit en début de récit. Par ailleurs les deux trajectoires présentent une dimension criminelle : très tôt dans le récit de 1974, le jeune (Bridges, la vingtaine) suggère au « vieux » (Eastwood, quarante-quatre ans...) de rééditer un hold-up qui avait valu à ce dernier une certaine gloire quelques années auparavant, tandis que le médecin pris en otage, en 1996, Michael, se fait le complice de son patient délinquant et s'engage, pour le sauver, hors des sentiers de la légalité. Si l'on ajoute que l'action des deux films se déroule entièrement à l'ouest du centième méridien, au coeur des paysages les plus archétypaux du genre, on en conclura aisément que ni *Thunderbolt and Lightfoot* ni *Sunchaser* ne présentent *a priori* de grandes ruptures du point de vue des cadres narratifs mis en place, tant ceux-ci se retrouvent dans la grande majorité des films traditionnellement classés comme *road movies*.

Passé à peu près inaperçu, en France, malgré la présence d'une grande vedette, *Thunderbolt and Lightfoot* a essentiellement donné lieu à des commentaires après coup, parfois formulés très tardivement, notamment à l'occasion d'une reprise en salle dans les années 1980, mais le film a surtout attiré l'attention du fait du rapprochement opéré avec *Sunchaser*. Rapide retour donc sur l'accueil critique des deux *road movies* ; où l'on constate que, dès son premier film, pourtant favorablement accueilli, le « malentendu » autour des ambitions cinématographiques de Cimino se fait jour.

## Deux films peu commentés

**« Mr Eastwood est un malin. Il a embauché un jeune et brillant nouveau réalisateur<sup>632</sup> » : Cimino avant « l'inqualifiable désastre »**

---

632 Howard Thompson, « *Thunderbolt and Lightfoot*. Review », *New York Times*, 27 Mai 1974.

Même si la remarque de Colette Godard, formulée en introduction de l'article très favorable que *Le Monde* consacre à la reprise de *Thunderbolt and Lightfoot* dans les salles hexagonales (« Dès son premier film, *Le Canardeur*, en 1974, le talent de Michael Cimino est salué à une exception près par l'ensemble de la presse américaine<sup>633</sup> ») est excessive, on peut considérer qu'effectivement, le premier long métrage du cinéaste fut plutôt bien reçu par la critique américaine. Une considération aussi outrancière que celle formulée par Rex Reed, usant d'une terminologie qui sera ensuite largement reprise par les contempteurs de Cimino à partir du 19 novembre 1980, estimant dans les colonnes du *New York Daily News* que « Cimino est un homme dont l'on n'entendra vraisemblablement plus parler », s'offusquant qu'une telle « chose » puisse être proposée au public<sup>634</sup>, est restée isolée. Peut-être est-ce là l'« exception » relevée par Colette Godard.

Mais ce qui domine, quand on passe aujourd'hui en revue la presse contemporaine de la sortie du film, c'est surtout l'impression que, en dépit de la présence de la star Eastwood, *Thunderbolt and Lightfoot* n'a pas provoqué de grands émois au sein des rédactions, qui se sont contentés, quand elles en ont parlé, d'une couverture minimaliste. En France, les *Cahiers du cinéma*, qui deviendront rappelons-le, d'indéfectibles défenseurs de l'oeuvre dès *The Deer Hunter*, n'évoquent pas la sortie hexagonale du « Canardeur ». Quant à *Positif*, un modeste compte-rendu, signé B.C.<sup>635</sup>, s'intercale, en page 69 du numéro d'octobre 1974<sup>636</sup>, classement alphabétique oblige, entre *Bianco, Rosso e...*, d'Albert Lattuada, un « nanar » (pour reprendre le qualificatif employé) dont la revue s'étonne qu'il bénéficie d'une diffusion en France, « quand tant d'autres films attendent en vain » et *Les couples du bois de Boulogne* (Bernard Legrand), « petit porno français sans intérêt »<sup>637</sup>. Pour autant *Thunderbolt and Lightfoot* suscite un commentaire beaucoup plus amène de *Positif*, bien que d'emblée, le thème du film soit, non sans raison, considéré comme « fort peu original ». Chardère relève bien cette touche « ironique et désenchantée » avec laquelle Cimino présente ses personnages, Eastwood évite les opprobres que lui valent traditionnellement ses rôles de justiciers (son personnage est jugé « trop énigmatique (...) pour qu'on puisse porter sur lui un jugement moral négatif comme c'était le cas dans ses films précédents ») et, enfin, les qualités de cinéaste de Cimino, davantage que celles de scénariste, sont soulignées (« mise en scène aérée et élégante (...) un talent de plasticien assez rare dans un premier long métrage »<sup>638</sup>).

D'une manière très générale, la presse généraliste hexagonale livre une vision assez comparable du

---

633 Colette Godard, « Reprise. *Le Canardeur* de Michael Cimino. Le dernier braquage », *Le Monde*, 19 Août 1986.

634 *New York Daily News*, 25 mai 1974.

635 Bernard Chardère, fondateur de la revue en 1952.

636 Le film sort en France le 4 septembre.

637 Paul Louis Thirard, auteur des deux articles. *Positif*, n° 162, Octobre 1974, p. 69.

638 *Positif*, art. cit.

film. Peu de références cinématographiques sont convoquées pour le mettre en perspective. L'article du *Monde* évoque John Huston, « à cause des portraits teintés d'humour<sup>639</sup> », un rapprochement que reprendra douze ans plus tard Colette Godard. Louis Chauvet, futur grand admirateur du cinéaste, juge que la fin est « imitée de *Macadam Cowboy* » et considère également que « Cimino metteur en scène vaut mieux que Cimino scénariste<sup>640</sup> ».

Pour autant, en dépit de cet accueil positif, une curieuse impression se forme à la lecture de ces (courtes) critiques. Comme si, dès l'origine, les questions essentielles posées par le cinéma de Cimino étaient éludées. Ainsi dans la presse française seul Chauvet pointe un trait pourtant incontournable du film, sur lequel nous reviendrons longuement : la dimension totalement irréaliste de l'histoire du casse (« on ne croit pas une minute à cette histoire »), mais sans s'intéresser aux pistes que les incongruités du récit ouvrent. Pour lui, le manque de crédibilité, au demeurant fort peu perturbant (« on ne s'ennuie pas une minute »<sup>641</sup>) relève fondamentalement de la faiblesse du scénario, une carence de jeunesse en quelque sorte que les années et la pratique du métier devraient finir par résorber. *Le Quotidien de Paris* se démarque quelque peu du jugement d'ensemble en estimant que le scénario du cambriolage, que René Quinson prend visiblement très au sérieux, est « original et maintient les spectateurs en état de suspense pendant une bonne demi-heure<sup>642</sup> ». Néanmoins le journaliste considère, à juste titre, que « ce n'est pas le sujet essentiel du film », sans pour autant évoquer autre chose, comme projet prêté au cinéaste, qu'un « western moderne dans lequel les aventuriers sont aussi des marginaux en quête d'amitié<sup>643</sup> ». On pourrait poursuivre cette revue de presse, de *Valeurs Actuelles*, situant Cimino entre George Roy Hill et Peckinpah, pour qui « *Le Canardeur* est un thriller farceur bourré de gags hilarants<sup>644</sup> » à *La Croix* qui juge que le film « n'irait pas très loin (sans) la rude efficacité de la mise en scène (et) l'aisance des comédiens *made in USA*<sup>645</sup> ». Le constat s'impose très vite : le film a globalement été, en France en tout cas, pris « au pied de la lettre », la lecture littérale de l'histoire racontée primant sur toute autre forme d'interprétation. Tout juste concède-t-on, à l'instar de Michel Lengliney que « Cimino nous propose un second film, un film sur la jeunesse et l'amitié, pimenté d'humour et d'émotion ». Cependant la conclusion de l'article témoigne bien du sens général que l'auteur prête au film: « Aller voir *Le Canardeur*, c'est se faire canarder à bout portant par une gerbe de rires et de frissons bon enfant<sup>646</sup> ».

---

639 J.S. « *Le Canardeur* », *Le Monde*, 11 Septembre 1974.

640 *Le Figaro*, 6 Septembre 1974.

641 *Ibidem*.

642 « *Le Canardeur* de Michael Cimino, un nouveau personnage pour Clint Eastwood », *Le Quotidien de Paris*, 7 Septembre 1974.

643 *Ibidem*.

644 *Valeurs Actuelles*, 2 Septembre 1974.

645 *La Croix*, 16 Septembre 1974.

646 « *Le Canardeur*. Clint Eastwood sympathique », *Télérama*, 7 Septembre 1974.

Tout le propos de ce chapitre va justement consister à montrer à quel point il est impossible de qualifier le premier film de Cimino, où le tragique, qui se noue autour d'un amour impossible, et la précarité de l'existence priment sur toute autre considération, d'oeuvre « bon enfant ».

Au milieu de cet ensemble assez homogène, dont la lecture se révèle rapidement fastidieuse<sup>647</sup>, surnage un article, celui de Peter Biskind que la revue critique américaine *Jump Cut* publie dans un numéro du printemps 1974<sup>648</sup>. Déplorant le peu d'intérêt que les « grands critiques » de New York ou Los Angeles ont manifesté pour *Thunderbolt and Lightfoot*, qui pour lui relève d'une forme de mépris vis à vis d'un certain « cinéma populaire », mais se réjouissant du relatif succès du film, Biskind définit immédiatement les enjeux essentiels du récit. Là où tant d'autres, y compris bien entendu parmi de talentueux commentateurs, ne voient qu'un spectacle plaisant, souvent drôle, parfois émouvant, en tout cas toujours « familial », Biskind perçoit avec beaucoup d'acuité la dimension proprement subversive de l'oeuvre, qu'il range aux côtés de *Scarecrow* ou de *Vanishing Point*<sup>649</sup>. De toutes les analyses (peu nombreuses répétons-le) qui se sont penchées sur le premier long métrage de Cimino, la sienne est la seule entièrement fondée sur la mise au jour de la *love story* des deux principaux protagonistes<sup>650</sup>. Il relève également la dénonciation jubilatoire à laquelle se livre *Thunderbolt and Lightfoot* de l'hypocrisie sexuelle et de la morale étriquée de l'Amérique petite bourgeoise et hétéronormée. Nous verrons cependant que, s'il s'agit bien là du sujet central de l'histoire racontée, celle-ci embrasse de nombreuses autres thématiques (la folie et le travail notamment) à travers lesquelles s'expriment également un discours puissamment critique. Mais restons un instant sur cette dimension « révélée » par Biskind et intéressons-nous au regard porté par Cimino sur son propre film ainsi que sur les critiques qu'il a pu générer. Concernant la parole de l'artiste, nous n'avons pas trouvé de commentaires antérieurs au succès planétaire de *The Deer Hunter*, qui lui offre évidemment une tribune de premier choix (bien qu'éphémère dans son propre pays) et lui donne l'occasion de parler de son travail d'une manière générale. Or sur cette question centrale de l'homosexualité latente sur laquelle nous reviendrons longuement à propos de son second long métrage, qui traverse de part en part sa filmographie (à l'exception notable, justement, de *Sunchaser*), le réalisateur est très clair. Ses oeuvres, *Thunderbolt and Lightfoot* comme *The Deer*

---

647 A noter cependant une analyse plus originale, de John Raisbeck, qui défend la dimension « idiosyncratique » du film en estimant toutefois que malgré d'excellents moments « le tout ne vaut jamais la somme de ses parties », dans le *Monthly Film Bulletin*, vol. 41 n° 484, mai 1974, p. 185-186.

648 « Sexual politics in *Thunderbolt and Lightfoot*. Tightass and Cocksucker », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* n° 4, 1974, p. 5-6.

649 *Art. cit.*, p. 5.

650 La revue new yorkaise *Cineaste*, pourtant réceptive à ces thématiques « sociétales » passe ainsi à côté de la dimension critique d'un film qu'elle considère fondamentalement comme un pur produit du marketing hollywoodien. Même au printemps 1979, quand le magazine met De Niro en Mike Vronsky à sa « une » (voir première partie), Auster et Quart, deux des principaux auteurs de la publication, continuent à penser que le premier film de Cimino « définissait le casse à main armée comme le symbole de la virilité ».

*Hunter* ne comportent aucun sous-texte homosexuel. Entre Bridges et Eastwood, de même qu'entre Walken et De Niro il ne s'agit que d' « amitié ». Quand, dans le commentaire audio du DVD de son film oscarisé son interlocuteur, FX Feeney<sup>651</sup> suggère que tout de même Nick semble bien avoir un faible pour son « colocataire », que celui-ci lui déclare à deux reprises son amour, Cimino s'emporte presque et se demande où le critique va bien chercher une chose pareille. On touche là une des contradictions du cinéaste, expliquant à longueur d'interviews qu'il n'est pas là pour dévoiler le sens de ses films, qu'ici réside justement la liberté et finalement le « travail » du spectateur, mais qui refuse, sur ce sujet, à ce même spectateur le droit de constater l'évidence même...

On ne peut, à ce propos, manquer de rappeler une des plus fameuses citations du cinéaste, reprise à l'envie, par son auteur comme par ses interlocuteurs, selon laquelle il aurait successivement été catalogué par la presse américaine dans les registres les plus infamants. Certes, nous y reviendrons, il est indéniable que les accusations de racisme sont parfaitement injustifiées (et l'un des enjeux centraux de cette thèse est bien de mettre au jour et de confondre ce discours) et qu'un auteur comme Biskind se livrera après *The Deer Hunter* à des considérations aussi outrancières que déplacées autour de la dimension « fascisante » de sa filmographie, digne à l'en croire des productions nazies des années Trente. Mais où Cimino a-t-il vu, ou lu (entendu peut-être...) qu'avec *Thunderbolt and Lightfoot* il aurait été considéré comme un cinéaste « homophobe » ? Et de préciser : « les médias américains m'ont traité d'homophobe parce que c'était une comédie noire sur deux gars qui deviennent amis<sup>652</sup> ». Comme on l'a vu, non seulement l'ambiguïté (qui en réalité n'en est pas vraiment une) entre Bridges et Eastwood n'est quasiment jamais mentionnée par des critiques qui, par ailleurs, se montrent dans l'ensemble, y compris aux Etats-Unis, largement bienveillants, mais encore quand elle l'est, sous la plume de Biskind, c'est pour être portée tout au crédit d'un réalisateur dont on souligne l'audace.

La construction du chapitre reposant sur la comparaison du premier et dernier long-métrage de Cimino, examinons donc comment le second *road movie* a été accueilli.

### ***Sunchaser*: « Loin d'Hollywood<sup>653</sup> » ?**

---

651 Ami du cinéaste, il a présenté, à l'intention du public de Los Angeles, tous les films de Cimino, dans le cadre de la rétrospective organisée par l'*American Cinematheque* de la ville à l'Aero et l'*Egyptian Theaters* afin de saluer la mémoire de l'artiste, en août 2016.

652 *Conversations en miroir*, Paris, Gallimard, 2004, p. 52.

653 Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma* n° 503, Janvier 1996, p. 36.

## « Heureusement, il reste en Europe, et notamment en France, des vrais critiques de cinéma<sup>654</sup> »

Du côté des critiques françaises, celles des publications spécialisées comme des titres de la presse généraliste, le dernier film de Cimino est très majoritairement reçu comme la reprise<sup>655</sup>, la continuité des thématiques déjà exploitées par le cinéaste, notamment, comme nous l'indiquons en début de chapitre, dans son premier *road movie*.

Serge Toubiana écrit ainsi que *Sunchaser* participe du mouvement qui anime le cinéaste « depuis son premier film », autrement dit « s'éloigner d'Hollywood, prendre le large ». Pour l'ancien directeur de la Cinémathèque, constant défenseur du cinéaste américain<sup>656</sup>, le film de 1996 « fait écho » à celui de 1974. Et de préciser qu'il s'agit du « même voyage de deux hommes, dont l'un est blessé ». Avec *Sunchaser*, Cimino poursuit donc une oeuvre qui consiste résolument « à quitter de manière radicale la société blanche et triomphante, celle du pouvoir et de l'argent, pour retourner vers l'Amérique des origines, celle des grands espaces et des mythes fondateurs. Film « à la fois simple et puissant », *Sunchaser* « s'intègre logiquement dans l'univers d'un auteur particulièrement doué », signant ainsi « un nouvelle incursion brillante et spectaculaire à Hollywood, pour mieux nous entraîner loin d'Hollywood<sup>657</sup> »

On ne trouvera pas, dans les huit pages que la livraison de l'été 1996 consacre au film trace de regret. Mais il est patent de constater que la revue ne procède pas à une véritable déconstruction analytique du travail accompli. Seules sont mises en avant ses « intentions » supposées, validées par une interview de l'auteur, exercice qui, s'il apporte parfois un éclairage intéressant sur un aspect méconnu du film, permet difficilement d'accueillir une parole critique<sup>658</sup>.

Telle n'est pas exactement la position de l'autre revue de référence de la cinéphilie française.

Michel Cieutat, après avoir noté que « le scénario est solidement construit, les personnages crédibles », conclut de manière plutôt inattendue que *Sunchaser* « démontre que sans scénario vraiment original (le) génie naturel [de Cimino] ne peut que s'estomper dans la brume des

---

654 « The right place » Entretien avec Michael Cimino, *Cahiers du Cinéma*, n° 377, Novembre 1985.

655 *Sunchaser* marquerait ainsi une forme de « retour » du cinéaste après près d'une décennie de silence (1987-1996). Dans « Loin d'Hollywood », par exemple, on retrouve cette idée que *Sunchaser* ferme une parenthèse, une « abstinence », dans laquelle prend place *Desperate Hours*, « film plutôt impersonnel répondant à une commande » (*art. cit.*, p. 36).

656 Voir son intervention dans « l'affaire Cimino », au sujet de la polémique autour du « racisme » supposé de *Year of the Dragon*.

657 Serge Toubiana, « Loin d'Hollywood », *Cahiers du Cinéma* n° 503 Janvier 1996, p. 36-38

658 Ici par exemple, après avoir noté que « la projection été magnifique » (*Sunchaser* a été présenté à Cannes), l'entretien débute ainsi : « *Sunchaser* est dans la lignée du grand cinéma classique, puissant et simple à la fois. Partagez-vous cette impression? »; réponse de l'intéressé : « Oh oui! Je suis content que vous me disiez cela... » (« Entretien avec Michael Cimino », *Cahiers du Cinéma* n° 503, p. 39).

cimes<sup>659</sup>». Comme beaucoup, le critique de *Positif* relève que le point fort du film réside dans la photographie. Saluant le travail de Douglas Milsome, qui fit ses armes auprès de Kubrick<sup>660</sup>, Cieutat va jusqu'à estimer que « son exploitation magistrale des grands espaces surpasse celle du *Canardeur* ou de *Voyage au bout de l'enfer* ». Une pareille comparaison génère des attentes d'une exigence telle que *Sunchaser* se révèle *in fine* incapable de satisfaire ; devant cette « pure merveille spécifiquement photographiée », le critique se désole de « devoir dénoncer les faiblesses thématiques du scénario ».

L'architecture de la couverture de la sortie française du film est identique pour les deux revues : une critique, plutôt élogieuse donc, malgré le bémol de Michel Cieutat pour le scénario, et un long entretien, par ailleurs conduit le même jour, à Paris, le 22 mai 1996. Fort logiquement, le ton de l'interview menée par Michel Ciment et Laurent Vachaud<sup>661</sup> s'accorde à la réception bienveillante du film et, là encore, à l'aura dont bénéficie le réalisateur auprès de la revue. Nous reviendrons toutefois sur cet entretien, qui tourne beaucoup autour des paysages qu'est censé nous faire « découvrir » *Sunchaser*.

On ne s'étonnera guère de trouver, pour l'essentiel, dans les articles des publications généralistes françaises consacrées au film, propos laudateurs et satisfaction d'avoir enfin retrouvé « notre » Cimino. La découverte de *Sunchaser* lors de sa projection à Cannes a sans doute joué pour beaucoup ; montré le 18 mai, le film est distribué dans les salles hexagonales dès la semaine suivante, quatre mois avant sa sortie américaine<sup>662</sup>. Ce dispositif tout à fait inhabituel de diffusion d'un film hollywoodien - c'est peut-être ce que voulait signifier Serge Toubiana avec sa formule « loin d'Hollywood » - accrédite l'idée que les « vrais connaisseurs » de l'oeuvre sont bien de côté-ci de l'Atlantique. Par ailleurs, le décorum propre au festival, la présence physique du réalisateur, qui ne boude évidemment pas son plaisir de se voir reconnu comme « un des plus grands », multipliant les entretiens et les rencontres avec les journalistes, contribue grandement à faire de la réception française de *Sunchaser* un moment peu propice au déploiement d'un discours critique.

On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure Cimino n'a pas joué de l'admiration de ses interlocuteurs, pour mieux, qui sait?, leur renvoyer ce message qu'il n'y a plus de discours explicatif à tenir sur sur le cinéma comme sur le monde. Que l'on peut dire à peu près n'importe quoi puisque plus rien n'a d'importance. C'est peut-être là lui prêter des intentions bien sombres, mais nous verrons qu'elles seraient assez en phase avec la « philosophie » d'ensemble qui anime son dernier

---

659 Michel Cieutat, « *Sunchaser*. L'écrin des cimes », *Positif*, Juillet-Août 1996, p. 95-96.

660 *Full Metal Jacket*, *Barry Lindon* et *Shining*.

661 « Un film optimiste et plein d'espoir », *Positif* Juillet-Août 1996, p. 97-101.

662 27 Septembre 1996, directement sur support vidéo ; le film n'a pas été exploité en salle.

film. Et puis il y a le « cas » Monument Valley qui laisse sans voix et sur lequel nous reviendrons longuement. Mais, dans l'immédiat, que penser d'une remarque telle que celle faite par le cinéaste au tout début de l'entretien avec les *Cahiers*? Après avoir confié son émotion suite aux « ovations de la presse et du public à chacune des séances » (« j'en ai presque les larmes aux yeux quand j'y pense »), Michael Cimino dispense ce curieux compliment :

J'ai donné des entretiens à des groupes de journalistes du monde entier : on aurait dit que tous s'exprimaient à travers une même voix. Il n'y avait pas cinq ou six points de vue différents à propos du film. Ce qui est fantastique, c'est que tout le monde réagit au film de manière purement émotionnelle<sup>663</sup>.

Certes les campagnes publicitaires aiment saluer « l'unanimité de la presse » ; de là à ce que le créateur vante, dans les colonnes de « la revue de référence » de la critique cinématographique française l'absence de tout débat, et même de toute réflexion autour de son oeuvre, il y a un pas que visiblement Cimino franchit sans beaucoup d'état d'âme...

Il faut néanmoins être juste : au milieu des lauriers tressés à la gloire du cinéaste, on trouve quelques épines, essentiellement en raison de la faiblesse du scénario et de la définition caricaturale des personnages que toutes les qualités esthétiques prêtées au film ne peuvent masquer.

Pour Jean-Michel Frodon, le résultat est ainsi « mitigé ». Certes, Cimino « n'a rien perdu de sa virtuosité », si bien que le film « bénéficie d'un rythme sans faille » et nous emmène « dans les paysages splendides où s'enracinent l'histoire et la mythologie de l'Amérique ». Mais le critique du *Monde* cerne la principale carence de *Sunchaser*: « s'il convoque la mémoire indienne et la bourgeoisie moderne, il semble n'avoir pas grand-chose à en dire<sup>664</sup>. » Assurément, l'article de Frodon est sévère ; non seulement il déplore le « mysticisme de bazar » qui tient lieu de colonne vertébrale idéologique à un film qui repose sur « les plus confortables clichés » qui soient, mais il estime en dernière analyse que le message conclusif du film peut se résumer ainsi : « que les asociaux aillent crever dans leurs eaux lustrales pour sauver l'âme des nantis et des 'normaux' <sup>665</sup>»

Claude Baignères, critique au *Figaro* et acteur chez Godard, n'est pas plus indulgent envers un cinéaste qu'il a tant vénéré<sup>666</sup>. Si « Cimino parle le langage spécifique du cinéma<sup>667</sup> », formule qui nous rappelle la pertinence de l'appariement de sa filmographie avec les théories de Kracauer, *Sunchaser* vient confirmer que les histoires qu'il nous raconte « n'ont pas toutes le même intérêt ». Ici aussi on relève le « somptueux décor », mais rien n'y fait et le film est incapable de « ménager la

---

663 *Cahiers du Cinéma*, « Entretien avec Michael Cimino », n° 503, p.39.

664 Jean-Michel Frodon, « Retour aux sources de la société américaine », *Le Monde*, 30 Mai 1996.

665 *Ibidem*. Frodon achève ainsi sa critique: « un scénario souvent à l'oeuvre dans les films de Cannes cette année, mais qu'on ne s'attendait pas à trouver chez ce cinéaste ».

666 Voir première partie.

667 « La foi qui sauve », *Le Figaro*, 20 Mai 1996.



moindre surprise<sup>668</sup> », de telle sorte que *Sunchaser* génère en définitive « beaucoup de complaisance, avec un propos qui donne dans le sentimentalisme à la mode<sup>669</sup> ». C'est bien cette volonté pathétique de coller à l'air du temps (il faut prendre au sérieux les déclarations redondantes de Cimino: « j'ai voulu faire un film optimiste et plein d'espoir »<sup>670</sup>) qui irrite Pierre Murat, avec qui nous terminons ce rapide tour d'horizon<sup>671</sup>. Faut-il voir un peu de perfidie à sa remarque préliminaire concernant les lieux de tournage, « pas très loin » de ceux de Ford? En tout cas le critique de *Télérama* ne cache rien de son dépit. Certes, lui aussi retrouve à certains moments « le Cimino que l'on a aimé, celui du *Voyage*, de *La Porte du Paradis* surtout », notamment, là encore, quand il nous montre « les paysages magnifiques » de l'ouest américain. Mais, parce que les personnages sont des « ectoplasmes (...) dont on se désintéresse résolument au bout de quelques minutes », stéréotypés à outrance, « *Sunchaser* est un film parfaitement à la mode, qui obéit à une philosophie vague, une bouillie mystique à base de superstition mâtinée de *new age* ». Loin donc du soulagement exprimé par bon nombre de ses supporters, *Télérama* considère que le réalisateur est toujours, plus de dix ans après *Year of the Dragon*, en panne d'inspiration ; estimant que *Sunchaser* relève de la commande pour laquelle « il a visiblement tout accepté<sup>672</sup> », Pierre Murat ne peut que souhaiter que Cimino, « que l'on admire tant, se retrouve enfin<sup>673</sup> ».

**« A l'heure où Hollywood est abonné aux grosses productions à base de muscles et d'effets spéciaux, il serait pervers de critiquer un cinéaste comme Cimino<sup>674</sup> »**

L'ensemble de la presse anglo-saxonne, ni même américaine<sup>675</sup>, n'a pas exécuté le dernier film de

---

668 *Ibidem*.

669 *Idem*.

670 *Positif*, Juillet-Août 1996, *art.cit.*

671 Voir bibliographie en fin de volume pour les références complètes de l'ensemble des articles consacrés au film par la presse généraliste. Nous épargnerons au lecteur un commentaire plus développé de cette littérature, aussi peu originale que porteuse d'éclaircissement quant à l'interprétation possible que l'on peut faire du dernier opus du cinéaste. On ne peut toutefois s'empêcher de mentionner la contribution de « G.G. » dans le numéro estival de *Jeune Cinéma* (n°238, été 1996, p. 48-49). En moins d'une vingtaine de ligne, la revue réussit le tour de force de réécrire complètement le film, en déformant spectaculairement les données factuelles élémentaires de l'histoire. Ainsi Blue, qui n'a tué que son beau-père, devient un « serial killer » ; les si beaux paysages sont ceux « du grand canyon du Colorado » et, plus étonnant encore, les *bikers* qui s'apprêtaient à massacrer Mike en raison d'une homosexualité présumée, sont présentés comme « des barbus ventripotents qui ne font plus peur et prennent même la défense de la loi »...

672 En particulier la musique ampoulée de Maurice Jarre. Nous y revenons.

673 *Ibidem*. Depuis, la revue a entrepris de réhabiliter le film. A l'occasion d'une rediffusion récente sur la chaîne française du câble *Ciné+ Club*, Louis Guichard, classifiant *Sunchaser* dans le genre « cavale métaphysique », estime que, malgré le scénario « conventionnel », « le cinéaste maudit parvient à sublimer la confrontation entre deux vies incompatibles qui se rejoignent le temps d'un voyage insensé ». Considérant que l'objet de la quête réside moins dans la montagne sacrée que dans un « état d'enfance », le critique de *Télérama* en vient à voir dans *Sunchaser* la manifestation d'une « utopie, une étincelle divine de vie et de liberté » (*Télérama*, 21 Mars 2015), bien loin donc de l'insipide « bouillie mystique » dénoncée vingt ans plus tôt par Pierre Murat.

674 Philip Kemp, *Sight and Sound*, Janvier 1997

675 Le *distingo* est en réalité d'importance, Cimino ayant souvent salué le travail « avant gardiste » de nombre d'institutions britanniques, comme le British Film Institute qui programma à plusieurs reprises la version originale de *Heaven's Gate*.

Cimino. On trouve même un commentaire franchement admiratif sous la plume de Kevin Thomas, critique au *Los Angeles Times*, journal qui, il est vrai, n'a pas participé à la surenchère médiatique (le « dégomme » dénoncé par Toubiana) au moment du fiasco de *Heaven's Gate* et a conservé un ton mesuré, voire élogieux, à l'égard des films de Cimino<sup>676</sup>. L'article, plutôt resserré, consacré à *Sunchaser*, réussit même le tour de force de ne jamais faire allusion à la débâcle du début des années 80<sup>677</sup>

Il serait néanmoins tendancieux de considérer le compte-rendu du grand quotidien de la côte ouest comme représentatif de l'accueil du film par la presse anglophone. En réalité, même en Angleterre les critiques se sont montrés bien peu enthousiasmés, à l'image de Philip Kemp de *Sight and Sound*, dont le commentaire placé en exergue du présent paragraphe ne masque pas le peu de crédit qu'il accorde au film. On retrouve cependant les considérations lues ailleurs sur « le plaisir visuel » qu'offre *Sunchaser*, mais pour le reste l'article se présente comme une tentative de déconstruction de l'architecture et du discours du film. Ainsi Kemp replace le dispositif narratif mis en place par Cimino dans le cadre général produit par le genre, relevant que « comme tout les *road movies*, *Sunchaser* tente de donner forme à un parcours tant intérieur qu'extérieur<sup>678</sup> » ; l'objectif ne peut être atteint parce que, « la plupart du temps », *Sunchaser* se résume à « un passage en revue des stéréotypes<sup>679</sup> ». D'ailleurs, les paysages ont beau être joliment filmés, ils saturent si bien l'horizon filmique nord américain qu'il serait souhaitable de songer à les renouveler. *Sight and Sound* appelle ainsi de ses vœux « un moratoire d'une dizaine d'années sur toute forme d'usage cinématographique de Monument Valley ». C'est dit! Il fallait donc traverser la Manche pour le lire...

En définitive, *Sunchaser* a très peu fait parler aux Etats-Unis, comme s'il était acquis que Cimino était artistiquement mort et ne pouvait plus intéresser le public. Les grands titres de la presse généraliste ont assuré une couverture minimaliste de la sortie (sur support vidéo, rappelons-le), avec la plupart du temps des critiques négatives. Le *New York Times* tant honni de Cimino ne lui a accordé que quelques lignes, définissant le film comme un « patchwork » (*hodgepodge*) indigeste, mêlant action, mysticisme et philosophie de supérette (« *dime-store philosophy*<sup>680</sup>»). *Variety* a pour

---

676 Dans l'article en question, « *Sunchaser Leaves Beaten Path in Its Quest* », du 25 octobre 1996, Thomas marche dans les pas de ses confrères européens les plus convaincus, ne décelant aucune faiblesse rédhibitoire au scénario, se réjouissant de la « truculence » des personnages, saluant même la « richesse » de la partition de Jarre, si bien que « *Sunchaser* dispose de la grandeur, de l'énergie physique que l'on trouvait dans *Heaven's Gate* ».

677 Une statistique, qui reste néanmoins à établir, montrerait que la probabilité que soit mentionné le « naufrage » de United Artists et son rachat par la MGM à cause des « excès » de Cimino, dans un article quelconque consacré, même partiellement, au réalisateur, par la presse américaine, avoisine sans doute les 99%...

678 Kemp, *art. cit.*

679 « a tour round Planet Stereotype ». Remarque à connecter avec l'ensemble des propos tenus par Cimino sur « la vision Disney » de la planète, que ses compatriotes préféreraient au monde réel.

680 Stephen Holden, « *Sunchaser. On the Bumpy Road to Magic Healing* » (« *Sunchaser. Sur la route chaotique de la guérison magique* »), *New York Times*, 25 Octobre 1996.

sa part rendu compte de *Sunchaser* dès sa présentation cannoise ; visiblement la « magie » de la projection sur « l'immense écran » du palais des festival n'a pas fonctionné et Todd McCarthy ne comptait pas parmi les journalistes unanimes rencontrés par le réalisateur<sup>681</sup>. Sans haine ni violence le critique américain considère simplement que *Sunchaser* n'est pas à la hauteur de ses (immenses) ambitions et déplore le traitement bâclé (*slipshod*) de tous les « débats » suggérés par le récit. Quant à la presse spécialisée, elle se distingue par un mutisme à peu près total. Ici aussi se constate un principe qui traverse toute l'oeuvre, celui de la déperdition : à partir de *Year of the Dragon*, Cimino a de moins en moins suscité l'attention, tout particulièrement aux Etats-Unis...

Considérées comme des oeuvres mineures, *Thunderbolt and Lightfoot* et *Sunchaser* ont pleinement leur place au sein d'une thèse qui tente d'évaluer la nature des rapports que la filmographie de Cimino entretient avec l'histoire et son écriture. A leur façon, la mise en scène de la route, des paysages et des individus qui la peuplent, la construction des récits par lesquels s'articulent ces différents éléments, tout cela éclaire grandement le chemin qu'emprunte Cimino pour *faire passer* l'histoire, son histoire. Et si l'on commençait justement par s'intéresser à ce que nous racontent ces deux films?

## **L'usage de la route**

Dans l'article déjà cité, Walter Moser, qui cherche à dégager les caractères « structurants » du genre, définit les trois temps qui, dans l'immense majorité des cas, scandent les récits de route. Nous lui empruntons ce découpage ternaire afin de mieux clarifier les enjeux narratifs de nos deux *road movies*.

### **Premier temps : Gagner la route (« to hit the road »)**

Un champ de blé, mûr pour la moisson; quelques arbres à mi-plan, la ligne des Rocheuses pour horizon et, tout au fond, un ciel lourd d'une menace d'orage. La première image du premier film de Michael Cimino. Pour tout mouvement, l'ondulation des épis. Le plan, parfaitement fixe, s'achève quelques secondes après que le thème musical du film ait cédé la place à un gospel, qui nous mène vers le *home* ciminien primitif, une église donc. C'est un hymne religieux, *Hallelujah, What A Savior!* écrit par Philip Paul Bliss en 1875, qui fournit les mots introductifs par lesquels on pénètre dans l'oeuvre du réalisateur. Il faudra s'en souvenir quand on lui redonnera la parole, le laissant expliquer qu'il a voulu faire, avec *Sunchaser*, non seulement « un film d'espoir » mais aussi un film « sur la foi ». Durant l'ellipse séparant les deux premiers plans, la caméra s'est déplacée pour inclure

---

681 Nicolas Saada et Serge Toubiana, « Entretien avec Michael Cimino », *Cahiers du Cinéma*, n°503, Janvier 1996, p.39-43.

dans le cadre une modeste église de bois, seul bâtiment d'un vaste paysage. Le mouvement se limite toujours à l'action du vent sur les rares végétaux visibles (le champ de blé à disparu ; on s'apercevra dans quelques secondes qu'il est seulement masqué par l'alignement des voitures stationnées devant le lieu de culte). Pourtant un autre changement a eu lieu ; le ciel est devenu bleu, si bien qu'un doute s'installe : l'ellipse n'était-elle que spatiale? La menace s'est-elle éloignée?

La fixité de l'image, la nature même des choses filmées et enregistrées ; des montagnes, des arbres, une église de laquelle s'élève un chant sacré, ancrent l'idée qu'un tel paysage est là de toute éternité, destiné à demeurer toujours identique. Et puis, si tôt entendu un hennissement, qui ponctue fort à propos le vers « In my place condemned He stood », un nuage se forme au sol puis s'élève au loin. Une voiture arrive ; le bruit dissonant de la vieille guimbarde, la poussière et les gaz d'échappement mêlés finissent par contaminer le cadre sonore et visuel (). Deux minutes ont été nécessaires à Cimino, qui sera plus tard tant accusé de « gâcher de la pellicule », pour installer les éléments de deux des thèmes les plus prégnants de toute son oeuvre à venir, intimement liés : l'invasion et la destruction du jardin ; l'impossibilité de tout vrai foyer.

Mais restons dans le Montana, devant cette église de bois curieusement sise à l'écart de toute construction humaine et devant laquelle vient de se garer, dans un bruit de ferraille assourdissant, celle par qui l'inquiétude a surgi. Un panneau devant l'entrée, que parcourt des yeux l'individu corpulent qui s'est extrait du véhicule, nous dévoile l'identité du pasteur officiant : John Doherty. Le choeur des paroissiens s'est tu, nous pénétrons dans la modeste nef où les visages rougeauds et ruisselants nous confirme l'impression créée par la toute première image ; *Thunderbolt and Lightfoot* se passe au cours d'un été chaud, instable sans doute, comme le connaissent les grandes plaines du Midwest. Solennellement penché sur son pupitre, Eastwood prend la parole et prévient : « Nous ne voyons qu'en partie. Nous ne connaissons qu'en partie<sup>682</sup> ».

Pour (sa)voir, il faudra se mettre en route.

La mise en scène de *Sunchaser* est telle qu'elle ne laisse guère de place à la libre appréciation des significations et des implications possibles de ce que Cimino place devant sa caméra. Ici, dès les premiers instants, nous voyons tout, nous comprenons tout.

C'est un visage, noir, saisi à la dérobade par un brusque mouvement de caméra, qui ouvre le second *road movie*. Une prison de Los Angeles, où les minorités ethniques sont forcément sur-représentées. Les yeux suivent, de derrière le minuscule hublot d'une cellule, le passage dans le couloir de Brandon Monroe, jeune métis navajo, que des policiers escortent à l'hôpital. Gestes brutaux, haine

---

682 « We see, but in part; we know, but in part ».

revendiquée de la pensée (« c'est quoi ça? » rugit le maton découvrant un livre sous la chemise du prisonnier) et sadisme latent du côté des gardiens. Etouffement, humiliation ravalée, nécessité de se projeter à l'extérieur (« une bombe atomique » lui répond-il) transpirent des gestes et regards de « Blue ». On gagne la route très vite dans *Sunchaser*. Celle d'abord qui relie le pénitencier au centre hospitalier. A l'arrière d'une voiture du LAPD, toute sirène hurlante, nous sommes avec Blue, *The Man who Travel*, le livre que ses geôliers lui ont finalement laissé emporter, posé sur les genoux. Evidemment, il y a de très belles images dans *Sunchaser*, ainsi que l'ont bien relevé la plupart des critiques. Un aller-retour de la caméra, de la page ouverte que consulte Blue au paysage vers lequel s'enfonce le véhicule nous révèle tout à la fois le but ultime du voyage et le « message » du dernier film de Cimino. Une montagne majestueuse, Dibé Nitsaa, lieu sacré des Navajos, est représentée par une épure tout à fait dans le style de la grande tradition des peintres paysagistes américains du dix-neuvième siècle, notamment des compositions de Church, Bierstadt ou Moran<sup>683</sup>. Lorsque la caméra s'élève nous découvrons, au-delà d'un entrelacs particulièrement tarabiscoté de bretelles autoroutières, le centre d'affaire de Los Angeles, la *skyline* des hauts buildings si typique des grandes cités nord-américaines. Les grattes-ciels dessinent un triangle si bien que les deux pyramides, celle de la haute montagne couverte de neiges éternelles et celle des immeubles de béton et de verre se répondent, s'opposent et se confondent.

En Californie, trois cents ans à peine se sont écoulées depuis l'arrivée des Blancs et il n'y a déjà plus de Jardin. Dans une mise en scène du « sublime pyramidal<sup>684</sup> » nous rappelant que Cimino fut d'abord architecte et amoureux de peinture avant de s'intéresser au cinéma (on l'a dit: *Sunchaser* doit se regarder dans le rétroviseur), le début du film définit bien le voyage qui s'annonce comme une quête onirique. Plus loin, le médecin accusera d'ailleurs le jeune métis d'avoir « rêvé » sa montagne magique.

Au stade où nous avons laissé les deux récits, les couples qui partageront l'expérience de la route ne se sont pas encore formés. L'histoire n'en est qu'à ses prolégomènes. Comme dans la quasi totalité des *road movies*, il y a, à l'origine du voyage, une rencontre, une sortie de la quotidienneté, une déprise.

Très proche, de par sa construction narrative, du roman d'aventure, le *road movie* possède bien tous les ingrédients qui en font un genre particulièrement « cinématographique », dans l'acception kracauerienne du terme. En particulier, la dimension fortuite de l'élément déclenchant la « mise en route » des protagonistes est un ingrédient qui contribue grandement à la valorisation des

---

683 Impossible toutefois d'identifier l'auteur de cette *blueprint*

684 Maurizia Natali, « The Sublime Excess of the American landscape », *CiNéMAS*, vol. 12, n° 1, Automne 2011, p. 105-125.

« caractères spécifiques » du médium.

C'est, dans les deux histoires, la violence qui précipite les choses et jette littéralement les personnages sur la route. Très classiquement, les deux couples, dont nous avons déjà souligné les homologues, sont constitués de deux individus que seul le plus improbable des hasards pouvait réunir. Dans *Sunchaser* comme dans *Thunderbolt and Lightfoot*, c'est le plus jeune, l'élément marginal et instable, qui prend l'initiative du départ. Blue, ainsi que se surnomme lui-même Brandon Monroe<sup>685</sup>, n'a que seize ans ; incarcéré pour le meurtre de son beau-père, il est également suivi pour une tumeur cancéreuse par l'hôpital universitaire où travaille le docteur Michael Reynolds. Rien n'indique que son procès ait déjà eu lieu. Peut-être n'est-il qu'en détention provisoire. Sa vraie condamnation, celle qui fera de lui un criminel fugitif lui est en tout cas notifiée le jour où sa route croise celle de Reynolds.

Au moment en effet où la voiture noire et blanche de la police l'emmène se faire soigner, un autre véhicule se dirigeant vers le même hôpital est suivi par la caméra de Cimino<sup>686</sup>. Au volant de sa rutilante Porsche, Michael affiche d'emblée tous les attributs qui permettent de l'identifier sans coup férir comme un *yuppy* matérialiste et carriériste. Parfaitement isolé des bruits de la ville, glissant sur l'asphalte dans d'harmonieuses et souples trajectoires, il chantonne un air annonciateur des bouleversements qu'une existence que l'on imagine bien rodée s'apprête à connaître ; la voix chaude d'Esther Philips, que l'on entendra à nouveau à la fin du film lui susurre, tandis qu'il pénètre dans l'enceinte de l'hôpital « what a difference a day makes ». Et, effectivement, le jour qui vient le marquera à jamais. Il n'aurait pourtant jamais dû se voir confier le « cas » Brandon Blue, que l'on semble se repasser, au service d'oncologie, comme une patate chaude. Et puis Michael a d'autres préoccupations. Sa femme le harcèle pour qu'ils achètent une maison à deux millions de dollars où aurait vécu un magnat d'Hollywood. Elle menace même de le quitter s'il ne cède pas. Il est manifeste que toute son attention est tendue vers la recherche d'une résolution de cette alternative intenable ; il n'a pas le cœur ni l'esprit à discuter avec un patient - visiblement moribond - de son dernier traitement et préfère rappeler sa femme pour la convaincre de l'irresponsabilité d'engager une telle dépense. Et pourquoi son collègue, le docteur Newman, a-t-il eu le mauvais goût de s'enfermer dans le bloc opératoire ce matin, justement le jour de la visite de Blue ? Seul médecin disponible, Michael ne peut, à son grand regret, différer davantage la rencontre.

Derrière l'autel, le pasteur Doherty prophétise : « Car dans le doux royaume du Rédempteur, le loup

---

685 Dans la mesure où le film se voit comme une vaste « rétrospective », non seulement de la carrière de Cimino, mais plus généralement de l'histoire du cinéma, on ne peut que relever l'inclusion dans le patronyme officiel du jeune criminel de deux des noms les plus emblématiques du cinéma américain du vingtième siècle.

686 On analyse plus loin les implications de ce dispositif, éminemment classique, mais qui rompt de manière radicale avec ce qui a toujours été la manière ciminienne de montrer une histoire.

gîtera avec l'agneau et le léopard se couchera aux côtés de l'enfant ». Nous envisagerons plus loin les conséquences, du point de vue du rapport qu'entretient le film à l'histoire, qui découlent des choix opérés en faveur de ces deux passages bibliques (*l'Épître aux Corinthiens* et *Isaïe*). Pour la clarté de notre exposé, attachons-nous simplement à décrire la manière dont Cimino conçoit la rencontre entre les futurs compagnons de route. Autant nous assistions avec *Sunchaser* à un procédé auquel des décennies de cinéma nous ont confortablement préparé, autour du montage en parallèle de trajectoires d'individus absolument dissemblables et qui ne peuvent donc que se croiser ; autant l'exposition de l'altérité qui fonde la rencontre originelle, entre Thunderbolt et Lightfoot relève d'une perception aiguisée des richesses qu'offre la maîtrise d'une mise en scène véritablement originale et inspirée, jouant toute la gamme des *possibilités* offertes par le médium. Ici, l'effet réussi par Cimino grâce au *cut* qui nous fait passer de l'intérieur suffocant de la petite église de bois à un terrain vague d'où surgit Lightfoot est en grande partie affaire de traduction. Il aurait été impossible de le réaliser si le film avait été tourné en français, peut-être même en tout autre langue que l'anglais. Le point de traduction concerné dépasse largement le périmètre de compétence du réalisateur-scénariste puisqu'il s'agit du texte biblique lui-même. Il est évidemment hors de propos de se livrer ici à une hasardeuse discussion autour des choix retenus par les exégètes britanniques du début du dix-septième siècle. Toujours est-il que Cimino peut remercier les auteurs de la *Bible du roi Jacques* (initialement publiée en Grande-Bretagne en 1611 puis largement diffusée dans le monde anglo-saxon dont bien entendu l'Amérique du Nord), qui optèrent, se basant sur le texte massorétique hébreux, à propos du verset 6 du chapitre 11 de la prophétie d'Isaïe, pour le mot « kid », là où le français, par exemple, préfère le vocable « chevreau ». Si l'on regarde le film dans sa version doublée, on entend d'ailleurs Eastwood annoncer à ses paroissiens qu'au royaume du Rédempteur, « le guépard sera avec la biche », ce qui est effectivement relativement conforme avec la traduction usuelle du passage de l'Ancien Testament, mais annihile totalement les potentialités contenues dans les paroles effectivement prononcées<sup>687</sup>. Il est bien évident que tout le sens de l'apparition de Jeff Bridges, angélique et juvénile blondinet, qui surgit miraculeusement des herbes folles, entre un silo à grain et un wagon de la Northern Pacific () en est profondément transformé selon que l'on coupe sur le mot « kid » ou sur celui de « chevreau » (ou même « biche<sup>688</sup> »...)

Toujours est-il que, dans le film de 1974 comme dans celui de 1996, la mise « en route » de l'histoire s'effectue sous le signe de la rédemption.

---

687 « As under the Redeemer's gentle reign, the wolf shall dwell with the lamb and the leopard shall lie down with the kid »

688 Le sous-titrage opte pour le premier (« chevreau »), sans doute le plus proche de la traduction « officielle » de la Torah en français, mais aussi le moins à même de rendre compte de la profonde ambiguïté qui, dès les tout premiers instants, scelle la rencontre entre Thunderbolt et Lightfoot.

Usant, si l'on ose dire, d'une ruse de sioux (la substitution d'un stéthoscope afin d'écouter les conversations tenues dans la pièce attenante au cabinet où il attend Reynolds), Blue, l'adolescent à moitié Navajo, comprend que la médecine des Blancs le condamne à très brève échéance. Les professeurs, dont le médecin malgré lui Michael, sont formels : la tumeur qui le ronge est inopérable et ne lui accorde que quelques mois tout au plus à vivre. Le seul débat qui anime cette docte assemblée réside dans la pertinence à faire de Blue, qui ne connaîtra de toute façon jamais la liberté et les joies de la vie, un cobaye dans le cadre d'un programme expérimental réservé aux cas désespérés. C'est bien entendu la connaissance de la teneur de cette conversation qui précipite l'action et décide Blue à opter pour la violence<sup>689</sup>. Initialement troublé, une fraction de seconde, par la découverte des derniers examens révélant sans doute possible le décès imminent de son patient, Michael reprend vite le dessus. Les métastases de Blue se multiplient à une vitesse exponentielle, mais pas les dollars de son compte bancaire. Sa femme attend sa réponse et lui aussi se pense condamné, peut-être encore plus rapidement que Blue. Heureusement, un espoir se présente : le poste de chef du service d'oncologie est à pourvoir. Et de fait, il reçoit de la part du directeur de l'établissement une invitation fort à propos « chez Norton », restaurant chic de la ville, signe qu'il est bel et bien pressenti, au détriment de Newman<sup>690</sup>, pour occuper cette prestigieuse et lucrative fonction. Evidemment, il n'a rien de plus urgent à faire que d'annoncer l'heureuse nouvelle à sa femme (son patient est de toute façon virtuellement mort), qu'il parvient à joindre dans un salon de coiffure chic où l'on devine qu'elle a ses habitudes. Pendant ce temps, Blue récite fiévreusement<sup>691</sup> la « poésie navajo » qui va l'accompagner jusqu'au bout : « Que la beauté soit devant moi/ Que la beauté soit derrière moi/ Que la beauté soit au-dessus de moi/Que la beauté soit tout autour de moi<sup>692</sup> ». Tous les éléments sont bien en place ; en forçant le docteur matérialiste à le conduire à Dibe Nitsaa, Blue va le racheter et c'est un autre Michael, tout empli de sagesse précolombienne, qui regagnera ses pénates et sa femme à la fin du parcours.

Les griffes desquelles le « kid » du Montana, Lighfoot, s'échappe, dans un jubilatoire crissement de

---

689 L'évasion de Blue était préméditée puisque c'est grâce à une arme à feu camouflée par un complice dans les toilettes de l'hôpital que Blue parvient à prendre le meilleur sur son geôlier. Par ailleurs, l'idée d'évasion est très clairement présente, comme nous l'indiquions précédemment, dans la première séquence « de route », entre la prison et le centre hospitalier.

690 « personnage » dont l'existence est purement verbale; une indication concernant son parcours universitaire peut toutefois être relevée : contrairement à Michael il ne sort pas de Harvard.

691 Initialement présenté comme un adolescent athlétique (voir la scène où il dévoile à Michael son torse musculeux *juste avant* que lui soit révélé le verdict définitif), Blue ne sera plus désormais qu'un corps souffrant, toussant et suant à n'en plus pouvoir...

692 Inspirée de la *Prière de la voie bénie de la Beauté*:

Que je marche dans la beauté sur la Terre notre Grand Mère, sous la lumière du Soleil notre Grand Père,  
En harmonie avec les minéraux, les plantes, les animaux et les humains;  
Que je les accueille dans leur Beauté,  
Que la Beauté soit devant moi...



pneu, sont d'abord celle d'un vendeur de voitures d'occasion, premier de la série des nombreux portraits que brosse le film des incarnations de l'Amérique étriquée, rongée par la frustration sexuelle. Simulant une lourde carence physique, la perte de sa jambe droite (on analysera plus loin l'ampleur du sous-texte du film), qui justifiera par la suite son surnom, Lightfoot<sup>693</sup> trompe la vigilance du commerçant, à l'apparence et au parler « texan *redneck* » très marqués, et s'enfuit, sous un tombereau d'insultes parmi lesquelles le qualificatif de « hippy sonofabitch » figure en bonne place, au volant d'un bolide à « trois mille dollars et des poussières ». Tout, dans ces brefs instants consacrés à la présentation du personnage, évoque le Dean de Kerouac, écrivain qui ne fait pas partie du panthéon assez restreint des grands auteurs admirés par Cimino, bien qu'il soit cité en quatrième de couverture de son roman *Big Jane*, comme une sorte de « caution morale » du livre. Comment en effet ne pas songer au portrait que dresse le maître de la *beat generation* de Moriarty dans les toutes premières pages de *Sur la Route*, tandis que sur l'écran s'affiche l'exubérance et l'hilarité d'un Bridges s'apprêtant à mettre les gaz? A l'instar du Dean de Kerouac,

(...) sa criminalité n'était pas de l'ordre de la bouderie et du ricanement ; elle s'affirmait comme une sauvage explosion de la joie américaine ; c'était l'Ouest, le vent de l'ouest, un hymne jailli des Plaines, quelque chose de neuf, depuis longtemps prédit, depuis longtemps attendu (il n'avait volé des autos que pour la joie de conduire)<sup>694</sup>.

A l'inverse du déterminé Blue, Lightfoot ne sait pas où il va. De même, rien ne le lie à celui qui va l'accompagner. Seul la contingence la plus absolue peut être tenue responsable de sa rencontre avec Thunderbolt. Alors que nous ne le connaissons encore que sous la seule identité de John Doherty, Eastwood semble sur le point d'achever sa prédication lorsque le conducteur de la voiture qui a rompu la quiétude intemporelle du lieu se décide à franchir le seuil de l'église. Debout dans l'allée centrale, il fait face au pasteur, qui remarque tardivement sa présence. Quand Doherty comprend le danger, il est trop tard ; l'agresseur a dégainé une arme automatique et fait feu dans sa direction. A une distance que l'on peut évaluer à une dizaine de mètres, protégé par son seul pupitre de bois, le pasteur échappe à la vingtaine de balles que l'inconnu a le temps de lui expédier. Parvenant à s'extirper du bâtiment, le prêtre traverse en courant le champ de blé décrit au premier plan. On réalise alors que Clint Eastwood boîte. Malgré cet handicap conséquent, son poursuivant (plutôt volumineux il est vrai) ne parvient toujours pas à l'atteindre et Doherty gagne la route au moment où déboule Lightfoot dans sa voiture volée. Plus tard ce dernier lui expliquera qu'il l'avait pris « pour un flic », afin de justifier son refus initial – et obstiné – de le prendre à son bord. Parce qu'il

---

693 Contrairement à son comparse, qui nous est d'abord présenté sous son identité officielle, le personnage joué par Bridges ne connaîtra d'autre patronyme que ce « pied léger », que l'on pourrait aussi bien traduire par « patte folle », un « nom typiquement américain » (on revient plus loin sur cette tirade, qui connaîtra une réminiscence capitale dans *The Deer Hunter*). On notera également que dans les deux films le « jeune », celui qui force la route, est désigné, soit exclusivement soit principalement, par un surnom.

694Kerouac, *Sur la Route*, Paris, Gallimard « Folio », 1960, p. 24

ne veut pas s'arrêter, écrasant au passage (involontairement?) le décidément infortuné agresseur, Doherty doit devenir Eastwood, intrépide cascadeur qui n'hésite pas à se jeter sur le véhicule en marche pour y pénétrer par la fenêtre, entraînant une nouvelle crise d'hilarité chez son fantasque conducteur.

Souhaité ou non, le départ s'est donc effectué sur les chapeaux de roue ; réponse quasi pavlovienne à une menace de mort imminente, l'errance débute par le déracinement brutal et la confrontation à l'Autre, expériences consubstantielles au genre. La question qui vaut désormais est celle que pose Doherty/ Thunderbolt à Lightfoot, une fois installé dans l'habitacle du bolide à trois mille dollars : « Where are we headed? »

### ***Second temps : Etre en route (« to be in the road »)***

La route a une histoire, en même temps qu'elle raconte des histoires. A l'instar de la plupart des *road movies* les deux films de Cimino tissent des récits qui ont peu ou prou affaire avec les sociétés traversées.

Une fois passé le choc de la déprise, du déracinement, vient tôt ou tard le moment du rapprochement entre les deux aventuriers de la route. Comparant l'automobile, « véhicule du rêve américain » au *covered wagon* de la Conquête de l'ouest, David Burton Morris, réalisateur de ***Patti Rocks*** (1987) remarque que « quand deux personnages y font un long trajet, leurs mécanismes de défense s'en trouvent peu à peu neutralisés, et elle devient une sorte de confessionnal mobile<sup>695</sup> »

Il suffit de quelques kilomètres, et d'un premier « coup » monté et réussi à deux (encore un vol de voiture) pour que le charme d'Eastwood, toujours déguisé en prêtre, opère et que son compagnon se confie : « I want your friendship! » se récrie Lightfoot lorsque le pasteur lui offre sa montre, en guise tout à la fois de souvenir de leur rencontre épique et de dédommagement. Première occurrence d'un motif promis à un bel avenir dans la filmographie ciminienne ; la dictature du temps qui passe, son assimilation à la mort et à la répression. *Thunderbolt and Lightfoot* est le premier film dans lequel Eastwood accepte d'incarner un personnage vieillissant. Il ne peut plus partager le rapport gratuit, exubérant, de Bridges à l'existence. « Tu arrives dix ans trop tard » se résigne-t-il à lui confier. A quarante ans, on commence à compter, si bien qu'il ne peut s'empêcher de commenter ainsi le ballet des prostitués et de leurs clients qui s'offre à leur regard, au moment où il s'apprête à descendre de ce qui est déjà le second véhicule du film : « parfois, il faut payer pour

---

695 Cité par Michel Euvrard, « Il n'y a plus d'eldorados ou les avatars du *road movie* », *24 Images* n°37, Janvier 1988, p. 33.

son plaisir ».

Bien que plus jeune, Michael sait déjà bien calculer<sup>696</sup>. Plongé dans l'enfer du ghetto noir, un monde qu'il découvre, effaré, grâce à son enlèvement, il est contraint d'abandonner sa voiture de luxe, qui lui a coûté plus de cent soixante-dix mille dollars, dans une casse. Dans *Sunchaser* également on change très vite, et souvent, de véhicule. C'est d'ailleurs à l'occasion du premier troc (la Porsche donc contre une Pontiac Firebird, modèle 1979) qu'un second gros plan vient nous confirmer la direction que s'appête à prendre, littéralement, le film. Aidé du complice qui lui avait précédemment fourni le pistolet nécessaire à l'évasion, Blue repeint la voiture en noir et procède à un échange de plaques : la Californie cède la place à l'Arizona. Il faudra du temps au médecin pour se persuader des bienfaits d'un tel périple ; pendant plus de la moitié du film, il comprend surtout qu'il est en train de rater le diner le plus important de sa vie (le rendez-vous chez Norton) et sans doute de perdre sa femme. Dans *Sunchaser*, il faut payer pour apprendre.

L'expérience de la route, c'est celle de la mobilité. Rompre avec la sédentarité et ses habitudes bien ancrées s'accompagne inéluctablement d'une redéfinition des personnalités. C'est essentiellement dans le second film que cette réévaluation des valeurs morales, cette reconfiguration des profils psychologiques, s'effectue le plus spectaculairement. Du Pacifique aux Rocheuses, le nomadisme de Michael et Blue, leur confrontation ainsi que les rencontres survenues modifient radicalement leur conscience ; nous écrivions qu'à la fin le survivant réintègre sa condition d'origine, ce n'est que partiellement vrai dans la mesure où son état d'esprit a changé du tout au tout.

Il ne se produit rien de tel dans *Thunderbolt and Lightfoot*. Le fond psychologique des personnages se révèle essentiellement via un très riche sous-texte, mais on ne peut pas dire qu'il évolue. C'est toujours la même utopie, celle d'une jouissance sans entrave qui anime Lightfoot agonisant cigare aux lèvres et cheveux au vent, se laissant emporter vers la mort dans la Cadillac immaculée de ses rêves, conduite par son héros. C'est fondamentalement la même blessure, celle qu'inflige le temps qui cogne, mise à vif par le décès brutal de son juvénile compagnon, qui incite Thunderbolt à poursuivre son chemin et à disparaître à l'horizon. Ce qui intéresse alors le néo cinéaste n'est pas de donner à voir les inflexions de la psyché de ses personnages du fait des contradictions dans lesquelles ils se trouvent empêtrés. En 1974, pour sa première réalisation, Cimino pose ses caméras sur les routes du Montana pour enregistrer un morceau d'histoire ; refusant tout recours à une démarche rétrospective, il filme la route pour ce qu'elle est, un espace de dévoilement, une artère vitale de la grande scène américaine, l'objet qui l'occupera toute sa vie d'artiste.

Pour ce faire Cimino émaille son récit de nombreuses rencontres, aussi fugaces que décisives du

---

<sup>696</sup>Woody Harrelson est âgé de trente quatre ans au moment du tournage.

point de vue du propos général. Ici réside un des paradoxes de la narration ; si l'on excepte la rencontre avec les deux anciens complices, autour de laquelle se concrétise le projet de hold-up, aucun des autres personnages croisés par Thunderbolt ou Lightfoot n'influence d'une manière ou d'une autre le cours de l'histoire<sup>697</sup>. En définitive seule l'apparition de Dunlop, dont la voiture surgit dans le bucolique paysage lors des toutes premières images a une réelle incidence narrative. Et pourtant, une large part de l'intérêt que l'on peut porter au film passe par ses « tranches de vies » que Cimino a su si bien capter. A y regarder de près les parenthèses qu'ouvre *Thunderbolt and Lightfoot* avec ses existences qui viennent, l'espace d'un court instant, interrompre le fil du récit de l'errance des deux compagnons, sont loin d'être anecdotiques ; par elles se construit tout un discours qui ne peut pas être pris en charge par le récit principal.

On évoquait le propriétaire de la concession de voitures d'occasion comme première manifestation de l'Amérique phallocratique. C'est en réalité à un démontage systématique, via la dérision et l'absurde, des croyances américaines, que se livre le film. Le mythe de la toute-puissance du pays, qui vient d'encaisser simultanément le choc de la révélation du scandale du Watergate et de l'acceptation contrainte de la débâcle au Vietnam est mis à bas par le discours véhément d'un pompiste qui prédit, entre autres, l'effondrement de l'industrie automobile. Tandis qu'il vitupère contre le crédit et « l'argent fou », un client âgé tente laborieusement, sous l'oeil sévère de son épouse, de retrouver la bonne carte bancaire qui lui permettra de régler sa facture d'essence ; quelques instants plus tard le vieux couple se trouve dépossédé de son véhicule par les deux futurs braqueurs de banque, qui ont eux décider de vivre « cash <sup>698</sup>».

Les années soixante et soixante-dix ont vu fleurir une large discussion autour de la folie et de son traitement clinique et social<sup>699</sup>. Par petites touches, le film aborde la question. Il y a ainsi ce personnage déroutant qui prend les deux héros en stop, les installant à l'arrière de son véhicule tout en les mettant en garde des morsures que pourrait leur infliger son turbulent passager, un raton laveur particulièrement colérique. Quand il finit par immobiliser sa voiture, c'est pour libérer du coffre arrière une horde de dizaines de lapins blancs, qu'il s'apprête à abattre méthodiquement, avant qu' Eastwood ne parvienne à lui arracher sa carabine. On pourra peut-être se demander si cette mise en scène, en mode burlesque, de la folie du massacre de masse n'est pas la première manifestation

---

697 On note que même Red Leary et Goody finissent par disparaître de l'écran pour laisser seuls les deux protagonistes initiaux. Par ailleurs l'idée du braquage leur est étrangère ; s'ils occupent une place importante dans l'économie générale du film, comme nous le verrons plus loin, le récit *stricto sensu* pourrait très bien se passer d'eux.

698 Le bolide audacieusement chapardé par Bridges, pour lequel le vendeur exigeait « trois mille et des poussières », somme élevée pour un véhicule d'occasion en 1974, est d'ailleurs une « repossesion », c'est à dire un bien saisi en raison de la non-solvabilité de son premier acheteur, autre victime en quelque sorte de ce « crédit fou » dénoncé par le pompiste et contre lequel Thunderbolt et son complice semble proposer une solution aussi radicale que légitime: le vol.

699 On peut ainsi relever que les travaux majeurs de Foucault et de Basaglia, de même que le film de Forman, s'inscrivent dans la première moitié de la décennie soixante-dix.

du Vietnam, et d'une manière plus générale de la guerre, dans la filmographie de Cimino.

Les rencontres qui jalonnent le film sont également l'occasion de porter un regard décalé, corrosif, sur la réalité du travail. Cimino, on le sait, a toujours revendiqué son intérêt pour les classes laborieuses, s'attachant à rendre compte au plus près de leur condition d'existence. Bien sûr, on peut objecter que là ne réside pas l'enjeu essentiel de son premier film et que cette question l'occupera davantage avec les deux réalisations suivantes. Pourtant, une bonne partie du discours subversif de *Thunderbolt and Lightfoot* transite, même si cet aspect compte sans doute moins que la dimension « homophile » du film, par ce regard ironique porté sur le salariat.

Pour expliciter notre propos, il faut reprendre le fil du récit. Nous avons laissé Bridges et Eastwood à une station-service, où ils profitent de l'absence du pompiste Cassandre pour « emprunter » la voiture du premier d'une cohorte de couples âgés qui croiseront leur route. Nous avons déjà évoqué, et nous le referons plus loin, la scène dialoguée décisive qui se joue dans ce nouveau véhicule entre les deux personnages. Dans l'immédiat avançons dans l'histoire pour les retrouver aux prises avec les anciens complices de Thunderbolt. Red Leary (George Kennedy), dont la ressemblance avec Dunlop est frappante, au point que l'on pourrait croire que ce dernier a finalement survécu à la collision avec la voiture de Lightfoot, est particulièrement remonté. Sortant de prison, il est persuadé que Doherty l'a trahi et en a profité pour s'emparer du butin. Il se laisse finalement convaincre de la bonne foi de Thunderbolt et la nouvelle bande se rallie au projet insolite de Lightfoot de rééditer, avec un mode opératoire similaire, le casse initial. Il s'agit donc de dévaliser une banque, située dans une ville, que l'on suppose de taille modeste mais dont l'identité demeure inconnue, du Montana, à l'aide d'un canon anti-char. Ici s'arrête, momentanément, le nomadisme du récit et les quatre acolytes s'installent dans un mobile home (on se souviendra qu'il constitue donc le second « foyer » ciminien après l'église) en périphérie de l'agglomération. Se pose donc la question très prosaïque de la collecte des fonds nécessaires à l'achat du matériel du hold-up. On reviendra plus tard sur l'in vraisemblance de cet épisode. Contentons-nous d'observer les choix opérés par les protagonistes. La solution à laquelle tous finissent par se rallier, malgré les répugnances de Leary, est celle du salariat. Ne disposant visiblement d'autre capital que leur force physique (extrêmement relative au demeurant dans le cas du très corpulent Leary et de son chétif comparse Goody, duo qui exploite des potentialités comiques éprouvées, comme on peut facilement l'imaginer), les quatre se trouvent naturellement embauchés à des tâches de simple exécution. C'est sans doute pour préserver la stature d'un Eastwood par ailleurs considérablement éprouvée comme nous le verrons plus loin que Cimino lui réserve la seule fonction à laquelle peut se rattacher une forme de dignité prolétarienne. On le retrouve en effet en sueur et en muscle, fer à souder en main, répondant avec

assurance et flegme aux questions de l'aguicheuse secrétaire de son nouvel employeur (). Quant aux autres...Si Lightfoot est lui aussi, mais dans un registre autre, ramené à une condition d'homme objet vendant la force de ses bras, Goody et Leary connaissent le sort le plus dégradant qui puisse être attaché à la condition des masses laborieuses. Le premier sillonne la ville dans un costume ridicule, au volant d'une voiturette telle que celles qu'on croise sur les terrains de golf (reprise d'une certaine façon, sur un mode dégradé, du *road movie*) cherchant vainement à vendre des crèmes glacées à des gamins qui n'ont de cesse de l'humilier (). Le second trouve une place de vigile dans un bazar et doit tous les soirs déguerpir au moment où l'équipe de nuit renforcée de chiens dressés à tuer, prend possession des lieux, au risque d'être pris pour un cambrioleur par les molosses. Comme le dira plus tard un de ses collègues, les travailleurs sont « moins bien traités que les chiens ». Rien d'étonnant dès lors que la voie du crime apparaisse comme la seule issue sérieusement envisageable

700

Dans *Sunchaser*, la route apparaît essentiellement comme l'espace de l'éveil des consciences. Contrairement au profil archétypal des héros de *road movie*, « pour la plupart des ouvriers, des chômeurs, (...), des hommes en transit, nomadisés par les circonstances, hommes des confins<sup>701</sup> », Michael affiche tous les marqueurs identitaires de la bonne bourgeoisie californienne, arrogante et sûre de ses prérogatives. On comprend bien ce qu'a voulu faire Cimino ; en reprenant l'idée déjà mise en oeuvre dans de nombreux *road movie* du nouveau Hollywood, d'*Easy Rider* à *Scarerecrow*, d'un itinéraire à « contre-sens<sup>702</sup> », d'Ouest en Est, il tente de construire une narration à rebours, s'inscrivant ainsi, pour reprendre une terminologie kracauerienne, dans un rapport contrapuntique à l'histoire.

Les transformations psychologiques du médecin et de son ravisseur sont ainsi directement en phase avec l'état d'avancement du périple qui les conduit de Los Angeles à la réserve navajo. Les certitudes s'estompent au fur et à mesure que la sophistiquée Californie cède la place à l'âpreté des déserts de l'intérieur. A sa manière, le dernier film de Cimino est lui aussi un récit de la dépossession. « Il y a quatre cent ans, c'était notre terre » rappelle le jeune métis à son prisonnier, lui assénant ainsi sa première leçon d'histoire.

Dès lors, les rencontres qui se succèdent ne valent guère pour elles-mêmes ; elles n'existent que pour mettre en exergue les inflexions des personnalités. Los Angeles, la ville d'adoption du cinéaste,

---

700 On songe bien entendu au commentaire de Gable, qui revient comme un leitmotiv tout au long des *Misfits*: « ça vaut mieux qu'un salaire... »

701 Michel Euvrard, *art.cit.*, p. 32.

702 Euvrard toujours rappelle que le *road movie* « succède aux films sur la Conquête de l'Ouest : une fois établie la jonction terrestre entre l'Est et l'Ouest du continent, quand le Pacifique fut atteint et qu'il n'y eut plus de frontières, le parcours de l'espace américain put cesser de se faire dans une seule direction, vers une seule destination: on pouvait désormais s'y déplacer dans tous les sens, revenir ou tenter de le faire » (*art. cit.*, p. 30).

résume toutes les contradictions de la société américaine. A quelques encablures de sa (future) résidence dorée à deux millions, Michael découvre qu'il existe des zones en guerre. Le plan-séquence qui nous introduit dans l'univers ultra-violent des gangs noirs rassemble à peu près tous les clichés qu'il est possible de convoquer sur le sujet devant une caméra. La musique, élément important du film, accompagne l'évolution générale du récit ; le rap « ethnique », qui scande les scènes urbaines du début de l'errance, sied mal aux longues chevauchées dans l'arrière-pays : son effacement souligne l'« élévation » des personnages, qui se défont de leur identité originelle. Car pour faire naître l'« espoir » dont le film est porteur, il faut nécessairement que chaque protagoniste se rapproche de l'autre, adopte une partie de ses croyances et de son histoire. Fait unique dans l'oeuvre du cinéaste, la construction du récit passe en partie par l'utilisation de *flash backs*, procédé tout à fait conforme avec l'esprit « rétro » du film. Ces scènes, en noir et blanc, sont des souvenirs de Michael. Enfant (sans doute autour de six-sept ans), il a assisté à la douloureuse et interminable agonie de son frère Jimmy, lui aussi atteint d'une tumeur incurable à l'âge de seize ans. A la demande de ce dernier, il finit par débrancher la machine le maintenant artificiellement dans un monde de souffrance. Jamais Michael n'avait évoqué ce souvenir. En s'ouvrant à Blue, il libère sa conscience d'un poids et provoque le rapprochement des cultures ; la confiance va peu à peu s'établir entre eux, Blue finira par baisser la garde et acceptera l'aide de Michael. Pour permettre au jeune métis de tenir jusqu'à Dibé Nitsaa, le médecin franchit le pas aux trois-quarts du film : d'otage il devient définitivement complice en braquant la pharmacie du service des urgences d'un hôpital.

Il est cependant bien évident que l'épreuve de la route, dans *Sunchaser*, est avant tout une réévaluation de l'histoire officielle, celle des vainqueurs - et donc de l'itinéraire personnel de Michael - véritable métonymie du « grand récit » national.

Convoyant Blue vers les hautes terres des origines, le médecin s'ouvre tout naturellement à la spiritualité. Il faut dire qu'il part de loin ; avant de faire sienne la sagesse indienne, il récitait lui aussi une prière, promettant, si son dieu voulait bien le libérer des griffes de son géôlier, qu'il ne ferait « plus d'arnaque à l'assurance » et qu'il consentirait avec plaisir à se ruiner pour satisfaire les caprices de sa femme. Sans doute est-il inutile de narrer dans le détail toutes les péripéties de ce périple dont les enjeux sont bien identifiés. Difficile pourtant de ne pas évoquer l'apparition d'Anne Bancroft, qui achève de faire basculer Michael dans le « bon » camp. Elle intervient en effet à un moment où, bien qu'il vienne d'être sauvé (un crotale l'a mordu et il se croit perdu) par Blue, Michael pense encore avant tout à sa carrière à l'UCLA Medical Plaza et ne voit pas qu'il a tout à gagner à demeurer avec le jeune navajo. Ainsi, quand le *Combi* Volkswagen du docteur Renata Baumbauer, qui se rend à la grande « convergence cosmique » dans le désert de Yavapai s'arrête à

sa hauteur (il s'est disputé avec Blue, réalisant que la montagne sacrée n'est qu'une projection fantasmée, un rêve éveillé du jeune métis) il formule très vite une autre prière : « surtout ne vous arrêtez pas, c'est un dangereux criminel! ». Refusant ce discours de peur, Renata (qui insiste sur son titre de « docteur » lorsqu'elle décline son identité à son confrère « scientifique »...) prend bien entendu à son bord Blue et l'espace de quelques minutes l'équipe s'élargit pour former un trio. Minoritaire, le médecin rationaliste borné ne peut que perdre au cours d'une joute verbale très didactiquement mise en scène ; chacun y va de son mantra, lançant sa citation comme un tomahawk à la face de son ennemi. Scandalisé par les croyances mystiques du docteur cosmique, Michael assène un coup de « double hélice » pour rappeler la primauté de l'ADN donc de la génétique, et donc de la science, comme facteur explicatif des maladies<sup>703</sup>. Il en faut plus comme l'on peut s'en douter pour désarmer la coriace Renata qui réplique par une tirade d'Edgar Cayce<sup>704</sup>, dont elle prend soin de mentionner la date (1943) pour bien marquer l'antériorité, donc la supériorité, par rapport à la théorie précédente. Pour être exhaustif, le débat devait intégrer une contribution contemporaine ; quelques vers de Tupac<sup>705</sup> (dernière incursion du rap dans le récit) *slamés* par un Blue en très net regain de forme, et la rencontre a rempli sa fonction : le vrai n'est pas, ou pas seulement, dans les livres de sciences et les universités.

La conversion de Michael définitivement actée, la route conduira sereinement nos deux héros vers le rachat pour l'un et le retour à la terre sainte pour l'autre. Les ultimes développements du récit, riches en allusions et en enseignements relatifs aux évolutions non des personnages mais du cinéaste lui-même seront analysés dans la dernière partie de ce chapitre.

A bien des égards l'histoire que nous conte Cimino *en route* dans *Sunchaser* prend l'exact contre-pied des choix opérés en 1974. Si dans son dernier film les inflexions et les revirements ne concernent que les profils des personnages, les événements se déroulant eux selon une logique parfaitement dialectique, *Thunderbolt and Lightfoot* nous propose une construction exactement inversée. Optant pour un schéma narratif privilégiant la dimension aléatoire, fortuite, du voyage, Cimino nous offre un récit à la fois très simple et riche en bifurcations.

Momentanément sédentarisés dans cette petite ville siège de la Montana Armory<sup>706</sup>, le quatuor planifie donc l'attaque de la chambre-forte de la banque. Il faudra s'interroger sur les motivations

---

703 Dans un article publié en 1953 dans la revue *Nature*, Watson et Crick, prix Nobel de médecine en 1962, établissent la structure hélicoïdale de l'ADN.

704 1877-1945. Médium, guérisseur, adepte de la transe, il est à l'origine d'une véritable religion (bien que lui-même se soit toujours défini comme chrétien).

705 Originaire de New York, il doit son surnom au révolutionnaire indigène (Pérou) Tupac Amaru. Il est assassiné à Las Vegas en 1996, trois jours après la sortie de *Sunchaser* aux États-Unis.

706 Le nom de la banque est probablement fictif. Il existe en revanche une manufacture d'armes ainsi nommée à Big Timber, petite bourgade du sud du Montana.



profondes du réalisateur qui, à ce moment là du récit plus qu'à tout autre endroit, fait le choix délibéré de tourner le dos à l'idée même de plausibilité<sup>707</sup>. Doherty, Lightfoot et leurs deux acolytes n'éprouvent pas la moindre difficulté pour se procurer, au bout d'une durée que l'on imagine très brève d'un travail que l'on suppose très peu lucratif<sup>708</sup>, tout un matériel de guerre, notamment un canon anti-char dont ils prennent livraison comme s'il s'agissait d'un simple couteau de boucher. Vient ensuite la mise en pratique du plan savamment élaboré par le « cerveau » Eastwood. Comme il se doit, tout commence par une synchronisation temporelle. Encore faut-il avoir une montre. Soit la hantise de Lightfoot, contraint cette fois d'accepter celle que lui tend Thunderbolt, non sans une ultime mais dérisoire tentative de repousser encore cette injonction à la norme. L'action doit débiter à vingt-trois heures. Pendant que les deux « vieux », Red Leary et Doherty séquestreront le directeur, chez lui, afin de lui soutirer l'indispensable code, le jeune et fringant Lightfoot se chargera de neutraliser le gardien qui, dans un local éloigné de la banque proprement dite, a un œil sur le tableau électrique où des diodes signalent d'éventuelles anomalies dans les points « sensibles » de la ville. Heureusement, une discussion, plutôt surréaliste, nous en reparlerons, avait révélé à Thunderbolt le talon d'Achille de l'improbable surveillant. Donnant le change en affichant (son local dispose d'une large vitrine sur la rue) son goût pour la lecture des quotidiens locaux très grand format, il assouvit en réalité, pendant ses heures de travail, son goût immodéré pour la littérature pornographique. Surtout, cette fréquentation assidue d'images obscènes, qui en soi le détourne déjà considérablement de sa mission, stimule une activité masturbatoire l'obligeant à passer davantage de temps aux toilettes que devant son tableau lumineux. Une telle faiblesse sera exploitée à bon escient. C'est donc travesti en femme que Lightfoot trompe le peu de vigilance qui subsistait chez le catastrophique gardien (). De leur côté, Thunderbolt et Red Leary transpercent aisément le blindage de la pièce forte et mettent la main sur le magot. On passe sur le rôle de l'inconsistant Goody, vaguement chargé de la « logistique » de l'opération. Tout s'est donc déroulé conformément au plan du « Canardeur ». Les quatre complices doivent, avant le partage du butin et la séparation définitive, se perdre dans la foule automobile qui se presse à la dernière séance du « drive in theater » et assister sereinement au film. Sauf que, dans la précipitation, Goody, enfermé avec Leary dans le coffre arrière, a laissé dépasser un pan de chemise. Ce détail n'échappe pas à la perspicace caissière rousse (Lightfoot avait prévenu son ami au début de leur histoire : « red hair women are

---

707 On peut, à ce sujet se souvenir de ce que disait Kracauer des « intermèdes théâtraux » dans les films qui « assument une fonction cinématographique dans la mesure où, se plaçant à l'écart du flux de la vie, ils le mettent en relief (...) Dans bien des films qui nous offrent un aperçu de scènes d'opéra, on a exagéré délibérément leur artificialité de façon à nous faire mieux sentir, par contraste, le caractère fortuit du flux d'événements qui déferle tout autour de cet îlot » (*Théorie du Film*, op. cit., p. 125)

708 Notamment si, comme c'est le plus probable dans ce type d'emploi aux Etats-Unis, l'infortuné Goody est rémunéré au prorata des crèmes glacées vendues...

bad luck! »), qui en conclut immédiatement que les auteurs du braquage se cachent dans le véhicule. S'ensuit une course-poursuite qui ramène brutalement le gang à la configuration duale du départ. Goody, grièvement blessé par une balle, est lâchement jeté hors du coffre par Red Leary dont les instincts brutaux et félons ressurgissent. Ordonnant à Thunderbolt d'arrêter le véhicule, il inflige à Lightfoot un passage à tabac qui s'avèrera fatal. Pris en chasse par la police, il connaît une fin atroce ; percutant la façade du grand magasin (le « Paris du Montana ») qui l'employait comme gardien, il se retrouve nez à nez avec les énormes molosses de l'équipe de nuit qui bien entendu ne lui laissent aucune chance.

Avec la trahison de Red Leary, qui emporte dans sa tombe le magot, les rêves d'enrichissement de Thunderbolt et de Lightfoot se sont momentanément évanouis. C'est alors que Doherty se souvient que le vrai trésor est toujours derrière soi. Ici se joue une grande partie de l'intérêt du film, du point de vue du rapport construit à l'histoire. Et aussi sans doute les scènes les plus réussies. Les deux amis se retrouvent d'abord devant l'école primaire de Warsaw. C'est derrière le tableau noir qu'a été caché le butin, un demi-million de dollars, du premier casse. Oui mais voilà, l'école d'antan a laissé la place à un building flambant neuf. « They moved it! » s'étrangle Thunderbolt. Incrédule, Lightfoot interroge du regard son camarade et finit par demander: « Qu'est-ce qui s'est passé? ». Les seuls éléments explicatifs que peut rassembler Thunderbolt se résument en une formule lapidaire: « Le progrès! ».

Et de fait l'esthétique du film semble ensuite se fondre effectivement dans l'histoire ; n'abdiquant pas tout espoir, les deux compagnons, dépourvus de véhicule depuis la fin tragique du cambriolage, sont pris en stop par un pick-up tout droit sorti de l'imagerie de la grande dépression (difficile de ne pas songer au Ford de *Grapes of Wrath*) ; dans cette scène seule l'apparition fugace de panneaux signalétiques rappelle que l'action du film est bien contemporaine de sa réalisation.

Conduits à la périphérie de la ville, ils découvrent, installée au bord d'une route à grande circulation, la vieille école. Un panneau de bois, le second du film, leur explique que le bâtiment a été déplacé pour devenir un musée. Élément typique de l'architecture rurale du Montana, les « one room schoolhouses » (école à classe, et salle, unique) sont des témoignages d'une Amérique évanouie<sup>709</sup> (« vanishing America »). Parcourant le texte, le professeur Doherty commente, laconique : « L'histoire!». Et effectivement, après une ultime et cocasse rencontre avec un couple vieillissant et

---

709 On consultera avec intérêt le bel ouvrage de la photographe américaine Charlotte Caldwell, *Visions and Voices: Montana's One Room Schoolhouses*, Butte, Barn Board Press, 2014. Les écoles visitées (126), dont beaucoup dans le périmètre de tournage du film, sont des ruines. Un article relativement récent du *New York Times* nous rappelle toutefois que ces structures n'appartiennent pas encore totalement à l'histoire (Jim Robbins, « One Room Schoolhouses Also One Student School », *New York Times*, 29 Janvier 2012).

couard, Eastwood dégrafe pour la seconde fois sa ceinture<sup>710</sup>, l'utilisant cette fois comme un tournevis afin de desceller le tableau, et le pactole est enfin empoché ; le rêve de Lightfoot se réalise : confortablement calé dans sa Cadillac blanche, son ange gardien l'emporte au paradis.

### **Troisième temps: reprendre la route (« to hit the road again »)**

On peut défendre l'idée que le choix devant lequel se trouve inévitablement placé le ou les protagonistes d'un *road movie* à l'issue du parcours ouvre sur la signification profonde qu'il est possible d'attribuer au récit. Très fréquemment en effet la narration proposée par ces histoires de route laisse entr'apercevoir la possibilité pour les déracinés de recréer ou de retrouver un mode d'être au monde apaisé, de renouer parfois avec la stabilité, la sécurité du *modus vivendi* qu'ils ont quitté. Très prosaïquement la question tourne autour de l'alternative suivante : reprendre la route ou pas? Poursuivre l'errance ou se construire un *home*, voire rallier tout simplement le foyer de départ? La réponse apportée par le genre est sans appel : dans l'écrasante majorité des cas le *road movie* ne connaît pas le chemin du retour. Et ce sont bien les décisions ultimes, en terme d'itinéraire, qui éclairent l'ensemble de l'oeuvre.

Dans *Norma Rae* (Ritt, 1978), film qui ne relève que très partiellement du *road movie*, le militant qui sillonne le *Deep South* afin de syndiquer les usines textiles est enfin parvenu à faire plier les patrons de l'une d'entre elles. Il a organisé les travailleuses, elles se sont appropriées le langage et les formes de la lutte. Une idylle semble poindre avec la principale activiste, la Norma qui donne son nom au récit (Sally Field). Il assiste au match de base ball, se promène dans la campagne, a pris une chambre en ville, au milieu des ouvriers à qui il a redonné dignité et confiance. Il pourrait devenir l'un des leurs, s'« installer ». Martin Ritt, cinéaste blacklisté par la commission sur les « activités anti-américaines » du sénateur McCarthy dans les années 1950<sup>711</sup> ne mange pas de ce pain là. Il choisit pour ses derniers plans de montrer Reuben (Ron Leibman) entassant dans sa vieille guimbarde ses livres, sa machine à écrire et sa ronéotype. Juif new yorkais, d'origine polonaise, il est fondamentalement l'image du prédicateur itinérant qui ne saurait se fondre durablement dans quelque environnement que ce soit, hostile (au début du récit) ou chaleureux (ainsi qu'il l'a transformé). Surtout, en le remettant sur la route, Ritt délivre très explicitement son propos : dans ce vieux sud où le paternalisme patronal s'est tranquillement substitué à l'esclavage, la conquête des droits les plus élémentaires prend la forme d'une véritable croisade. Dans la guerre

---

710 Voir *infra*.

711 Episode douloureux, qui lui fournira cependant le motif de sa seule comédie, *The Front* (1975), avec Woody Allen dans le rôle d'un prête-nom (c'est le titre donné au film en France, traduction littérale du titre original) d'un scénariste boycotté par les studios hollywoodiens en raison de ses opinions progressistes, alter ego du réalisateur.

de classe toute pause, par exemple auprès d'une femme aimante, dusse-t-elle s'être également vouée à la lutte, est une faiblesse qui peut conduire à l'annihilation de tous les efforts et les sacrifices accomplis. La victoire finale passe donc nécessairement par une reprise de la route.

C'est un tout autre impératif qui préside à l'écriture de l'adaptation de *Grape of Wrath* par Ford<sup>712</sup>, l'un des trois « grands » du panthéon ciminien. Il s'agit alors de rendre hommage à la politique rooseveltienne de lutte contre la crise ouverte par l'effondrement boursier de 1929 et ses ravages sociaux. Faire en somme un film « optimiste et plein d'espoir », au moment où la seconde guerre mondiale débute en Europe. C'est pourquoi Ford redessine de fond en comble la carte de l'itinéraire des Joad ; alors que chez Steinbeck le départ de l'Oklahoma relève entièrement d'une logique de déperdition, c'est au contraire celle d'une ascension (autre terme d'ailleurs utilisé par Cimino pour qualifier son dernier film) qui définit l'exode vers la Californie des pauvres « oakies ». Quand le romancier choisissait de montrer les camps gouvernementaux, avec leurs baraquements confortables, leurs buanderies collectives et leurs douches chaudes comme l'ultime répit avant la catastrophe, Ford les situe lui à la conclusion de son histoire. Condamnés chez Steinbeck à une errance désespérée, la route n'offrant plus, à chaque étape, que des conditions de survie toujours plus précaires, dont la seule issue ne peut-être que la disparition de la communauté, allégorie limpide de l'écrasement des faibles, les protagonistes des *Raisins* version Ford stoppent leur route dans le havre offert par l'Etat protecteur. S'il est donc bien une question autour de laquelle se noue les enjeux politiques du *road movie*, c'est celle de la reprise de la route.

On ne s'étonnera donc nullement de ce que *Thunderbolt and Lightfoot* et *Sunchaser* bifurquent de la manière la plus radicale qui soit dès lors que l'alternative conclusive se trouve formulée.

Premier personnage créé par le réalisateur-scénariste, Thunderbolt contient déjà l'essentiel des données psychologiques constitutive de l'être ciminien. Comme après lui Mike Vronsky et surtout James Averill ou Stanley White, c'est avant tout le rapport au temps, à la mort, qui le hante. Sa rencontre éphémère avec Lightfoot fonctionne comme une allégorie de l'existence : la jeunesse n'est qu'une fulgurante course à bord d'une Cadillac blanche, qui ne conduit nulle part si ce n'est à l'infinie solitude de la vieillesse, avec les souvenirs comme seul horizon. A cet égard, le dernier plan du film, qui voit le véhicule, que l'on suit de derrière, emporter le cadavre de Lightfoot vers le néant anticipe largement la fin de *Heaven's Gate* et la disparition d'Averill, de dos, qui quitte le champ de bataille jonché de cadavres jusqu'à se fondre dans le paysage, juste avant que la mort d'Ella n'entérine définitivement l'évanouissement de l'idée même de jeunesse.

C'est également au « compagnon de route », celui qui n'a pas pris l'initiative du départ, qu'il

---

712 Qui, sans doute par bravade, prétendait n'avoir pas lu le livre...

incombe, dans *Sunchaser*, de prendre la dernière décision du récit. Si la mort avait, en 1974, frappé incidemment, arrachant Lightfoot au moment où, devenu riche, un nouveau départ pouvait s'envisager<sup>713</sup>, elle constitue l'aboutissement logique, annoncé et planifié, de l'histoire du dernier film de Cimino. L'imminence de la disparition de Blue constitue la seule justification à la fuite vers le Colorado ; dès lors que Michael a remis son patient entre les mains du *medecine man* (le *Sunchaser*), dernière médiation avant l'immersion dans le lac sacré où le jeune homme s'évanouira, l'intrigue a atteint sa résolution. Par ailleurs, la quête intérieure du médecin a elle aussi trouvé son aboutissement puisque la fréquentation du jeune métis, de ses alliés (le docteur Renata notamment) et peut-être surtout de l'« esprit » de l'Ouest, de la terre originelle, non souillée par la civilisation matérialiste, lui a permis de réévaluer l'ensemble des valeurs sur lesquelles il avait bâti toute son existence<sup>714</sup>. D'où la réutilisation du standard chanté par Esther Phillips, *What a difference a day makes* au moment où le docteur Reynolds, menottes au poignets, court sur le tarmac de l'aéroport de Los Angeles vers sa femme et sa fille. Ces quelques jours d'errance, au cours desquels il n'a même pas pu changer de chemise<sup>715</sup>, n'ont constitué qu'une parenthèse dans sa vie, riche d'enseignements toutefois, comme le soulignent les paroles de la chanson. Les fers qui l'entravent ne font en définitive que souligner, par effet de contraste, le caractère émancipateur de l'expérience qu'il vient de traverser ; c'est bien en homme plus libre que jamais qu'il retrouve le *home* californien. « L'optimisme et l'espoir » scellent les dernières images du film. La sagesse à laquelle s'est convertie le cancérologue a gagné miraculeusement sa femme - preuve ultime de la toute puissance de la « pensée magique » des Indiens - que l'on avait connue jusque là sous les traits d'une insupportable bourgeoise obsédée par le souci d'afficher sa réussite sociale. A-t-elle renoncé à sa maison à deux millions? Cimino nous donne les éléments permettant d'imaginer la fin de l'histoire : une justice sans doute clémente (après tout Michael a d'abord été pris en otage puis s'est trouvé sincèrement animé par la volonté de « sauver » son patient) permettra au médecin de retrouver sa situation professionnelle. L'attitude plutôt débonnaire et conciliante des policiers qui l'escortent préfigure en effet du traitement judiciaire qui l'attend. S'étant fait un frère, à qui il a enfin pu confier son terrible secret, c'est une relation beaucoup plus apaisée et sincère qu'il pourra construire avec son épouse ; les regards et les baisers échangés lors des retrouvailles apparaissent clairement comme les prolégomènes d'une complicité conjugale jusqu'à présent factice.

---

713Même si son décès est en réalité « prophétisé » par le prêche de Doherty dès les premières minutes.

714 Cimino, à propos de *Sunchaser*: « Il s'agit d'un voyage initiatique dans lequel la nature joue un rôle essentiel et a des valeurs curatives » (Emmanuèle Frois, « La voyage initiatique de Michael Cimino », *Le Figaro*, 29 Mai 1996).

715 Il se débarrasse en revanche de sa cravate, métaphore transparente de l'aliénation, au moment des adieux avec Blue, au sommet de Dibé Nitsaa. Cimino confiait d'ailleurs à Toubiana (« Loin d'Hollywood », *Cahiers du Cinéma*, 1996, *art.cit.*): « Il a toujours ce noeud autour du cou. C'est seulement à la fin, dans les montagnes, qu'il enlève sa cravate. Il est libre, délivré ».

Reprise de la route d'un côté, retour à la maison de l'autre. L'écart ne réside donc pas uniquement dans la façon de boucler un récit. Fondamentalement, il renvoie à un rapport à l'histoire, à ce que l'on pourrait appeler la fonction historiographique du médium, appréhendé de manière radicalement différente entre les deux film.

### « Flux de la vie » ou rétrospective amère?

Si l'on peut, avec Kracauer, aborder le cinéma dans la perspective d'un mode spécifique d'écriture de l'histoire, il faut alors considérer les deux *road movies* de Cimino comme relevant de projets franchement antinomiques.

#### ***Le léopard et l'enfant***

Parmi les divergences fondamentales, et immédiatement perceptibles, entre les deux films, on trouve la question du sous-texte.

On l'a dit, *Thunderbolt and Lightfoot* possède un ton unique au sein de la filmographie de Cimino. Cette originalité tient en grande partie à l'omniprésence d'un récit parallèle à l'histoire du hold-up ; comme l'a notamment noté Robin Wood, pour sa première réalisation, l'auteur du scénario de *Magnum Force*, nous propose moins un « buddy movie » qu'un film d'amour<sup>716</sup>. Ici réside bien entendu la dimension la plus subversive de *Thunderbolt and Lightfoot*. Dans le même mouvement, la présence incontournable (malgré les dénégations outrées de l'auteur) de ce sous-texte nous éclaire quant à la manière dont le Cimino de 1974 envisageait le rapport du cinéma à l'histoire.

C'est donc par la prophétie d'Isaïe, un passage de l'Ancien Testament, que s'immisce l'ambiguïté. Par la grâce du montage l'individu à la figure angélique qui surgit au milieu d'un terrain vague devient le « kid » appelé à gîter aux côtés du léopard. A l'observer de plus près ce second tableau fonctionne en miroir inversé du premier ; d'abord la voiture déglinguée transportant le tueur envahit le bel éden où pousse le blé tandis que les fidèles annoncent la bonne nouvelle<sup>717</sup>, ensuite l'ange - blond comme le blé- qui traverse un paysage intégralement transformé, et enlaidi, par la machine (le wagon abandonné, le silo rouillé<sup>718</sup>). Le film vérifiera bien la fonction oraculaire de ce passage biblique. En effet, ce n'est pas dans ce monde-là que l'enfant et le léopard sont destinés à s'étendre côte à côte<sup>719</sup>. Est ainsi signifiée l'impossibilité d'une union ; tout le film va s'attacher à en exposer

---

716 Robin Wood, « From Buddies to Lovers » in *Hollywood from Vietnam to Reagan*, *op.cit.*, p. 198-218.

717 En anglais le terme « gospel » désigne à la fois l'Evangile et le chant religieux.

718 Élément qui en soit peut également s'interpréter comme une « prophétie » : le blé qui mûrit librement au soleil des Rocheuses, caressé par le vent comme plus tard les cheveux de Lightfoot à bord de sa Cadillac (la jeunesse) est fondamentalement appelé à finir au fond d'un vieux cylindre corrompu par la rouille.

719 Un détail doit être relevé, qui accentue encore la dimension annonciatrice du prêche de Thunderbolt/Doherty (et notamment la mort de Lightfoot). D'après la Torah donc, on retrouvera dans le royaume du rédempteur le léopard et l'enfant mais aussi le loup et le mouton. Or, la suite du récit nous apprendra que le premier casse de la Montana Armory

les motifs.

Mais poursuivons cette métaphore de l'union du fauve et de l'innocent. Nous nous souvenons que les deux comparses volent très vite (c'est déjà le second larcin pour Lightfoot) un véhicule lors d'une halte à une station service, au grand étonnement du blondinet qui croyait qu'ils allaient se contenter de subtiliser les plaques d'immatriculation, ce à quoi son aîné répond: « je n'avais pas de tourne-vis ». On verra plus tard que l'usage habile qu'il fait de sa boucle de ceinture lui permet de palier aisément à cette carence. Sans doute, alors que l'idylle se noue à peine, a-t-il jugé prématuré de se livrer ainsi en spectacle. Bridges n'a pas la même retenue. Le voilà devenu passager d'une voiture dont tout l'arrière (c'est un véhicule de type commercial, avec seulement deux places à l'avant) est occupé par des rayonnages de vêtements ; il se met aussitôt en quête d'une tenue plus conforme à l'idée qu'il se fait de la personnalité de son nouvel ami, toujours sanglé dans son étroit costume de clergyman. Il choisit donc une chemise, bleue ciel certes, mais surtout constellée de tâches ...Une peau de léopard en somme. Enfin, quand Thunderbolt veut lui signifier qu'il a passé l'âge des rencontres de hasard (« tu arrives dix ans trop tard »), le mot est lâché : «kid! »

Désormais, Lightfoot sera à jamais le « kid » dans la bouche de son compagnon. L'identification de Lightfoot à l'innocent de l'Evangile est définitivement acté lors de la scène des retrouvailles entre les deux couples du film. La « réconciliation » a eu lieu, au bord de l'eau comme il se doit (voir *infra*), mais il est évident que le poison mortel de la jalousie s'est déjà immiscé en Leary ; il est pour lui vital de saper le crédit de Lightfoot auprès de Thunderbolt. Alors, quand le jeune blondinet lance l'idée de rééditer le casse de la Montana Armory, il s'empresse de le railler en faisant valoir sa totale inexpérience en la matière. Eastwood, estimant au contraire qu'il y a là matière à creuser, se tourne vers Bridges, hors champ, et déclame à nouveau solennellement : «le loup sera avec l'agneau et le léopard gîtera avec l'enfant ». A la question de Goody (« C'est un poème? »), il fournit une réponse qui en dit long quant à la profondeur des sentiments qu'il éprouve pour son nouvel ami: « non, c'est une prière ». Il prend ainsi le parti de Lightfoot, tout en liant par cette prophétie leur deux destins.

En réalité, tout le script est truffé d'expressions, de remarques, qui enrichissent la dimension homo-érotique de la relation entre les deux comparses. Mais il n'y a pas que le texte. Ainsi, tout juste installé au motel (*road movie* oblige), Thunderbolt se pomponne dans la salle de bain. Il attend le retour de Lightfoot, chargé du ravitaillement. Quelle déception quand il constate qu'en guise de provisions son compagnon ramène deux jeunes femmes! Beaucoup plus tard, les besoins du scénario imaginé par le « canardeur » obligeront Lightfoot à se travestir en demoiselle peu farouche.

---

a été supervisé par Thunderbolt et un certain...Lamb (agneau), auquel le premier était visiblement très attaché, décédé brutalement.

Bliss note que le casse constitue une sorte de parenthèse dans la mesure où il s'agit de l'unique moment (une quinzaine de minutes) où les deux héros sont séparés<sup>720</sup>. Et pour cause ; la distribution des rôles obéit à une stricte division sexuelle du travail. A la femme le soin de séduire (le gardien), au mâle celui de perforer le coffre à coup de canon anti-char. A cette occasion, Cimino ose d'ailleurs un montage extrêmement suggestif ; alors que l'énorme arme de guerre, pointe dirigée vers la gauche de l'écran occupe presque tout le cadre, une coupe brutale nous transporte sur l'autre théâtre des opérations, l'ancre du gardien, que Lightfoot vient d'assommer. La caméra effectue alors un plan moyen sur l'agresseur, de dos, jambes écartées et robe relevée, fourrant tranquillement son nerf de boeuf dans sa culotte.

Et puis, il y a bien sûr tous ces mouvements entre les deux amis ; ces rapprochements, ces caresses sur l'épaule (geste que l'on retrouvera suggéré dans l'ultime scène avant la chasse entre Mike et Nick dans *The Deer Hunter*), ces regards (là aussi des ponts sont inévitablement jetés vers de nombreux plans de son film suivant), bref tout un dispositif qu'il serait fastidieux d'inventorier par le menu.

Une scène pourtant doit faire l'objet d'une attention particulière. Située au tout début du film, elle introduit également une problématique que *Thunderbolt and Lightfoot* et d'une manière plus générale la filmographie de Cimino explorera longuement (on pense notamment aux scènes intimistes entre Averill et Ella), à savoir les possibilités de dévoilement qu'offre la proximité de l'eau (nous y revenons plus loin). Thunderbolt a dû, pour prendre la route, pénétrer de force dans la voiture de Lightfoot, celui-ci refusant de s'arrêter. On retrouve là un registre auquel l'acteur, qui vient d'achever *Magnum Force*, nous a largement habitué. Sauf que, second signe de la fin du mythe du surhomme, Eastwood se luxe l'épaule au moment de basculer dans l'habitacle et ne peut s'empêcher de geindre lamentablement. Après s'être livré à quelques fanfaronnades au volant de son bolide, histoire d'impressionner le pasteur, Lightfoot, le faux estropié, stoppe donc la voiture au bord d'une rivière. Et, tandis que les premières confidences s'échangent, on assiste à un tableau assez insolite ; adossé à un arbre, les traits tirés, Thunderbolt enlève sa ceinture - et demande à son compagnon de lui prêter la sienne - puis ôte la couche supérieure de son uniforme de pasteur. Grimaçant, les muscles saillants, il arbore une improbable tenue : un pan de tissu, ou peut-être de cuir, noir, noué dans le dos lui couvre le torse, laissant nus le dos et les bras. Il entreprend alors de remettre en place son épaule en se suspendant à la ceinture, elle même nouée à une branche de l'arbre. C'est au milieu de cette esthétique qui lorgne davantage vers l'univers de l'érotisme gay tendance sado-masochiste (illus.), tel que Friedkin le dépeindra quelques années plus tard dans *Cruising* que du côté de l'imagerie véhiculée par l'inspecteur Harry, qu'Eastwood pousse un cri

---

720 Michael Bliss, « Two for the Road », in *Martin Scorsese and Michael Cimino, op.cit.*, p. 151-165.



libérateur. Sidéré par le spectacle, Lightfoot peut alors lui demander: « Tu n'es pas vraiment pasteur, non? »

Beaucoup plus crucial cependant pour le propos général de notre thèse est l'interrogation suivante: quelle fonction occupe ce sous-texte dans l'économie d'ensemble du rapport du film à l'histoire, et que signifie fondamentalement cette impossibilité à ce qu'un tel amour se réalise?

Cette question du sous-texte – dont l'existence, rappelons-le, est farouchement niée par le réalisateur, peut être l'occasion de revenir sur un aspect assez communément mal interprété de la *Théorie du film* de Kracauer (et également développé dans son ouvrage suivant). On se souvient de la détestation que vouait Pauline Kael à l'oeuvre de Cimino. Voici ce qu'elle écrivait au moment de rendre compte de *Theory of Film*, un an avant la célèbre controverse avec Sarris sur l'auteurisme dans *Film Quarterly*, à propos de l'essai du philosophe allemand :

Kracauer est un homme qui ne peut pas dire : "c'est une belle journée", sans avoir préalablement établi ce qu'est le jour, expliqué que ce concept ne prend son sens que dans un rapport dialectique avec la nuit (...) Une fois qu'il a enfin construit tout un système épistémologique lui permettant d'asseoir son observation, notre journée a été gâchée (...)

Il y a en tout art une tendance à transformer ses préférences personnelles en théorie monomaniacque. En matière de critique cinématographique, plus le théoricien est confus et idiosyncratique, plus il y a de chances qu'il soit considéré comme sérieux, important et profond (...) La théorie de la « rédemption de la réalité matérielle » est un non sens car le cinéma, comme tout art, repose sur la fabrication d'une illusion, d'un imaginaire (...) Notre plaisir, en tout art, réside dans l'ingénuité avec laquelle l'artiste utilise le matériau brut de son existence, non le matériau brut lui-même. (...) Les films ne sont pas faits par les caméras, bien que beaucoup d'entre eux donnent cette impression de même que de nombreux dialogues donnent l'impression d'avoir été écrits par des machines à écrire (...) L'art est le jeu suprême (...) il n'y a qu'une règle, comme on l'apprend dans *Orphée* : "Surprenez-nous!" Pourquoi les pédants seraient-ils autorisés à gâcher le jeu<sup>721</sup>?

Ce que laisse entendre Kael, c'est l'idée totalement étrangère aux conceptions défendues par Kracauer que le film, tel que le définirait *Theory of Film* ne relèverait pas de l'art mais d'un simple procédé mécanique se réduisant à une mise en route de la caméra.

Or, c'est bien parce qu'il est une « forme qui pense », pour reprendre la formule godardienne, que les recherches de l'amateur de cinéma s'apparentent, selon Kracauer, à une « errance sans fin ». La « rédemption de la réalité matérielle », l'enjeu esthétique ultime du cinématographe, ne signifie nullement que le film ne réserverait ni « surprise » ni n'offrirait, au prétexte de donner à voir du « brut » et non de l'« illusion » ou de la « fabrication », de prise à l'imagination. Tout au contraire, la mise au jour de données non explicitement formulées participe de l'odyssée du spectateur, de ce « millier de possibilités » qu'il est en droit d'attendre d'un objet dont la richesse provient justement,

---

721 Pauline Kael, « Is There a Cure For Film Criticism or Some Unhappy Thoughts on Siegfried Kracauer's *Theory of Film* The redemption of the Physical Reality » *Sight and Sound* n°31 été 1962, p. 55-64.

n'en déplaie à Pauline Kael, de la texture même de la vie humaine :

Le spectateur réussit-il jamais à épuiser les objets qu'il contemple? Ses errances n'ont pas de fin. Parfois, cependant, après qu'il a sondé un millier de possibilités, il peut avoir l'impression, dans une tension de tous ses sens, de capter un murmure confus. Les images se mettent à rendre des sons et les sons, à leur tour, se font images. Lorsque ce murmure indistinct – le murmure de l'existant- l'atteint, c'est peut-être bien alors qu'il s'approche le plus du but inatteignable<sup>722</sup>.

Et c'est dans un murmure, le dernier que lui permet d'atteindre une existence aussi fugace qu'intense, que Lightfoot nous délivre son ultime considération, comme un condensé de la philosophie qui préside depuis le début du film à ses actes: « on l'a fait! »

### **« We made it! »**

Seul le rictus forcé, qui dessine sur son visage poupin une grimace d'outre tombe, trahit le sentiment d'inachèvement qui accompagne le « we made it! » avec lequel nous prenons congé, définitivement, de Lightfoot.

Bien sûr, cette dernière satisfaction est directement connectée, dans la trame du récit, au succès qui vient *in extremis* couronner l'errance des deux acolytes ; l'école-musée a livré son secret et permis l'accomplissement du rêve de liberté, la Cadillac blanche, qui anime le personnage dès l'origine.

Pourtant, la raison profonde de la fierté du jeune hobo (« je me sens comme un héros » parvient -il encore à prononcer) tient moins qu'il n'y paraît à la joie d'avoir réussi un « coup » très lucratif. Ou plutôt, si le butin (re)trouvé est source de bonheur, c'est surtout du fait que sa quête est l'occasion d'une épiphanie lumineuse, une révélation au sens quasi religieux du terme, celle de l'amour vrai, de l'adoration que l'on peut porter à un autre homme. Lui qui ne volait des voitures « que pour le plaisir de conduire » se laisse emporter dans un autre monde, celui du Rédempteur, où l'attend le léopard. Car c'est bien cela le « but inatteignable » que poursuit le kid du Montana et qu'il est si proche d'atteindre au moment du murmure conclusif : l'union charnelle avec Thunderbolt.

Dès les premiers instants - et on se souvient que Eastwood pénètre avec force dans la voiture, par la fenêtre, violant ainsi l'habitable, l'intimité, de Bridges - Lightfoot construit une relation basée sur l'admiration. A la suite d'une altercation avec Red Leary, il complimente d'ailleurs Thunderbolt: « c'est toi le vrai héros, pas Red ». On pourrait penser que cet amour est à sens unique, que le viril Eastwood n'éprouve qu'une forme d'amusement à l'égard de ce chien fou qui lui rappelle ses vertes années. Pourtant, l'étude des relations croisées entre les deux couples du film éclaire les enjeux de la relation.

---

<sup>722</sup> *Théorie du film, op. cit.*, p. 246.

A bien des égards le duo Red/Goody fait écho au couple principal. C'est également une association hasardeuse entre un « fort » (beaucoup moins cependant que Eastwood, qui le ridiculise – y compris en se battant physiquement avec lui), plus âgé, et un (vrai) faible, une bonne pâte, ainsi que l'annonce son sobriquet. Là aussi la nature des liens qui les unissent est ambiguë, même s'il est évident que le premier méprise souverainement le second, gringalet affublé des tares les plus rédhibitoires<sup>723</sup> (l'incontinence notamment).

Voici comment l'on peut, de notre point de vue, résumer les données fondamentales qui structurent les relations entre les quatre personnages;

- 1) A l'origine donc, Lightfoot, jeune sans attaches (on revient sur ce point plus loin) et qui ne sait comment dépenser le flux d'énergie qui l'habite, fait la rencontre d'un athlétique, flegmatique et très sûr de lui « pasteur ». Il en tombe amoureux.
- 2) Le prêtre s'avère tout à la fois vétéran de Corée, décoré, héros de guerre donc, et ancien braqueur, connu sous le surnom de « Canardeur ». De quoi étayer considérablement le portrait du mythe que représente aux yeux de Lightfoot Thunderbolt.
- 3) En Corée, le soldat Thunderbolt a sauvé la vie à un autre combattant américain, Red Leary. Retournés à la vie civile, les deux décident de monter un casse, enrôlant au passage deux autres complices, Dunlop et Lamb. Ils mettent la main sur un demi million de dollars, mais ils ne peuvent en jouir et Red est même arrêté.
- 4) Ce dernier joue dans le film le rôle de l'amant éconduit. Il est en effet persuadé que Thunderbolt, son sauveur à qui il doit d'être revenu de Corée<sup>724</sup>, l'a trahi, pour prendre sa part sans doute, mais surtout pour mettre fin à ses avances. Flanqué d'un inconsistant acolyte, qui a peut-être aussi participé au premier braquage, mais toujours en jouant une partition minable, véritable exutoire sur lequel il décharge toute sa bile et sa douleur contenue (Goody), il va chercher à se venger.
- 5) Aux yeux de Red, Lightfoot est le rival, le nouvel amant de Thunderbolt. La haine qu'il lui voue est immédiate, instinctive et incommensurable. Elle ne pourra s'apaiser qu'avec la destruction du nouveau venu. Il annonce d'ailleurs très clairement ses intentions au cerveau de l'opération<sup>725</sup>: « quand tout sera fini, je me fais Lightfoot » ; la réplique de Thunderbolt

---

723 Geoffrey Lewis, méconnaissable en Fred, « wolf hunter » (à mains nues) dans *Heaven's Gate*.

724 Une ligne de dialogue nous fait comprendre que Red aurait lui aussi sauvé la vie de Thunderbolt en Corée, scellant ainsi les termes d'une véritable union, basée sur le principe de réciprocité, et donc de fidélité.

725 Le temps du casse, qui voit rappelons-le les deux « vieux » manipuler leur canon anti-char dans la chambre forte de la banque tandis que Lightfoot travesti en femme fait diversion, le couple des anciens combattants se reforme. Parce qu'il comprend que cette association n'est plus que de circonstance, destinée à prendre fin sitôt le coup réussi, et qu'elle n'implique donc aucun retour de flamme de Thunderbolt, la détermination de Red de « faire payer » Lightfoot atteint ici

laisse entendre d'évidentes connotations sexuelles<sup>726</sup>: « pour cela, il faudra d'abord me passer dessus ». Il ne peut pourtant sauver Lightfoot<sup>727</sup>, tabassé par un Red ivre de haine, s'acharnant sur ce corps recouvert des oripeaux de la féminité ; c'est en robe et perruque que Lightfoot s'effondre, tandis que son bourreau ne cesse de l'agonir: « Prick! Prick!<sup>728</sup> »

Ce que souligne finalement ce « we made it! » contrapuntique, c'est bien la dimension inachevée de la relation entre les deux personnages. Car justement, ils ne l'ont pas fait. Parce qu'ils ne pouvaient pas *le* faire. L'amour de Lightfoot et de Thunderbolt ne peut connaître de dimension physique ; symboliquement, le dernier geste du premier envers le second est le partage d'un cigare, qu'il lui glisse autoritairement entre les lèvres (Illus.). Ultime offrande qui scelle son sort ; la mort de Bridges était annoncée dès les premières paroles du pasteur Doherty. Elle apparaît en réalité comme nécessaire à la construction du propos général du film.

De quoi donc, en somme, la mort de Lightfoot est-elle le nom?

Bien sûr, elle sert d'abord à rendre matériellement impossible l'union charnelle entre les deux personnages. Cette éventualité que les deux complices tombent amoureux, et qu'une telle relation ne puisse être socialement acceptée, est évoquée très tôt dans le film. Que se passe-t-il en effet entre Lightfoot et Thunderbolt dans les minutes et les heures qui suivent leur rencontre inopinée? Dans un premier temps ils changent de voiture, à l'initiative du second, puis c'est le choix de la nouvelle chemise<sup>729</sup>. Le léopard fait ensuite mine de vouloir quitter le kid, prétextant que celui-ci arrive « dix ans trop tard » ; il lui offre une montre, manière de se décharger du poids du temps qui l'accable autant qu'injonction d'être à l'heure, ce que refuse Lightfoot, déjà catastrophé par la perspective de perdre son compagnon de route<sup>730</sup> (« I want your friendship! »). La séparation sera toutefois de très courte durée. Sitôt extrait de la voiture, Thunderbolt s'engouffre dans une gare routière et manque de tomber nez à nez avec...Red Leary, son ancien complice. C'est ainsi qu'il rejoint en courant

---

son paroxysme. Il est significatif de constater que les deux « rivaux » se comprennent immédiatement – annonçant de fait l'épilogue tragique de leur relation ; par exemple Lightfoot affirme qu'il peut « lire comme dans un livre » les intentions de Leary.

726 Ce double registre est constant dans les dialogues, et participe pleinement à faire exister le sous-texte du film. Très rapidement Lightfoot montre qu'il a saisi la nature de l'intérêt que porte Red à Thunderbolt, et prévoit donc l'inévitable rivalité qui les opposera. Ainsi, dès la première rencontre, court-circuite-t-il une remarque véhémement de Leary à Thunderbolt (« I want your ass! ») en dévoilant sardoniquement la connotation sexuelle, que Red ne voulait pas donner à son propos. Tout ce « double langage » ne peut pas être rendu par les traductions proposées par les sous-titres.

727 Impuissance qui, là encore, anticipe grandement la faiblesse intrinsèque du héros ciminien, incapable de sauver ceux qu'il aime.

728 Traduit bien sûr par « con! ». On notera cependant que le terme est aussi un des vocables les plus fréquemment employés pour désigner vulgairement le sexe masculin.

729 On remarque que d'emblée la répartition des rôles obéit à un schéma « conjugal » : Eastwood prend en charge la problématique voiture tandis que Bridges s'occupe de la garde-robe.

730 Ici aussi, tout le texte de l'échange verbal entre les deux hommes est truffé de connotations sexuelles ; ainsi Lightfoot reproche à Thunderbolt de ne « pas voir le bon plan » quand il se présente à lui, suggérant que c'est lui le « bon plan »...

Lightfoot, arrêté à un feu rouge. N'en revenant pas de son aubaine, celui-ci se lâche: « Eh attention! Tu sais ce que les gens disent : pas de fumée sans feu ; ça va jaser si on nous voit tout le temps ensemble, surtout un pasteur... »

Sans doute était-il inconcevable de camper Eastwood, en 1974, dans un rôle d'homosexuel. Mais là n'est pas l'essentiel ; le désir inabouti d'être ensemble que manifestent les deux personnages dévoile les enjeux politiques de *Thunderbolt and Lightfoot*.

Car ce qu'entérine la mort de Lightfoot, c'est bien l'écrasement des idéaux d'une certaine jeunesse. En ce sens son assassinat anticipe peut-être le retour de l'ordre moral qui s'épanouira dans la décennie suivante. Le « kid » est dans le film de Cimino celui qui incarne la génération du Vietnam, qui a 20 ans au début des années soixante-dix, qui accède à l'âge adulte dans un contexte de libération sexuelle, d'effervescence culturelle et sociale et d'« expériences » de toutes sortes. Il rêve de séduire le vétéran de la guerre de Corée. Red Leary, son meurtrier est encore un peu plus âgé que Thunderbolt. Il est lui le fer de lance de la répression, de la frustration. Il est l'homme des années cinquante, du maccarthysme, de l'hypocrisie puritaine. Biskind a raison de considérer que sa fin atroce, sous les crocs des chiens de garde, révèle in fine, la sympathie profonde du film pour les idéaux portés par Lightfoot, contre cette Amérique rance et servile qu'incarne Red Leary<sup>731</sup>.

Bridges ne pouvait pas vivre, ne pouvait pas aimer Eastwood, parce que la génération du Vietnam a été sacrifiée ; telle est in fine l'enseignement politique et historique que nous assène le premier film de Cimino.

### « *(Gloria), You're killing me!* »

Le cinéaste, on le sait, traîne une solide réputation de misogynie (dans son oeuvre s'entend). Le fait est que les personnages féminins, à l'exception notable d'Ella, et dans une moindre mesure de Linda, occupent une place relativement marginale dans sa filmographie.

Ce constat est valable pour les deux *road movies*. Néanmoins, là encore, de sérieuses divergences d'approche doivent être soulignées.

Dans *Thunderbolt and Lightfoot*, la mise en scène des femmes est au service d'une économie générale - qui passe notamment, comme nous venons de le voir, par une déconstruction du discours dominant, patriarcal et phallogratique.

C'est peu de dire que le premier long métrage de Cimino, qui se verra à l'occasion du prochain

---

731 Biskind, « Thunderbolt and Lightfoot », *Jump Cut*, art. cit.

violemment accusé d'avoir érigé un panégyrique à la gloire de l'engagement militaire au Vietnam<sup>732</sup>, se moque copieusement de la figure du mâle américain conquérant. A revoir le film, on ne peut s'empêcher de penser qu'il a quand même fallu une certaine dose d'humour et d'auto-dérision de la part d'Eastwood pour entrer dans la peau d'un tel personnage<sup>733</sup>

Car si le script lui réserve bien, lors de la sédentarisation du récit dans la ville où doit avoir lieu le hold-up la partition la plus conforme aux représentations usuelles du séducteur macho, il donne pour l'essentiel chair à un personnage atypique, dont les relations avec les femmes et le sexe apparaissent éminemment problématiques.

A nouveau, on peut remarquer que cette dimension est introduite d'emblée, dès les tout premiers instants du film. C'est également le cas pour le personnage de Lightfoot. Leur amitié va, on l'a vu, très vite prendre une tournure homo-érotique. Pourtant, la présentation qu'en donne les séquences qui précèdent leur rencontre les définit comme des individus privés de sexualité, ou en tout cas lourdement affaiblis en la matière. Doherty est un pasteur austère, prêchant sévèrement l'amour fraternel et la discipline évangélique. Mais c'est surtout l'échange entre Lightfoot et le vendeur de voitures d'occasion qui nous éclaire sur cette dimension « asexuée » initialement accolée aux deux héros<sup>734</sup>. Mâchoires carrées, mastiquant aussi vulgairement que consciencieusement son chewing-gum, *stetson* texan vissé sur le crâne, il invite le client potentiel à se mettre au volant de son bolide hors de prix. Lightfoot prend alors l'initiative de le démarrer et de faire vrombir le moteur, déclenchant la question-clé du commerçant: « Es-tu assez viril pour une voiture comme ça?<sup>735</sup> ». Or, quelques instants auparavant, au moment où, surgissant de nulle part, il s'engage dans la concession automobile (un espace en plein air), une vue de dos le montrait modifier sa démarche pour simuler une claudication du côté droit. On peut d'ailleurs penser, même si le film ne nous en dit pas plus, qu'ici réside l'origine de son surnom de « pied léger<sup>736</sup> ». La réponse qu'il formule au vendeur, juste avant de mettre fin à la discussion par le moyen que l'on sait, consiste à lier très explicitement son infirmité supposée à l'incertitude concernant sa capacité à « être assez homme ». En effet, Lightfoot s'épanche franchement: « Je ne sais pas. J'ai une jambe de bois. »

732 « Après ma deuxième tentative comme scénariste et réalisateur, les médias (avec à leur tête Hanoi Jane) m'ont traité de fasciste et de réactionnaire parce que les survivants chantaient *God Bless America* », *Conversations en miroir*, op. cit., p. 52.

733 Si Cimino refuse de voir autre chose, dans l'histoire qu'il a lui même écrite, qu'une simple amitié entre les deux héros, il a en revanche répété à de nombreuses reprises qu'il avait confié une mission à Bridges : faire rire Eastwood. Peut-être est-ce là le secret de l'étonnante et convaincante composition que le dépositaire quasi officiel (en 1974 rappelons-le) des rôles « virils » du cinéma américain livre ici.

734 Le dernier geste de Thunderbolt, saisi par un des rares gros plans du film, qui brise en deux son cigare, signifie clairement que le désir est mort et que, d'une certaine façon, la disparition brutale de Lightfoot anticipe le retour à l'état initial d'abstinence ou tout au moins de tempérance sexuelle.

735 « Are you man enough for a car like this? »

736 Sans doute en effet avait-il déjà usé de la combine, au point d'en faire une marque de fabrique qui lui sert de patronyme.

A deux reprises pourtant le jeune blond au visage angélique va tenter d'adopter la posture du séducteur de femmes. Il est intéressant d'analyser ce qui se joue au cours de ces séquences, notamment du point de vue des interactions entre les deux complices.

C'est tout particulièrement la première de ces rencontres qui doit retenir notre attention. Thunderbolt et Lightfoot viennent de prendre possession de leur chambre d'hôtel ; cet épisode se situe juste après le faux départ de Thunderbolt et constitue en quelque sorte la première respiration du film. Tandis que le jeune est sorti faire les courses, le vétéran soigne dans la salle de bain ses blessures de guerre et prend manifestement le plus grand soin pour se présenter sous son meilleur jour à son nouveau compagnon. Il lui ouvre la porte torse nu, mais son enthousiasme est immédiatement annihilé par la vision d'horreur qui s'offre à lui. Sur le seuil, son ami, tout sourire, est fièrement encadré par deux jeunes femmes. Sa déception est telle qu'il ne peut la cacher, ni à Lightfoot ni aux visiteuses.

Comme à son habitude hilare, Lightfoot pense mettre son monde à l'aise en vantant le « great ass » de Gloria, la brune dont la réaction consiste à refuser de manière assez peu convaincante ce rôle de « femme facile » en expliquant qu'elle « ne vient pas de sortir d'un lit pour entrer aussitôt dans un autre ». Bridges réagit en précisant à son compagnon: « ah j'oubliais, Gloria est pour toi », avant d'embarquer Melody, sa propre conquête.

Seul avec la jeune femme, Thunderbolt se renfrogne et pousse un gros soupir, enfonçant ses poings dans les poches. C'est qu'il va falloir y aller...Cimino nous épargne une mise en route que l'on ne peut supposer que laborieuse et le plan suivant nous offre un tableau particulièrement désenchanté de la sexualité, tonalité que l'on retrouve tout au long du film. Après en effet un panoramique suggérant le déshabillage express de Gloria, en contraste évident avec ses déclarations initiales, le filmage construit un contraste saisissant entre les cris de jouissance de Gloria et le visage toujours aussi impassible, et plus austère que jamais, de son partenaire qui, couché sur le dos, attend la fin du supplice, finissant par lâcher, sans doute pour prévenir un nouvel assaut : « Gloria, tu me tues! ». De fait, cet aveu met fin aux hostilités et un gros plan révèle un visage torturé, marmonnant des propos parfaitement inintelligibles mais que l'on ne saurait prendre pour une ode aux plaisirs de la chair et à la beauté féminine.

Quant à Lightfoot, son expérience n'a pas dû être plus satisfaisante, même si, conformément au profil du personnage, il prend les choses avec infiniment plus de légèreté que son compagnon. C'est en effet un Thunderbolt défait qui attend son retour et l'interroge, anxieux : « Comment ça s'est passé? ». Le contre-champ, puis le changement de plan (et de décor) ne permettent pas de savoir s'il tire une consolation de l'aveu de son ami : « les femmes rousses ne portent pas chance », suggérant ainsi qu'il ne s'est rien « passé » (rien de bon en tout cas) avec Melody.

La seconde tentative visant à conférer une épaisseur hétérosexuelle aux deux personnages se situe immédiatement dans la foulée de la scène précédemment décrite. Les deux amis font cette fois halte dans un *dinner*, autre espace iconique du *road movie*. Accoudés au comptoir, ils passent commande auprès d'une séduisante serveuse, que Lightfoot s'empresse d'interpeller cavalièrement (« sweetness! »). Il se penche ensuite pour admirer ses fesses et glisse à un Thunderbolt mi-amusé mi-agacé par les facéties de son compagnon: « tight ass! Poetry! », et de solliciter l'avis de son acolyte. Loin d'enchaîner sur ce registre, Thunderbolt lève les yeux au ciel et fixe hors-champ ce qui pourrait bien être une horloge tout en déclamant solennellement: « The clock uncoils the working day and he wakes up feeling his youth has gone away<sup>737</sup> ». Impressionné, Lightfoot lui demande s'il s'agit d'une prière, ce à quoi Eastwood répond: « non un poème! ». En réalité, c'est surtout une magistrale réitération du thème central du vieillissement et de la perte. Plus précisément, ces deux épisodes (le motel et le restaurant) constituent la première énonciation d'un motif, qui fonctionne comme une déclinaison de ce principe de déperdition (qui ne peut conduire qu'à l'extinction) : le lien entre les femmes et la mort<sup>738</sup>. Dans l'oeuvre de Cimino, Gloria est en définitive le premier personnage féminin qui « tue » les hommes.

Mais la représentation des femmes, et de l'hétérosexualité, ne se limite pas aux seules considérations construites autour de Thunderbolt et de Lightfoot.

A bien y regarder, la totalité des protagonistes masculins sont frappés du sceau de l'impuissance et de l'immaturité.

Les personnages secondaires vivant en couple, dont nous avons déjà dit un mot, sont sans aucune exception, faibles, dominés, insipides : qu'il s'agisse du propriétaire de la voiture qui fournira contre son gré la tenue léopard à Eastwood, incapable de réagir, malgré les injonctions de sa femme, au comportement agressif du pompiste le sommant de trouver la bonne carte de crédit ; du touriste visitant l'école-musée qui, persuadé d'avoir affaire à un voyou<sup>739</sup> préfère anticiper les exigences de Thunderbolt en lui donnant son appareil photo et même les clés de son véhicule ou encore du

---

737 « La pendule égrène les heures et rappelle au travailleur que sa jeunesse s'envole ».

738 Cette connexion est encore renforcée, dans cette séquence au comptoir du restaurant, par la conclusion qu'en donne Lightfoot; « Reste avec moi, et tu vivras pour toujours... ».

Par ailleurs, l'échec du hold-up et donc indirectement la mort de Lightfoot est imputable à une femme, la caissière du *drive in*, le cinéma en plein air où les quatre malfaiteurs se réfugient (voir plus loin le paragraphe consacré à cet intermède). On notera que ce personnage résulte d'une hybridation monstrueuse de Goody et de Leary. Comme le premier elle semble fragile de la vessie ; elle était aux toilettes, remplacée par un collègue, et reprend son poste au moment où arrive la voiture conduite par Thunderbolt. Corpulente comme Leary, elle est également rousse. Pressentant la catastrophe, Lightfoot rappelle alors sa prophétie (« les femmes rousses portent malheur »), qui s'adresse peut-être également à Leary, dont l'éternuement inopiné (il est caché dans le coffre avec Goody) vient justement d'attirer l'attention fatidique de la caissière.

739 Ce qui n'est évidemment pas faux. Mais, outre que le « Canardeur » s'en prend aux banques et non aux individus, rien ne l'indique dans la scène ; l'attitude des deux amis n'est absolument pas menaçante et ne justifie nullement la réaction de couardise du touriste.



directeur de la banque, ronflant devant sa télévision au moment où les deux anciens de Corée viennent lui soutirer le code de la chambre forte et qui ne trouve rien de plus « viril » à déclarer que « oh non, pas encore... »

Quant aux deux complices de Bridges et Eastwood, leur attitude est également éloquente. Goody s'oublie littéralement dans sa culotte. Red Leary n'a visiblement jamais vu de femme nue ; il interroge un soir, dans le bungalow leur servant de quartier général, Lightfoot qui raconte, toujours sur le mode de la franche rigolade, sa « rencontre » avec une femme exhibitionniste. Travaillant sur un chantier, il est en effet l'objet de fantasme d'une voisine l'observant depuis la baie vitrée de sa maison dans le plus simple appareil. Red Leary n'a jamais rien entendu de tel. Il veut en savoir plus, comme un collégien à la fois intrigué et terrifié par le « grand mystère » : à quelle distance était-elle ; qu'a fait alors Lightfoot ; qu'a-t-il vu exactement ? Quand celui-ci lui répond : « tout », cela fait trop pour lui ; l'émotion le submerge et il ne peut que répéter, en état de sidération, « Tout?! Vraiment tout ?...<sup>740</sup>»

Mais c'est bien le couple hétérosexuel, dans sa normalité et sa médiocrité, qu'étrille *Thunderbolt and Lightfoot*. Car en définitive tous sont englués dans l'ennui et le désenchantement. Même les jeunes sont vieux, à l'image de celui formé par la fille du banquier et son petit ami. La seule différence notable avec la génération précédente, c'est qu'eux font encore l'amour. Pour la forme et les convenances en réalité, car là aussi le « flux de la vie » semble s'être tari. Symboliquement, Thunderbolt et Leary, ce dernier surprenant les jeunes en plein acte (qu'il contemple, on s'en doute, dans cet état de transe que pouvait laisser supposer l'échange verbal avec Lightfoot décrit plus haut), ligotent les vieux, qui dorment devant le *talk show*, dos à dos, tandis qu'ils lient face à face les fornicateurs.

Il n'y a, à y regarder de plus près, qu'une association amoureuse entre un homme et une femme mue par le désir authentique dans *Thunderbolt and Lightfoot*, celle que forme le Canardeur et son aguichante complice. Toute l'intensité dramatique contenue dans cet amour impossible s'exprime dans un plan de quelques secondes, lors des retrouvailles, sur la route entre la banque et le cinéma. La mission semble accomplie, Bridges veut rendre à Eastwood (qui le félicite d'avoir si bien tenu son rôle<sup>741</sup>) sa satanée montre ; mais Thunderbolt, on le sait, n'en veut pas. Alors Lightfoot traverse toute la banquette pour venir se coller à son héros. Rien, dans la logique narrative du film ne justifie un tel emportement. Il n'y a pas de témoins ; personne à qui l'on doive faire croire à la « normalité »

---

740 Et Lightfoot de confirmer, exultant: « oui, vraiment tout! ».

741 Ce qui est aussi une manière de prendre clairement son parti, contre celui de Leary. Ce dernier, en effet, fait part à de nombreuses reprises de ses doutes concernant la capacité de Lightfoot, tenu – à juste titre – responsable de la mort de Dunlop, dont Red n'a de cesse de rappeler les talents, son rival, d'avoir le cran nécessaire à la réussite de l'opération.

de ce couple qui se rend à la dernière séance du samedi soir. Rien, si ce n'est l'envie passionnelle, irréprensible, d'être ensemble, encore un peu. Une grande partie de la vérité du film, et peut-être du rapport du cinéma de Cimino à la vie, en tant que nécessité de saisir ce qui peut être encore sauvé, est sans doute là, dans cet élan de Lightfoot vers Thunderbolt.

Et il n'y a en définitive qu'un portrait de femme non mortifère dans ce premier long métrage, celui d'un personnage tellement secondaire qu'il n'est quasiment jamais mentionné dans les commentaires du film. Il mérite pourtant que l'on s'y attarde quelques instants. Il s'agit de la motarde avec qui Lightfoot engage une course-poursuite. C'est une scène assez curieuse ; on ne sait ce que cherche le jeune homme, qui a emprunté la camionnette d'un collègue de travail afin d'aller prendre livraison, pendant la pause déjeuner, du matériel de guerre nécessaire à l'exécution du hold-up. Il est donc sensé ne pas perdre de temps et faire preuve de discrétion...Or sa route croise celle d'une moto conduite par une femme à la longue chevelure blonde ; surgissant de derrière, elle entreprend de le dépasser. Par jeu, Lightfoot fait quelques embardées pour l'en empêcher. Quand finalement la conductrice arrive à sa hauteur et qu'il découvre ses jambes largement dénudées, il hurle par la fenêtre : « où as-tu trouvé un short comme ça? ». la réaction de la femme est tout à fait dans le ton décalé du film : elle exhume dont ne sait où un marteau et entreprend de fracasser méthodiquement, de sa main libre l'aile droite du fourgon de Lightfoot, avant de le doubler définitivement et de lui lancer un geste de défi en guise d'adieu<sup>742</sup>.

A des années lumières donc de la représentation stéréotypée de l'épanouissement féminin, le geste destructeur de la motarde répond à la jubilation avec laquelle Lightfoot enfonce l'accélérateur de la voiture qu'il dérobe au nez et à la barbe du vendeur. Il doit lui aussi être vu comme une explosion de joie, une mise en forme cinématographique de « l'esprit de l'ouest » qu'évoque Kérouac.

Il est en tout cas remarquable que, de toute la filmographie de Cimino, le seul personnage de femme incarnant de manière absolue la liberté, qui occupe le cadre pendant moins de trente secondes, évoque dans sa construction esthétique, l'imagerie homosexuelle (illus.).

Que dire de *Sunchaser*, du point de vue de la place et de la fonction occupées par les personnages féminins, ainsi qu'au regard des représentations de la sexualité?

Rappelons tout d'abord, et ce n'est pas une remarque anodine, que c'est, de toute la filmographie, le seul qui soit effectivement exempt d'ambiguïtés concernant l'orientation sexuelle des personnages.

---

742 La réaction de Lightfoot, passé l'étonnement (accessoirement, on se souvient que le propriétaire du fourgon lui avait expressément demandé de prendre le plus grand soin du véhicule) indique bien qu'il a reconnu dans la motarde son alter ego féminin : « You're freak! I love you! » (« Tu es cinglée! Je t'aime ! ») s'égosille-t-il avant de la voir disparaître à l'horizon. Cheveux blonds comme les blés au vent, affranchie de toutes les conventions, elle ne martèle les voitures que pour le plaisir de détruire...

Si l'on excepte les remarques homophobes de Stan dans *The Deer Hunter* (au Welsh Bar et lors de la première partie de chasse notamment), c'est pourtant l'unique film où sont prononcés, sous formes d'insultes, des termes renvoyant explicitement à l'homosexualité présumée (mais non réelle) d'un personnage.

On peut, sur la question des femmes, relever un paradoxe apparent. Certes, elles occupent une position marginale, ce qui ne constitue pas une originalité. Pourtant, peut-être s'agit-il de l'oeuvre qui présente le plus de personnages féminins diversifiés. On évoquait Bancroft en prêtresse *new age* et la femme de Michael en *housewife* désespérante d'avidité matérielle. Mais il faudrait aussi signaler la mère de Michael, qui vient soutenir sa belle-fille pendant l'épreuve que constitue la fuite de son mari, sa fille (une enfant de 4 ou 5 ans) et aussi celle de Webster Skyhorse (le chaman navajo qui doit « guérir » Blue). Bref, des profils variés, en terme d'âge, de situation sociale, d'aspiration. Mais là encore, cette pluralité n'est en définitive qu'au service d'un propos que Cimino voulait sans doute oecuménique et « optimiste » mais qui apparaît surtout comme une mise en conformité castratrice de la puissance du cinéma.

Les personnages féminins, qui tous se complètent, prenant ce qu'il y a « de bon » chez les uns et les autres, s'amendent<sup>743</sup>, participant pleinement de cette entreprise de résolution des contradictions qu'est fondamentalement le dernier opus de Cimino. On ne peut que réitérer ce constat : *Sunchaser* n'est pas un film en soi, dans la mesure où il ne donne à voir aucun point de vue, mais un documentaire sur le cinéma de Cimino. D'où, évidemment, l'immense intérêt qu'il recouvre dans le cadre de cette thèse.

### **Présence de la guerre**

Illustration de cette assertion avec le thème de la guerre. *Sunchaser* rend *visible* une des hypothèses de travail majeures du cinéaste sur cette question absolument centrale dans son oeuvre.

En effet, la guerre cristallise pour Cimino une des données les plus désespérante de l'existence : les jeunes meurent pour les vieux. Il expliquait ainsi à propos de son film « sur le Vietnam » que son

---

743 Voir ainsi les évolutions parallèles de la femme de Michael et de la petite-fille de Skyhorse. La première semble, lors de l'ultime plan du film, avoir totalement pardonné la fugue de son mari, bien qu'elle soit sans doute synonyme de déchéance (au moins temporaire) sociale. La seconde est peut-être le personnage le plus improbable créé par Cimino. Profilée comme un *top model* (ce qu'est d'ailleurs l'actrice qui l'interprète), elle occupe, apparemment seule avec ses chiens, une maison troglodytique du désert de Yavapai. L'accueil qu'elle réserve à Michael et Blue, égarés à la recherche de son chaman de grand-père, est assez surréaliste ; alors qu'ils ne représentent manifestement aucune menace (un médecin en cravate bafouillant et transpirant à grosses gouttes ; un moribond qui vomit et agonise à l'avant d'une voiture), elle ne consent à leur parler qu'en les mettant en joue avec un fusil à pompe, tout en exigeant de Michael qu'il garde les mains levées...Tenant un discours aussi agressif que caricatural, elle finit, presque « naturellement » par leur indiquer où trouver le guérisseur.

travail, bien que totalement fictionnel, était en définitive beaucoup plus proche de la réalité de la guerre que bien des oeuvres censément plus « réalistes » ; les soldats tombés sur les champs de bataille n'ont pas, comme dans la plupart des « films de guerre » ou des western, quarante ans. Ni même trente. Ils sont souvent à peine adulte. C'était particulièrement vrai au Vietnam. Or, que nous montre *Sunchaser*?

Donnons la parole quelques instants à l'auteur. De son propre aveu, « le point commun entre *Sunchaser* et *The Deer Hunter*, c'est la guerre<sup>744</sup> ». Considération qui peut surprendre quand on se souvient qu'il définissait d'abord son dernier film comme une oeuvre « optimiste et pleine d'espoir » et que par ailleurs, il n'y a strictement aucune scène « de guerre » dans *Sunchaser*. Pourtant, à y regarder de plus près, et en continuant à l'écouter, on comprend ce que veut dire Cimino et ce qu'il a voulu faire avec son histoire d'Indien malade.

*Sunchaser* se déroule, pendant les premières minutes et à la toute fin (même si la ville elle-même est totalement absente du dernier plan) à Los Angeles, cité d'adoption du cinéaste. Or pour Cimino, la mégapole de la côte Ouest résume les grandes contradictions du pays à un point tel qu'elle doit être considérée comme « une ville en guerre ». Lors des nombreuses interviews données à la presse française à la suite de la sortie cannoise de son film, il a largement eu l'occasion de développer son point de vue. Dans un entretien conduit par Elisabeth Gouslan pour l'hebdomadaire *L'Événement du Jeudi*, il explique :

Los Angeles est une zone militaire non reconnue : multiplicité des cultures et des ethnies, hispanique, noire, vietnamienne, toutes entassées dans des ghettos et constituées en gangs rivaux. Ici, la plupart des gamins sont en prison à l'âge de 12 ans et si, par miracle ils n'y sont pas, ils ne sont pas pris au sérieux par leurs pairs. Ces enfants sont des soldats<sup>745</sup>.

En attribuant le soin d'incarner la guerre à son personnage de Blue, dont l'âge est à de nombreuses reprises rappelé (16 ans) ainsi que son appartenance à une « minorité visible », autrement dit à la fraction de la population la plus paupérisée et la plus concernée par le fait de guerre<sup>746</sup>, Cimino fait de *Sunchaser* une mise en forme très didactique de ce qui était suggéré dans ses oeuvres précédentes. On pense bien sûr d'abord à *The Deer Hunter* ; l'âge des trois ouvriers envoyés au Vietnam n'est jamais mentionné mais ils sont manifestement de tout jeunes adultes (Steven vit encore chez sa mère ; Nick et Mike sont « colocataires » d'un mobil home...). Sur cette connexion entre les deux films, Cimino est d'ailleurs explicite: « Brando (*sic*) vit son *Voyage au bout de l'enfer*

---

744 « Cimino, l'année du pardon », *L'Événement de jeudi*, 30 Mai 1996.

745 *Ibidem*.

746 On en reparle avec le Vietnam ; les soldats de Clairton sont issus d'une immigration (russe) relativement récente. Par ailleurs, le caractère « indien » de Blue est évidemment un aspect capital de la narration « à rebours » qu'entreprend de nous conter *Sunchaser*.

dans des rues devenues des champs de tir<sup>747</sup> ». On peut aussi se souvenir de la juvénilité prononcée des « combattants » des gangs chinois de *Year of the dragon*, présenté par Cimino comme « un film de guerre en temps de paix<sup>748</sup> » .

La guerre n'est présente que par effraction dans *Thunderbolt and Lightfoot*. Elle s'invite pour ainsi dire, de manière inopinée, dans cette histoire d'amitié, d'amour, et accessoirement de hold-up. Cette existence spectrale, qui fournit au film un bruit de fond, une ligne de fuite à la fois imperceptible et incontournable, confère à cette réalisation largement perçue comme une oeuvre mineure, une épaisseur profonde ; dès son premier film Cimino a cherché à faire exister, à travers son art, des problématiques majeures de la société américaine, dont le rapport à la violence et à la guerre.

Un constat élémentaire: *Thunderbolt and Lightfoot* a été conçu alors qu'une « vraie » guerre impliquant les Etats-Unis était encore en cours. L'action se déroule, on le sait grâce à une image montrant un calendrier, en 1972. On pourrait donc éventuellement attendre d'un tel film qu'il prenne, d'une manière ou d'une autre, en charge cette question. Pourtant, on l'a dit, il ne contient aucune allusion directe à l'actualité « chaude ». Son évocation n'en est finalement que plus dérangeante.

C'est d'abord, bien sûr, la mort de Lightfoot. Jeune, sans obligation familiale, désœuvré, il est a priori tout désigné pour se voir incorporé et expédié dans la péninsule indochinoise. Son désir de liberté absolue, cette envie folle de « jouir sans entrave », est mise en pièce par une brute épaisse qui professe tout au long du film le discours réactionnaire bien connu sur la jeunesse corrompue, oisive et fondamentalement incapable de quoi que ce soit. Son meurtre rétablit donc la « morale » de l'Amérique de Nixon.

Mais il y a aussi des évocations très concrètes, non métaphoriques, des réalités liées à la guerre et ses conséquences sur le tissu social américain. On se souvient que, dans la salle de bain du motel, *Thunderbolt* nous a dévoilé la raison de la claudication perceptible lors de la course dans le champ de blé : l'une de ses jambes est équipée d'une attèle, peut-être même une prothèse. Quand, contraint par les événements, il doit livrer au regard de Gloria son corps meurtri, et répondre à ses questions concernant ses blessures, il se présente comme un vétéran de Corée. La réaction de sa partenaire est éloquente : « Ah oui, j'en ai entendu parlé » souffle-t-elle tout en le chevauchant de plus belle. Il faut avoir en tête ce qui se passe au cours de cette scène (voir supra) pour saisir pleinement les

---

747 « Cimino, légende indienne », propos recueillis par Sophie Grassin et Gilles Médioni, *L'Express*, 30 Mai 1996. A propos du patronyme de Blue (Brandon), s'agit-il d'une coquille du journal? A trois reprises au cours de l'interview Cimino parle de son personnage en l'appelant Brando. Dans la mesure où le second nom de Blue est déjà Monroe, il peut aussi s'agir d'un lapsus du réalisateur ; une telle confusion serait en tout cas assez dans l'esprit qui préside à la conception d'un film qui recèle une dimension muséale, sans doute partiellement volontaire, évidente.

748 Voir le chapitre « L'âge du verre ».

implications d'une telle remarque, et plus généralement, de l'attitude de Gloria. En réalité, c'est un simulacre de viol que subit Thunderbolt ; il est totalement dominé par la jeune femme, qui ne prête manifestement aucune attention à son partenaire. Plus que jamais, le « Canardeur » est ramené à un état de chair à canon ; il sert les besoins tyranniques d'un pouvoir qui le méprise et le rejette une fois son désir de puissance assouvi. Le cadrage à mi-corps sur un Eastwood exsangue, abandonné par une Gloria aussi rapidement rhabillée qu'elle s'était dévêtue, tellement malheureux qu'il ne peut s'empêcher de proférer d'inaudibles lamentations, ouvre en définitive sur l'impossible retour, au sens plein du terme, des anciens combattants dans le corps social.

On ne saurait ignorer la portée symbolique de certains choix opérés par le film. Que penser en effet de cette « Gloria » qui « tue » l'ancien combattant de Corée? A Lightfoot, le jeune chien fou en chemise à fleur, toujours prompt à siffloter un petit air frondeur, la « Melody » ; à Thunderbolt, le héros de guerre, la « Gloria ». Bien sûr, il y a peut-être un soupçon d'auto-dérision dans cette attribution : Bridges est encore largement considéré, en dépit de ses prestations chez Bogdanovitch et Huston, comme un débutant par le grand public, tandis qu'Eastwood est effectivement au sommet de sa gloire. La quarantaine, il vient d'entamer une seconde carrière en passant à la réalisation et, d'une certaine façon, la partition qu'il joue chez Cimino anticipe un nouveau registre qui ne fera que s'étoffer dans ses oeuvres ultérieures. On pourrait donc y deviner un regard ironique du réalisateur sur la crainte de voir le talent de l'acteur étouffé par une gloire paralysante. Mais si l'on demeure strictement dans les limites du film, de son histoire, c'est bien, là aussi à un surgissement de la guerre et de son traitement politique et social, à sa vacuité profonde, qu'il faut relier ce choix patronymique. Il faut entendre littéralement la plainte de Thunderbolt : la gloire le tue. Mourir pour la gloire, pour Gloria, tomber au champ d'honneur, c'est fondamentalement donner sa vie pour rien.

Il est également possible de « voir » le Vietnam ailleurs dans *Thunderbolt and Lightfoot*. De manière très allégorique, la folie du conducteur au raton laveur, déjà évoquée plus haut, constitue en effet la première allusion dans l'oeuvre de Cimino à l'hubris guerrière et au meurtre de masse. Toute la détermination physique de Eastwood, qui retrouve à l'occasion son registre de redresseur de tort musclé, est nécessaire pour désarmer le déséquilibré, s'apprêtant à exécuter méthodiquement des dizaines de lapins ; on remarquera que, tous blancs, pour ainsi dire clonés, ils sont aussi interchangeables que des soldats en uniformes...ou des déportés d'un camp de concentration<sup>749</sup>. Cette scène doit en effet retenir notre attention pour une autre raison. Il s'établit ici une résurgence troublante, que l'on retrouvera dans *The Deer Hunter* mais aussi dans *Heaven's gate*, celle de l'imaginaire visuel d'un autre conflit, qui fonctionne dans la mémoire collective comme la

---

749 La présence de barbelés (voir illus.) rend possible cette identification.

métonymie de l'anéantissement et de la barbarie : la seconde guerre mondiale<sup>750</sup>. Le véhicule dans lequel prennent place les deux amis se trouve ainsi, avant qu'il ne dévoile l'étrange contenu de son coffre, transformé en véritable chambre à gaz, le conducteur fou ayant visiblement relié l'échappement directement à l'habitacle (Illus.). Or, l'entreprise génocidaire des nazis a d'abord, avant l'ouverture des grands complexes de mise à mort en Pologne (Auschwitz notamment, à partir de 1941, mais aussi Treblinka ou Sobibor), été mise en oeuvre par les sinistres *einatzgruppen* (la « shoah par balles ») et l'utilisation de camions comme chambre à gaz mobiles.

Dans un autre registre, on doit s'intéresser au regard que porte le film sur la télévision. Là encore, rien d'explicite, mais l'idée selon laquelle les media « endormeurs de conscience » portent une responsabilité dans le scandale de la guerre faite au Vietnam fait, mine de rien, entendre sa petite musique tout au long du film. On verra plus loin la fonction particulière qu'occupe l'eau dans ce que l'on pourrait appeler le « dévoilement » des intentions dans *Thunderbolt and Lightfoot*, et plus généralement dans tout le cinéma de Cimino. C'est en tout cas lors d'une halte au bord d'une rivière que Thunderbolt se livre à une attaque en règle de la rhétorique mensongère des média de masse, et tout particulièrement de la télévision. Alors que Leary l'accuse d'avoir trahi, à l'issue du premier casse, Thunderbolt lui explique qu'il est en réalité victime d'un véritable mensonge d'Etat, orchestré par les services de police et servilement relayé, amplifié, par la télévision<sup>751</sup>.

Une autre scène nous autorise à considérer que le premier road movie de Cimino met bien en place un dispositif critique autour de la télévision, en lien avec le contexte particulier du Vietnam. Il s'agit du moment, déjà évoqué, où les deux anciens combattants s'introduisent au domicile du directeur de la Montana Armored pour lui soutirer les codes d'accès à la chambre forte. Deux couples sont alors présents dans la maison. Pendant que les plus jeunes - la fille et son amant - font l'amour, les deux « vieux » somnolent dans leur chambre. Attardons nous un bref instant sur la composition de ce tableau. La première image par laquelle nous pénétrons dans cet intérieur typique de la petite bourgeoisie suburbaine est celle d'un gros plan d'un écran de télévision. Le personnage qui gesticule sur la scène est Don Rickles. Nous ne l'entendons qu'un très bref instant, en plein milieu d'un monologue, si bien que les propos tenus apparaissent énigmatiques ; on peut néanmoins relever quelques éléments utiles à notre entreprise. Le programme en question est le *Don Rickles Show*. Il s'apparente à un type particulier de sitcom ; une « vedette » interprète son propre rôle en se glissant

---

750 Conflit également « présent » dans le film par le biais du personnage de Don Rickles (voir infra).

Sur la question matricielle, du point de vue de l'histoire des arts au cours du second vingtième siècle, de la représentation de la Shoah, on pourra se reporter aux travaux d'Alain Kleinberger, et notamment *La Shoah. Théâtre et Cinéma aux limites de la représentation*, qu'il a co-dirigé avec Philippe Mesnard (Paris, Editions Kimé, « Entre Histoire et Mémoire », 2013).

751 « TV, radio, papers, everybody was lying. They were working with the police ».

toutefois dans la peau d'un avatar. On est ainsi aux confins de la fiction, du *talk show*, de l'exercice d'introspection<sup>752</sup>...tout cela dans le cadre des canons définis par le medium. Ainsi pour l'écrivain et essayiste Ramsey Ess, le *Don Rickles Show* est un bon exemple du « méli-mélo (*mishmash*) étrange des tropes<sup>753</sup> » du spectacle télévisuel des années soixante-dix. Dans le très court extrait saisi par la caméra de Cimino, Rickles occupe la scène en compagnie d'un invité, Merv Griffin, lui même star du petit écran et animateur (depuis 1965) de son propre « show ». L'échange verbal entre les deux hommes et la manière dont la mise en scène de Cimino l'insère dans son propre film mérite notre attention. Au moment précis où le cadrage se fait sur l'écran de télévision, Rickles interpelle son invité et le public<sup>754</sup> à propos d'une Chevrolet bleu immatriculée 74 avec «trois gars à l'arrière ». Changeant ensuite visiblement de sujet<sup>755</sup>, Rickles entame avec son invité une discussion sur la télévision elle-même. Griffin lui demande si « en tant que producteur, il produirait Don Rickles ». Le passage de la remarque au sujet de la voiture, qui se voulait une boutade (dont le sens nous échappe évidemment) à la question de Merv Griffin correspond exactement, dans le montage du film de Cimino, à un changement de plan. Nous voyons en effet maintenant, toujours en vue rapprochée, un boîtier pourvu de diodes et d'interrupteurs. Puis, tandis que Rickles répond, la caméra effectue un travelling arrière et nous découvrons alors la nature du lieu et les personnes qui l'occupent. Le boîtier repose sur une table de nuit, et dans le lit un homme dort profondément. Une scène précédente avait permis de l'identifier comme cadre de la Montana Armory. On comprend alors la fonction du boîtier, qui relie jour et nuit la banque au domicile du directeur. Pendant le mouvement de caméra, nous entendons Rickles modifier sa voix pour se mettre dans la peau d'un producteur se posant la question d'employer... Rickles. Cette mise en abîme est le prétexte d'une remarque dont la portée se révèle dans la manière dont elle s'articule avec d'autres informations, tant internes qu'externes au film. Rickles-producteur, autrement dit le porte-parole officieux de l'Amérique consensuelle, celle des grands médias peu encline à questionner le pouvoir, estime en effet que le Rickles-acteur/animateur tient des propos qui, à titre privé ne le dérangent pas, mais qui n'ont pas leur place à la télévision. S'ensuit un nouveau changement de plan qui permet de faire connaissance avec l'autre occupante du lit, la femme du directeur, plongée dans un magazine. Finalement la séquence dans la chambre prend fin avec l'irruption de Thunderbolt, pistolet au poing

---

752 Diffusée sur CBS à partir de janvier 1972, la série tourne court, malgré la popularité de Rickles avec treize épisodes seulement. Dans le premier, Don Rickles est « Don Robinson », un citoyen américain étonné de recevoir un avis d'incorporation militaire (pour le Vietnam donc), malgré son âge déjà avancé (or Rickles avait lui-même combattu dans la marine lors de la Seconde guerre mondiale).

753 « Don Rickles is not Don Rickles in the Don Rickles Show », *Splitsider.com*, 5 Avril 2013.

754 Dans la grande tradition de la télévision américaine, chaque « saillie humoristique » est ponctuée de rires enregistrés simulant la présence d'un authentique public.

755 Ou pas. L'extrait est trop court pour que puisse être reconstitué - en admettant qu'il existe - le fil conducteur qui relierait ces deux moments.



et visage dissimulé par un bas<sup>756</sup>; lui assurant, selon l'expression convenue que « tout se passera bien », il intime à la femme l'ordre de secouer son mari, que les cris n'ont nullement troublé. Le son de la télévision nous parvient toujours, et bien que les propos soient de moins en moins intelligibles, on entend clairement une voix (celle de Rickles lui-même?) annoncer la fin du show.

Que retenir de tout ceci? On peut, pour la clarté du propos, distinguer deux types d'informations ; Tout d'abord, celles qui procèdent du contenu filmique lui-même. Dans la première partie de la scène, quand l'écran de télévision occupe la quasi-totalité du cadre et que le hors-champ nous est totalement inconnu, le propos de Rickles fait chorus avec le récit que nous a jusqu'alors présenté le film. Dans la mesure où Lightfoot a, par la grâce du travestissement, changé de sexe, on a bien affaire à « trois hommes dans une voiture », le « 74 » de l'immatriculation pouvant être identifié à la date de sortie du film. Or, on l'a dit, bien que le sens et l'intérêt de cette historiette nous sont totalement étrangers, il est manifeste que Rickles la raconte comme une bonne blague destinée à faire rire son public. Au moment précis du premier changement de plan, par lequel nous découvrons le boîtier électronique, il prononce une phrase tout aussi énigmatique : « Je vous mets en garde ». Le film cesse alors de s'identifier au spectacle télévisuel pour donner à voir l'existence intime, bien peu enthousiasmante, d'un couple vieillissant de la classe moyenne. La « mise en garde » de Rickles fonctionne à plusieurs niveaux. Du point de vue des deux téléspectateurs, elle pourrait constituer un avertissement du danger imminent qui les guette ; les « hommes dans la voiture » sont sur le point de prendre possession des lieux. Mais aucun des deux ne l'entend, et pour cause : l'une est plongée dans un magazine illustré et l'autre dort à poings fermés. C'est donc à d'autres spectateurs que l'annonce martiale s'adresse. Non pas ceux du *Don Rickles Show*, mais bien ceux du film de Cimino. D'ailleurs, quelques secondes plus tard, alors que la menace annoncée s'est concrétisée, on déclare la fin du spectacle. Mais une autre personne doit également être considérée comme le destinataire des paroles de Rickles : Eastwood lui-même. Entre-temps, le message aura été délivré : les voix dissonantes n'ont pas leur place à la télévision<sup>757</sup>.

Ensuite, pour bien mesurer l'importance de ces remarques, il est nécessaire de les éclairer par quelques considérations « extra-diégétiques ». Rickles n'est certes pas un activiste anti-guerre. Il a néanmoins fait part de réserves à l'égard de la « démocratie télévisuelle ». Mais il faut dire un mot de son invité du jour, celui qui lui demande son avis sur lui-même. Griffin s'est en effet à la fin des années soixante et au début de la décennie suivante attiré les foudres de la droite et de la presse conservatrice pour avoir lui-même, dans son show, longuement donné la parole à de bien réels

---

756 Etablissant ainsi une connexion avec son ami absent de la scène. Au même moment, en effet, Lightfoot se change dans les toilettes de la salle de billard (voir plus loin), passant également une paire de bas...

757 Le pseudo Rickles producteur disant exactement au véritable Rickles, l'acteur comique, : « There's certain words that you use, that I don't find offensive, but you can't use it on television »

opposants à l'invasion du Vietnam : George Carlin<sup>758</sup>, Dick Gregory<sup>759</sup> ainsi que les écrivains Norman Mailer et Bertrand Russell.

L'échange entre les deux, qui se déroule en 1972, et qui porte fondamentalement, au-delà du ton badin convenu, sur la censure à la télévision en période de guerre, est donc fortement teinté d'ironie. Cette dimension se renforce encore, et s'intrique plus intimement dans le film, lorsqu'on tient compte d'autres informations, concernant Rickles lui-même. C'est d'abord un acteur de cinéma. Or, il n'est pas inintéressant de rappeler que, quelques années plus tôt, en 1970, il s'est illustré dans une comédie de guerre dont le rôle principal était tenu par Clint Eastwood, *Kelly's Heroes* de Brian G. Hutton. L'action se passe en France, à la fin de la seconde guerre mondiale, dans les environs de Nancy<sup>760</sup>; Kelly (Eastwood), soldat dans la 35ème division d'infanterie a fait prisonnier un officier nazi, qui lui révèle l'existence d'un important magot (14 000 lingots d'or) dans une banque à trente miles derrière les lignes allemandes. La suite se laisse aisément deviner : Kelly devient le cerveau du hold-up, recrutant un commando de déserteurs (officiellement portés disparus – AWOL - ), parmi lesquels Rickles. Celui-ci est le sergent Crapgame (« joueur de dé »), une crapule un peu pathétique, toujours à l'affût du moindre gain. La fin est également fort attendue : les soldats braqueurs de banques sont pris par l'Etat-major pour l'avant garde qui a réussi à percer le front ennemi et deviennent des « héros » de la Libération. Bien sûr, il s'agit indubitablement d'une comédie<sup>761</sup>, qu'il ne s'agit pas de surinterpréter. Néanmoins, le film sort en pleine guerre du Vietnam, alors que le message officiel consiste encore à annoncer la victoire imminente du « camp de la liberté » et présente indubitablement un portrait peu flatteur des troupes américaines déployées dans un théâtre d'opération lointain : les « héros » ne sont mus que par la cupidité et recouvrent cyniquement leurs exactions du voile de « la liberté ». Message parfaitement résumé par l'affiche originale du film, « vendu » avec ce slogan : « Ils ont un message pour l'armée : Par ici l'oseille! »

C'est la mise en relation de l'ensemble de ces remarques dans le cadre de *Thunderbolt and Lightfoot* qui fait sens.

Aujourd'hui (1972) animateur vedette d'un programme très grand public, Rickles « accueille », en compagnie d'un homme de télévision connu pour offrir une tribune au discours anti-guerre, Eastwood, son complice d'hier. Thunderbolt est à la fois un ancien combattant et un braqueur de

758 Comédien et écrivain, également auteur d'un album musical, *Class Clown*, contenant un texte très explicite, « Seven Words You Can't Say at Television » dénonçant la collusion du pouvoir et des media à propos du Vietnam et qui lui vaudra d'être arrêté à la sortie d'un concert en 1972.

759 Comédien afro-américain, très engagé dans le mouvement pour les droits civiques, candidat aux élections présidentielles de 1968.

760 Le film est en réalité tourné en Yougoslavie (Istrie).

761 Sur un scénario qui a depuis fait florès ; *les Morfalous* (Henri Verneuil 1984) ou *Three Kings* (David O. Russell, 1999) racontent la même histoire, le premier toujours dans le contexte de la Seconde guerre mondiale (mais en Afrique du Nord), le second dans le cadre de la « libération » du Koweït par l'armée américaine en 1991.

banque. Il doit d'ailleurs son surnom de « Canardeur » à l'usage exclusif du canon anti-char ; la guerre et l'extorsion de fonds sont donc à nouveau étroitement mêlées. Enfin, il est évident que la remarque de Rickles sur le fait qu'il n'est pas possible de « tout dire à la télévision », qu'il formule quelques secondes avant l'arrivée des malfaiteurs dans la maison, ponctuée par l'annonce de la « fin du jeu », fait directement écho à la sentence de Eastwood sur la collusion média/pouvoir (voir *supra*)

### **Au fil de l'eau**

Significativement, c'est au bord de l'eau que Thunderbolt distille cette réflexion autour du rôle de la télévision. On sait l'importance qu'accorde Cimino à l'environnement naturel dans ses films. Si la place de la montagne est souvent soulignée (à commencer par le cinéaste lui-même), celle de l'eau est généralement minorée. Pourtant, elle mérite d'être interrogée en tant qu'élément matriciel du dispositif de dévoilement qui organise la narration de la plupart de ces films. Les deux road movies s'inscrivent dans cette perspective, même si, une nouvelle fois, *Thunderbolt and Lightfoot* et *Sunchaser* empruntent des directions divergentes : l'élément aquatique est dans le premier une source d'inspiration, d'aspiration et d'interrogation ; de résolution et de disparition des contradictions dans le second.

### **Idaho Dream ; rêver et mourir au bord de l'eau dans *Thunderbolt and Lightfoot***

Si l'on excepte une scène de pluie, l'eau est présente, sous forme de rivières ou de lacs, à huit reprises dans le premier film de Cimino. Qu'est ce qui justifie que l'on relève cette information?

Tout d'abord il est remarquable de constater que ces moments, qui totalisent environ un quart d'heure (la moitié d'entre eux sont constitués d'un plan unique) exposent absolument tous les enjeux du film, politiques aussi bien qu'esthétiques. Tous correspondent donc à des scènes-clés, qui mettent en perspective les directions prises par le récit. L'eau, toujours en mouvement, raconte ainsi le film en même temps qu'elle reflète ses principales ambitions ; elle est bien mise au service du « flux de la vie », très tôt traqué par Kracauer dans une simple flaque<sup>762</sup>, dont doit s'emparer le cinéma.

La première d'entre elle débute au moment où s'achève la chanson de Paul Williams, qui pose d'emblée, dans sa formulation la plus élémentaire, la question-clé que prend en charge le *road*

---

762 Le penseur allemand achève l'avant-propos de *Théorie du Film* par l'évocation du souvenir de son premier film : « Ce qui m'avait si profondément remué, c'était une banale rue de banlieue, que le jeu des ombres et des lumières transfigurait. Quelques arbres se dressaient ici et là et au premier plan une flaque reflétait d'invisibles façades de maisons et un coin de ciel. A un moment, un souffle de vent fit bouger les ombres, et les façades avec le ciel au dessous d'elles se sont mises à ondoyer. Le monde d'en haut qui tremblait dans la flaque sale : cette image ne m'a plus jamais quitté » (*op. cit.*, p. 16-17).

*movie* en tant que genre bien codifié : « Where do I go from here? ». Autrement dit, littéralement: « Où aller à partir d'ici?<sup>763</sup> », mais que l'on peut tout aussi bien traduire par « Et maintenant que faire? ». C'est sur les rives de Diversion Lake<sup>764</sup>, où Lightfoot vient de stopper sa voiture, que cette interrogation fondatrice du récit connaît son premier développement.

Tout d'abord, l'eau remplit sa fonction régénératrice. Tandis que le voleur d'auto étanche sa soif et procède à quelques ablutions, Thunderbolt remet, de la manière que l'on sait, son épaule en place. Purifiés, les deux compagnons peuvent entamer le processus de reconnaissance mutuelle. Enfin presque ; si Lightfoot a d'emblée répondu à la question du pasteur (« quel est ton nom? »), Doherty, peut-être inspiré par la toponymie, choisit de faire diversion lorsque son nouvel acolyte, lui demande, estimant improbable son état ecclésiastique, « qui est tu? ». Refusant donc de livrer son identité, Thunderbolt cherche toujours à sonder l'être intérieur qui habite ce corps juvénile et intrépide<sup>765</sup>. Ce faisant, il indique clairement la direction que prendra le film. En effet, après avoir constaté, grâce à l'absence de plaques d'immatriculation, que la voiture a été chapardée, il demande aussitôt à Lightfoot s'il aime « claquer du fric ». Dès lors, il ouvre la voie qui conduira à l'organisation du hold-up.

Et de fait cette piste est de nouveau évoquée lors du second intermède « aquatique ». Le temps d'une promenade sur la Snake River, *Thunderbolt and Lightfoot* prend des allures de *boat movie*. La seconde voiture, celle qui fournit les deux chemises<sup>766</sup>, en panne<sup>767</sup>, il faut changer de véhicule. L'attente de *Idaho Dream* est courte ; assurément le rêve est à portée de main pour ceux qui comme Lightfoot « y croient ». C'est la philosophie qu'il tente d'inculquer à son compagnon, en passe d'être converti. Mais avant que le rêve s'exprime, sur le pont de la navette fluviale, la berge demeure le théâtre du dévoilement et des questions existentielles. On retrouve une dimension prophétique dans la parole de Doherty, tout juste débarrassé de ses oripeaux de clergyman. Il prévient : « Tu ferais bien de prendre tes distances ». Mais Lightfoot a déjà choisi: « quand le vin est tiré... ». Il se confie d'ailleurs à celui dont il ne connaît toujours pas le nom. Toutes les

---

763 Question qui est alternativement formulée par les deux comparses au cours du film.

764 Réservoir créé sur la Sun River, un affluent du Missouri. Davantage une rivière élargie qu'un véritable lac.

765 Pour étayer encore notre analyse du sous-texte homosexuel, on relèvera les tout premiers échanges verbaux entre les deux, avant même que la voiture ne s'immobilise au bord de l'eau. Le premier qualificatif employé par Thunderbolt au moment où il pénètre par la fenêtre dans l'habitable est celui d' « asshole ». Il se tourne ensuite vers son « sauveur » et remarque immédiatement ses yeux bleus, y voyant une forme de prédestination (n'oublions pas qu'il usurpe l'identité d'un pasteur protestant...) à la conduite sportive automobile (« tous les grands pilotes ont les yeux bleus »).

766 On a à de nombreuses reprises mentionné la tenue « léopard » d'Eastwood. Bridges se choisit pour lui-même une chemise à manches courtes aux motifs colorés, tout à fait dans l'esprit du personnage et dans l'air du temps. A nouveau, on ne peut s'empêcher de constater que ces vêtements sont portés tout au long du film, dont l'action s'étire sur plusieurs journées, voire davantage. Pour quelle autre nécessité (contrairement aux personnages de *Suchaser* ils se sédentarisent momentanément et auraient donc la possibilité de s'en procurer d'autres), sinon celle de toujours « habiter » le souvenir de leur rencontre ?

767 Ce qui fournit à Lightfoot la première occasion d'exprimer sa préférence pour les Cadillac.

informations relatives à l'identité des personnages s'énoncent au bord de l'eau. Bien que très jeune, Lightfoot ne « sait plus » s'il a de la famille<sup>768</sup>. Il se souvient vaguement que des parents l'ont envoyé « en pension », sans doute en raison de son tempérament turbulent...Et puis le démon de la route l'a saisi. Il a rencontré une femme « dans un train » et s'est enfui avec elle à la Nouvelle Orléans. Le récit qu'il livre de ce qui semble se présenter comme une relation amoureuse – peut-être sa première expérience sexuelle - défriche une piste qui sera également très fréquentée tout au long du film, celle des relations problématiques des deux comparses avec les femmes. Il conclut en effet, plutôt sèchement : « je me suis réveillé deux semaines plus tard dans la chambre d'un hôtel miteux ». Il établit un lien direct entre cet épisode de sa vie et la « déprise » que constitue l'expérience du départ : « après, j'étais tout le temps en vadrouille ». Sans doute Thunderbolt, dont on ne saura jamais rien si ce n'est son état de vétéran et sa participation au premier hold-up, partage-t-il cette approche de la route comme une possible consolation ; il a en tout cas saisi l'état d'effervescence de Lightfoot: « et maintenant, tu ne peux plus t'arrêter », lance-t-il au moment même où retentit la sirène annonçant l'arrivée du « rêve ». A son bord, la discussion prend une autre tournure, renouant en quelque sorte avec la thématique amorcée à la fin de la séquence à Diversion Lake. Alors que Lightfoot s'émerveille devant la beauté des truites arc en ciel qui jaillissent dans le sillage du bateau, Thunderbolt, plus pragmatique, dresse le constat de leur désastreuse situation financière. L'échange qui s'ensuit ne résiste pas, du point de vue de sa « crédibilité », à l'analyse la plus élémentaire des données factuelles dont Lightfoot est alors en possession. En effet, alors qu'il est censé tout ignorer, et pour cause celui-ci n'ayant encore strictement rien dit, de son nouveau compagnon, il lui fait clairement comprendre qu'il sait parfaitement à qui il a affaire<sup>769</sup>. On évoquera plus loin la question de la « plausibilité » du récit proposé par *Thunderbolt and Lightfoot*. Glissant sur l'eau, au milieu de la nature inviolée de l'Ouest, c'est bien une vision onirique de l'Amérique (les personnages se tiennent de part et d'autre du drapeau) que nous offre Cimino, affranchie de toute dimension « réaliste ». C'est le domaine du fantasme, du désir pur mais aussi de la prémonition ; le bateau s'enfonce dans le plan emportant le rêve de Lightfoot : vivre libre au volant d'une cadillac.

C'est à Fort Benton, sur les bords du Missouri, que se formalise le couple.

Tout d'abord les « soupçons » de Lightfoot sont confirmés ; le pasteur reconnaît qu'il a dans le passé réalisé un gros coup. Il ne faut que quelques secondes à son très perspicace compagnon pour se souvenir du surnom dont les media l'avaient affublé : Thunderbolt, le « coup de tonnerre » qui a mis

---

768 Anticipant ainsi, sur un mode comique, l'amnésie tragique d'un autre jeune homme blond de la génération Vietnam, Nick, incapable de répondre aux questions du médecin militaire à l'hôpital de Saigon.

769 « J'aimerais savoir comment on vole une banque » lui demande-t-il, avant de poursuivre: « Si j'étais toi et que je savais ce que tu sais sur les banques, je ne m'en ferais pas ».

la main sur un demi-million de dollars en ouvrant le coffre de la Montana Armored à l'aide d'un canon de vingt millimètres. Bridges n'en revient pas de son aubaine ; il est en présence d'un héros. Et puis leur association sonne si bien à l'oreille : « Thunderbolt et Lightfoot ! » s'enthousiasme-t-il. Comme une promesse. Sur les lieux mêmes où, à l'aube de l'histoire nationale, un autre couple d'hommes a inauguré l'expérience de la route, ou plutôt de la piste, Lewis et Clark<sup>770</sup>, c'est toujours cette aspiration au rêve, à l'ouverture du champ des possibles, qui l'anime. Et ce rêve, c'est définitivement avec Thunderbolt qu'il veut le vivre. Ce dernier a beau le prévenir une ultime fois (« je suis bien plus vieux que toi!<sup>771</sup> »), Lightfoot ne peut que reformuler à l'identique son injonction à aller de l'avant : « quand le vin est tiré<sup>772</sup>... ». Et c'est au pied d'un arbre, en face du Vieux Pont de Fort Benton, qu'Eastwood croque la pomme offerte par Bridges. Cette nouvelle pause au bord de l'eau ouvre bien la voie du péché. De manière aussi peu « vraisemblable » que ne l'était la « révélation » de Lightfoot sur le pont de l'*Idaho Dream*, Thunderbolt va d'une traite livrer tous les secrets du premier cambriolage à son très récent compagnon, y compris l'endroit exact où se trouve encore le butin. Une nouvelle fois, seule la confiance absolue, qui ne peut procéder que d'une croyance aveugle en un destin commun, justifie de telles confidences. D'ailleurs, à l'image d'un jeune marié estimant que les cachoteries n'ont plus cours, Thunderbolt, pomme en main, se décide à « affranchir » Lightfoot de la situation ; c'est alors qu'est révélé le lien « historique » (la Corée) qui l'unit à Red Leary<sup>773</sup>.

C'est fort logiquement que l'épisode des retrouvailles physiques entre les anciens complices, présentés donc par Thunderbolt à Lightfoot lors de la halte à Fort Benton, se déroule sur les rives d'un cours d'eau. L'exposé de Doherty destiné à convaincre Leary de sa sincérité (il ne l'a pas trahi après le premier casse), avec la tirade sur la télévision, a lieu à ce moment du film. Ce n'est pas la seule vérité qui émerge à cette occasion ; Red exprime aussitôt sa haine de Lightfoot en lui faisant subir un premier passage à tabac, avant que Thunderbolt ne le venge, commentant ainsi la raclée assénée à son ancien complice: « ça, c'est pour le kid! ». Finalement, les quatre se regroupent au bord de l'eau ; Lightfoot soulage ses plaies, Thunderbolt lui caresse l'épaule<sup>774</sup> et Leary « se sent

---

770 Cimino affirme qu'il a découvert les lieux de son film en « suivant l'itinéraire » des deux explorateurs du début du dix-neuvième siècle (FX Feeney, « Between Heaven and Hell. Interview with Michael Cimino », *People* vol.46, n° 20, 1996)

771 L'eau, c'est aussi l'histoire, le temps qui passe, la vie qui s'écoule et donc la mort. Très logiquement, c'est également au bord de l'eau que s'épanouit le thème central chez Cimino de la perte. La scène suivante en donnera une nouvelle illustration.

772 Toutes ses scènes de bord de l'eau sont ainsi construites à partir de la réitération d'un ou plusieurs motifs développés dans la scène précédente.

773 On apprend également la raison de l'emprisonnement de ce dernier : il poignardé une femme. Est ainsi confirmé la dimension conflictuelle de tous les personnages masculins avec les femmes. Mais c'est aussi bien sûr une introduction au caractère fondamentalement lâche de Leary, et de son extrême dangerosité, dont l'acte criminel final achèvera d'en faire un tueur de femme. On retrouve la dimension prémonitoire des propos tenus au bord de l'eau.

774 Geste qui anticipe totalement celui, esquissé seulement, de Mike envers Nick, sur le terrain de basket à l'issue de la

devenir vieux ». L'eau qui régénère, révèle et emporte...

Tout cela est confirmé dans les trois très courtes séquences « aquatiques » suivantes. C'est sur un pont que Lighthfoot « reconnaît » la motarde comme son double féminin ; c'est au bord d'un canal que Leary explicite à Lightfoot la nature de sa haine (« John est un héros, il m'a sauvé la vie. Toi, tu n'es rien pour moi! <sup>775</sup> ») ; on note enfin la présence d'une rivière à l'arrière plan lors du trajet dans le pick-up d'avant guerre qui les conduit à l'emplacement véritable du trésor.

Et c'est en longeant à nouveau le Missouri, sur l'*Interstate fifteen*, à bord de la cadillac immaculée de ses rêves, que Lightfoot connaît la fin de son aventure terrestre.

### **L'eau, une solution liquide (*Sunchaser*)**

La question de « l'usage de l'eau », pour paraphraser Bouvier, synthétise bien l'ampleur des divergences, du point de vue du rapport à l'histoire, entre les deux films.

Dialectiquement liée à l'histoire dans *Thunderbolt and Lightfoot*, notamment du fait d'une homologie ontologique (les deux *coulent*), dont elle expose tout à la fois les dynamiques, les rêves et les contradictions, l'eau est ramenée, dans *Sunchaser*, à une pure solution cinématographique. Tout se passe en effet comme si, acculé à une situation de totale aporie, le récit confiait à l'eau, témoin dans la plupart des films précédents de toutes les grandes interrogations soulevées par Cimino, le soin de tout laver, de tout effacer. Entre l'évanouissement de Blue dans le lac de Dibé Nitsaa (on remarquera qu'il ne s'agit plus d'une eau « en mouvement ») et les larmes de bonheur du couple se retrouvant (dans les deux sens du terme), tout aussi miraculeusement, sous la pluie à Los Angeles, l'eau offre *in fine* ce vers quoi tendent tous les personnages créés par Cimino : la consolation. *Sunchaser* est bien son testament.

### **Cinéma, dernière séance**

Pour clore ce chapitre consacré aux deux road movies, il semble donc raisonnable de les interroger du point de vue du regard qu'ils portent sur l'ensemble de l'oeuvre de Cimino et finalement sur le cinéma lui-même.

---

fête.

<sup>775</sup> La suite du dialogue confirme la dimension passionnelle du crime qu'il s'apprête à commettre. A la question du « kid »: « pourquoi alors vouloir le tuer? », le vétéran de Corée ne peut que répondre « parce que c'était mon ami ». Trop lâche pour s'attaquer directement à son amour perdu (qui par ailleurs l'a déjà copieusement ridiculisé dans la précédente scène au bord de l'eau), c'est sur l' « enfant » rival que Red assouvira son ressentiment.

## 1974 – 1996, enfance et vieillesse d'un chef

Pour ce faire, il n'est pas inintéressant de rappeler les conditions de genèse des deux oeuvres. On a déjà évoqué le caractère très peu personnel que représente *Sunchaser*. Eloigné des studio depuis six ans (plus longue durée séparant deux de ses films), Cimino a vraisemblablement, ainsi que le note tristement Pierre Murat, « tout accepté » de cette oeuvre de commande. Le cinéaste a cependant tenu à défendre la « politique des auteurs » avec cette dernière réalisation, n'hésitant pas à attaquer férocelement le scénariste Charles Leavitt. On pourrait considérer que, finalement, *Sunchaser* ne fait que reproduire une situation bien connue. Cimino en effet a toujours tenu à être reconnu comme l'auteur de plein droit de tous ses films, provoquant ainsi une polémique virulente avec les scénaristes « officiels ». Ainsi, commentant le travail de Charles Leavitt dans la presse française à l'occasion de la sortie cannoise (voir *supra*), Cimino reprend à peu de chose près la charge qu'il avait déjà sonné à l'encontre de Deric Washburn<sup>776</sup>. D'ailleurs, il assure l'avoir fait lire à de « véritables jeunes des gangs de Los Angeles », et tous lui ont confirmé qu'il était en présence d'une authentique *bullshit*<sup>777</sup>, pour laquelle « personne n'irait dépenser un seul dollar ». Tout a donc été retravaillé (« j'en ai supprimé 95% ») et seule subsisterait dans le résultat final l'idée de la fuite d'un indien malade vers une montagne.

Très violent dans les termes utilisés à l'encontre du futur scénariste de *Blood Diamond*<sup>778</sup>, Cimino aurait pu s'attendre à une réaction hostile, tant de la part de Leavitt que du studio qui l'emploie. Or, il est remarquable que, au contraire de ce qui s'était passé notamment avec « l'affaire Shagan/Vidal<sup>779</sup> », les propos du cinéaste n'ont pas provoqué le moindre début de polémique. Bien qu'estimant que Leavitt doive sa présence au générique à des des « raisons syndicales », Cimino a loué le « professionnalisme » de ses interlocuteurs de la Warner, considérant que, de tous ceux à qui il avait eu affaire au cours de sa carrière, il s'agissait des « gens d'Hollywood » les plus « respectueux » de son travail. Tout cela paraît bien difficile à dénouer et laisse perplexe : Cimino aurait été, en somme, « libre » de mettre en oeuvre une commande, dont il a cependant modifié le texte tout en s'en voyant refuser la paternité...A nouveau, n'est-il pas envisageable, en lisant entre les

---

776 Voir première partie.

777 Bien que décliné sur un mode mineur, en tout cas plus discrètement, Cimino a également tenu pour ce film à mettre en avant sa « marque de fabrique » consistant à avoir recours, sinon pour l'interprétation elle-même au moins pour les « conseils » et pour la documentation de son sujet, à des non professionnels (« je leur avais montré le scénario original, qu'ils trouvaient nul. Je l'ai retravaillé avec eux » déclare-t-il ainsi à Emmanuelle Frois du *Figaro*, le 29 mai 1996). Il affirme qu'il s'est imprégné de la culture locale des ghettos ethniques, notamment de leur rapport à la langue, afin de parfaire son personnage de Blue. On peut, notamment, trouver son commentaire acerbe sur le scénario originel de Leavitt (dont par ailleurs il ne subsiste aucune trace ; impossible donc de voir en quoi Cimino l'a amendé) dans l'entretien accordé aux *Cahiers* (*art.cit.*).

778 On notera que l'édition DVD de *Sunchaser* met en avant, sur la couverture, l'argument publicitaire « par le scénariste de *Blood Diamond* », estimant sans doute que cette participation au film d'Edward Zwick (2006), qui met en vedette Di Caprio, est plus « accrocheuse » que le seul nom de Cimino (qui figure tout de même au centre de l'image).

779 Voir le chapitre précédent consacré au *Sicilien*.



lignes, de déceler le dépit de voir ses idées les plus chères (le film en langue sioux<sup>780</sup>, Malraux...) refusées les unes après les autres? Les louanges adressés à la Warner, qui participe objectivement à l'organisation de l'oppression dont il est victime en tant qu'artiste muselé, résonnent douloureusement comme un écho lointain au slogan « la liberté c'est l'esclavage » que finissait par entonner Winston Smith<sup>781</sup>. En tout cas, les critiques, et Cimino lui-même, se sont réjouis en mai 1996 : *Sunshaser* est le premier film du cinéaste qui ne soulève aucune contestation<sup>782</sup>, y voyant là un processus d' « apaisement » dans les relations entre « l'homme le plus haï d'Hollywood<sup>783</sup> » et les studios<sup>784</sup>.

Et c'est un fait que l'essentiel de la carrière du cinéaste s'est déployée à l'encontre de la logique des studios. Très tôt en effet les rapports avec l'industrie cinématographique sont placés sous le signe des divergences de vue et des conflits. A vrai dire, cela commence avec *Thunderbolt and Lightfoot*. On sait la manière avec laquelle Cimino a procédé (en tout cas la version qu'il livre des événements) : s'adresser à une star, qu'il connaît un peu et avec laquelle le courant était bien passé sur le tournage de son second long métrage en tant que scénariste, en misant sur sa capacité à imposer le projet à une des majors hollywoodienne. Eastwood, qui aurait selon Cimino voulu acheter l'idée pour faire lui-même le film<sup>785</sup>, s'acquittera en effet fort bien de la tâche, mais on doit relever les quelques péripéties rencontrées pour éclairer notre démarche comparative. Le film est produit par Malpaso. On rappelle qu'il s'agit de la société de production fondée en 1967 par Eastwood et Irving L. Leonard (le futur producteur de *Kelly's Heroes* en 1970) pour *Hang 'Em High* (Ted Post) grâce au succès considérable de la « trilogie du dollar<sup>786</sup> » de Leone. Or, Eastwood

---

780 « Je ne pense pas que les Américains se sentiront un jour chez eux, du moins pas tant qu'ils n'auront pas intégré dans leur coeur et dans leurs lois ce qui s'est passé avec les Indiens (...) Nous devons faire la paix avec cette réalité, nous devons l'affronter (...) admettre ce que nous avons fait à ces gens, admettre que nous continuons à les détruire (...) La seule chose que je puisse faire, et que j'essaie de faire depuis quinze ans, est de réaliser un film, pour les montrer à leur apogée (...), avant ces conneries de western comme *Un homme nommé cheval* ou *Little Big Man* (...) dans ces films, c'est toujours l'homme blanc qui apprend à l'Indien comment être bon (...) J'aimerais tourner mon film en langue sioux et le présenter aux festivals étrangers, non pas sous la nationalité américaine, mais sous la bannière de la nation Dakota ». « La nuit américaine ». Entretien avec Michael Cimino », Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 7 Février 1991. On note que le cinéaste emploie exactement la même expression (« se sentir chez soi ») à propos de la problématique question de la réintégration des vétérans du Vietnam.

781 Au risque de pousser loin le rapprochement avec le récit orwellien, on peut voir dans la mise au ban de Cimino, l'équivalent « démocratique » de la balle dans la nuque adressé à l'ancien dissident de 1984.

782 En réalité, le cinéaste confiait déjà à John Pym, à propos du précédent film, *Desperate Hours* : « La sortie n'a pas été entourée de controverses ou de protestations publiques. On n'a pas pendu mon effigie dans les rues. Les critiques se sont davantage penchées sur la question du remake et du script ; c'est leur travail » (John Pym, « Desperate Hours », *Sight and Sound*, Hiver 1990-1991, p. 30-31).

783 Voir notamment *Conversations en miroir*, op. cit.

784 Ainsi, parmi les titres des articles consacrés à la présentation cannoise, on relève ceux de *L'Événement du Jeudi* du 30 mai 1996, « Cimino, l'année du pardon » et surtout du *Journal du Dimanche* du 19 Mai 1996 : « Le retour très serein de Cimino ».

785 Si l'on suit Cimino, l'acteur, nouvellement passé à la réalisation, lui aurait finalement concédé une mise à l'essai : « Je te donne trois jours ; si ce que je vois ne me convient pas, j'arrête tout » (*Conversations en miroir*, op. cit., p. 63).

786 *Per un pugno di dollari*, 1964 ; *Per qualche dollaro in più*, 1965 et *Il buono, il brutto e il cattivo*, 1966. La rencontre Eastwood/Cimino se noue en 1973 grâce au second volet des aventures de l'inspecteur Harry, *Magnum Force*,

devait initialement s'entendre avec la MGM ; le studio ayant jugé le projet trop éloigné des recettes standardisées et craignant l'échec commercial, il finit par faire affaire avec United Artists<sup>787</sup>. L'histoire sait se montrer ironique ; Cimino sera désigné en 1981 comme le principal responsable de la faillite du studio créé par Chaplin, Griffith et Fairbanks en 1919 et son rachat par la MGM. C'est bien sous les couleurs de la firme au lion que le film a été ressorti dans les années 1980 et qu'il est toujours visible grâce au support vidéo (MGM Home Entertainment, 2004). La présence d'une vedette de l'envergure d'Eastwood, dirigé par un cinéaste certes à peu près inconnu mais dont les précédents travaux ne pouvaient pas en soit effrayer les *moguls* hollywoodiens, n' a donc pas suffi à convaincre la MGM de se lancer dans l'aventure . cette frilosité s'explique par la nature même du projet défendu par Cimino, qu'il convient de préciser. A l'exact opposé de *Sunchaser*, programme comme on l'a vu très fourre-tout, *Thunderbolt and Lightfoot* semble en effet, de prime abord, se positionner sur un segment beaucoup plus étroit.

A l'origine, il y a un film méconnu de Douglas Sirk, *Captain Lightfoot* (1955), avec Rock Hudson dans le rôle titre. Mais Sirk a lui-même adapté un roman, qui venait alors d'être édité, de William Riley Burnett<sup>788</sup>. Bien sûr, l'oeuvre que réalise Cimino n'a pas grand chose à voir avec celle de Sirk, et encore moins avec la version romanesque initiale. On peut cependant relever quelques analogies fondamentales, qui mettent en perspective l'audace du projet (et donc en creux les réticences de l'industrie). La principale tourne autour de la construction des personnages. Chez Burnett, et Sirk, Thunderbolt est le surnom d'un bandit brillant et ambitieux, qui se cache sous une identité de pasteur. Si, comme l'indique très clairement le titre de l'histoire commune à ces deux oeuvres le personnage a moins d'importance que dans la version ciminienne, la dimension « politique », au sens large du terme, du hors-la-loi contribue à définir la portée générale du récit. Nous sommes en effet plongé dans l'Irlande rurale (au début de l'histoire, avant qu'elle ne nous entraîne à Dublin) des années 1820 ; le pays connaît alors une organisation sociale proche du servage au profit quasi exclusif de la classe dominante britannique. Les poursuivants de Doherty ne sont pas des anciens complices, mais des dragons anglais. C'est dans ce contexte que se fait la rencontre avec Lightfoot (surnom que lui donnera Doherty en raison de sa danse gracieuse et légère...), aux commandes...d'une charrette<sup>789</sup>. Se noue alors une association mêlant banditisme élégant et lutte anti-impérialiste dirigée contre les auteurs du saccage du jardin celt. Passé ce prologue, la version

---

également réalisé par Post et produit par Malpaso. Devenue Malpaso Productions en 1988, cette structure est derrière tous les films d'Eastwood réalisateur, depuis *Play misty for me* (1971).

787 Initialement, la collaboration entre les deux sociétés prévoyait la réalisation de trois films. Du fait d'Eastwood, seul *Thunderbolt and Lightfoot* verra le jour.

788 *Captain Lightfoot*, 1954 (traduction française en 1956 de Jeanne Collin-Lemercier, *Capitaine Lightfoot*, Paris, Gallimard « Folio », 1985).

789 Qu'il ne volait, d'une certaine manière, que pour le plaisir de chevaucher...

de Cimino, sur un plan narratif comme esthétique, dévie ensuite totalement du récit de Burnett et du film de Sirk. Difficile par exemple d'analyser ces deux derniers au regard d'un sous-texte homosexuel ; dans le roman, Thunderbolt (deux fois plus âgé que Lightfoot, il meurt à mi-parcours) est le père d'une jeune fille dont son jeune ami tombe éperdument amoureux.

On peut voir dans ces évidents emprunts un clin d'oeil à Sirk ; c'est surtout, de notre point de vue, l'indication d'un parti pris ambitieux : d'emblée Cimino place son travail dans une perspective de confrontation avec l'histoire et la réalité sociale. En transposant cette aventure de bandits des routes de l'île d'Émeraude (*Captain Lightfoot* pourrait être vu comme un « charrette movie ») à celles du Nouveau Monde, Cimino nous introduit aussi, du fait même de cette démarche de « dépaysement » à une de ses grandes préoccupations historiographiques : montrer la construction de la nation américaine comme la résultante d'une double dépossession. La spoliation interne, subie par les habitants premiers des lieux (thème qui hante littéralement Cimino, qui y voit le grand crime imprescriptible de l'Amérique, même s'il n'a pas eu le loisir de lui consacrer un film) a livré le territoire aux réprouvés d'Europe. Or, parmi les masses migrantes du dix-neuvième siècle, les contingents irlandais, poussés à l'exil par l'exploitation coloniale de leur île – contre laquelle justement luttent les « premiers » Thunderbolt et Lightfoot – furent parmi les plus nombreux.

### **Correspondances**

On peut toujours, comme pour n'importe quelle oeuvre, traquer dans les films de Cimino les allusions à des créations du passé qui auraient pu les inspirer ou les influencer. Comme on l'a dit, ces références sont en définitive assez peu nombreuses et beaucoup moins cinématographiques que littéraires. On a vu ce que doit le *road movie* de 1974 à un roman et à une première adaptation du milieu des années cinquante. Bien sûr, il serait absurde de prétendre que « pour le reste » *Thunderbolt and Lightfoot* s'est auto-engendré. Le film bénéficie d'un contexte plutôt porteur ; le genre *road movie* a le vent en poupe au début de la décennie et l'on peut éventuellement voir dans le récit que livre Lightfoot de sa première « passion » amoureuse, hétérosexuelle, avec le séjour visiblement agité à la Nouvelle-Orléans une vague allusion à *Easy Rider*. Il n'empêche ; *Thunderbolt and Lightfoot* réalise la promesse que Cimino brandit comme son credo : ôter au spectateur ses repères habituels, le forcer à voir autrement une réalité trop fréquemment travaillée selon les mêmes modalités.

Comment considérer dès lors la manière dont *Sunchaser* pense le cinéma, et notamment la propre filmographie de son auteur ?

A sa sortie, le réalisateur a largement eu l'occasion d'insister : « *Sunchaser* n'appartient à aucun

genre. A chacun de lui en inventer un<sup>790</sup>. ». D'une certaine façon, il est difficile de lui donner tort ; le film relève bien d'un patchwork informe destiné fondamentalement à contenter tout le monde. Surtout, et ici réside son intérêt essentiel, il est entièrement construit sur des allusions. Cependant, son auteur reste fidèle à ses méthodes de travail sur un point central : il ne « copie » pas ses pairs. Au contraire, c'est sa propre oeuvre qui lui fournit le matériau à l'origine de son inspiration.

Car si, pour abonder dans le sens de son créateur, il fallait « inventer » un genre auquel rattacher *Sunchaser*, ce serait peut-être celui du « rétro (road)movie ». Tout se passe en effet comme si, pour sa dernière réalisation, Cimino procédait à une vaste rétrospective des thématiques qui irriguent son cinéma, mais aussi à une évocation testamentaire des rêves et des visions qui l'habitent.

Il serait fastidieux de tenter un recensement exhaustif de tous les « clins d'oeils », plus ou moins anecdotiques, auxquels se livre ici Cimino, à commencer bien sûr par le réemploi du prénom Michael. Plus pertinente nous semble la démarche consistant à analyser deux moments particuliers afin de mettre en évidence la manière dont ce processus allusif est finalement mis au service d'une vision désenchantée du cinéma, et peut-être, au delà, de la capacité à créer, sinon de la beauté, du sens au monde.

#### **« je n'irai jamais à Monument Valley<sup>791</sup> » : magie du cinéma-musée**

C'est la scène la plus commentée de *Sunchaser*. La qualité du regard de l'artiste a été largement louée et de fait on retrouve, d'une certaine façon, le « souffle épique » des oeuvres précédentes. Pour autant, son statut n'a pas été établi. Or, il est légitime d'y voir plus qu'une allusion – ce qu'elle est aussi – à l'ensemble de la filmographie de Cimino, mais bien une mise en forme d'une approche muséale du cinéma.

Ces quatre minutes sont situées à la fin du récit dont elle constitue l'avant dernière étape. Elles marquent l'apogée de l'évolution psychologique de Michael Reynolds. Dans la scène immédiatement précédente, on assistait, depuis son domicile de Los Angeles, où sa mère s'est installée pour soutenir sa belle fille dans cette épreuve difficile, au compte-rendu télévisé de son escapade, l'assimilant à la « dérive » de Patricia Hearst après sa séquestration par l'Armée de Libération Symbionaise. Un pont s'établit ainsi avec l'univers du réalisateur ; enlevée en 1974, quelques semaines avant la sortie de son premier long métrage, « Tania » (Hearst) a fini par

---

790 Manière également de (re)confirmer le spectateur dans son rôle de co-créateur du film (« Cimino, légende indienne », *L'Express*, art. cit.).

791 Titre de l'entretien accordé aux *Cahiers du cinéma*, n° 439, p. 33. Traduction ciminienne du commandement bressonien : « Sois le premier à voir ce que tu vois comme tu le vois » (*Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 57).

réintégrer son milieu originel (notamment en épousant un policier<sup>792</sup>). Trajectoire qui trouve son écho le plus abouti dans la filmographie avec Jim Averill certes, mais qui peut aussi « annoncer » le pardon du docteur Reynolds, qui retrouvera femme, enfant et maison, et pourquoi pas celui d'un autre Michael, russophile prêt à communier avec l'optimisme californien des grands studios.

Toujours est-il que c'est à bord d'une Cadillac blanche conduite à toute allure par un Mike prêt à en découdre avec le *wild*<sup>793</sup>, que les deux fuyards pénètrent, par la voie offrant le point de vue le plus universellement identifiable du lieu, la route 163, dans le site de Monument Valley (Illus.). On ne reviendra pas sur cet aspect étonnant de la réception critique du film (personne ne semble reconnaître l'endroit, y compris le réalisateur) et interrogeons-nous plutôt sur ce que peut bien vouloir nous dire Cimino avec une telle mise en scène<sup>794</sup>.

Délaissant la partition de Maurice Jarre, l'accompagnement musical choisi pour cette incursion dans les terres fordiennes, *Apalachian Spring*, offre une première porte d'entrée. Interprété sous la direction de Leonard Bernstein, il s'agit d'un ballet écrit en 1943 par Aaron Copland. Le thème central est celui de la frontière, autrement dit le thème américain par excellence. Or au début du dix-neuvième siècle, époque du récit, nul besoin de s'engager aussi profondément à l'intérieur du continent, comme le font Lewis et Clark sur les terres sillonnées par le « pasteur » Doherty et son jeune compagnon dans *Thunderbolt and Lightfoot*, pour se heurter à l'ouest sauvage. Le centre de

---

792 A lire : Joan Didion, « Une fille de l'Ouest doré », in *L'Amérique, Chronique, op. cit.*, p. 178-193. Hearst dédia le récit de ses aventures « symbionaises », *Her own Story*, 1982 (adaptation française, *Mon voyage en enfer*, Paris, Julliard 1998), à « Maman et Papa ». Didion en cite quelques passages éloquentes, notamment la description de la demeure (« gardée par deux bergers allemands et équipée du meilleur système de sécurité électronique disponible ») du couple formé par l'ancienne activiste et l'agent de police par sa propriétaire elle-même. Pour une analyse historique plus documentée, on se reportera au chapitre écrit par Richard Walter consacré au « terrorisme américain d'extrême gauche, une histoire à construire », in Christian Beuvain et Stéphane Moulain (dir.), *Révolution, lutte armée et terrorisme*, tome 1, Paris, L'Harmattan, collection « Dissidences », 2006.

Enfin, on consultera avec profit la postface du classique d'Eric Hobsbawm, déjà cité à propos de Giuliano (voir chapitre précédent) en partie consacrée à « la survie du modèle classique du banditisme social à l'époque des économies capitalistes développées ». Pour l'historien britannique en effet, l'aventure symbionaise « peut se rapporter à l'ancien modèle de l'insurrection privée » dans la mesure où il y voit un épisode qui « se déroula sur les franges les plus sauvages de l'aliénation californienne et dans la mesure où ce groupe a mis en exergue au moins un acte public consistant à voler aux riches (en l'occurrence à William Randolph Hearst Jr) pour donner aux pauvres (en usant du chantage pour obliger Hearst à leur distribuer de la nourriture) ». Les différences sont cependant patentes avec « les bandits de la tradition » façon Giuliano, qui « s'appuyaient sur les liens de parenté ou de voisinage, ainsi que sur la communauté à laquelle ils appartenaient » tandis que « les symbionais étaient des individus sans attaches, dont aucun ne connaissait ou n'avait entendu parler des autres jusqu'à ce qu'ils se rencontrent dans le ghetto culturel de l'East Bay » (Hobsbawm, *Les Bandits, op. cit.*, p. 198-199).

793 Afin de bien clarifier la trajectoire du personnage, il convient de préciser que, juste avant de s'engager dans le site, il téléphone à son collègue Chip pour lui demander de transmettre un message à sa femme Victoria (« Dis lui que je l'aime »). C'est donc en état de repos intérieur, débarrassé des conflits superflus, animé en quelque sorte de la foi ardente des pionniers, qu'il s'apprête à fouler le saint des saints de l'Ouest éternel.

794 Difficile tout de même de résister à quelques citations. Ainsi le *Journal du Dimanche* demande à l'auteur : « Est-il vrai que vous ayez refusé de tourner à Monument Valley parce que dans votre esprit l'endroit appartient à John Ford ? » Après que Cimino ait développé son argumentation habituelle (« Lieu sacré (...). Trop de films sont tournés dans les mêmes lieux. Ce ne sont plus des films mais des photocopies... »), on notera la question suivante, entre lapsus et éclair de lucidité : « Avez-vous le sentiment que la France réserve un accueil particulier, voire bienveillant, à vos films ? » (« Le retour très serein de Cimino », *Le Journal du Dimanche, art. cit.*).

gravité du peuplement du nouvel Etat est encore très proche de l'océan Atlantique. La communauté de pionniers dont Copland chorégraphie le destin vit dans l'Est de la Pennsylvanie, au coeur des Appalaches. Les principaux protagonistes sont un couple de jeune mariés et un pasteur.

Une première lecture de la scène consiste à y voir un prolongement, une reprise sur un autre mode, d'un tableau du *Deer Hunter*. Introduit par la musique liturgique orthodoxe (c'est l'aube, la fête du mariage russe vient de s'achever), le premier épisode cynégétique du film, sur lequel nous aurons longuement l'occasion de revenir, présente également une curieuse impression de « décalage ». Nous sommes à la fin des années soixante, ou au début de la décennie suivante, au coeur du pays noir des marges occidentales de Pennsylvanie. La voiture est une Cadillac blanche, modèle Coupe de Ville. Le conducteur se prénomme Mike. Le véhicule quitte Clairton, la cité industrielle, l'*urbs*, la civilisation donc, et, toujours au son de la musique sacrée, un ample mouvement de caméra nous dévoile la destination : la montagne inviolée. De fait, après quelques lacets, la voiture s'immobilise pour une pause casse-croûte au pied...d'un majestueux glacier, entouré de sommets en forme d'à-pics vertigineux. Une clé de lecture de ce tableau est donné par Stanley (Cazale), qui jaillit comme un diable de la cadillac: « Ce n'est pas ici! », parvenant seulement à provoquer les railleries de ses compagnons de chasse. On comprend pourquoi, dès lors, le rapprochement entre les deux scènes s'impose. En 1978 Cimino entreprend une vaste fresque centrée sur une communauté ouvrière des monts Allegheny, massif hercynien très érodé culminant à peine à mille huit cent mètres d'altitude. Il nous montre un paysage de hautes montagnes typiquement alpin, encore magnifié par la photographie inspirée de Vilmos Zsigmond, où les neiges éternelles abondent, et nous dit: « voici les Appalaches ». En soi, ce parti pris esthétique suffirait à infirmer l'idée, communément répandue, selon laquelle *The Deer Hunter* présenterait un visage « réaliste » (le volet américain) et un autre « fantasmé » (l'épisode vietnamien). Nous verrons au contraire que ni Clairton ni le « Vietnam » de Cimino ne relève d'une vision réaliste. En attendant, contentons-nous de remarquer ceci : *The Deer Hunter* nous donne à voir les Rocheuses<sup>795</sup> en lieu et place des Appalaches, mais il confie le soin à un personnage de relever, dans l'indifférence générale<sup>796</sup>, l'incongruité de la situation. Dans le dernier film la proposition est en quelque sorte inversée ; il est évident que le cinéaste a conçu cette scène au miroir de la première. Nous sommes bien dans les Rocheuses (on note le soin pris à inclure dans le cadre un panneau indiquant que la voiture pénètre en territoire navajo), mais Cimino multiplie les connexions avec son film « appalachien ». Outre en effet la composition de Copland et la Cadillac blanche de Mike, Blue prononce exactement les mêmes mots, adoptant une physionomie

---

795 En l'occurrence sa partie la plus occidentale, dans l'Etat de Washington, à quatre mille kilomètres des lieux supposés de la scène.

796 On lit également en creux dans les moqueries suscitées par la tirade de Stan le dépit si souvent exprimé de Cimino à propos de l'ignorance de ses compatriotes quant aux réalités historiques et géographiques de leur propre pays.

et une gestuelle similaires, pour féliciter le conducteur de sa virtuosité que ceux qu'emploie Steven à l'égard de De Niro lors de la course-poursuite avec le camion: « Mighty Mike! »

Mais surtout, et l'on touche là à la fonction essentielle de ce moment-clé de *Sunchaser*, l'embarquée à Monument Valley relève d'une vision muséale, voire – si l'on reste décidément imperméable à la « bonne humeur » hollywoodienne - mortifère du cinéma. D'où la nécessité absolue de prendre finalement très au sérieux la solennité avec laquelle Cimino se défend de ne jamais « poser ses caméras » dans l'ancre du maître. Christian Delage a raison de considérer que Ford a réussi à y créer un lieu de mémoire dans un désert situé aux confins de l'Arizona et de l'Utah, où il ne s'est pourtant rien passé<sup>797</sup> ». Avec les westerns de Ford on assiste en effet à la mise en oeuvre magistrale de la « fonction historienne » du cinéma ; ici l'expression doit s'entendre littéralement et non en ce qu'elle désignerait la capacité du médium à rendre compte de l'histoire. Le cinéma fait histoire, il est histoire. Or l'histoire ne peut se réécrire. Considérant que « Monument Valley appartient de toute éternité à Ford », son véritable inventeur puisqu'avant lui il ne s'y était « rien passé », Cimino refuse d'y faire du cinéma. D'ailleurs il n'en fait pas avec *Sunchaser* ; il nous fait visiter son mausolée, celui du cinéma et de ses rêves.

Ainsi ne faut-il peut-être pas prêter d'intentions trop sombres à l'état d'esprit qui a présidé ces fracassantes déclarations. Il y a sans doute moins de cynisme dans cette prétention à ne « pas filmer » Monument Valley que de résignation pleinement assumée ; s'il n'est plus possible de raconter une histoire, à défaut de *faire* l'histoire, dans un tel lieu, ce n'est pas seulement qu'un autre (et quel autre!) est déjà passé par là. C'est aussi que ce que donnait fondamentalement à voir le territoire, son enjeu esthétique ultime, a disparu. Ainsi fait retour le thème du jardin et de sa destruction: ni Cimino ni personne ne « posera de caméras » à Monument Valley ; aux confins de l'Arizona et de l'Utah, pas très loin du Four Corner, on ne trouve qu'un parc, une réserve, c'est à dire un espace mis en scène<sup>798</sup>, un musée.

Car si l'histoire ne peut donner lieu à aucun processus de réécriture, que l'on soit armé d'une caméra

---

797 Christian Delage, « Cinéma, enfance de l'histoire » in C. Delage et A. de Baecque, *De l'Histoire au cinéma*, op. cit., p. 97. L'historien évoque d'ailleurs, en conclusion de son texte, la « ligne fordienne » (Thoret), reprise par Cimino, dont les débuts en cinéma coïncident avec la mort du maître de Monument Valley (1973). Partant de la déclaration de l'auteur de *Heaven's Gate* pour qui « notre perception de l'ouest a été davantage façonnée par les films sur l'ouest que par la véritable histoire de l'ouest », Christian Delage, songeant au traitement ciminoien de la Johnson County War, note : « Tout en voulant faire oeuvre de vérité, Cimino ne renie pas le pouvoir critique du langage cinématographique : au contraire, il en exalte les vertus, en particulier celle de rendre perceptibles dans leur texture temporelle et leur emboîtement les mutations lentes de l'histoire, souvent difficiles à saisir dans un texte écrit » (op. cit., p. 98).

Pour revenir aux paysages iconiques du cinéma de John Ford, que Cimino se défendait de vouloir profaner, on relèvera cette remarque du cinéaste corroborant les observations de Delage : « Ford lui-même localisait à Monument Valley beaucoup de choses qui ne s'y étaient jamais passées » (entretien avec Bill Krohn, *Cahiers du Cinéma*, Novembre 1987)

798 Cimino, on l'a dit, se montre particulièrement sensible à la « disneylandisation » du monde ; il ne perd aucune occasion, dans ses discussions avec la presse européenne pour la dénoncer.

ou d'une plume (Cimino aime à rappeler qu'il a pensé ses films comme s'il s'agissait de romans<sup>799</sup>), elle peut en revanche se parcourir.

Et que nous montre cette scénographie?

Tout à la fois la convocation des grands mythes irriguant la filmographie de Cimino et l'évocation chimérique, impuissante, de désirs inassouvis, le tout convergeant vers le syncrétisme formel et idéologique, qui caractérise fondamentalement sa dernière réalisation.

Parmi les premiers, c'est bien entendu le rêve d'une nature indomptée qui prédomine. Cimino affectionne tout particulièrement le commentaire de Ford considérant que les plus beaux objets que l'on puisse placer devant une caméra sont « des montagnes, des chevaux au galop et des couples qui dansent ». D'une manière générale, on peut considérer que l'ensemble de l'oeuvre est au service de leur valorisation esthétique. Ici seuls manquent les danseurs ; la majorité des critiques ont reconnu qu'avec la scène des chevaux camouflant la voiture grâce à la poussière soulevée, Cimino démontrait à nouveau sa science du mouvement et du cadrage. Et pour une nature libre, il faut des hommes libres. C'est donc tout naturellement que Mike et Blue se trouvent soudainement, sitôt quitté la route, nez à nez avec une tribu de cavaliers navajos. Observons la manière dont le cinéaste met tout cela en scène. D'un point fixe du bord de route, la caméra suit de dos la Cadillac dépassant le panneau « welcome to the Navajo Nation » et fonçant droit sur Monument Valley. Changement de plan ; l'action est cette fois saisie depuis un cordon de véhicules de police arrêtant les voitures se dirigeant vers le site. A l'arrière plan, un troupeau de chevaux qu'on pourrait facilement assimiler à une « horde sauvage » part au galop et s'apprête à quitter l'écran par la gauche (Illus.)

L'articulation entre les deux plans fournit l'essentiel des enjeux de tous ordres que cette parenthèse en terres fordiennes met en forme ;

- 1) Monument Valley est une réserve, un parc. C'est un lieu hors-sol, borné, qui n'est plus en symbiose avec le reste de l'étendue et de l'histoire américaines.
- 2) C'est un territoire surveillé. Les maîtres des lieux sont les gardiens, qui autorisent ou non l'accès au site.
- 3) Conservatoire d'une représentation de l'identité américaine, c'est un lieu qui autorise tous les clichés. Cela fait longtemps qu'on ne s'y rend plus qu'en voiture ; les chevaux ne servent à rien, mais leur présence est obligatoire. Eux aussi travaillent.

Au chapitre des rêves enterrés du cinéaste, on ne pourra s'empêcher de rappeler que cette courte

<sup>799</sup> « Je travaille comme si j'écrivais un roman », *So Film*, mars 2013.



scène est l'unique concrétisation de son ardent désir de placer enfin de « vrais » indiens devant sa caméra. Bien sûr, l'identité métis de Blue participe de cette volonté. Mais souvenons-nous du très vieux projet *Conquering Horse*, qui l'habite depuis les années soixante-dix : donner à voir et surtout à entendre des indigènes non acculturés, dans leur idiome vernaculaire. « Je ne sais pas ! » répond Michael Reynolds à Blue qui lui demande ce qu'il fait lorsque, brutalement, le premier donne un coup de volant radical afin de quitter la route et de placer la Cadillac dans le sillage des chevaux au galop. « Je suis mon rêve ! » nous annonce Michael Cimino derrière sa caméra, emboîtant le pas du troupeau qui doit le conduire vers ceux qu'il cherche depuis toujours. Et effectivement, ils sont bien là, chevauchant fièrement (à cru comme il se doit) leurs fougueux mustangs, accueillant chaleureusement la Cadillac et ses passagers<sup>800</sup>. Comble de bonheur, ils s'expriment dans une langue incompréhensible. Le musée est un lieu magique, qui restaure des pans du passé, et quand il s'agit comme ici d'un musée vivant, balayé par le vent, *habité*, il rend possible toutes les expériences qui, en dehors de son enceinte ne peuvent fondamentalement relever que du fantôme. Oui, mais, justement, il s'agit bien d'un musée c'est à dire un lieu qui procède d'un compromis. Autre analogie en effet avec le cinéma : la scénographie découle d'un processus réflexif déterminé par la question de savoir ce qui doit être montré, et comment. De là une ultime lecture de la séquence : ce que filme Cimino, c'est le cinéma lui-même, ce qu'il est devenu. On se souvient des reproches endurés en raison de la présence jugée intempestive de langues étrangères, par ailleurs non traduites, dans *The Deer Hunter* et *Heaven's Gate*, ainsi que de la leçon qu'en avait tiré le cinéaste pour la réalisation du film suivant. Il se montre ici encore plus radical. On (les studios) l'empêchent de faire *Conquering Horse*? Il en prend son parti, accepte le « tournant optimiste », mais glisse quand même quelques images de vrais Indiens sur de vrais mustangs, leur confiant quelques lignes de dialogues dans leur langue. Quelques mots plutôt, car très vite ils se mettent à parler anglais. De même que leurs chevaux, eux aussi en effet travaillent sur le site. Comme le personnel attentionné d'un parc d'attraction, ils se doivent de maîtriser les us et coutumes des visiteurs, de faire assaut d'amabilité.

Si dans les années soixante-dix, à l'aube de sa carrière, Cimino nous montrait la destruction du jardin américain à l'oeuvre, c'est bien la corruption de l'idée même d'un sens qu'il est possible d'attribuer au monde, à travers le cinéma, que *Sunchaser* met en scène, notamment avec cette incursion à Monument Valley. Ainsi, dans *The Deer Hunter*, le hiatus entre le texte et ce qui apparaît effectivement à l'écran est directement prise en charge par le film, via l'intervention de Stan. Parce qu'alors Cimino croit qu'il est encore possible d'expliquer le monde *avec* le cinéma. Manifestement

---

800 On ne s'attardera évidemment pas sur la « crédibilité » d'une telle attitude face à ce qui pourrait être interprété comme un comportement intrusif (Blue, que rien pourtant ne distingue physiquement d'un jeune blanc, est immédiatement reconnu comme un des leurs par le « chef » de la tribu), offrant un saisissant contraste avec l'accueil arme au poing de la petite fille du *Sunchaser* (voir *supra*).

les épreuves traversées l'ont rendu sceptique. Non seulement le cinéma ne montre plus que des artefacts, mais il est lui-même devenu une forme vide. Alors Cimino comble cette béance hors-champ, avec ses mots: « Ceci n'est pas Monument Valley<sup>801</sup>. Je n'y suis jamais allé ».

Mais il le fait avec civilité ; *Sunchaser* est, on l'a dit, un film qui ne veut pas désespérer Hollywood.

D'où l'autre facette du cinéma-musée tel que saisie au cours de ces quatre minutes à Monument Valley : sa dimension syncrétique et consensuelle. A l'image du propos général du film, la représentation du site emblématique de l'Ouest est ainsi construite sur l'idée de compensation ; un principe renvoie toujours à un autre principe, une image à une autre image.

Dans la vallée monumentale de *Sunchaser*, il y a donc des Indiens. Des Navajos. Ils vivent dans une réserve mais ils sont libres ; ils servent d'ailleurs de guides aux Blancs qui veulent la visiter et perçoivent une partie des droits d'entrée<sup>802</sup>. Ils sont exploités mais vivent du capitalisme. Ils conservent la maîtrise de leur langue<sup>803</sup> mais parlent aussi anglais ; ils sont Américains et autochtones. Ils ont fait la paix avec l'homme blanc<sup>804</sup> et ils sont l'objet de racisme<sup>805</sup>. Ils sont le même et l'autre.

Ce postulat de modération et d'« équilibre », si éloigné des parti-pris à l'oeuvre dans ses premières réalisations, peut se décliner dans d'autres thématiques que celle de l'imagerie construite autour des Indiens ; c'est une autre réconciliation que met en forme la virée à Monument Valley, ainsi que les deux moments qui l'encadrent, celle de la Machine et du Jardin.

Bien sûr, la représentation de l'engin motorisé n'est pas univoque dans les oeuvres précédentes. On a déjà évoqué l'incarnation du rêve sous les traits de la Cadillac blanche de Lightfoot. C'est cette voiture qui, dans le film suivant, permet le « dépaysement » des ouvriers sidérurgistes, la rupture avec l'univers manufacturier, et qui suscite chez Nick le sentiment de « sécurité »<sup>806</sup>. Il n'empêche : non seulement le principe de locomotion est dans la filmographie largement associé à l'idée de mort

---

801 Une évocation poétique et nostalgique du lieu à travers le mythe de John Wayne, qui « en traversant au galop toute (notre) enfance a fixé à jamais la forme de certains de nos rêves », à lire dans Joan Didion, « John Wayne: une chanson d'amour », in *L'Amérique, Chroniques, op. cit.*, p. 150-164.

802 Depuis 1987, une petite décennie avant de recevoir la visite de Cimino, Monument Valley n'est plus accessible librement. Le site se parcourt obligatoirement en voiture, en suivant un chemin balisé. Seuls les touristes accompagnés d'un guide navajo accrédité sont autorisés dans certaines zones.

803 Avec environ cent cinquante mille locuteurs dans le Sud Ouest des Etats-Unis (Arizona et Utah) et l'extrême nord du Mexique, le navajo est la langue amérindienne qui a le moins mal résisté à la Conquête. Le monolinguisme anglophone est cependant en forte progression, notamment chez les jeunes.

804 Cimino, on l'a vu, a toujours affirmé la nécessité d'une réconciliation basée sur la reconnaissance du génocide comme fondement à l'écriture d'un « roman national » enfin apaisé.

805 Observant le troupeau de chevaux en mouvement (qui masque en réalité la Cadillac), un policier s'exclame, depuis sa voiture : « hommes ou bétail, les Indiens ça pose toujours des problèmes! ». On ne voit pas bien ce qui justifie ce commentaire dans la mesure où le mouvement des bêtes ne pose objectivement aucun « problème » (pas d'entrave à la circulation par exemple), si ce n'est la nécessité de donner à voir le cliché du flic borné et raciste.

806 Voir chapitre sur *The Deer Hunter*.

(que penser d'un rêve qui se révèle *in fine* un tombeau?) mais, même quand ce n'est pas le cas (la Coupe de Ville de Mike Vronsky<sup>807</sup>), la voiture n'apparaît jamais comme une solution, une fin en soi.

Or là aussi *Sunchaser* propose une synthèse.

La voiture est, dans la culture américaine, le bien matériel par excellence. Il ne faut donc pas (trop) s'y attacher quand on tente de s'élever spirituellement. C'est le cheminement que suit Michael en faisant le deuil de sa Porsche à 170 000 dollars<sup>808</sup>. Mais c'est le véhicule du rêve américain. Rien n'est possible sans lui ; on ne peut même pas visiter Monument Valley. Trois moments participent tout particulièrement de cette « nouvelle alliance » qu'inaugure *Sunchaser*;

- 1) Précédant leur entrée triomphale dans Monument Valley, les deux fugitifs font une pause dans un autre cadre grandiose, arrêtant leur véhicule au bord d'un précipice. Le fil du rasoir sur lequel repose l'existence de Mike est étroit. Il ne peut être insensible à la pugnacité et à la sincérité de Blue. Une question bruisse en lui : qu'est ce qui peut bien donner une telle force morale à un moribond? En même temps, il refuse de renoncer à tout ce qui jusque là fonde son existence. Alors il éclate, mais sa colère a commencé de changer de nature ; s'il en veut tant à Blue, ce n'est pas seulement parce qu'à cause de lui il risque de rater des opportunités professionnelles et de mettre en péril son couple, mais surtout en raison du refus acharné du jeune métis à accepter la science occidentale. De l'avis de Cimino, la mise en scène de cette séquence « est peut-être un peu trop démonstrative ». On y voit en effet Mike gesticuler, hurlant : « Tu as besoin de moi, mais tu ne veux pas de moi car tu ne fais pas confiance aux Blancs! ». A cet instant précis, il marche sur un crotale qui le mord au mollet. « Quand on l'outrage, la nature se venge! » commente Blue, qui entreprend alors de sauver le docteur blanc, persuadé que sa dernière heure est venue, non avec une ancestrale recette navajo, mais à l'aide...du courant électrique qu'il tire de la batterie de la voiture.

---

807 En réalité même elle l'est, par l'intermédiaire du pari (entre Nick et Mike) dont elle fait l'objet lors de la course avec le camion, à la fois parce qu'elle constitue alors la fragile enveloppe d'existences puérilement mises en danger et aussi dans la mesure où cette scène préfigure le « jeu » mortel engagé à Saigon entre les deux amis à la toute fin du film. Enfin, son ultime apparition la montre, sur la route du cimetière, escortant Nick vers sa dernière demeure.

808 De quoi évidemment relativiser le prix élevé de la voiture volée par Lightfoot une vingtaine d'années plus tôt, bien que l'inflation rende périlleuse une comparaison absolue. Une vue du véhicule permet cependant de l'identifier très précisément. Mike vient sans doute de l'acquérir car les plaques d'immatriculations ne portent comme unique référence que l'enseigne du concessionnaire automobile. On ne s'attardera pas sur ce détail, quoique curieux, relevons simplement cette information: la voiture achetée par le docteur Reynolds en 1996 plus de 170 000 dollars n'en coûte en réalité, en 2015 « que » 140 000. Le prix annoncé est a priori fantaisiste. Sans doute doit-on l'interpréter comme une manière d'alourdir encore le portrait du personnage, décrit comme profondément matérialiste, en montrant à quel point il part de loin. Là aussi, difficile de ne pas songer aux propos de Cimino expliquant comment il avait dépensé ses premières (grosses) payes dans l'achat d'une Rolls Royce destinée à parader dans les rues de Los Angeles (voir notamment *Conversations en miroir, op. cit.*).

- 2) La « chevauchée fantastique » au coeur de Monument Valley constitue bien sûr le paroxysme de ce nouveau rapport idéologique à la machine. Dans le décor métonymique de l'Ouest cinématographique, les deux véhicules du rêve américain progressent de conserve. Il n'est pas inutile de se souvenir alors des tout premiers plans de *Thunderbolt and Lightfoot*. Le nuage de poussière soulevé par le véhicule qui envahissait l'écran par le fond, et qui finissait par contaminer le bleu du ciel importait la menace au sein du paysage édénique des champs de blé et des montagnes. Très significativement, cette invasion de la machine était synchronisée au chœur des fidèles et, au moment où ceux-ci, dirigés par le pasteur Eastwood, entonnent le vers « In my place condemned He stood », on entend très distinctement un hennissement de cheval qu'on ne verra jamais ; une telle construction exprime donc l'incompatibilité des deux locomotions, l'une « condamnant » l'autre. La voiture surgit et relègue le cheval hors-champ<sup>809</sup>. Dans le film de 1996, cheval et voiture occupent conjointement le cadre ; loin d'avoir été « chassée du paradis » par la machine, la bête, la nature donc, constitue le socle sur lequel la civilisation technicienne doit s'appuyer pour progresser.
- 3) Tout cela converge vers la sublimation esthétique de la machine, en un plan qui n'a aucun équivalent dans la filmographie de Cimino. Il y a bien sûr précédemment la fuite dans Monument Valley, mais le tableau le plus prégnant de cette volonté de construire une nouvelle esthétique autour de la machine culmine avec l'improbable *ride* d'une voiture typiquement urbaine (« Coupe de Ville ») au fond d'un canyon inondé (Illus.). Fendant l'eau dont elle soulève d'immenses gerbes, brisant tous les obstacles qui pourraient encore se dresser, elle est le vaisseau du seigneur (volée à un pasteur, elle arbore fièrement un autocollant « God is Spirit »), la nef sacrée et invincible emportant Blue et Mike vers leur destin<sup>810</sup>.

Il va cependant de soi que la manière dont le film repense l'articulation de la Machine et du Jardin ne conduit nullement à un basculement complet dans le « camp » de la première. On peut tout à fait défendre l'idée (et c'est ce que fait le réalisateur quand il le commente) que *Sunchaser* cherche à

---

809 Il y a aussi peut-être un jeu avec l'image de l'acteur Eastwood, très identifiée au western. Le cheval se fait entendre une dernière fois, juste avant que Dunlop ne pénètre dans l'église et ouvre le feu. Doherty s'échappe par une porte latérale. La mise en scène suggère alors inmanquablement une question : va-t-il s'enfuir grâce au cheval ?

810 L'on songe à nouveau à la DS 19 de Barthes : « La nouvelle Citroën tombe manifestement du ciel dans la mesure où elle se présente d'abord comme un objet superlatif. Il ne faut pas oublier que l'objet est le meilleur messager de la surnature : il y a facilement dans l'objet, à la fois une perfection et une absence d'origine, une clôture et une brillance, une transformation de la vie en matière (la matière est bien plus magique que la vie), et pour tout dire un silence qui appartient à l'ordre du merveilleux. La « Déesse » a tous les caractères (du moins le public commence-t-il par les lui prêter unanimement) d'un de ces objets descendus d'un autre univers, qui ont alimenté la néomanie du XVIII<sup>e</sup> siècle et celle de notre science-fiction : la Déesse est d'abord un nouveau Nautilus. » (*Mythologies, op. cit.*)

valoriser, notamment à travers la représentation d'Indiens ayant conservés leur mode de vie traditionnel, le patrimoine paysager et culturel originel de son pays. Ce rapport finalement très ambivalent à la machine qui caractérise la philosophie du film trouve son expression la plus claire dans les plans intercalaires tournés en noir et blanc, sur lesquels nous revenons plus loin en tant que procédé inédit de montage chez Cimino.

Ces images construisent un récit parallèle à celui de la fuite de Michael et Blue. Elles racontent un épisode particulièrement douloureux de l'enfance du premier et visent à expliciter son ralliement au second. Alors âgé de cinq ou six ans, il rend visite à son frère aîné, alité à l'hôpital. Jimmy a 16 ans et souffre d'une tumeur cancéreuse incurable. Il a les mêmes traits que Blue. Un plan notamment revient à de nombreuses reprises : on y voit Jimmy s'adressant, souffle court, au futur médecin, le suppliant de « débrancher la machine » qui le maintient, en contrepartie d'intolérables souffrances, dans un ersatz de vie. Bien que déplacé du terrain de la locomotion à celui de l'ingénierie médicale, cette injonction contient en réalité toutes les ambiguïtés idéologiques du film. En ce sens, *Sunchaser* participe totalement de la grande contradiction qui anime tout un courant de la littérature et de la pensée américaine depuis le début de l'ère industrielle (soit pour ainsi dire dès le commencement de l'histoire de la nation) et auquel Leo Marx a consacré sa grande oeuvre ; l'« idéal pastoral » passe par une forme de glorification des forces mécaniques qui, *in fine*, provoquent sa destruction<sup>811</sup>. A l'instar du respirateur artificiel de Jimmy, la machine rend possible les choses mais au prix d'une artificialisation insupportable de l'existence.

### **H moins une, le *Deer* rentre à la maison**

Il nous faut enfin, au titre des correspondances tissées par *Sunchaser* avec le reste de la filmographie, nous intéresser à la toute fin du film. Ou plutôt, pour commencer, à son *avant dernier* instant.

Il s'agit du moment, déjà évoqué, de l'ascension épique d'un sommet vertigineux, culminant à plus de quatre mille mètres, la fameuse Dibé Nitsaa ou Hesperus Mountain (Illus.), Graal justifiant tous les sacrifices des deux fugitifs et ultime promesse de guérison pour le malade. Inutile d'insister sur le caractère improbable de l'exploit ; observons plutôt, avant de revenir plus loin sur les tout derniers instants de Blue, le fascinant accoutrement du docteur Reynolds en raison du motif,

---

811 On pourrait, mais de telles considérations nous entraîneraient au delà des limites de cette thèse, développer l'idée que le road movie est très vraisemblablement le genre cinématographique qui donne le mieux à voir cette tension. Pourtant, s'il fallait retenir un plan unique pour en rendre compte, nous choisirions celui de la nuit étoilée, dans le désert, des *Misfits*, où Clark Gable commente, pour Marilyn Monroe son infailible technique de vieux chasseur de chevaux sauvages pour retrouver le chemin de la ville: « Tu vois cette grosse étoile, très brillante ? Et bien, l'autoroute est juste en dessous. »

suffisamment grand pour être incontournable, représenté au dos de sa veste.

Ce dessin établit une connexion directe avec ses trois premiers films ; il renvoie très explicitement à *The Deer Hunter*, et plus indirectement à *Heaven's Gate* et à *Thunderbolt and Lightfoot*. A nouveau, c'est l'articulation, le lien dialectique entre ces différentes correspondances qui éclairent le sens global de leur usage dans l'ultime film.

De quoi s'agit-il?

Conservant sa tenue d'urbain brutalement déraciné, cravate comprise, Mike, anticipant peut-être les frimas de la haute montagne, se dote en effet d'un étonnant blouson (trouvé dans la Cadillac volé au pasteur). On découvre au cours de l'escalade, et lors des effusions d'adieux au sommet, qui s'achèvent avec le don du « vieux » au jeune de la bague de Jimmy, l'entièreté du motif : une tête de daim, enfermée dans un cercle, une horloge dont les aiguilles indiquent onze heure. Par ailleurs, pendant que les deux apprentis alpinistes se hissent au sommet, on suit les rondes aériennes de l'hélicoptère lancé à leurs trousses. Il finira par repérer la Cadillac au pied de la montagne et, hors-champ, appréhendera Mike afin de le ramener à Los Angeles.

Que peut donc vouloir dire ce retour *in extremis* du *Deer*?

Constatons tout d'abord que la vue offerte sur Dibé Nitsaa n'évoque pas seulement les représentations picturales du « sublime pyramidal » du dix-neuvième siècle rapidement évoquées en début de chapitre. Elle entre aussi en correspondance avec la « découverte » du somptueux cadre de la première chasse du *Deer Hunter* dans les « Appalaches », au cours de laquelle un daim est effectivement tué. Cet animal, incarnation de la beauté sauvage, est en réalité également présent dans les deux réalisations qui encadrent le film de 1978, dans les deux cas sous la forme de trophée. En 1974 la tête empaillée fait office de totem au dessus de la porte de la station service du pompier visionnaire qui prédit « l'écroulement du système ». Six ans plus tard ce sont de magnifiques bois de cerfs qui ornent la chaudière de la locomotive du train arrivant en gare de Casper avec à son bord le marshal Averill et les masses de migrants loqueteux qui finiront exterminés<sup>812</sup>. D'une certaine façon donc (mais l'on approfondira cette question plus tard), le *deer* est intrinsèquement lié aux thèmes ciminiens par excellence de la perte et de la mort.

*Première conclusion : deer la consolation*

Mike Reynolds, médecin carriériste, achève sa mue à l'occasion de cette spectaculaire ascension. Tournant littéralement le dos à la civilisation matérialiste, en route vers la rédemption, il réintroduit symboliquement le *deer* dans son environnement naturel. Ce faisant, il prolonge autant qu'il rachète

---

812 Voir également, à propos de l'association entre le train (sa chaudière) et l'extermination, la conclusion générale.

la geste du premier Michael<sup>813</sup>. En permettant au daim tué dans les Appalaches de retrouver son « vrai » *home*, il prend en charge la culpabilité du chasseur. Mais en même temps qu'elle pardonne le crime, son ascension parachève l'itinéraire de Michael ; ayant connu l'expérience de la guerre celui-ci ne faisait plus, dans la dernière partie du *Deer Hunter*, corps avec l'ensemble de la société. C'est donc le retour de l'ancien guerrier, et partant d'un autre Michael, que rend enfin possible cette escalade *deer* au dos.

#### *Seconde approche : deer l'impossible liberté*

La morbidité du cerf (on se souvient de la puissance d'évocation du gros plan où la mort se lit dans le *deer* touché par Vronsky) est ici considérablement renforcée par un élément qui entre en résonance avec les deux autres films concernés par le thème.

La tête de l'animal dessiné sur la veste de Reynolds s'inscrit en effet dans une horloge circulaire. De fait, *Sunchaser* met en scène à de nombreuses reprises et de manière tout à fait explicite<sup>814</sup> le motif « typiquement indien » du cercle, qui organise, on le sait, en grande partie la scénographie de *Heaven's Gate*. Cependant, et même s'il est intéressant de faire un rapprochement avec certaines scènes construites autour de cette figure géométrique, telle la discussion lourde d'implication, au bord de l'eau comme il se doit, entre une Ella attachée aux plaisirs terrestres et immédiats et un Averill inquiet pour l'avenir, adossé à la grande roue du buggy qu'il lui a offert, image transparente du destin qui s'apprête à tourner et à broyer les existences, c'est plus encore la présence des aiguilles et du cadre numéroté que la forme circulaire de l'horloge qui mobilise ici notre attention.

On a déjà mentionné la dimension répressive de l'objet-montre dans *Thunderbolt and Lightfoot*. On constatera qu'elle joue également un rôle mortifère dans *Heaven's Gate* (par exemple dans la scène du viol d'Ella avec le tic-tac de l'horloge du lupanar). Or donc, l'on découvre que le *deer* du Mike médecin est en cage. Et les barreaux qui le maintiennent en captivité sont les plus inoxydables que l'homme puisse imaginer. Les films de Cimino ne nous parlent décidément, même quand ils se veulent optimistes, que de la perte et, pour paraphraser le poème de Dagerman qui pourrait servir d'introduction à l'oeuvre du cinéaste, du besoin inextinguible de consolation qu'elle génère chez l'être humain<sup>815</sup>. Dans le dos de Reynolds, le daim nous regarde derrière deux aiguilles indiquant onze (ou vingt trois) heures. *L'avant dernière* heure. Celle à laquelle Thunderbolt enjoint Lightfoot de régler sa montre, enclenchant le compte à rebours qui doit conduire à la dissolution du groupe, et

---

813 On notera qu'il finit par porter Blue, à bout de forces, exactement comme Mike Vronsky transporte Steven, grièvement blessé par sa chute dans le fleuve, au Vietnam.

814 Cimino lui-même l'évoque dans ses commentaires.

815 Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, *op. cit.*

donc de leur union<sup>816</sup>.

Ainsi, parvenu au sommet, Mike remet-il à Blue la bague, qui comporte elle-aussi un motif circulaire, que lui avait donné son frère Jimmy sur son lit de mort. C'est avec elle que le jeune métis ira se dissoudre dans le lac. Le médecin a achevé sa mission et, tandis que l'ami qu'il a aidé à mourir dignement, jette ce qui lui reste de vie dans une course effrénée vers les eaux magiques, il entreprend la désescalade de Dibé Nitsaa. Un hélicoptère l'attend pour le ramener, on le sait, vers sa prison dorée. L'épilogue de *Sunchaser* (la prise en charge par l'hélicoptère, véhicule qui convoque à lui seul le Vietnam, et le retour à Los Angeles), fonctionne comme un prolongement du *Deer Hunter*. Mais cette fois, les images du film de 1996 ne renvoient pas à la première scène de chasse, mais à la seconde. Celle-ci se situe après le Vietnam. Mike n'est plus accompagné de Nick, le seul de ses amis avec qui la chasse avait du sens. Il a en joue un « magnifique *buck* », mais choisit de tirer en l'air, laissant l'animal s'échapper. Nous analysons cette séquence non comme un « renoncement à la mort », voire la manifestation d'une « conscience écologique » née du traumatisme vietnamien, mais tout au contraire comme la traduction de l'infinie solitude dans laquelle s'enfonce le personnage, incapable, après la guerre et la perte de son ami, de donner un sens à son rapport au monde. Or, en épargnant le daim, le premier Mike conservait au moins l'illusion du libre-arbitre. En position de tuer, il ne le faisait pas. Ici peut-être résidait le peu d'espoir que nous laissait le film de 1978 : l' image fugace d'un daim s'enfuyant dans une clairière. En le ramenant symboliquement de la montagne à la machine, du *wild* à la métropole de verre et de béton, *Sunchaser* met impitoyablement fin à cette chimère : la liberté n'existe pas.

### **Dernières notes**

Les toutes dernières images de l'ultime film de Cimino ont donc été saisies sur la piste d'un aérodrome, à Los Angeles. Dans la mesure où *Sunchaser*, on l'a dit, n'est qu'une vaste évocation de l'univers du cinéaste, que nous apprend cette minute conclusive, tournée en un unique plan?

De prime abord, les retrouvailles du couple Reynolds sous la pluie nous ramènent une décennie en arrière, dans les rues de Manhattan où déjà la pluie lavait les « fautes » d'un autre héros ciminien, Stanley White. Denier volet de la « trilogie américaine », *Year of the Dragon* était le premier de la filmographie à offrir un « happy end », conforme au goût hollywoodien. White (Mickey Rourke), « policier raciste qui se sait raciste » pour reprendre les termes de Serge Daney<sup>817</sup>, trouvait le pardon

---

816 « Et après? » questionne, angoissé, Lightfoot. « On partage le butin et on se sépare » répond Thunderbolt. « *News at Eleven* » ; c'est aussi l'heure du reportage télévisé présenté par Tracy Tzu, la maîtresse de Stanley White dans *Year of the Dragon*.

817 Serge Daney, « De Rambo à Stanley », *Libération*, 13 Novembre 1985.



dans les bras de Tracy, sa maîtresse d'origine chinoise. Ici également, *Sunchaser* vient, d'une certaine manière « boucler la boucle » en parachevant la dernière image de *Year of the Dragon*. La comparaison des deux scènes fait en effet apparaître :

- 1) La très nette tendance à l'apaisement intérieur et à la volonté de pacification qui anime le dernier héros ciminien. On est frappé du contraste, du point de vue du rapport à la violence, entre les deux moments. Blessé au bras, le commissaire White, en froid avec ses supérieurs, est très brutalement pris à parti par les participants des funérailles de Joey Tai, le chef mafieux qu'il a tué. Or il n'est que très mollement défendu par les forces policières pourtant en nombre et ne doit son salut qu'à l'intervention de son ami et collègue Louis. Gisant à terre, maculé de boue, il est finalement relevé par Tracy, qui a dû jouer des coudes pour parvenir à lui. Dans *Sunchaser*, c'est un criminel que la police escorte jusqu'à Los Angeles<sup>818</sup>. De fait, il est menotté. Mais on note la mansuétude avec laquelle les forces de l'ordre le traitent : il court librement vers sa femme (contraste saisissant avec le combat que doit livrer Tracy, fendant une foule hostile, pour retrouver White) ; le FBI (très démonstrativement identifié par les tenues de ses agents, au fond du plan) organise un cordon de protection afin de préserver le couple de la pression des journalistes, sans doute alléchés par cette « nouvelle affaire Hearst ». C'est sur l'image d'une joie absolue, complète, que s'achève *Sunchaser*.
- 2) La représentation magnifiée de ce qui restait jusqu'à présent, dans l'oeuvre de Cimino un pur fantasme : le foyer. Celui-ci se matérialise sous les traits du bonheur « naturel » que procure la présence d'une femme et d'un enfant. Le plan s'ouvre avec le déploiement sec d'un parapluie : la police elle-même protège Mike des intempéries et place ainsi le couple sous l'aile bienveillante de la force légale. Dans les rues sales de Chinatown, les policiers lançaient des regards méprisants à un Stanley diminué par sa blessure et dégoulinant de pluie. La pluie n'est d'ailleurs pas du tout représentée de la même façon : c'est une averse d'été qui accueille Reynolds, bienvenue dans la touffeur californienne ; elle compose avec le soleil. Bien que tout récemment mordu par un serpent venimeux, Mike court et n'en porte visiblement aucune trace (il avait raison de faire confiance à Blue). Et c'est donc en compagnie de Victoria, sa compagne, et de sa fille, Callie, toutes deux couvertes par un parapluie naïvement décoré d'un dessin du Titi des cartoons de la Warner, que le cancérologue laisse éclater sa joie. Son bonheur irradie : nul besoin d'échanger de mots pour

---

818 Même s'il n'y a pas eu d'effusion de sang, Michael s'est bien rendu coupable de crime, non seulement en devenant le complice actif d'un prisonnier détenu pour meurtre, mais aussi en usant lui-même de la menace d'une arme pour voler la pharmacie de l'hôpital.

l'exprimer<sup>819</sup>. Tandis que le couple du *Dragon* ressent d'instinct la nécessité de s' « expliquer », verbalement, celui de *Sunchaser* ne songe qu'à s'embrasser, sous le regard que l'on imagine attendri (il demeure hors champ) de leur fille. Car c'est bien là un aspect essentiel ; cette image constitue l'unique représentation de la félicité conjugale associée à la parentalité de toute la filmographie<sup>820</sup>. Le couple Stanley/Tracy est issu d'une liaison adultérine, contracté par un homme fuyant une femme qui le harcelait pour obtenir un enfant.

Les deux *happy ends* se figent sur une image, et le contraste est saisissant entre d'un côté le réconfort d'une femme aimante, certes, mais le regard interrogateur vers l'avenir d'un homme blessé et la posture extatique de l'autre (Illus.)

On peut, pour finir, relever la réitération dans cette scène finale de *Sunchaser* du morceau musical *What a difference a Day Makes*, déjà entendu au début du film. Ce principe de répétition était également à l'oeuvre dans *Thunderbolt and Lightfoot*, mais l'utilisation qui en est faite dans le second *road movie* vise, contrairement à l'effet produit dans celui de 1974, à renforcer la dimension circulaire de la narration.

En effet, les deux compositions musicales, si elles interviennent aux deux pôles de l'histoire, ne sont cependant pas placées exactement aux mêmes moments. On entend pour la première fois *Where do I go from Here* alors que la rencontre Eastwood/Bridges vient d'avoir lieu et qu'ils s'apprêtent à faire halte sur les rives de Diversion Lake. La voix de Paul Williams intervient ensuite au moment de la mort de Lightfoot et accompagne la disparition de Thunderbolt dans le paysage. Elle ne produit donc aucun effet de retour en arrière. A l'inverse, la voix chaude d'Esther Phillips est, au début comme à la fin, placée sur le générique, qui défile en surimpression. Et de fait, le récit semble revenu à son point initial. Tandis qu'elle accompagnait les images du docteur Reynolds chantonnant (car il s'agissait alors d'un son diégétique, provenant de l'auto-radio), au volant de sa Porsche rutilante, sur le chemin de l'hôpital, elle salue dans l'ultime scène, à Los Angeles également, le retour à la normalité, où se trouve le vrai bonheur. Retour du cercle, donc. Pourtant ce n'est pas l'unique raison nous incitant à y consacrer quelques lignes. Compte tenu de tout ce qui a été relevé précédemment autour de l'apport du film à la connaissance de la filmographie de Michael Cimino, deux aspects doivent être rapidement commentés ;

---

819 On peut voir là un autre achèvement ; celui de la « déperdition verbale » qui caractérise les personnages de *The Deer Hunter* (voir chapitre concerné).

820 Pour reprendre le « fil rouge » de ce chapitre, à savoir la confrontation des deux « récits de route » de Cimino, on relève que la femme par laquelle s'accomplit la félicité dans *Sunchaser* se prénomme Victoria, manière définitive de désigner la fin heureuse des combats menés par le héros, tandis que celle qui « tuait » Thunderbolt était frappé du sceau de la vanité (« Gloria, you're Killing me! »).

- 1) Cette double utilisation de *What a Difference a Day Makes*, dans sa version disco, participe grandement de ce rapport à l'écriture qui n'apparaissait pas dans les premières oeuvres et que *Sunchaser* porte à son développement maximal. Avec son dernier film, le refus de tout rapport « elliptique » à la narration est, on l'a dit, particulièrement net. Or, de ce point de vue, l'usage de la chanson est éloquent. La première occurrence annonce clairement au spectateur que le personnage qu'il a sous les yeux, très typé en terme d'appartenance sociale (voiture, vêtements, montre) va vivre d'importants bouleversements, bien qu'il n'en sache encore rien (les « vingt quatre heures » qui doivent « faire la différence » sont devant nous). A l'aéroport, il est remarquable que les paroles coïncident exactement avec ce que l'on voit. Car il ne s'agit pas d'un retour à l'identique. Les changements annoncés ont bien eu lieu. Au moment très précis où Michael s'élançait vers sa femme, sous la pluie, un arc en ciel se forme sur la gauche de l'écran. Il l'étreint, embrasse sa fille et Esther Phillips annonce: « Vingt quatre petites heures ont apporté le soleil et les fleurs ; là où il y avait la pluie (...) il y a un arc en ciel devant moi... ». Cette impression que le récit de la chanson s'écoute désormais au passé, alors qu'il s'agit du même texte, est considérablement renforcée par deux éléments. Tout d'abord, ce n'est plus un son diégétique ; il intervient comme un commentaire extérieur indiquant que l'action est terminée, qu'on a sous les yeux son aboutissement. Enfin, contrairement au premier extrait, où la chanson est coupée en plein milieu (ce qui laisse supposer qu'on attend la suite) Cimino laisse Esther Phillips poursuivre son interprétation jusqu'au bout, qu'elle ponctue de sulfureux cris de jouissance, faisant ainsi chorus avec le bonheur extatique du couple.
- 2) L'histoire de cette chanson entre, d'une certaine façon, en résonance avec la trajectoire de Cimino. Le texte anglais est en effet l'adaptation d'un chant mexicain des années 1930, soit la décennie qui voit la naissance du cinéaste. Elle est certes popularisée en 1959 par Dinah Washington, mais connaît ensuite un relatif oubli jusqu'à la reprise de Phillips en 1974<sup>821</sup>, au moment donc où Cimino passe à la réalisation. Enfin, on note que l'une des dernières versions notables de ce standard est celle de Nathalie Cole, qui en donne une interprétation très jazz, plus proche de celle de Washington, en 1996, au moment où sort le dernier film du cinéaste. D'une certaine manière donc l'itinéraire de la chanson établit des correspondances avec celui de Cimino. Mais on peut également estimer que ce choix relève aussi d'une volonté d'afficher son souci de valoriser l'apport des cultures étrangères. Le réalisateur a

---

821 Trajectoire qui peut faire songer à certains commentaires de cinéastes du « nouvel Hollywood », estimant que bon nombre d'oeuvres (cinématographiques) des années trente ont été redécouvertes (ou en tout cas réévaluées) dans les années soixante-dix. Voir par exemple l'entretien donné par Walter Hill à la revue *Panic* (« Action Man : Conversation avec Walter Hill », *Panic*, n° 2, Janvier 2006).

toujours affirmé son attachement au multiculturalisme qui caractérise fondamentalement la société de son pays, se désolant, encore une fois, de l'ignorance de ses compatriotes quant à la part prise par les immigrés dans l'édification de la nation américaine. Ce double usage de *What a Difference a Day Makes*, qui ouvre et clôt le film, chanson mexicaine devenue un standard de la culture populaire américaine, métaphore de l'identité nationale, renforcé par l'ajout d'une autre composition mexicaine, peut donc être vu comme un biais par lequel Cimino, malgré tout, « existe » dans *Sunchaser*.

### **Deniers mots**

Les paroles conclusives de l'oeuvre ciminienne ne sont donc pas prononcées à Los Angeles, mais au coeur du *wild*, au sommet de Dibé Nitsaa, la montagne magique. Trois petits mots, qui établissent une dernière fois par le verbe la filiation avec l'ensemble de la filmographie, et d'abord bien sûr avec le premier road movie, ancrant encore davantage ce rapport à la circularité autour duquel est construit *Sunchaser*. Cette fois c'est le survivant qui s'adresse à celui qui s'apprête à quitter le siècle : « we made it! »

### **Conclusion**

En guise de conclusion de ce chapitre fondé sur la comparaison des deux récits de routes, il semble possible de se livrer à quelques considérations autour des processus d'écriture filmique que ces deux pôles de la filmographie de Cimino mettent au jour.

Là encore la rupture est nette. *Thunderbolt and Lightfoot* porte bien en germe la construction narrative qui s'épanouira dans les trois films suivants ; peu de gros plans et, surtout, une manière d'appréhender l'histoire qui mise essentiellement sur la capacité du spectateur à établir de lui-même les connexions que le montage ne rend pas explicite. Ainsi, on perçoit le refus, manifeste dans *Heaven's Gate* et *The Deer Hunter*, de ne pas tout éclairer en donnant à voir en parallèle des récits synchrones. A l'exception des quelques minutes du hold-up, pendant lesquelles Bridges et Eastwood sont séparés, on n'est jamais en même temps sur plusieurs théâtres d'opérations. Cimino n'ouvre aucune parenthèse destinée à prendre le spectateur par la main pour bien lui signifier qui est qui, en montrant par exemple le passé des personnages. Le film assume pleinement une part d'ombre ; définitivement, *Thunderbolt and Lightfoot* n'est pas le « spectacle bon enfant » dont on a pu rendre compte. Partout Cimino y manie une ironie acerbe qui passe notamment par une mise à distance des conventions si bien que son film fait le pari de la maturité du public, à qui le réalisateur demande de

se départir de ses préjugés. Il y a indubitablement dans ce premier film de la facétie et de l'espièglerie à tous les niveaux, y compris donc dans la manière d'agencer les éléments du récit. Nous évoquions le moment du cambriolage de la banque. Il est manifeste qu'à cet endroit précis de l'histoire, Cimino s'amuse avec les conventions du genre. Comme tout leader planifiant un hold-up, Thunderbolt écrit le scénario et distribue les rôles. On l'a dit, il s'occupera, en compagnie de l'autre ancien combattant de la bande, d'ouvrir le coffre avec son canon sur-dimensionné. Et il prévoit Lightfoot en vamp chargée de désamorcer la menace que constitue le gardien. Cette scénarisation fait suite à une séquence assez curieuse. On y voit Thunderbolt fréquenter assidument une salle de billard, faire la connaissance d'un joueur, Mario, qui évoque de manière tout à fait improbable le rapport au sexe du fameux gardien<sup>822</sup> et finalement bricoler la fenêtre des toilettes. A quoi tout cela sert-il? La suite de l'histoire nous met sur la voie. Tout commence donc avec l'incontournable scène de la mise à l'heure des montres et cette échéance de vingt-trois heures qui doit sonner le début des hostilités. Une dernière fois, le soir du passage à l'acte, les quatre compères répètent sous l'oeil sévère du maître Eastwood, leur partition. On comprend alors que Lightfoot doit utiliser les toilettes du billard pour changer de tenue, avant de corrompre le gardien onaniste. On suit donc pendant cinq minutes l'itinéraire de Bridges, descendant de la voiture de Goody, escaladant un mur, ouvrant une fenêtre, enfilant sa robe tout en surveillant sa montre, se maquillant, avant de quitter les toilettes par le même chemin et se rendre à pied au local du gardien, tout proche. Toute l'action contenue dans cette portion du récit n'a strictement aucune utilité : Lightfoot aurait parfaitement pu se rendre directement chez le gardien. La seule explication réside bien dans l'« esprit » du film, qui singe les « recettes » convenues du *heist movie* et ses séquences de préparation. Autrement dit, le seul moment où Cimino procède à un « partage » du récit, avec d'un côté les aventures de Thunderbolt et de l'autre celles de Lightfoot, c'est finalement pour se moquer des conventions d'écriture. Ce « passage par les toilettes » de l'histoire est une manière de montrer au spectateur adulte et avisé qu'il a bien raison de se garder d'être dupe de la manière dont les histoires sont racontées, tout particulièrement dans les films vendus par Hollywood.

De la même manière les procédés d'écriture s'accordent parfaitement avec la philosophie générale qui anime *Sunchaser*. On note, rapidement, que le film rompt radicalement avec les premières réalisations sur (au moins) deux points ;

---

822 La manière dont tout cela est mis en scène peut être rapidement évoquée : Mario et Thunderbolt arpentent le trottoir comme deux vieux complices, la nuit tombée, avant de s'arrêter devant la loge vitrée du gardien. Hilare, Mario raconte alors la « blague » dont ce dernier a été la victime à un Eastwood impassible, que rien ne semble étonner : « pour rire » donc le jeune bellâtre rencontré au billard a dégainé son sexe, fait sortir le gardien dans la rue et l'a forcé à le prendre à pleine main (« il ne savait pas ce qu'il devait en faire »). C'est visiblement ce qui donne l'idée à Thunderbolt d'utiliser Lightfoot comme appât.

*Premièrement* : le recours fréquent et très démonstratif aux gros plans. Encore une fois il s'agit bien de tout rendre visible, littéralement : la destination du voyage (métaphore du film tel que l'exprimait initialement Cimino), avec par exemple les cadrages à visée didactique pour montrer le changement de plaques d'immatriculation, de l'Arizona à la Californie<sup>823</sup>), les objets symbolisant les appartenances sociologiques (montre, voiture) ou les liens entre les personnages (bague, alliance, respirateur artificiel...). Il s'agit aussi d'annoncer les péripéties, notamment les dangers ; ainsi le serpent mordeur est-il bien identifié, avant de passer à l'attaque, par un long plan rapproché qui expose dans le détail les caractéristiques typiques (et effrayantes) de la bête (langue sifflante, sonnettes, reptation sournoise...). On ne s'attardera pas sur le dernier gros plan du film cet oiseau libéré par le chaman au sommet de la montagne (et que l'on retrouve ensuite sur le parapluie, produit dérivé de la *kulturindustrie*) dans lequel on est toujours libre de voir toutes les allusions possibles, notamment à l'avant dernier plan du *Miroir*<sup>824</sup>.

*Deuxièmement* : l'utilisation inédite de *flash backs*. Cimino éclaire la conduite du Mike adulte par le recours au récit de sa vie passée. Ici aussi, ces séquences, au nombre de quatre (autant que de retours à l'enfance pour Ivan chez Tarkovski), illuminent surtout la dimension « documentaire du film ». D'une longueur très inégale (la principale, seconde dans l'ordre d'apparition, dure près de quatre minutes mais est elle-même entrecoupée de plans appartenant au récit principal), ces moments sont destinés à expliquer en quoi l'expérience de la maladie de Jimmy *explique* le ralliement de Mike à Blue. Le jeune métis est finalement devenu son frère, filiation qui s'établit dans le don ultime que le médecin lui fait de la bague de son aîné défunt. En accompagnant Blue jusqu'aux rives du lac magique, Michael ne fait donc que réitérer le « débranchement de la machine » qui a mis fin aux souffrances de Jimmy. Le rapprochement entre les deux histoires est encore renforcé par l'articulation que le montage crée avec le récit principal. Ainsi le long *flash back* du milieu du film intervient-il au moment où Blue raconte à un Mike encore très sceptique et ne pensant qu'à rentrer à Los Angeles l'histoire de deux frères (il aurait lui-même été initié à ce récit « dans la réserve »), dont un très malade. Tout le monde l'estime perdu...sauf son frère qui croit en l'existence d'un chaman (un « sunchaser ») et d'un lac magique. Tandis que son ravisseur lui hurle littéralement à l'oreille sa fable (la suite de l'histoire questionnera le rapport à la vie réelle de Blue qu'entretient ce « conte

823 On se souvient que Lightfoot procède à la même manipulation, sur le parking du motel, mais dans l'obscurité ; comparaison qui a elle seule résume bien les différences d'enjeux entre les deux films

824 Outre quelques analogies purement factuelles entre les deux filmographies (sept long métrages, réalisés sur une vingtaine d'années, un remake de Soderbergh – sans exploitation commerciale toutefois dans le cas de *Butcher's Cut/Heaven's Gate*), certains aspects de la construction formelle de *Sunchaser* peuvent donner lieu à des rapprochements avec l'univers de Tarkovski. On pense bien sûr à Ivan, le personnage éponyme du premier film de l'auteur de *Stalker*, enfant soldat (thème transversal de toute la filmographie de Cimino) qui revit son enfance à travers quatre rêves montrés sous forme de flash-backs, trouvant la délivrance au terme d'une course avec les autres enfants sur la plage où il semble, tout comme Blue, s'évanouir dans l'élément liquide. Sur Tarkovski, lire Antoine De Baecque, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1989.

indien »<sup>825</sup>), le docteur Reynolds voit défiler devant ses yeux les images qui l'obsèdent de son frère agonisant. C'est évidemment le tournant de son évolution psychologique : de même que Jimmy avait vu en lui l'unique dépositaire de ses dernières volontés, il comprend que Blue l'a « choisi » dans le même objectif. L'homologie entre les deux récits est définitivement formalisée à l'occasion du dernier flash back : à nouveau confronté au souvenir de son frère aîné le suppliant d'éteindre la machine, et ne pouvant contenir son émotion, Mike confesse pour la première fois, à Blue donc, cette terrible histoire, achevant de lier ainsi son destin à celui du jeune indien. Et de fait, les derniers mots du Mike adulte, « We made it! » se comprennent autant comme l'adieu définitif à son frère adoptif que comme une réponse à l'injonction plusieurs fois répétée de Jimmy (« Just do it! »), l'encourageant à ne pas avoir peur de « le faire<sup>826</sup> » .

Pourtant, c'est avant tout la dimension « rétrospective », non du point de vue interne au récit – fonction de base du *flash back* - mais bien au miroir de l'ensemble de la filmographie, qui, une nouvelle fois, retient d'abord l'attention. Il y a bien sûr le « Mighty Mike! » dont Jimmy gratifie son jeune frère, qui établit à la fois le lien avec le récit principal du film et avec le film de 1978. *The Deer Hunter* est ensuite « présent » à travers un panoramique vertical, qui enregistre la façade de l'église devant laquelle le jeune Mike, qui vient de « tuer » son frère, passe à toute allure sur sa bicyclette, esquissant un signe de croix. La prise de vue est en tout point identique à celle qui montre la cathédrale orthodoxe de Clairton au moment où les mariés et les invités en sortent. Par ailleurs, le jeune Mike, à jamais transformé par l'expérience de confrontation à la mort, pédalant à n'en plus pouvoir, ne semble pas vouloir s'arrêter, exactement comme le Mike revenant du Vietnam enjoignant au chauffeur de taxi de « continuer à rouler », alors qu'il passe devant son mobil home. De fait, les deux Michael se retranchent dans un mutisme total au sujet de leurs « guerres » respectives

---

825 *Sunchaser* s'efforce de ne rien laisser dans l'ombre. Il demeure cependant, dans l'histoire, un doute concernant le rapport sensé rattacher Blue à la montagne magique et au personnage du chaman. Voici en quelques mots l'« intrigue » résumée. Blue se rend à l'hôpital avec le livre *The Man who Travel*, dont il ne veut pour rien au monde se séparer, qui représente Dibé Nitsaa. Au début de sa cavale, au moment du changement de plaque évoqué plus haut, la caméra effectue un gros plan sur une boîte d'allumettes où figure un numéro de téléphone et un nom, Webster SkyHorse, autrement dit le Sunchaser. De fait, Blue tente bien de le joindre, mais en vain. Plus tard, il assure à Mike que le chaman « sait » qu'il va venir et qu'il est inutile de le prévenir. Or, il se produit une ultime altercation entre les deux complices, juste avant d'entreprendre l'ascension de Hesperus Mountain durant laquelle Blue, en bout de course, « crache le morceau » : toute l'histoire est inventée (« ça m'a tout l'air d'être une connerie d'Indien » lance-t-il à un Mike atterré), il a « trouvé le livre à la bibliothèque de la prison » et concède que la « montagne sacrée n'existe sans doute pas ». Mais il ne s'agit pas d'un simple mensonge, puisque, dans le même temps, Blue explique que la dernière fois qu'il a vu le Sunchaser, il « avait huit ans » (le personnage existe donc et entretient un lien personnel avec le malade, même ténu). Le récit de la cavale est alors très avancé ; Mike a brûlé ses vaisseaux, rallié totalement la cause indienne et ne peut envisager de rentrer bredouille à Los Angeles. Avec la foi des convertis, il galvanise Blue, l'enjoignant de continuer à croire en sa belle histoire et lui promet qu'il y a bien une montagne et un lac sacrés au bout du chemin. Et de fait, tout se réalise ensuite selon sa prédiction.

826 Sans s'attarder outre mesure sur cet aspect, on relèvera l'« explication » donnée par Cimino pour justifier ces *flash backs*, présentés comme une contribution au virulent débat autour de l'euthanasie qui eut lieu au milieu des années 1990 aux Etats-Unis.

(même trente ans plus tard le docteur Reynolds n'arrive pas à « en parler » à sa femme, ainsi que le montre bien le premier *flash back*, qui survient dans leur chambre à coucher, en la présence de Victoria, tout comme Vronsky est incapable d'évoquer son expérience à Linda). On peut, de manière anecdotique, remarquer que ce plan du jeune Mike sortant à toute allure de l'hôpital se termine avec une image coïncidant (la similitude est encore accentuée par l'utilisation du noir et blanc) avec un plan de *Desperate Hours*. Non sa version de 1990, mais le film de William Wyler où la caméra s'attarde longuement sur la bicyclette abandonnée par Ralph, le fils de Frederic March âgé lui aussi de cinq ou six ans, dans le jardin de la maison familiale. Doit-on voir dans cette évocation fugace à son avant-dernier film, remake d'une adaptation d'un roman tiré d'une pièce de théâtre, une allusion voilée à la dimension (faussement) impersonnelle de *Sunchaser*?

Car en définitive *Sunchaser* est tout sauf un récit désincarné ; Cimino ne cesse au contraire de parler de lui, comme il ne l'a fait dans aucune de ses oeuvres précédentes. Les *flash backs* participent par nature de ce « méta récit ». Il était question plus haut de la chanson d'Esther Phillips. On peut de même s'arrêter un instant sur un « personnage » mis à contribution au cours de ces séquences enregistrées en noir et blanc, Lou Brok. C'est un joueur de base ball, dont le jeune Mike arbore fièrement la photographie (qui demeure cependant hors-champ, *masquée*) ; il la place sous les yeux de Jimmy, qui l'a peut-être initié à ce sport, espérant que la vue de celui qui est sans doute son champion préféré lui remontera le moral (« Tu as vu Jimmy? Lou Brock! »). Or là aussi les analogies avec la propre existence de Cimino sont éloquentes. Brock naît en 1939 ; en 1974 il est élu « joueur de l'année » puis en 1979 – au moment du triomphe du *Deer Hunter* aux oscars - , à l'âge de 40 ans donc, « Come back player of the Year<sup>827</sup> ». Pourquoi un tel choix si ce n'est pour dire la fierté de ce qui a été fait et, qui sait, l'espoir du rebond ?

Mais revenons à la démarche comparative qui fonde ce chapitre, les relations entre les deux *road movies*. Cimino a voulu faire, avec *Sunchaser*, « un film sur la foi, un film qui guérit ». Lors de sa sortie en France, au printemps 1996, il a largement eu l'occasion de faire passer son message : « Croyez. En tout ce que vous voulez, mais croyez ». Et si finalement la vraie croyance qu'exprime sa dernière oeuvre, au delà de la représentation valorisante des « philosophies alternatives » passait par un regard à la fois nostalgique et admiratif sur la capacité du cinéma non, comme on l'a dit, à « faire découvrir » le monde mais à le ramener éternellement à un état d'enfance, c'est à dire à l'aube des rêves. C'est ce qu'exprime la scène à Monument Valley. Il faut la relier à un commentaire du cinéaste, pour qui « il ne faut pas oublier que l'Amérique n'est que deux fois plus vieille que le

---

827 Distinctions décernées par la *Major League Baseball* américaine.



cinéma<sup>828</sup> ». Le cinéma est le véritable musée des Etats-Unis, voilà ce que nous assène Cimino avec *Sunchaser*, et tout particulièrement les plans tournés en terre fordienne. Et c'est cette capacité à offrir la possibilité d'un éternel retour de l'histoire, y compris la sienne, qui constitue le « trésor » du cinéma. Dès lors, la filiation avec *Thunderbolt and Lightfoot* s'établit d'elle-même. Souvenons-nous : les deux amis arrivent à Warsaw, devant la *one class school house*, Eastwood s'exclame: « Ils l'ont bougé! », Bridges demande pourquoi et son ami lui répond « qui sait? L'histoire... », avant de découvrir le panneau de bois informant le visiteur que la vieille école a été transformée en musée « de l'Amérique évanouie ».

Et à l'intérieur, dissimulé sous le tableau noir, se trouve le trésor.

## Troisième partie Penser l'Amérique

### Chapitre I L'âge de la terre : *Heaven's Gate*.

#### Introduction

« Je crois que, plus tard, *Heaven's Gate* sera le film dont je serai le plus fier » ; ainsi se confiait Michael Cimino à *Libération* au moment de la sortie, après cinq années d'absence, de son nouveau film, *Year of the Dragon*.

Trois mois plus tôt, le pamphlet de Steven Bach, l'ancien *executive* de United Artists, *Final Cut*, livrait ce qui devait constituer la version définitive de la « légende noire » du second long métrage du cinéaste, en même temps qu'il achevait de camper Cimino sous les traits de l'« ayatollah » mégalomane, enfermé dans sa bulle d'artiste s'estimant exonéré de toute contrainte matérielle (notamment le respect des délais et budgets impartis à son oeuvre). La renaissance du film, initiée au festival de Venise en 2012, n'a que partiellement déconstruit cette représentation. Certes, *Heaven's Gate* a bénéficié d'une incontestable réévaluation ; il n'empêche que l'histoire du cinéma retient toujours cette date du 18 novembre 1980 comme « le début de la fin » du studio fondé par Chaplin, Griffith, Fairbanks et Pickford soixante et onze ans plus tôt.

Nous ne reviendrons évidemment pas sur cette polémique, présentée dans ses grands traits en

---

828 Serge Daney et Edouard Waintrop, « Je savais que je voulais faire un film de guerre en temps de paix. Entretien avec Cimino », *Libération*, 13 Novembre 1985, p. 5-6.

première partie de thèse. Il nous importe désormais de considérer le film en tant qu'élément premier de l'ambitieuse fresque qu'à entreprise le cinéaste, de 1978 à 1985, sur l'histoire de son pays.

Trois films, trois âges. Avec *Heaven's Gate*, Cimino entendait donner forme à l'âge de la terre, c'est à dire à la question de la construction du territoire. L'enjeu immédiat de la guerre du comté de Johnson réside dans la destinée des terres mises en valeur par la dynamique territoriale qui repousse toujours plus à l'ouest la « frontière » : espaces devant répondre à l'idéal lincolnien de la petite propriété - base du peuplement du *wild* - ou terres vouées à l'unique satisfaction des appétits de gros propriétaires absentéistes? L'on se doute que, ce qui a essentiellement intéressé le cinéaste dans cet obscur conflit n'est pas tant à chercher du côté des données factuelles (il prend à leur égard de significatives libertés) que d'une possibilité d'en faire un *point de départ*, pour reprendre le beau titre du documentaire de Robert Kramer.

Maintenant que l'on y est, nous dit en substance *Heaven's Gate*, qu'est ce qu'on fait de ce pays? Il est à nous, les Blancs venus d'Europe, certes, mais qui est ce *nous*?

Peu de films en définitive, dans la riche histoire du cinéma américain, se sont saisis avec une telle urgence d'interrogations aussi brutales que primordiales. Pour Isabelle Huppert, les causes de l'échec sont là ; « c'était trop violent, les Américains ne l'ont pas supporté<sup>829</sup> ».

---

829 Commentaire que l'on retrouve dans l'entretien que l'actrice a accordé (de même que John Bridges et David Mansfield) à l'occasion de l'édition DVD de la version « restaurée », en 2013 par Carlotta. Quant au point de vue de l'auteur, sur la question, le moins que l'on puisse dire est qu'il n'est pas facile à cerner. Qu'on en juge:

Lightman : « Quel est selon vous le sujet de *Heaven's Gate*? »

Cimino : « Le film porte avant tout sur les classes sociales. Je crois que c'est le thème dominant. Cela me semble plus évident aujourd'hui, alors que nous achevons la post-production et cela le sera peut-être plus encore quand je verrai le résultat final, mais je crois qu'il s'agit de cela. » (*American Cinematographer*, Novembre 1980, *art. cit.*)

Confirmation, pour *Télérama*, quelques mois plus tard : « C'est la liste des immigrés à abattre qui m'a décidé à faire le film. (...) Alors qu'ils viennent de porter Reagan au pouvoir uniquement pour croire à un pays propre et sain, doré et fort, "hollywoodien", les Américains n'ont pas supporté que je leur montre le fratricide originel » (3 Juin 1981).

Et encore : « *Heaven's Gate* arrive à un moment difficile car l'Amérique est en train de reconstituer le conte de fées. C'est cette attitude qui nous a amené à détruire les Indiens, à soutenir les guerres que nous avons provoquées, à étendre notre territoire jusqu'aux limites actuelles, à interférer dans les affaires des autres pays, en les manipulant (...) Tuer des Indiens dans l'impunité des westerns pendant un demi-siècle, c'est acceptable. L'inacceptable, c'est de remplacer les Indiens par des Blancs et d'abolir les différences ethniques qui tiennent le spectateur à distance et le protègent de la mort même. » (Le cercle de la vie », *Le Monde*, 21 Mai 1981).

A la fin des années quatre-vingt, il considérait encore que « L'Amérique aime à penser qu'elle est une société sans classes [en réalité] Il y a des différences de classes qui sont très semblables à celles que décrivait Lampedusa dans *Le Guépard* (...) mais dans ce pays, on n'aime pas le dire. Le discours de Brad Dourif sur les pauvres systématiquement éliminés est encore applicable aujourd'hui. Welles a parfaitement montré ça dans *La Splendeur des Amberson* à travers le personnage de Joseph Cotten que j'ai repris dans *Heaven's Gate* » (« L'Amérique est une oeuvre inachevée », recueillis par Gérard Lefort et Marie Colmant, *Libération*, 16 Juin 1989).

Mais :

Serge Kaganski : « Pensez-vous que le sujet de *La Porte du paradis* qui représente une vision extrêmement négative de la Conquête de l'ouest a joué dans son insuccès? »

Michael Cimino : « Non. J'ai un avis très personnel là dessus. »

SK : « L'échec du film est plutôt une revanche de l'establishment? »

MC : « Non, c'est plutôt la presse qui a joué ce rôle. Les média adorent bruler ce qu'ils ont adoré. » (« Entretien avec Michael Cimino », *Les Inrockuptibles*, 27 Février 2013)

Le cinéaste, toujours pour la presse française, revient sur le sujet, mais sans révéler son « avis très personnel »

Le présent chapitre vise à mettre en perspective la portée historiographique du film, en soulignant sa profonde singularité, effectivement peu compatible avec les attendus hollywoodiens. Pour ce faire, il nous a semblé opportun de considérer la manière dont l'industrie a remodelé *Heaven's Gate*, en fournissant la fameuse « version courte », prétendument plus proche des aspirations du public.

Mais pour apprécier dans toute son étendue l'ambition du film, il nous a semblé nécessaire de revenir, dans un second temps, sur les circonstances historiques précises que *Heaven's Gate* tente, dans son récit principal, de reconstituer. Mal connue, cette Johnson County War ne fut ni un événement particulièrement « sanglant » ni, en définitive, frappé du sceau de l'originalité.

C'est peut-être justement cette relative banalité, que sublime le film en transformant très significativement la trame historique, qui éclaire de la manière la plus crue la portée politique de *Heaven's Gate* ; après tout, cette guerre du range – qui débute un lundi - exprime la violence quotidienne, celle d'une société rongée par les antagonismes de classes.

## ***Heaven's Gate*, tout une histoire**

Je me dis que les spectateurs sont en effet accoutumés à un « narratif verbal » où le dialogue explique chaque personnage. Mais, vous le savez bien, on ne peut pas compter sur les mots et, dans mes films, les personnages sont déterminés par leurs actes (...) On avance à travers eux, petit à petit, et on partage leurs découvertes, à contre-courant de cette vitesse habituellement pratiquée au cinéma

Michael Cimino<sup>830</sup>

L'exercice, de prime abord, nous a semblé laborieux, artificiel, voire puéril. Plus proche du réflexe cinéphilique que de la rigueur académique. Après tout la version courte de *Heaven's Gate* n'existe pas. Trente-trois années durant, le montage auquel avait dû adhérer le cinéaste s'était imposé sur les écrans du monde entier comme la mouture achevée, définitive, du film. Au point que l'on avait presque oublié qu'il n'en constituait qu'un grossier sabotage. Et puis le cauchemar prit fin, l'histoire était retrouvée. Cimino goûtait enfin les joies que procure le sentiment de finitude : le « magnifique

---

concernant l'échec du film, dans une interview menée par Vincent Maraval : « Je n'écris pas sur l'échec ou les failles du rêve américain (...) pas même dans *Heaven's Gate*. C'est de l'ordre de la déclaration politique et ce n'est pas mon intention. La seule chose qui m'importe, ce sont les personnages (...) ça ne vaut pas la peine de faire un film à partir d'idée, ça n'a aucun sens, il faut partir de gens, de vrais gens » (*So Film* Mars 2013).

Bien sûr, une lecture rapide de ces déclarations conduit à considérer que Cimino a tout simplement changé d'opinion entre la première sortie du film et sa renaissance quelques trois décennies plus tard. C'est possible, mais il faut noter que l'on trouve dès l'origine des commentaires de sa part expliquant que la lutte des classes n'est pas « le sujet » du film, tandis qu'il a continué, dans les années 2012-2013, à mettre en avant des raisons « politiques » comme facteurs d'explication du rejet public et critique de *Heaven's Gate*. (il relève ainsi, pour l'édition vidéo proposée par Carlotta, que « L'Amérique a été, est et sera toujours comme toutes les autres sociétés, une société de classe »).

830 « Le cercle de la vie », propos recueillis par Yvone Baby, *Le Monde*, 21 Mai 1981.

ballon », si longtemps arrimé au poignet de son créateur, pouvait enfin prendre son envol. Le fil était rompu, le film pouvait exister de lui-même.

Pourquoi dès lors revenir sur cette version écourtée, si éloignée du « vrai » film ?

Justement parce qu'il ne s'agit pas d'un avatar abrégé mais bien d'un autre film. Et qu'il nous livre des enseignements capitaux, tant sur la manière dont Cimino a pensé son œuvre que sur les conceptions politiques et esthétiques qui dominaient au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne.

Comme toute recherche, cette thèse est sous-tendue par des travaux, des tâches, inégalement propres à susciter spontanément l'enthousiasme de qui les entreprend. Il faut pourtant dépasser les appréhensions ; le sentiment de lassitude générée par la recension des différences les plus minimes entre les deux montages, a tôt fait de céder la place à la certitude que l'opération, loin de revêtir un caractère ingrat, relevait de la nécessité la plus absolue.

« L'inqualifiable scandale », pour paraphraser Canby, qu'a pu constituer la disparition de l'œuvre originelle, doit ainsi être revisité à l'aune du profit que l'on peut en tirer aujourd'hui, en tant que mode d'accès irremplaçable à une connaissance fine du processus d'écriture et de la mise en scène du « vrai » film. C'est bien à une lecture en creux que nous invite la « version courte ». Au-delà des innombrables suppressions, d'images ou de texte, des glissements de plan ou de scènes entières d'un moment à l'autre de la narration, mais aussi des ajouts ou des modifications de dialogue ; en arrière-plan donc de la monstrueuse entreprise révisionniste, transparait l'ambition de Cimino de raconter « autrement » cet ouest vers lequel, dès son premier long métrage, toutes ses préoccupations convergent. Les vertus herméneutiques de ce deuxième film résident tout autant en ce qu'il dit qu'en ce qu'il ne dit pas. Sans la déconstruction de *Heaven's Gate*, nous ne mesurerions sans doute pas dans toute sa profondeur le gouffre qui pouvait séparer la conception ciminoienne du cinéma et de l'histoire de celle qui présidait – et préside toujours – dans les quartiers généraux de la *kulturindustrie*.

Le *director's cut* avait provoqué la « fureur » des cadres de United Artists<sup>831</sup>. Si l'on en croit Steven Bach, la projection du 18 novembre 1980, durant laquelle il « découvrit » ainsi que ses pairs la forme définitive que Cimino voulait donner à son film<sup>832</sup>, fit entrer en éruption la direction du studio. Jugeant le film invendable, United Artists, tel un volcan assoupi depuis trop longtemps, déchaîna sa colère contre le réalisateur et son œuvre. La nuit s'abattit sur *Heaven's Gate*. Sa redécouverte n'en est que plus éblouissante. Tout se passe comme si le sarcophage qui nous la

---

831 Steven Bach, *Final Cut*, op. cit., p. 338.

832 Voir *infra* et première partie.

dissimulait se présentait à nos yeux comme un moulage de l'œuvre originelle dont la richesse se dessine dans les replis du film-cocon. Il ne faut pas jeter la gangue que fut la version courte<sup>833</sup> ; œuvre pompéienne longtemps dissimulée au regard des hommes, *Heaven's Gate* ne peut s'apprécier dans son infinie complexité sans la minutieuse prise en compte de la texture même du linceul dans lequel on voulu l'enterrer.

Cataclysmique pour Cimino et sa carrière, la décision de liquider son troisième long métrage dans son montage initiale prise dans la catastrophe par United Artists, peut, aux yeux du chercheur d'aujourd'hui passer pour une bénédiction.

Ce récit du combat mortel pour la terre engagé entre groupes sociaux viscéralement antagonistes, a pu être perçu comme un pamphlet marxisant<sup>834</sup>. C'est effectivement un grand film subversif. Pourtant, ce que subvertit fondamentalement le plus *Heaven's Gate* est peut-être moins l'histoire pour elle-même, que la manière dont elle se construit. Mais ne nous y trompons pas : la forme révèle ce qu'a de profondément politique le simple fait de raconter. En dernière analyse, la comparaison rigoureuse des deux versions met au jour les questions les plus élémentaires intrinsèques au principe de narration. Quel est le point de vue ? Qui parle, qui agit ? Comment s'articulent les éléments à l'intérieur du récit ?...ainsi peuvent, le plus simplement du monde, se formuler les interrogations que ne manquent pas de provoquer la lecture en miroir des deux films.

Il est possible de défendre l'idée que *Heaven's Gate* représentait déjà, au moment de sa sortie new-yorkaise avortée, une forme d'anachronisme, tant du point de vue du mode de distribution, que de celui des thèmes abordés et du traitement dont ils faisaient l'objet. Bien sûr, on ne saurait prêter à Cimino des intentions qui ne l'ont sans doute jamais effleuré. Mais peu importe ; ainsi que le cinéaste lui-même l'argumente, le créateur n'a pas son mot à dire. Seul compte le regard qui se pose sur l'œuvre.

On ne peut aujourd'hui lire au sommet d'une affiche de *Heaven's Gate* « ce que l'on aime dans la vie, ce sont les choses qui s'effacent », sans éprouver une intense gratitude pour ce qu'a tenté de faire le film alors que « tout » pouvait en effet sembler en voie d'effacement ; la possibilité de voir le cinéma non comme « une consolation pour une vie manquée<sup>835</sup> », un facsimilé de l'existence dont on aurait retiré toute l'indétermination qui en fait justement le prix, mais bien comme ce « voyage improbable<sup>836</sup> », ce flux qui, seule certitude, doit se tarir un jour, mais qui jamais ne se

---

833 Ne surtout pas suivre le conseil que formule en ce sens Sylvain Angiboust (« commencez par brûler votre précédent DVD ») dans *l'Avant Scène* n° 313, *op. cit.* p.68.

834 Voir en première partie la réception critique du film.

835 Stieg Dagerman, *op. cit.*

836 *Ibidem.*

laissera canaliser sans résistance. Le cinéma de Cimino, et tout particulièrement le film qui va nous occuper dans les pages qui suivent, est complexe parce que la vie l'est.

Par souci de lisibilité, nous organiserons cette présentation de la lecture comparative des deux versions, par l'analyse successive non des « différences » par ordre chronologique d'apparition, mais des deux grands axes autour desquels elles s'articulent. Une double logique commande en effet la quasi-totalité des changements opérés ; d'une part il s'agit de soumettre la narration à la loi de l'enchaînement de cause à effet – principe que l'on qualifiera de loi du « *what's next ?* » et de l'autre à forcer le sens du récit en imposant une lecture « explicite » de ce que nous donne à voir le film.

Comme rappelé en première partie de cette thèse, une large part des considérations négatives, voire franchement haineuses, élaborées dans les heures et les jours qui suivirent la « scène primitive » du 18 novembre 1980, tournaient autour de l'idée que le troisième film de Cimino ne « raconte pas d'histoire ». A l'image de David Denby, la grande majorité des critiques américains estimèrent que le cinéaste, en qui l'on plaçait de grands espoirs, avait déçu son public en refusant de lui livrer ce à quoi il aspirait forcément : un récit « compréhensible » d'un épisode de la Conquête de l'Ouest. Bien sûr, il ne faut pas sous-estimer l'ampleur de la mauvaise foi qui pouvait alimenter d'aussi grossières analyses. Mais on aurait tort de les écarter d'un revers de main et de se réfugier dans l'idée réconfortante d'une inculture et d'une médiocrité communément partagées par les « élites » outre-atlantique. Ce serait tout d'abord oublier un peu facilement que ce type de reproche a aussi été formulé en France, mais surtout ce serait en minorer la portée politique. Ceux qui, à l'instar d'un Andrew Sarris, ont cloué *Heaven's Gate* au pilori en raison de l'« incohérence » de son propos, n'étaient pas des ignorants<sup>837</sup>. Beaucoup d'entre eux avaient défendu des films qui ne se caractérisent pas d'emblée comme des oeuvres facilement accessibles (on pense bien entendu aux textes que Kael a consacré à la nouvelle vague française et tout particulièrement aux films de Godard). Mais voilà : Cimino est un cinéaste américain qui prétend raconter l'Amérique, qui plus est en se saisissant du genre cinématographique le plus emblématique qui soit à Hollywood dès lors que cinéma et histoire sont convoqués ensemble, le western.

Sommé de remettre son travail sur le métier, Cimino n'avait guère d'autre possibilité que de livrer une seconde copie compatible avec les canons hollywoodiens de la mise en forme du grand récit national. La « correction » proposée doit s'envisager selon une double perspective ;

---

837 N'oublions pas que cette considération a aussi été formulée en France, y compris au moment de la redécouverte du film. *Le Nouvel Observateur*, interrogeant le cinéaste, affirme : « Le comportement des personnages est parfois incohérent, voire incompréhensible », ce à quoi Cimino répond : « Je ne trouve pas. Disons plutôt que leur héroïsme est moins conventionnel » (28 Février 2013).

**« Are you coming with me in Wyoming, Bill ? » : fluidifier le récit en le soumettant à la règle du « what's next ? ».**

La comparaison entre les deux versions est souvent abordée sous l'angle de la déperdition. C'est évidemment un réflexe logique étant donné l'amplitude des coupes effectuées, mais aussi du sentiment général que l'histoire, passant par les fourches caudines de l'industrie, se trouve considérablement simplifiée. Mais comme nous l'indiquions plus haut, cette approche passe à côté, ou en tout cas minore l'importance, d'une des caractéristiques essentielles de la « version courte », à savoir la substitution et le glissement d'éléments narratifs, de telle sorte que l'on a bien affaire à une histoire autre.

Nous verrons plus loin que la première, et capitale, distorsion entre les deux films, qui intervient quelques secondes après la fin du générique de début, est un ajout et non une coupe. On peut en définitive voir dans la manière dont le prologue est remanié un condensé des différentes techniques qui serviront pour le reste du film. Voyons rapidement de quoi il s'agit.

Nous pénétrons avec la foule exubérante des étudiants venus célébrer la fin de l'année universitaire dans la chapelle Holden, à Harvard. On se souvient que cette première partie du film, située vingt ans en amont du récit principal, constitua une des principales pierres d'achoppement des critiques qui n'en voyaient nullement l'intérêt. Et de fait, Cimino a procédé à une coupe spectaculaire en supprimant entièrement le discours de Bill Irvine, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Pourtant, c'est une autre modification, a priori plus discrète, qui nous instruit le plus sur ce que le film voulait faire, à savoir émanciper le récit d'une des contraintes les plus profondément ancrées dans l'imaginaire guidant la conception cinématographique d'un récit : la règle du lien mécanique cause-effet et son corollaire qu'est l'enchaînement dialectique des séquences. Mesurons la portée de l'écart de sens entre les deux histoires induite par la première substitution du film, lorsque, au moment de franchir le seuil de la chapelle, James Averill demande à son compagnon William C Irvine : « Bill, are you coming with me in Wyoming? » quand dans la version originelle l'on entend Irvine apostropher James d'un « Where are we supposed to be? » lourd d'implication quant aux places respectives qu'occuperont ultérieurement les deux amis<sup>838</sup>. Une nouvelle fois, il faut rappeler la pertinence, et la précocité, du travail de Robin Wood ; dans son chapitre fondamental consacré aux deuxième et troisième films de Cimino, il relève cette modification et en tire la conclusion qui s'impose. Unanimement, ou presque, perçue comme parasitaire, la présence de l'introduction harvardienne de l'histoire est réduite à néant par cette simple question d'Averill. « Vous ne

---

838 Comme pour la plupart des scènes comportant des ajouts ou des substitutions de texte, les personnages concernés sont dos à la caméra ou hors champ, si bien que la modification, effectuée en post production, passe inaperçue.

comprenez pas pourquoi un western débute dans une université de la côte Est? semble nous dire à ce moment là le nouveau montage. Ne vous inquiétez pas, ce n'est qu'un (mauvais) moment à passer, dans quelques minutes nous partons pour le Wyoming... ». Ainsi que l'écrit Wood, ce que détruit totalement cette ligne de dialogue, c'est l'idée qu'il serait possible, au cinéma, de construire un récit à partir « de l'ici et du maintenant<sup>839</sup> ». Quelques années plus tard Cimino usera beaucoup, dans *The Sicilian*, des formules « what's next? » et « What else? ». C'est bien cette urgence de passer à « autre chose », à l'étape suivante, qui préside pour une large part les modifications, notamment de dialogues, opérées par la seconde version.

Installés dans la grande nef de la chapelle, les impétrants prêtent une oreille très distraite au discours du révérend doyen (Joseph Cotten), conservé dans son intégralité. Comme il se doit, les femmes se tiennent dans les coulisses, en surplomb de la société masculine composée des étudiants et de leurs professeurs (nous aurons l'occasion de détailler la composition et l'organisation de cette cérémonie de fin d'année plus loin). Comme dans la version originale la mise en scène obéit à la même structuration avec une alternance champ/contre-champ (le doyen sérieux et grave en contre-plongée, les étudiants facétieux divisés en deux groupes en plongée) que rompt à plusieurs reprises des vues des loges des femmes. Cependant, là encore une modification vient réhabiliter la règle que Cimino avait délibérément choisi d'ignorer dans son montage initial. Cette fois, c'est au sein même du prologue qu'agit la loi de l'enchaînement cause-effet. Ainsi pour expliquer « pourquoi » James tombe sous le charme de la jeune fille blonde au chapeau jaune avec laquelle il valse sur le *Beau Danube bleu* dans la grande cour de l'université, la version sortie en avril 1981 allonge les plans montrant les chuchotements des jeunes femmes, le regard tourné vers les hommes en contre-bas et, surtout, fait dire à l'une d'entre elle, en parlant de James dont le plan précédent nous a montré le visage radieux tourné vers la compagnie des femmes : « Je crois qu'il te regarde ». Le texte originel prévoyait la même indétermination que celle qui accompagnait Bill au moment de l'entrée dans la chapelle puisqu'on l'entendait chuchoter à l'oreille de sa voisine : « Je ne sais pas où regarder »...

Mais c'est bien sûr l'ajout de la voix *off* de Kris Kristofferson qui fut le plus commenté (en dehors de la coupe radicale de la réponse d'Irvine au discours du doyen) par les critiques. Ici la « version courte » se livre à une véritable explication de texte qui éclaire l'incommensurable fossé séparant les ambitions narratives du premier film de ce qui était acceptable par ses commanditaires. L'absence supposé de « lien » entre le prologue et le train traversant les plaines du Wyoming avec à son bord un James Averill vieilli de vingt ans était un des aspect les plus féroce­ment attaqué de la « version longue ». Dans la mesure où le passage à Harvard était partiellement conservé et qu'il ne fut jamais

---

839 Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, op. cit., p. 279.



envisagé de tourner de nouvelles scènes intermédiaires entre les deux moments du film, la seule solution consista à plaquer un texte à visée pédagogique tandis que le spectateur découvrait le nouveau visage d'Averill seul dans son compartiment. On atteint là l'extrême limite du procédé révisionniste mis en oeuvre par le second film. Alors que le passage d'un moment à l'autre, d'un lieu à un autre, et retour, est bien tout le sujet du film, la version hollywoodienne impose par le biais de la voix grave et enveloppante, rassurante, de Kristofferson, une lecture parfaitement linéaire et mécanique du récit. Sorti de Harvard, Averill, de même que son camarade de promotion Bill, pouvait envisager bien des carrières plus prestigieuses et lucratives que celle de shérif dans les territoires encore sauvages de l'ouest profond. Or, nous explique la voix off, c'est *parce que* Jim était idéaliste et sensibilisé au sort difficile fait aux nouveaux migrants qu'il a décidé de renoncer au confort bourgeois auquel sa formation et ses origines le prédestinaient afin de défendre les droits des plus faibles dans le Wyoming. En somme, est suggérée l'idée que le personnage principal a fait des études de droit, ce qui justifie ainsi le prologue, *pour* devenir le héraut des sans-grade.

Et ce que dévoile, par défaut, ces écarts entre les deux films, c'est bien l'extraordinaire force de la mise en scène, en tant que principe moteur de la narration du « vrai » *Heaven's Gate*. Prenons l'exemple de la relation entre Averill et la jeune fille blonde. Bien que jouant un personnage très secondaire du point de vue du temps de présence à l'écran la partition de Rosie Vela est indispensable à la cohérence du récit telle qu'envisagée dans la version initiale du film. Il n'y a pas dans cette dernière d'« explication » particulière – contrairement au montage postérieur qui ajoute une ligne de dialogue – au fait que les deux jeunes gens tombent amoureux à la fin du prologue. Considérant sans doute que cette idylle, qui prend physiquement fin avec le déplacement de l'action dans l'ouest, n'avait plus rien à faire dans l'histoire, la version « courte » supprime le personnage de l'épilogue. Ce faisant, toute une épaisseur du film nous est soustraite. La nouvelle lecture du récit, sur ce sujet, devient en effet la suivante : Jim fut un étudiant joyeux (on le voit rire dans presque tous les plans à Harvard), insouciant et séducteur, mais il a préféré par idéalisme se confronter à l'austère rugosité des territoires non encore civilisés. D'ailleurs, il termine sa vie seul, même s'il a recouvré sa position sociale. Or, ce n'est absolument pas le récit que dessine l'authentique film. La jeune fille blonde au chapeau jaune ne disparaît jamais de l'histoire. Sa présence plane, par l'intermédiaire de la photographie<sup>840</sup> où elle pose en compagnie d'Averill devant le grand arbre de l'université, et que l'on voit à de nombreuses occasions dans la seconde partie du film, tout particulièrement à des moments cruciaux du récit (ces plans sont pour la plupart absents de la

---

840 Les photographies, notamment les portraits, individuels ou de groupes, sont omniprésentes dans le film. C'est bien sûr un aspect capital du rapport de *Heaven's Gate* à l'histoire, au « flux de la vie » ; voir nos commentaires à ce sujet en première partie.

seconde version) . Ce n'est donc pas une amourette de jeunesse. Jim ne l'a jamais oubliée. Et il termine sa vie auprès d'elle ; sa présence à bord du yacht à Newport en 1903 oblige à interroger l'ensemble du récit. Le jeune diplômé de la prestigieuse université a-t-il quitté la côte Est pour secourir la veuve et l'orphelin ? Aux vérités assénées succèdent, avec la (re)découverte du montage initial toute l'étendue du champ des possibles que suggère la mise en scène. Il devient ainsi envisageable de voir – pourquoi pas ? – dans le départ d'Averill, qui n'est nullement daté (tandis que la version courte le présente explicitement comme suivant immédiatement sa période universitaire) un déclassement subit et non désiré. Rien ne dit qu'entre la fin de ses études en 1870 et sa présence dans le train en 1890 il n'a pas vécu une vie entière en compagnie de la jeune fille blonde, peut-être se sont-ils mariés, que les circonstances l'ont conduit à s'en éloigner mais qu'en définitive il n'aspire qu'à la retrouver. C'est en tout cas une (parmi d'innombrables) possibilité que la version imposée au public entre 1981 et 2013 se garde bien d'exposer.

Cette volonté de construire artificiellement une relation mécanique entre des facteurs et leurs conséquences supposées, au détriment donc de l'éventail d'*indices* ouvert par la mise en scène originale peut se lire à toutes les échelles et passe, on l'a dit, aussi bien par l'ajout que la suppression ou la substitution. Assez fréquemment, il s'agit de déplacer des lignes de dialogues – dans une même scène - afin d'éradiquer une ellipse ou une parenthèse susceptible d'introduire un doute ou d'entraîner le spectateur vers une autre direction. Avec la version « courte » les indices savamment distillés deviennent des panneaux directionnels incontournables, les pistes esquissées des autoroutes à sens unique.

Ainsi, lors de la première rencontre entre Jim Averill et le capitaine Minardi (Terry O'Quinn), qui, dans la version originale, clôt la première partie. Le shérif, averti par Bill de l'existence de la liste noire, se porte à la rencontre du militaire qui passe son dimanche<sup>841</sup> à jouer avec sa compagnie une partie de base ball sur un terrain qui s'avère symboliquement être un véritable marais. Jim est accompagné de George Eggleston (Brad Dourif), un des principaux personnages de migrants, membre de la « classe moyenne » (il est marchand et préside la chambre de commerce). Les deux hommes veulent solliciter l'appui des soldats de Minardi dans la guerre qui s'annonce. Observons comment les deux films traitent cette scène. Dans la version longue, le shérif demande au militaire s'il a la liste noire (« You have the death liste? »), puis toute une discussion s'en suit au cours de laquelle transpire la lâcheté et l'impuissance de Minardi, qui justifie pitoyablement son inaction par de sordides considérations morales relatives aux moeurs des futures victimes<sup>842</sup>. Ce « temps

---

841 Voir *infra* la question de la temporalité du récit.

842 « I guess some these new citizens' d rather get laid than feed their families...It's all gonna be legalised, Jim ».

suspendu » pendant lequel le capitaine, adossé, comme Averill au bord de la rivière avant lui, à la grande roue d'un chariot, parlant lentement, avec hésitation, cherchant ses mots (après avoir perdu sa balle dans le marais...) et ne répondant pas directement à la demande de Jim, constitue des secondes précieuses. Car ici intervient, comme à de nombreux autres moments du film passablement malmenés par le passage d'une version à l'autre, la question existentielle du malaise ressenti par les personnages évoluant dans ce que l'on pourrait définir la sphère intermédiaire (entre les migrants miséreux et les barons du bétail) face aux responsabilités de l'histoire. Au cours de ces si essentiels instants pour qui veut embrasser l'inestimable richesse de la structure originelle du film, Minardi pose en des termes très clairs la question de l'appartenance et de la conscience de classe, qui bien évidemment traverse l'ensemble du récit<sup>843</sup>. On devine aisément comment l'autre film évacue ses interrogations bien peu susceptibles d'offrir le « divertissement auquel tout public a droit<sup>844</sup> » lorsqu'il franchit le seuil d'une salle de cinéma. Averill demande toujours au soldat s'il a la liste noire. Et celui-ci, en personnage discipliné de l'industrie hollywoodienne la lui donne immédiatement, la scène se terminant par un propos tenu en réalité avant la remise du document au shérif : « Je ne peux pas t'aider Jim » (I still can't help you, Jim).

Les modifications de ce type sont nombreuses ; elles sont passées souvent inaperçues car elles ne modifient pas a priori l'architecture générale du film. Beaucoup plus visibles, et donc commentées, furent les glissements de pans entiers du récit, toujours dans cette optique de « lier » des moments afin de rendre *Heaven's Gate* « compréhensible ». Nous reviendrons largement sur le personnage fort complexe de Nate Champion (Christopher Walken), mercenaire à la solde de l'Association des éleveurs, ami autant que rival de Jim, amant, client et prétendant d'Ella, qui finit par se retourner contre ses employeurs. Une grande partie des questions essentielles, ontologiquement politiques, posées par le film, transitent par cet individu et sa trajectoire atypique. Certes les différentes facettes du personnage se retrouvent dans la version écourtée, mais elles s'agencent d'une manière si linéaire que, finalement, l'insondable ambiguïté de Nate Champion semble s'évaporer comme par enchantement. Ainsi, tandis que dans le *director's cut* ce n'est qu'au bout d'une heure trente qu'il fait la connaissance d'Ella, et que nous comprenons qu'une des dimensions du récit va tourner autour de l'existence d'un triangle amoureux (le film nous ayant déjà présenté la relation entre la tenancière du lupanar et le shérif, par ailleurs physiquement présent au moment de l'arrivée de Nate), la seconde version lisse le parcours du mercenaire par une présentation successive de moments en réalité

---

843 « You know what I really dislike about you Jim? You're a rich man, with a good name. You want to pretend to be poor ». Cette ligne de dialogue existe également dans la version courte. Mais, déplacée, elle perd une très grande partie de sa portée.

844 David Denby, *art. cit.*

totallement disjoints (Illus.). Comme dans la première version, il nous apparaît derrière le drap blanc masquant l'opération de découpe du bovin que vient de subtiliser Kovach (Aivars Smits), le premier migrant victime des repréailles de l'Association. Ici l'opération consiste tout autant à « lier » qu'à insuffler une dose d' « optimisme » et d'héroïsme dans un récit considéré comme trop déprimant. Difficile en effet d'attendre du public qu'il s'identifie à Christopher Walken, le Nick du précédent film, qui pourtant meurt en héros dans sa cabane incendiée. Donc, pour simplifier les choses et rendre acceptable le crime initial, la version courte le suit de la hutte de Kovach à la prairie où il surprend un autre voleur (Jack Blessing) s'apprêtant à immoler un veau. Du haut de son cheval Nick lui tient un discours moralisateur visant à montrer qu'il n'est pas un monstre mais qu'il veut simplement faire respecter la loi, ici présentée comme au service de la protection du sacro-saint droit de propriété (« ça ne te donne pas le droit de voler (...) je ne tuerai pas un gamin qui pisse encore dans sa culotte, fiche le camp ! »...) et le laisse donc repartir indemne<sup>845</sup>. Un partout en quelque sorte. Puis le montage « hollywoodien » accole à cette scène de la grâce une autre rencontre, qui dans la version originale se situe juste avant la scène déjà évoquée de la discussion entre Averill et Minardi, soit près d'une heure et quarante minutes après le début du film. Nous sommes donc toujours dans la prairie, Nate vient de quitter l'apprenti voleur et tombe sur un de ses collègues<sup>846</sup>, Arapaho Brown (Kevin McClarnon), surveillant un groupe de migrants tentant de mettre en valeur, à la seule force de leurs bras, une étendue cultivée. La version révisionniste prend bien soin d'occulter les dialogues indiquant que Champion navigue toujours en eaux troubles, pour immédiatement le camper en défenseur des faibles, en l'occurrence d'Ella. La remarque de Brown à propos de la jeune femme (c'est la première fois que son nom est prononcé, nous ne savons absolument pas – avec cette version courte – qu'il s'agit d'une prostituée dont l'essentiel de la clientèle est constituée des migrants blacklistés) qui « s'échine sur ces foutus cul-terreux » provoque son premier acte de rébellion ; il met son arme sous le nez de Brown, qui se voit néanmoins épargné après la même injonction que celle adressée au gamin (« Get out of here! »). Le film opère ensuite un retour en arrière (par rapport au montage initial) pour « expliquer » la réaction de Nate en

---

845 Paradoxalement – mais en réalité ce constat peut s'établir à propos d'autres séquences du film – la version courte, toute obnubilée qu'elle est par le souci de construire des personnages aux profils offrant le moins d'aspérité possible, ruine l'authentique dialectique pensée par le montage initial entre les différents moments du récit. Ainsi la scène dont nous parlons se situe-t-elle dans la version courte au tout début de la partie « western » du film. Or dans la version d'origine, Cimino intercale de très nombreuses scènes entre le meurtre de Kovach et la grâce du second voleur. Nous faisons notamment la connaissance du territoire dans lequel se déroule l'histoire, avec ses différents lieux et acteurs ; nous comprenons que le *range* (la prairie) est mis en coupe réglée par une association de grands propriétaires qui a déjà planifié l'assassinat de cent vingt cinq migrants (scène au *Cheyenne Club* de Casper) ; nous avons assisté au recrutement des tueurs par son chef, Franck Canton (Sam Waterston). C'est justement cette scène nocturne dans une gare de triage évoquant – nous y reviendrons – l'univers concentrationnaire -, qui dans le montage initial précède immédiatement la rencontre de Champion (on comprend donc qu'il fait partie des mercenaires embauchés) et du jeune voleur.

846 Sauf que (voir note *supra*) l'Association ne nous a toujours pas été présentée.

présentant la scène de son arrivée au bordel. Outre qu'à nouveau le second montage bouleverse totalement l'ordre des choses, l'exposition des relations entre les personnages est considérablement simplifiée ; ainsi quand Nate arrive chez Ella, Jim n'y est pas.

Il ne s'agit donc pas uniquement, avec ce remontage, de faire à tout prix entrer l'histoire dans un cycle d'enchaînements mécaniques qui nous entraînerait, sans trop d'effort, d'une étape à l'autre du récit. Ce que met également au jour ce second *Heaven's Gate*, c'est la volonté d'appauvrir les comportements des personnages en réduisant leur liberté d'action. Ce faisant, une toute autre lecture des événements nous est offerte. Ce dépérissement prend essentiellement la forme d'un double combat ; contre l'indétermination et les contingences de l'existence et pour la réhabilitation de la geste héroïque, le tout étant censé conférer au film un profil plus « optimiste ».

### **« *Late again James?* » : construire de l'explicite**

On se souvient de la fameuse remarque de Pauline Kael (voir première partie) à propos des relations sentimentales « compliquées » entre les trois personnages principaux. S'il y a bien une chose en effet que déteste l'industrie hollywoodienne c'est la possibilité qu'un film (américain) n' « explique pas » tout ce qui se passe à l'écran.

Répetons-le : il ne s'agit nullement de recenser les différences entre les deux versions pour elles-mêmes, mais uniquement en fonction de ce qu'elles ont à nous dire de la manière dont le film d'origine envisage de traiter l'histoire.

### **« Restez en ligne ! » : le héros mène l'offensive**

La « correction » imposée au cinéaste par le studio se manifeste dès le tout premier plan – sous la forme de l'ajout d'une ligne de dialogue – et nous indique clairement la philosophie qui va présider à toutes les modifications ultérieures.

Dans le film sorti en novembre 1980 et réhabilité en 2013, nous suivons Kris Kristofferson courant dans les ruelles de Harvard baignées de la lumière radieuse d'un matin d'été. On entend le *Battle Hymn of the Republic* joué hors champ. Il croise un luxueux carrosse dont dépasse un bras de femme esquissant un geste de salut. Peut-être s'agit-il de la première apparition de la jeune fille au chapeau jaune. Des passants le regardent tandis qu'il rejoint un groupe d'étudiants précédé par une fanfare. Parmi eux son ami Bill Irvine. C'est lui qui prononce les premières paroles audibles du film : « James! She let you go then? » (James! Elle t'a donc laissé partir?). Puis les deux comparses entrent avec leurs pairs dans la chapelle Holden et c'est de nouveau Bill qui parle pour demander :

« Où est-on censé se mettre? » Pendant tout le discours du doyen, puis celui du *class orator* Irvine, Averill ne dit pas un mot, gratifiant ses ami(e)s de clin d'œil et de gestes potaches, souriant aux facéties de son trublion de camarade. Ses premières paroles interviennent treize minutes après la fin du générique de lancement du film lorsqu'il change de cavalière pour s'emparer de la fille au chapeau jaune (« Excuse me! God, you're beautiful! »). Pendant près d'un quart d'heure, cet instant décisif qui doit livrer aux spectateurs les « clés » de lecture du film, notamment par l'exposition des données psychologiques des principaux personnages (qui plus est du héros), Jim Averill est ainsi cantonné dans une posture attentiste ; il semble bien davantage subir l'action qu'en être l'élément moteur. Observons comment la copie validée par United Artists remet tout cela en ordre de marche.

Jim court dans Harvard et croise le carrosse. La personne dont la main dépasse ne se contente pas de le saluer mais l'apostrophe (ce sont donc les premiers mots de la version courte) en ces termes : « Late again James?! » (« encore en retard James?! »). Les badauds qui le voient passer ne se satisfont pas d'un simple regard qui n'a aucune raison d'être s'il n'est pas porteur d'un sens clairement établi. Ils s'exclament donc, entre l'indignation et l'amusement, devant le spectacle qu'offre l'insouciant jeune homme : « Damn young fool! » (« fichu jeune fou! »). On entend également des voix féminines, charmées, crier son prénom. On retrouve ensuite Jim, hilare, en compagnie de Bill mais celui-ci ne réitère pas son énigmatique question (qui était en effet cette femme qui aurait « laissé partir » Jim ? La version originale ne propose aucune piste) et se contente de répéter son prénom entre deux tapes dans le dos<sup>847</sup>. On en vient donc à l'entrée dans la chapelle où doit avoir lieu la cérémonie proprement dite. C'est à cet endroit que la version remaniée place la première prise de parole d'Averill, qui ne l'oublions pas est censé être le héros de l'histoire. Il prend donc la main ; de dos la caméra enregistre le passage des deux hommes et fait parler Jim à la place de Bill, le futur salaud, supprimant sa question existentielle fondamentale (« where are we supposed to be? ») au profit de l'annonce programmatique, planifiée, du déplacement de l'action vers les terres lointaines de l'ouest, par le personnage que l'on doit identifier comme le principe actif du récit (« are you coming with me in Wyoming ? »).

Le héros est donc campé. Il a une faiblesse : il est souvent en retard. Et de fait, il arrivera trop tard pour prévenir le viol d'Ella. Mais il est volontaire, sûr de lui : il sait où il va. C'est lui d'ailleurs qui sort de l'écran et prend la parole pour exposer au spectateur ses motivations : s'il veut aller « dans le Wyoming », c'est pour une raison bien précise, et infiniment noble : aider les pauvres. Le texte extra

---

847 La version courte réitère à satiété les prénoms (et/ou les noms) des personnages, voire leur en attribue un quand ils restaient anonymes dans la version originale. Ici, il s'agit, avec ces « James ! » martelés par les différentes composantes de la société harvardienne de faire « comprendre » au public que c'est lui, l'étudiant courant et riant, qui est au centre des attentions et donc du récit qui va suivre.

diégétique prononcé par Kristofferson entre ainsi en résonance direct avec le discours du doyen (la réponse de Bill, qui amuse beaucoup Averill, ayant été entièrement coupée) : sa décision semble répondre à l'incantation du vieil universitaire appelant les étudiants à se joindre aux éléments non cultivés du pays (*uncultivated mind*) afin de répondre à l'idéal le plus élevé qui soit : « l'éducation d'une Nation ».

Vient le simulacre de bataille autour du grand arbre et le fameux « it's over! » de Bill, conservé, sur lequel nous aurons largement l'occasion de revenir, mais continuons dans l'immédiat à observer comment la deuxième version reconfigure, en l'héroïsant, le personnage d'Averill. Tandis que Kristofferson expose la nouvelle situation, prenant par la main le spectateur de la côte Est au piémont des Rocheuses, nous découvrons le shérif dans la solitude de son compartiment. Alors que dans la version d'origine, la mise en scène établissait une continuité entre les deux moments du film par l'imagerie de la soulographie du personnage (la flasque de whisky que se passent fiévreusement Bill et Jim quand les derniers feux de la fête estudiantine s'éteignent réapparaît vingt ans plus tard dans le veston du shérif) et sa gestuelle bien peu conforme à la représentation archétypale du représentant de l'ordre (embrumé par l'alcool, il peine à retrouver puis à enfiler ses bottes au moment où le train entre en gare), on le voit désormais surgir du wagon et descendre sur le quai d'un pas assuré...

Dans les deux récits, la première étape, sitôt quittée la cour de Harvard, est donc la ville de Casper (non citée dans la version courte), dans le Wyoming, que Jim Averill, shérif du comté de Johnson, également dans le Wyoming, gagne par le train. L'action stationne une quinzaine de minutes dans ce gros bourg industriel. L'on se doute que ce qui se joue au cours de ce « second prologue » est absolument capital et que toutes les données du récit sont en définitive exposées. La lecture comparative est ici particulièrement riche d'enseignement ; observons ce qui se passe, autour de la question du héros, lorsque l'on glisse d'une version à l'autre.

Nous revenons plus loin sur la scène qui suit immédiatement l'arrivée en gare, le dialogue « inaudible » entre Jim et Cully, le chef de quai irlandais, dans laquelle peut se lire l'essentiel du propos historiographique que le film développera, totalement métamorphosée à l'issue du second montage. Le représentant de la loi, de passage à la ville, gagne le grand magasin Zindel pour y faire quelques emplettes. De la station de chemin de fer, il remonte la rue principale, image saisissante de l'activité fiévreuse qui agite la bourgade. En plan américain et travelling droit, la caméra suit Averill qui marche, anonymement, au milieu de la foule dense, évitant les chariots, passant entre les étals des commerçants. Un changement de plan nous dévoile à présent le but de sa promenade urbaine :

le *drugstore* Zindel, qui occupe le rez de chaussée d'un bel immeuble révélant la prospérité du lieu. Le changement suivant nous fait adopter le point de vue du marcheur ; à lui seul il contient le rapport à la question du héros que le film originel entendait construire. En caméra subjective, un interstice, une faille, s'ouvre entre deux véhicules hippomobiles dévoilant au shérif un tableau résumant l'autre facette du lieu ; la violence extrême dans laquelle se déploient les contradictions de classe. Au beau milieu des masses affairées, dans l'indifférence à la misère d'autrui – autant d'anticipations, nous le verrons, d'un ouest *déjà* intégré aux logiques socio-économiques du mode de production capitaliste –, un homme est brutalement mis à bas d'une voiture à bras croulant sous un chargement dont la nature nous renseigne d'emblée sur la condition sociale de ses propriétaires. Au-delà du brouhaha général (et c'est vrai qu'il faut tendre l'oreille pendant ce quart d'heure à Casper), on perçoit les protestations outrées de la femme (Nina Gaidarova) de l'agressé, interpellant l'individu habillé du long manteau gris que l'on ne tardera pas à identifier comme l'uniforme des tueurs de l'Association, en bulgare : « Voyou, Dieu vous punira pour cela<sup>848</sup> ! ». Arrivé devant l'entrée du magasin, Averill marque un temps d'arrêt, regarde la scène puis finit par entrer. C'est dans ce commerce, véritable supermarché de la frontière, où l'on se fournit autant en armes à feu qu'en alcool, que l'on fait donc connaissance avec le groupe des premiers mercenaires engagés par la Wyoming Stock Growers Association (Association des éleveurs de bétail du Wyoming). Ils constituent ce jour là l'essentiel de la clientèle au point que le caissier formule automatiquement la même demande, afin de savoir s'il doit inscrire les dépenses au compte de celle-ci : « Association ? ». Ici aussi l'espace est saturé ; les hommes essayent les pardessus, demandent des fusils, des bouteilles d'eau de vie, regardent les couteaux, les femmes – des employées, les acheteurs étant exclusivement masculins – cousent des vêtements...L'un d'entre eux capte plus particulièrement notre attention, Morrison (Jack Conley<sup>849</sup>), qui suit du regard Averill déambulant dans les allées, avant de s'emparer d'un harmonica qu'il entreprend aussitôt d'essayer. A la caisse, l'employé ne lève pas les yeux sur Jim, répétant inlassablement la même question. Après avoir répondu par la négative, le shérif tente d'engager une conversation, à laquelle le caissier met abruptement fin (« Monsieur, je n'ai guère le temps de bavarder ; en quoi puis-je vous être utile ?<sup>850</sup>»). Les yeux du marshal se posent alors sur la une du *Casper Gazette* ; on y lit en très gros titre « le gouverneur soutient le plan qui doit mettre fin à l'anarchie ». Averill s'apprête à payer, il

---

848 Les propos tenus en d'autres langues que l'anglais ne sont pas traduits par le sous-titrage. Nous nous en remettons à la transcription proposée par l'*Avant Scène* n° 607-608 (*op.cit.*)

849 Qui, une vingtaine d'années plus tard, interprétera le rôle de Jesse Jacklin, mercenaire à la solde d'un *landlord*, dans la « mini-série » réalisée par David Cass, avec Doug Milsome comme chef opérateur, *Johnson County War*. A lire : Michael Speier, « Review : Johnson County War », *Variety*, 22 Août 2002.

850 L'on ne s'étonnera guère que cet échange, considéré comme du « bavardage », ne se retrouve pas dans la version revisitée. Un mot d'ordre : l'« utilité » du temps de pellicule avant tout !



s'est emparé de son portefeuille quand un cri de femme suspend son mouvement et le force à regarder à l'extérieur. A travers la fenêtre il assiste une nouvelle fois à l'altercation entre le couple bulgare et l'homme au long manteau gris, assisté d'un complice. Sortant du magasin son fusil sous le bras, il intervient finalement (c'est à cette occasion qu'il épingle pour l'unique fois son étoile à son veston), lançant à l'agresseur un prophétique : « Vous avez déjà gagné » (You already won), avant de lui asséner un coup dans l'estomac l'obligeant à déguerpir.

Que retient de tout ceci la version révisée? Assurément, les modifications substantielles apportées tendent d'abord à faire d'Averill un héros plus présentable, plus « crédible » dans sa fonction auto-proclamée de défenseur des opprimés. Et voici comment les choses arrivent.

Jim est toujours noyé dans la cohue de la grand'rue. Mais il ne voit pas de bagarre entre des migrants loqueteux s'exprimant dans une langue étrangère et des cow-boys habillés de gris. D'ailleurs personne ne se bat ; en lieu et place de la vue subjective mettant subrepticement au jour la violence de l'ouest, s'est miraculeusement glissé un plan montrant, dans l'imagerie typique des représentations d'Ellis Island, des foules agglutinées sur un quai (Illus.). Le shérif peut donc entrer l'esprit tranquille chez Zindel. On évoquera ailleurs les transformations effectuées au moment où le film nous présente le groupe des futurs assassins. Comme dans la version originale, Averill est arrêté dans son geste par un cri de femme, la migrante bulgare, qui tente désespérément de venir en aide à son mari violemment frappé par un homme à pardessus gris, tandis qu'un autre, dans la même tenue, renverse le contenu de leur charrette. Averill sort et règle son compte à l'agresseur. A priori les changements intervenus sont ici peu significatifs. Pourtant des coupes décisives ont bien eu lieu, de telle sorte que c'est un tout autre Averill qui agit à l'écran. Dans cette version remaniée du triomphe de la loi, la suppression de nombreux plans aboutit à une reconfiguration en profondeur du héros, en produisant un effet dédoublé :

- 1) L'action, plus rapide, impose l'idée d'un héros efficace (à relier bien entendu avec le fait qu'il ne tergiverse pas – il n'a pas assisté, impuissant, au début de l'altercation), qui sait parfaitement ce qu'il a à faire.
- 2) Plus efficient, davantage en phase avec cette posture de sentinelle du droit qu'est censé être le dépositaire de l'ordre public dans cette jungle de la frontière, Jim l'est parce qu'il ne se consume pas dans l'alcool. *Heaven's Gate* est sans comparaison possible avec aucun des six autres longs métrages de Cimino, un film où l'on boit énormément, en toutes circonstances. Il faudra évidemment s'interroger sur cette urgence que le cinéaste a développé de maintenir

ses personnages dans une ivresse quasi permanente, comme si seule l'ébriété rendait possible leur présence au monde. La version policée fait toujours d'Averill un alcoolique. Néanmoins, le visionnage méthodique de cette scène de rue fait apparaître l'ablation d'un plan dont la suite du récit – en version originale - permettra d'apprécier la pertinence. Sous les yeux de Morrison, Averill, filmé en plan rapproché, s'accroupit afin de s'emparer de...sa bouteille de whisky tombée à terre (Illus.). Il y a toujours, dans le second film, Morrison derrière la vitre du magasin, vêtu de son nouveau costume. Mais ce qu'il voit, ce n'est pas un homme vieillissant s'abaissant vers sa fiole<sup>851</sup>, mais bien la loi faite homme, prompt à mettre hors d'état de nuire les voyous.

Et de fait, il est patent que la version écourtée est également, du point de vue de l'éthylisme du héros, une version édulcorée. Averill boit toujours certes, mais moins et moins souvent<sup>852</sup>. Surtout, la connexion qu'établit le film entre l'alcool et la perdition du personnage principal – perpétuel exilé, il n'appartient véritablement à aucune des configurations spatio-temporelles qu'il traverse - est beaucoup plus ténue. S'efface ainsi, sans avoir l'air d'y toucher, toute une strate de la texture si dense travaillée par Cimino pour bâtir son personnage. Contentons-nous d'un exemple unique, mais particulièrement évocateur. L'« autre film » coupe dans son intégralité la scène qui, dans la version primitive, assure la transition entre les adieux de Jim à Ella et la « réception » des marchands à l'hôtel des Deux Océans. Averill vient de quitter – pour toujours songe-t-il - la jeune femme et regagne sa chambre d'hôtel. Décomposé, anéanti par la perte de son amie, il se tient avec difficulté sur une chaise, les pieds sur son lit, buvant à sa flasque de whisky. Pendant toute cette scène, on entend les douces mélodies des migrantes, entassées dans les dortoirs de l'hôtel, voix tout à la fois distantes et enveloppantes, qui confèrent au tableau une tonalité profondément nostalgique. Seul dans le cadre, Averill n'a plus que le whisky comme compagnon. John H Bridges (John Bridges), le propriétaire des lieux et proche de Jim entre alors et, à son invitation, s'assoit à ses côtés. « Prends un dernier verre avec moi » lui suggère Jim. Et tandis que JB, ainsi qu'il est dénommé par ses relations, obtempère, Averill ne peut s'empêcher de lâcher un rire sarcastique avant de porter son

---

851 Plus tard, Morrison conduira le commando des violeurs d'Ella. Sans doute se sera-t-il tranquilisé en se souvenant du penchant d'Averill pour la bouteille, propre à le rendre incapable de porter secours à qui que ce soit.

852 On pourrait à cet égard songer au « nettoyage » du capitaine Haddock, passant de la bande dessinée au cinéma. La comparaison est moins incongrue qu'il n'y paraît. On doit légitimement voir dans cette atténuation de l'alcoolisme qui caractérise fondamentalement les deux personnages (certes nettement plus poussée dans le cas du traitement du personnage de Hergé) une même logique d'infantilisation ; au moment où sort *Heaven's Gate*, le « tournant Spielberg » est largement amorcé et il ne fait guère de doute que les dirigeants de l'industrie cinématographique n'étaient pas insensibles au fait que plus des deux tiers des grands succès de la seconde moitié des années soixante-dix visaient explicitement un public enfantin ou adolescent. Par capillarité, en lien avec le discours hygiéniste qui tendra à s'imposer aux Etats-Unis sous la présidence Reagan, cette aseptisation a pu gagner des personnages aussi radicalement étranger à l'idée même de modération tels que James Averill. Nous verrons plus loin que la version courte « repense » également le rapport à la violence construit par le premier film, avec des préoccupations similaires.

regard vers la photographie prise à Harvard le montrant jeune étudiant plein d'allant en compagnie de la fille au chapeau jaune. La version courte avait déjà occulté, dans la scène de la discussion au bord de l'eau entre Jim et Ella (nous reviendrons sur ce moment décisif du récit) la remarque du premier concernant le fait qu'il « déteste vieillir ». C'est avec une considération parfaitement identique qu'il prend ici congé de son ami<sup>853</sup>, et la scène se termine par une ultime image, montrant le héros secouer la tête puis baisser les yeux.

Dans cette courte scène, c'est bien l'alcool qui « connecte » les différents éléments du récit, un peu comme la flasque de whisky jetait un pont entre la cour de Harvard et le train sillonnant vingt ans plus tard les plaines du Wyoming. Averill veut partager sa gnôle avec le seul homme en compagnie de qui il est désormais possible de se soûler<sup>854</sup>. Cette scène se situe le lundi soir, c'est le dernier moment de cette journée que nous montre le film. Averill sait l'imminence de la catastrophe ; le viol d'Ella a déjà eu lieu, les loups sont aux portes du comté, l'urgence du « dernier verre » s'impose. La fiole passe des lèvres de Jim à celles de JB de la même manière – les chants slaves se sont substitués aux antiennes estudiantines, mais la scène est pareillement éclairée de la seule faible lumière de lanternes – qu'elle circulait de Jim à Bill lorsque celui-ci soufflait le mot de la fin de l'épilogue harvardien : « It's over. James, do you realize that it is over? » (« C'est fini, James. Te rends-tu compte que c'est fini? »). Les vapeurs du whisky le ramènent dans cet énigmatique passé, dont nous ne savons rien si ce n'est qu'il ne cesse de l'habiter, à travers le portrait photographique, qui resurgit aux moments d'inflexion du récit, qui sont aussi des moments d'alcoolisation intense. Tout cela disparaît donc totalement dans la version « épurée ».

Reprenons le fil du récit, tel que déroulé dans le second film, afin de cerner au plus près la manière dont la question de la geste héroïque est travaillée. Ce qui commence à transparaître, avec l'avancée dans l'histoire et l'analyse des choix faits au second montage pour résoudre les obstacles dressés sur son passage, c'est bien l'idée que cet « autre » *Heaven's Gate* introduit une notion parfaitement étrangère au premier récit. L'Averill nouveau est en effet pensé *contre* une mise en scène toute entière au service du chœur ; s'il y a un principe que défend d'arrache-pied le rapport que construit le premier film à l'histoire, il se situe dans cette impuissance de l'individu à prendre en charge le cours des choses. Désespérée certes, *Heaven's Gate* n'en demeure pas moins une ode au collectif, à ce qui peut encore être tenté, *ensemble*. Quelques exemples suffiront à nous en convaincre.

---

853 « I hate getting old ».

854 Lors de l'unique rencontre – si on exclut le champ de la bataille finale – avec Bill dans le Wyoming, au *Cheyenne Club* de Casper, la discussion tourne beaucoup autour de l'alcool et Jim estime alors que son ancien camarade de Harvard est bien le seul « avec qui il est gratifiant de s'enivrer ». Cependant, « victime de (sa) classe », Bill ne sera plus un compagnon d'ivresse. Quant à Nate, il ne partage pas un seul verre avec Averill ; nous reviendrons sur la nature de cette amitié.

Parmi les scènes qui ont totalement disparu d'une version à l'autre se trouve la seconde rencontre de Jim et de la femme bulgare. Cette suppression est particulièrement dommageable du point de vue de la connaissance de la topographie qu'elle permet d'établir, nous y reviendrons. Analysons-la sous l'angle qui nous préoccupe à l'instant. Averill quitte Casper après sa visite au *Cheyenne club*, où il a rencontré son ancien camarade Bill, mais aussi Franck Canton et tout l'état-major de la WSGA. Il ne « neige pas »<sup>855</sup> et peut donc prendre le chemin du comté de Johnson avec la Studebaker qu'il compte offrir à Ella. C'est sur cette route qu'il croise la jeune femme, et ses deux enfants, précédemment malmenée devant le grand magasin Zindel. Observons comment Cimino filme cet instant, le seul où l'on voit le shérif transiter de la ville à la bourgade (Sweetwater) où il vit et travaille. Nous devons ici mentionner l'apport essentiel qu'a constitué la lecture du chapitre que Robin Wood consacre au film dans son étude classique du cinéma américain « du Vietnam à Reagan ».

Le cadrage d'ouverture de la scène expose très explicitement les données socio-géographiques des espaces construits par le film. La caméra est au ras du sol et, en plan large, nous dévoile les deux grands milieux naturels du territoire où se déroule l'action. Au premier plan, la prairie verdoyante dont l'immensité nous indique tout à la fois les potentialités quasi infinies de mise en valeur mais aussi l'insurmontable labeur qui attend ceux qui, parmi les pauvres, voudront s'y frotter. A l'arrière-plan, un massif montagneux se détache sur un ciel instable ; au mouvement des hautes herbes agitées par un vent soutenu répond le ballet des nuages autour du pic majestueux. Abrupt bloc minéral encore partiellement enneigé, masse sombre dominant la plaine qui n'attend que le travail des hommes pour livrer ses richesses, la montagne incarne toute la rigueur des conditions matérielles dans lesquelles se déploie l'existence ordinaire des hommes et des femmes de la frontière. Entre les deux serpente une route, masquée par la végétation. C'est ici, à mi-plan, entre ces deux mondes que sont la haute montagne stérile et la terre cultivable – au moins en théorie –, mais aussi entre la salle de billard feutrée, décorée de vieilles photographies d'équipes sportives universitaires – un prolongement en quelque sorte de Harvard – qu'il vient de quitter et la campagne frustrée qu'il s'apprête à rejoindre, que la luxueuse *Studebaker* de Jim rattrape le miséreux chargement de la femme bulgare. Arrivé à sa hauteur, il lui demande « ce qui s'est passé » quelques heures plus tôt, à Casper. Avec un fort accent, elle explique en anglais : « Ils sont venus et l'ont tué ». Averill dirige alors son regard vers le hors-champ, à droite, et nous découvrons au plan suivant le visage tuméfié de son mari battu à mort, étendu au sommet du chargement. Le jeu des regards contient les inextricables contradictions qui habitent le cœur de l'histoire telle que pensée par Cimino. Le constat du décès de l'homme amène l'inévitable question : « Qu'allez vous faire

---

855 Voir introduction et, *infra*, la question de la temporalité du récit.

maintenant? ». Bien qu'exténuée (elle tire seule son lourd chargement), elle trouve la force et le courage de répondre: « Je travaillerai la terre ». Dans un soupir, Averill détourne la tête et observe la route et les montagnes bouchant l'horizon. Beaucoup de choses sont dites avec ce plan ; dans l'immensité désertique, bien que verdoyante, le sentier de terre s'étire interminablement mais paraît ne devoir conduire qu'à la masse de roches et de neige qui ferme l'espace – métaphore des promesses du « rêve » capitaliste – ; le chemin vers la réussite, la porte du ciel de l'Évangile, paraît terriblement étroit. Comment un individu peut-il survivre dans cet environnement si pour toute ressource il ne peut compter que sur lui-même ? La femme n'est cependant pas seule. Sa situation est encore plus désespérée. Lorsqu' Averill porte à nouveau son regard sur la charrette, c'est pour découvrir, à l'arrière, deux enfants, visage couvert de crasse, qui l'observent en silence. La question suivante laisse deviner la perplexité d'Averill, mais aussi peut-être une forme d'admiration devant la pugnacité de la femme : « Sans homme? ». La jeune veuve résume ainsi les espoirs nés du *Homestead Act*, qui à partir des années de la guerre civile a convaincu de nombreux migrants de faire le voyage vers l'ouest<sup>856</sup>: « Il a payé cent cinquante dollars pour cette terre. Elle est à nous maintenant ». Un nouveau regard sur le cadavre ensanglanté reposant au sommet du chariot le pousse à insister, quoiqu'un peu confusément : « Je vais vous ramener. Je réglerai ça... ». Mais la femme le regarde, bras croisés : « Nous travaillerons notre terre », si bien que les dernières paroles du shérif ne sont qu'un aveu de l'incapacité dans laquelle il se trouve d'être d'une quelconque utilité : « Bon, au revoir alors, et bonne chance ». Mais l'impuissance ontologique du personnage passe avec encore plus de force dans les derniers échanges de regards avec les deux enfants. Quand Averill demande à leur mère ce qu'elle compte faire, et qu'elle répond qu'elle veut mettre en valeur ce qui légalement leur appartient, les enfants l'observent sans mot dire, mais on décèle une lueur d'espoir dans leur regard ; ils ont vu cet homme venir au secours de leurs parents et, bien que le père soit mort, peut-être pensent-ils qu'il peut encore quelque chose pour eux. Ils comprennent véritablement qu'il les abandonne à leur terrible sort, qu'ils sont bien seuls au monde, quand ils regardent le shérif passer devant eux, remonter sur son *buggy* et leur jeter un regard de compassion avant de se remettre en route. Il sort du cadre par la droite. Le charriot de la famille décimée est à nouveau seule dans l'immensité désolée. Averill se retourne une dernière fois et assiste à la laborieuse mise en branle de l'improbable attelage : aidée par sa jeune progéniture, la femme parvient finalement à mouvoir l'énorme masse au dessus de laquelle trône, ficelé tant bien que mal, un homme mort. La scène se clôt avec un plan large d'Averill disparaissant à l'horizon, lâchant pour lui-même un commentaire laissant peu de doute sur sa conviction à voir les choses s'améliorer : « Fichu pays ! Il

---

856 Voir les parties 2 et 3 de ce chapitre où seront discutées toutes les questions relevant de l'arrière-plan historique sur lequel repose le récit.

n'y aura bientôt plus que des veuves et des orphelins<sup>857</sup>. »

Dans la version abrégée, Jim Averill passe donc directement du salon du *Cheyenne Club*, où il vient d'administrer une retentissante et publique gifle, au sens littéral du terme, au sanguinaire Canton, conformément à son nouveau statut de héros, à Sweetwater. Et, tandis que dans la version originale on assiste à la scène nocturne de recrutement d'une seconde brigade de miliciens<sup>858</sup>, puis à l'admonestation par Nate du jeune s'apprêtant à voler un boeuf, le tout s'articulant parfaitement à la prophétie d' Averill sur les veuves et les orphelins<sup>859</sup>, on le voit désormais, en plan large, passer – toujours aux rennes de son buggy - devant la caméra, puis de dos, croiser l'écriteau de bois matérialisant l'entrée du hameau des migrants. La prise de vue s' élargit en même temps qu'elle s'élève, nous dévoilant la totalité de la modeste agglomération, tandis que Jim dirige son attelage vers la grange d'un bâtiment, le Two Oceans Hotel. A l'intérieur, dans un brouhaha indescriptible, où se mêlent toutes les langues est-européennes, un combat de coqs enflamme les passions. Tout un pan de cette scène est évacué du second montage, notamment en raison du décalage qu'elle suggère avec l'imagerie traditionnelle du héros. Après un premier échange verbal avec JB, qui subit aussi d'importantes modifications, nous y reviendrons, le shérif, accoudé au comptoir, se voit contraint d'abandonner momentanément sa bouteille de whisky pour intervenir dans une rixe entre deux migrants, Kurz (Nicholas Woodeson) et Kaiser (Stephan Shcherby), à propos d'un désaccord sur les limites de leurs propriétés respectives. Une nouvelle fois, la version originale du récit permettra d'apprécier la justesse de cette scène du point de vue du discours que développe le film autour de l'idée de fraternité de classe. Toujours est-il que l'on y voit le représentant de la loi, initialement amusé par l'excentricité et la verve des deux adversaires, incapable de mettre fin au pugilat et à l'atmosphère électrique qui s'est emparée du lieu.

Parmi les autres scènes entièrement absentes dans le métrage de cent quarante trois minutes sorti au printemps 1981, on en relève une dont la suppression s'explique par la convergence de toutes les logiques présidant au « remontage » : l'audience donnée par Jim dans la grande salle de l'hôtel des Deux Océans. En l'occultant, le film renforce (ou en tout cas n'affaiblit pas) la stature du héros, combat la morosité et le pessimisme générés par un film défaitiste, simplifie les relations entre les personnages et gomme les principes d'indétermination et d'incertitude qui animent le récit originel.

---

857 Considération résumant la tonalité infiniment sombre de la scène, et au delà du film. C'est incontestablement pour lutter contre cet accès de morosité que le studio a suggéré à Cimino cette « simplification » de son récit (voir *infra*).

858 « J'ai encore besoin de vingt cinq hommes d'expérience qui veulent gagner beaucoup d'argent », annonce Canton.

859 Nate l'épargne en raison de son jeune âge (« même les gamins maintenant ! »), bien que le « gamin » insiste sur sa situation de chef de famille : « Je suis un homme marié (...) ma famille meurt de faim, vous le savez bien. » Mais Champion, déstabilisé par une remarque du voleur relative à l'appartenance de classe, sur laquelle nous reviendrons, ne veut rien entendre et c'est bien en définitive parce qu'il se refuse à tuer « un gamin qui pisse encore dans sa culotte » qu'il le laisse filer.

Pour apprécier l'importance des choses, il faut se souvenir que, dans le *director's cut*, Ella demande à Nate, qui vient d'arriver, de raccompagner Jim, ivre mort, car « il a une audience » le lendemain<sup>860</sup> (lundi). Nous reviendrons sur le tableau général de l'extrême précarité, du point de vue des conditions matérielles, de cette Loi qu'incarne Averill. Le mercenaire charge son « ami », qui ne peut tenir assis, à califourchon sur sa selle, le dépose à l'hôtel puis retourne prendre ses aises chez la jeune Française. Avec le plan suivant, fort logiquement, nous nous retrouvons le jour, à Sweetwater, lieu d'exercice de la justice du comté. Et l'audience annoncée a bien lieu. Mais en guise de cour, c'est au bar de l'hôtel que le shérif reçoit les plaignants, au nombre de quatre ce matin. Voici la teneur des débats :

Kopestonsky : Un autre homme a été tué par un mercenaire de l'Association, Nate Champion. C'est lui qui a tué Mike Kovach

Averill : Je le sais George

Kopestonsky : Jim...

Averill: Je ne crois pas que tu veuilles continuer, George. Je n'ai même pas pris mon café.

Kopestonsky : merci...

Averill : Merci les gars. Ce sera une longue journée.

Entre alors Champion, furieux de la proposition faite par Jim à Ella de quitter ensemble le Wyoming<sup>861</sup>. S'ensuit un échange très tendu donnant à voir l'extrême complexité de la relation entre les deux personnages, dont la nature ne saurait être déterminée de manière univoque (voir plus loin). Il révèle aussi le caractère foncièrement ambiguë de la position de Jim, « riche jouant au pauvre ». Ce dialogue participe également, trait essentiel de la grande comédie humaine dont la filmographie de Cimino dresse le portrait, de cette vaste réflexion autour de l'incommunicabilité de l'expérience individuelle et du cloisonnement des existences (Nate : « Je ne te comprends pas. Je ne te comprends vraiment pas » / Jim : « Il y a beaucoup de choses que tu ne comprends pas »). Enfin, la discussion s'achève d'une manière qui renverse totalement les rôles que chacun est censé tenir. En position officielle de juge, Averill se fait toiser par un assassin, qui lui prédit sèchement l'échec de son entreprise : « Un homme ne commence pas ce qu'il ne peut pas finir ». On remarquera également qu'à chaque fois que le cadrage se fait sur Averill apparaît à l'arrière plan, au delà de la fenêtre de l'hôtel-restaurant, un jongleur amusant les enfants avec son numéro - pas toujours maîtrisé - d'adresse. Belle métaphore d'une parodie de justice...

Mais c'est fort logiquement au moment où le récit se dirige vers son climax, la confrontation

---

860 « He has claims court tomorrow ».

861 Ce qui est faux ; Ella a menti à Nate afin d'aiguiser sa jalousie ; nous reviendrons plus loin sur les relations entre les trois personnages principaux.

guerrière entre les deux groupes antagonistes, que la réhabilitation du héros joue à plein. Ici, la logique révisionniste est poussée dans ses derniers retranchements pour faire de Jim Averill l'exact opposé de ce que prévoyait l'histoire originelle : un homme providentiel. Observons la manière dont se construit ce nouveau personnage.

Nate Champion est mort, piégé dans sa cabane en feu, après une sortie désespérée. C'est, dans le film, le premier acte de guerre de la Johnson County War<sup>862</sup>. Ella a assisté à la scène et se précipite, à l'aide du cheval offert par Jim, à Sweetwater afin de prévenir de l'imminence de la confrontation générale. Elle débouche sur la place du village hurlant « they're coming ». A partir de là, les deux versions divergent radicalement. Dans celle présentée au public new-yorkais en novembre 1980, la jeune femme se dirige tout droit vers la salle de bal, le Heaven's Gate donc, et fend la dense foule des migrants pour prendre la parole ; l'information qu'elle livre déclenche l'appel aux armes de Kurz et provoque le début de l'insurrection populaire. Le plan suivant nous la montre, toujours courant, rejoindre Jim dans sa chambre d'hôtel ; la tension est palpable entre les deux anciens amants, et ce qui transpire à nouveau de leurs échanges, c'est bien cette incertitude qui semble coller comme une seconde peau au personnage de Jim. Il va de soi qu'une telle disposition n'était pas de nature à satisfaire les « aspirations légitimes » des amateurs de la « *piece of Americana* » que devait être, dans l'esprit du studio, *Heaven's Gate*. Reprenons donc. Ella arrive au galop, profite d'une ellipse pour descendre de cheval et court à l'hôtel des Deux Océans<sup>863</sup>. C'est donc en sa personne que sont placés les espoirs de résistance. L'appel au héros est considérablement renforcé par l'utilisation de la musique. Alors que dans la version originale, les seuls sons accompagnant son entrée dans l'hôtel désert – tous les migrants étant réunis dans la salle de bal - sont ceux produits directement par sa course (l'essoufflement, les pas saccadés sur le plancher de bois...), la version revisitée les noie en surimposant le thème musical du film, décliné ici dans sa version emphatique. Ainsi, est imposée l'idée qu'Ella aurait, d'emblée, vu Jim comme le recours possible contre les mercenaires envahisseurs. Les coupes effectuées de leur discussion, tandis qu'il se rase nonchalamment devant la fenêtre donnant sur la place où bruissent les préparatifs de l'assaut final, entérinent clairement une lecture sur le mode du « *what's next?* » : Ella est venu chercher le héros, il faut donc que le héros agisse. Ce qui ne saurait tarder, si l'on veut bien lui laisser le temps de tailler correctement sa barbe.

---

862 Voir la seconde partie de ce chapitre, « La guerre des cinq jours ».

863 Cet enchaînement de plans révèle des aberrations typiques du remontage (on en trouve ailleurs). En effet, la pellicule a enregistré le mouvement du cheval d'Ella jusqu'à son arrivée devant la porte du Heaven's Gate, où elle l'attache. Quand elle en ressort, une poignée de secondes plus tard, elle court en direction de l'hôtel. La seconde version qui, on y reviendra, élimine totalement son passage par l'assemblée des migrants, reprend l'action à cet instant. Or, il est bien évident que le sprint effréné de la jeune femme d'un lieu à l'autre n'a plus aucune raison d'être et qu'elle aurait dû se rendre, à cheval, directement à l'hôtel.



Laisant le shérif à sa toilette, la jeune française rejoint le grand rassemblement de chariots et de chevaux que conduisent des migrants bien décidés à « abattre tous ces salauds » ainsi que l'exige le dynamique Kurz. Mais est-il raisonnable de confier au peuple la question de sa propre émancipation? Et que devient alors le héros ? Non, United Artists a tranché : le public doit comprendre qu'une aventure de ce type, sans un leadership clairement assumé, est voué à l'échec. Alors, on inverse le schéma de la scène précédente. Quand dans la version originale, « marxisante », l'orchestre jouait à pleine mesure *Heaven's Gate Waltz* pour accompagner la jonction, sur l'agora, de cette *polis* autogérée de l'ouest qu'est fondamentalement Sweetwater, de la prostituée et des paysans, unis dans la lutte contre l'opresseur, la version hollywoodienne ne propose aucun accompagnement musical. Juchée sur son destrier, Ella observe Jim, qui, le regard perdu, en surplomb de la grande scène de l'histoire, semble ne savoir que faire<sup>864</sup>. Le montage original intercalait plusieurs plans de ces deux regards qui ne se rencontrent pas. Tout ceci devait bien entendu être considérablement « simplifié ». Après un rapide passage par la prairie, où l'on constate que les hostilités sont déjà bien avancées, on voit Averill glisser sa carabine dans le porte-fusil de sa selle, monter sur son cheval, sortir de l'écurie de l'hôtel, marquer un très court instant d'hésitation puis filer à droite, en direction du drapeau flottant au sommet de son mât, et du champ de bataille. On appréciera l'ampleur du glissement de sens en se souvenant que le récit originel montrait ce plan à la fin d'une séquence débutant par la sortie du shérif de l'hôtel dans la rue principale, portant effectivement un fusil, mais aussi une valise. Filmé en plan large, le représentant de la loi, silencieusement observé par les quelques habitants restés sur place, se perdait dans le cadre. Une fois dans l'écurie, il découvre Lezak, le maire partisan d'une politique de collaboration<sup>865</sup>, le visage en sang (la veuve Kovach a voulu en faire un exemple), agonisant dans les bras de sa femme et de sa fille ; il ne répond pas à sa supplique (« je veux juste vivre »), ne lui adressant pas le moindre regard et ce n'est qu'alors qu'il glisse, effectivement, son fusil dans l'étui de sa selle. Une fois dehors, il effectue avec son cheval deux tours complets sur lui-même avant de mettre le cap à droite.

Sorti du village, Jim arrive *en même temps* qu'Ella auprès du cadavre de Nate, gisant devant la cabane encore fumante. Dans la version longue, la scène du recueillement du shérif et de la prostituée sur la dépouille de leur ami est scindée en deux et Jim *rejoint* Ella. Souvenons-nous : les caractéristiques fondamentales du personnage d'Averill subsistent pour l'essentiel dans la version courte, mais elles sont déclinées sur un mode mineur – quand il s'agit bien entendu de qualités

---

864 Voir à ce sujet le premier chapitre de la première partie.

865 Nous reviendrons sur tout ceci ; parmi les référents historiques convoqués en sous-texte par le film, la seconde guerre mondiale, comme dans d'autres oeuvres du cinéaste, figure en bonne place.

dépréciatives ; Jim bois *moins*, il hésite *moins*, il est *moins* en retard. Ici encore les trompettes sont appelées en renfort. Le shérif rend le « testament » de Champion à Ella (scène très abrégée, nous y reviendrons), remonte en selle et c'est alors que la musique annonce l'entrée imminente du héros sur le théâtre des opérations (dans la version d'origine, la musique, sur une tonalité par ailleurs radicalement mélancolique, s'arrête précisément au moment où Jim s'apprête à repartir).

Averill prend donc les commandes de l'armée populaire pour la seconde (et ultime) journée d'affrontements. Inutile d'insister longuement sur les modifications opérés afin de lui faire habiter sa nouvelle fonction. On peut néanmoins relever :

- 1) Concernant le texte : Averill vitupère des ordres ; « N'arrêtez pas les chariots! », « Lancez les explosifs! », « Restez en ligne! ». Très significativement son « All together! » (Tous ensemble) a été jugé inapproprié.
- 2) Deux plans sont ajoutés afin de montrer Jim tuant le major Wolcott (Illus.), le « commandement militaire » de l'état-major de la milice (les deux autres membres étant Canton et – mais dans une position bien particulière – Bill Irvine). Dans le récit originel, il quitte indemne le terrain d'affrontement...

Et c'est directement sur le pont de son luxueux bateau de plaisance que nous retrouvons Averill, les derniers plans de la bataille ayant été coupés. Nous reviendrons sur la comparaison des deux épilogues. Analysé du point de vue de la construction de la geste héroïque, il est difficile de comprendre ce qu'ont voulu faire les censeurs (dont, rappelons-le, Cimino était) avec la suppression radicale de la femme au chapeau jaune. Sans doute ont-ils estimé que la solitude totale de l'homme vieilli face au soleil couchant seyait mieux à l'archétype du redresseur de tort qui, à la fin de l'histoire, chemine solitairement vers l'ouest.

### **« Et nous? Que sommes nous? » : combattre l'incertitude.**

En même temps qu'elle s'acharne à substituer à la vision originale défendue par la première version d'une histoire avant tout faite de rapports de force, la si traditionnellement conservatrice recette de l'homme providentiel (malgré l'échec final), la seconde mouture retravaille également en profondeur le récit afin, en complément de la règle du « *what's next?* » évoquée en début de chapitre, d'en expurger autant que faire se peut les « zones d'ombres » d'un film considéré comme « incompréhensible ». Quitte, nous allons le voir, à en créer de nouvelles, infiniment plus insondables...

Illustration avec la première, peut-être la plus spectaculaire, modification chargée de « fluidifier » le récit. Retour à Harvard donc. Le prologue étant considéré comme beaucoup trop long et déconnecté du récit principal, les coupes ont été sévères. La réponse de Bill Irvine - entièrement basée sur l'ironie et l'irrévérence, prophétisant le comportement futur du personnage (« je suis victime de ma classe ») mais aussi du groupe social auquel il appartient<sup>866</sup> - en fait les frais. Il est certain qu'en l'absence de cette longue tirade les liens entre les deux anciens camarades d'études, vingt ans plus tard, paraissent effectivement superfétatoires. Bill, nous le verrons, incarne fondamentalement une attitude possible de la bourgeoisie en prise avec la guerre de classe. Tout cela sombre en effet dans un marais informe, comme la balle de base ball de Minardi, avec cette coupe aussi radicale que désastreuse.

Le dialogue entre Jim et Cully, sur le quai de la gare de Casper, subit également de profondes modifications. C'est un moment absolument décisif du récit sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises. Relevons dans l'immédiat qu'il inaugure, dans sa version revisitée, ce qui sera une véritable manie du nouveau scénario : ajouter (ou remplacer) du texte pour bien nommer les choses, ce qui permet de leur conférer une légitimité, une *utilité*. Ainsi de la *Studebaker* qui voyage avec Averill dans le train. Il faut immédiatement que l'on sache qu'elle est destinée à Ella « pour son anniversaire ». Quand Averill se contentait d'une remarque très tchekhovienne sur la neige<sup>867</sup>, en version originale, il se voit désormais contraint d'« expliquer » à Cully qu'il l'a achetée en vue de cette occasion spéciale. Il est d'ailleurs patent de constater à quel point cette affaire d'anniversaire prend une importance considérable dans la version courte. A peu près absent du premier montage, à l'exception du moment où, précisément, Jim lui remet son cadeau, la célébration de l'anniversaire de la prostituée française apparaît comme un événement incontournable du second film. Tout le monde l'évoque : Cully, JB, Nate, Jim bien sûr et plutôt deux fois qu'une<sup>868</sup>, les musiciens du Heaven's Gate, des migrants... Difficile bien sûr d'exposer de manière catégorique les raisons d'un tel acharnement. Il est possible que certaines occurrences correspondent tout simplement au désir des censeurs de « meubler le silence » de certaines scènes. Redoutables en effet, du point de vue des critères industriels, sont les moments où deux acteurs occupent l'écran sans rien faire, ni action ni parole. Alors, quand l'un est dos à la caméra (ainsi de JB derrière son comptoir regardant Averill), l'on peut impunément combler un vide, dans lequel le doute est toujours susceptible de s'immiscer.

---

866 « Nous ne réclamons pas de changement au pôle Nord ni au pôle Sud. Le Soleil continuera de se coucher à l'Ouest. La majorité d'entre nous l'estimons préférable. Nous rejetons toute intention d'effectuer un changement...dans ce que nous estimons...dans l'ensemble...bien fait! »

867 Voir introduction générale.

868 Une ligne de texte est ainsi rajoutée lors de sa valse avec Ella afin de lui permettre de renouveler son souhait.

Mais il y a évidemment plus. L'on peut en effet supposer que cette insistance à rappeler l'« évènement » vise à décentrer le personnage de sa fonction originelle. Il est significatif que, dans la version expurgée, Ella ne mette les pieds au Heaven's Gate que pour danser, et non pour prendre part au soulèvement populaire. Elle participe certes à la bataille finale, mais on lui fait explicitement comprendre (« Va-t-en Ella! » hurle ainsi JB, alors que dans la version originale, il se contente d'essayer de retenir les rênes de son cheval) que ce n'est pas sa place. Nous y reviendrons.

Restons encore un peu à Casper, Babel du *far west*, épice de l'excitation qui s'est emparée de la contrée dans le sillage du « beef bonanza<sup>869</sup> ». On se souvient que les tueurs semblent s'être donnés rendez-vous chez Zindel. C'est ici en effet que nous faisons connaissance avec la redoutable Association. Apprécions le glissement d'une version à l'autre. Voici comment est évoqué pour la toute première fois le cartel des éleveurs dans le film original. Un homme Dudley (Allen Keller) essaie un de ces fameux longs manteaux sous le regard de ses camarades et en voix *off* l'un d'eux fait ce commentaire : « je crois que je travaille enfin pour une entreprise riche ». Nous découvrirons par la suite la nature de l'entreprise en question. Le texte ne pouvait pas mieux que cela exposer l'argument historique majeur sur lequel repose le récit, et qui justifiera par la suite les très grands écarts que l'on ne manquera de constater avec les faits tels qu'ils se sont effectivement déroulés, à savoir la nature proprement capitaliste – et spéculatif – du grand élevage expansif et donc le lien organique existant entre l'activité et les moyens mis en oeuvre pour la rendre possible, dont l'élimination des petits fermiers. Après tout, comme nous l'apprend plus tard l'histoire, c'est bien directement l'Association des Eleveurs du Wyoming qui planifie et fait exécuter les assassinats. Ici aussi, on peut penser que la « correction » apportée vise autant à simplifier le récit en l'expurgant de considérations jugées énigmatiques qu'à l'épurer politiquement. Donc, c'est ainsi que nous comprenons à quelle genre d'activités se livrent les clients de Zindel dans la version courte. Averill passe entre deux individus, déjà vêtus de gris, au regard franchement hostile et à la mine peu avenante. L'un raconte à l'autre : « Cette salope était assise sur le coin du billard ». Jim poursuit sa déambulation, le plan s'élargit pour nous permettre d'apprécier la foule presque exclusivement composée de clones en uniforme. Et l'homme poursuit son récit, en voix *off* : « Quand j'ai tué le mec, elle a touché son sang. Et elle a dit mon Dieu, aidez-moi ! ».

Les porte-flingues du cartel du bétail ne sont donc plus embauchés par « une entreprise riche ». Ils n'aspirent plus à capitaliser « enfin », pour leur propre compte, une part du formidable afflux de richesses déversé par le « boom du boeuf », quitte bien sûr à se salir les mains. A y regarder de plus près, ils ne travaillent d'ailleurs même plus. L'histoire sanglante que va dérouler la version courte, à

---

869 Voir *infra*.

la suite de cet aperçu initial chez Zindel et à la faveur de cet incommensurable glissement de sens qu'implique le remplacement d'un texte par un autre, est celle du dévouement, de la satisfaction des instincts les plus bestiaux qui peuvent animer certains des hommes de la frontière.

Il n'y a guère de place, dans la vision de l'histoire défendue par les censeurs, pour l'idée que les hommes passent l'essentiel de leur existence à louvoyer, le plus souvent sans boussole, en transit dans des époques elles-mêmes taillées dans des matériaux hétérogènes, dont il est bien malaisé d'extraire un « esprit », un « sens », qui dicterait les attitudes et les idées des hommes. Passée par le lit de Procuste hollywoodien, l'histoire ne peut plus être grise ; on réservera la couleur aux longs manteaux des tueurs, la lie de la société de l'Ouest – mais quelle communauté n'a pas ses brebis galeuses ? – qu'il faut prendre soin de distinguer radicalement de l' « entreprise » - la mise en valeur de territoires vides - des pionniers.

A cet égard, la lecture en miroir des deux films s'avère infiniment instructive. Il y a bien dans le projet historiographique de Cimino, très éloigné des perspectives téléologiques et manichéennes que certains de ses contempteurs ont cru – non sans une mauvaise foi à peine dissimulée<sup>870</sup> - déceler, la question existentielle du libre arbitre d'une part et, de l'autre, ce constat plus lucide que véritablement désenchanté que la grande masse de l'humanité compose avec les circonstances. C'est l' *agency*, cette capacité de se mouvoir dans une zone intermédiaire entre l'aliénation totale et le mythe de la liberté absolue, qui définit l'espace dans lequel évoluent les personnages de Cimino, tout particulièrement ceux de sa *Porte du paradis*.

Significativement, la version courte vide méthodiquement le récit de toutes les indications donnant à voir les hachures, les zébrures d'un territoire – au sens véritablement géographique, c'est à dire non seulement une portion de la surface terrestre mais aussi un lieu habité, modelé par des communautés humaines – que d'aucuns souhaiteraient manifestement voir représenté à l'aide de repères tracés au cordeau. Plus loin, nous constaterons que seul le film originel permet de construire une connaissance fine de la topographie du récit. L'on se doute d'ores et déjà à quel point il est capital de comprendre, par exemple, la situation qu'occupe le lupanar d'Ella, de même que la cabane de Nate, à la *frontière* de la communauté des migrants. Mais restons encore un peu dans l'analyse, centrée sur les personnages, de l'opération « zéro doute » menée par la version révisionniste.

Il faut donc choisir son camp, et vite. Le premier film construisait, avec le personnage de Cully, un portrait tout en nuance, d'un homme de l'ouest, lui même immigré – il a conservé un accent irlandais très prononcé – tiraillé entre des pulsions contradictoires. Il occupe un modeste emploi dans les

---

<sup>870</sup> Ainsi que Pauline Kael elle-même le reconnaît. Voir première partie.

chemins de fer, ce qui en fait malgré tout, au regard des foules miséreuses qui s'amassent dans sa gare, un membre de la « classe moyenne » de Casper. Il se sent solidaire des pauvres hères qui voyagent sur les toits des trains, leur titre de propriété en poche, ignorant tout du peu de cas qu'il leur sera fait. Sur le quai, quand les gamins sales et dépenaillés s'agglutinent autour de lui, il n'hésite pas à mettre la main à la poche. Il sent qu'un vent mauvais vient de se lever sur le Wyoming ; quand Jim descend du train, il s'enquiert immédiatement de la situation et se montre bouleversé par le récit que lui fait le shérif de la pendaison d'une migrante à St Louis. Lors de la seconde discussion entre les deux hommes, après qu'Averill a mis fin à l'agression sur la femme bulgare, c'est au tour de l'homme de loi de glaner des informations auprès du chef de gare. « On entend et on voit beaucoup de choses dans une gare » et Cully a effectivement des choses à dire. Et c'est toute la précarité – caractéristique essentielle de cet embryon de classe moyenne à peine élevée au dessus du lot – du personnage qui éclate dans ce dialogue mené au beau milieu de l'agitation frénétique qui semble avoir saisi, sitôt éclose, la ville champignon. « Je...je ne peux me permettre de m'en mêler...Je viens d'avoir ce boulot ». Jetant des regards craintifs autour de lui, Cully finit par raconter à son ami qu'il a rencontré, à l'hôtel Stage, « deux citoyens », Dudley et Morrison qui se sont eux-mêmes présentés comme des « employés de la Stock Growers Association ». Il s'empresse ensuite d'ajouter : « Mais les affaires des citoyens les regardent! Je n'ai rien à y voir ! ». Tout cela est englouti dans le discours « simplificateur » du second film : Cully se contente d'apprendre au shérif que l'« Association engage un gros gang du nord-ouest », et l'on retrouvera plus tard l'employé du chemin de fer, héroïque, mourir en martyr pour avoir voulu prévenir les habitants du comté de Johnson de l'arrivée des mercenaires.

La version courte conserve – et pour cause – la phrase d'Averill annonçant le prochain théâtre d'opération (« Je crois que je vais faire un petit tour du côté de l'association, pendant que je suis dans le coin<sup>871</sup> »), et l'on se retrouve donc au très luxueux *Cheyenne Club*<sup>872</sup>. A l'ordre du jour de la séance plénière, sise au rez de chaussée de l'immeuble : l'approbation par les adhérents, dont Bill Irvine, du plan d'action élaboré par Canton et Wolcott. La version courte conserve l'essentiel de ce qui s'expose lors de cette réunion, même si la tentation de rendre encore plus lisible un récit déjà fort limpide se manifeste par des modifications périphériques de dialogues. Ainsi, lorsque Canton, énonçant les différentes étapes de son projet criminel, qui doit culminer avec l'annonce de la liste noire des cent vingt cinq hommes à abattre, en vient à évoquer le sort réservé aux autorités légales du comté de Johnson – qui devront être destituées, la version courte remplace « les autorités civiles

---

871 Toutefois, afin de coller au plus près de la règle d'or du « *what's next?* », les censeurs ont préféré supprimer les deux dernières lignes de la scène, susceptibles d'introduire une distraction inopportune dans l'esprit du public.

872 Voir seconde partie de ce chapitre. Dans le film, le lieu n'est pas nommé.

incompétentes » par « le marshal James G Averill ». Mais c'est essentiellement la seconde partie de cette parenthèse au *Cheyenne Club*, dernière étape du film à Casper avant que l'action ne s'installe définitivement, ou presque, à Sweetwater et ses environs, que l'entreprise révisionniste dénature. Un plan notamment manque, et toute la densité, la tension extrême qui sature les retrouvailles entre Bill et Jim s'évanouit, dépeuplant une grande partie du film de ses enjeux politiques. Expliquons-nous. Dans la grande salle de réception, une bonne trentaine d'hommes replets, aux patronymes typiquement WASP, la plupart fumant cigare et buvant liqueur, répondent à l'appel de Wolcott (« oui », « absolument »...) leur demandant de se prononcer nominativement sur ce qui vient de leur être exposé. C'est évidemment un plébiscite, que seul vient troubler l'attitude de Bill Irvine, que nous retrouvons donc pour la première fois depuis la fin du prologue. Passablement ivre, il se lève d'un pas chancelant, manque de s'effondrer sur une table sous le regard courroucé de Canton, afin de faire part à ses pairs de son opposition catégorique. Nous reviendrons bien sûr sur ce qui fonde ce refus de joindre sa voix à celles des assassins. Suivons-le dans l'immédiat quittant l'assemblée, titubant au milieu des murmures outrés, reprenant force et courage avec un nouveau verre de whisky, se dépêchant de quitter les lieux avant que Wolcott n'en arrive, dans la liste d'appel, à son nom. Dans le hall d'entrée, un bruit de boules de billard s'entrechoquant, en provenance du premier étage, attire son attention. Il entame, incrédule, l'ascension de l'escalier. Parvenu à mi hauteur, il observe, fasciné, se soutenant au barreaux en bois de la balustrade, le spectacle en cours dans l'espace supérieur : Jim disputant, seul, une partie<sup>873</sup>. La version courte élimine entièrement cette étape transitoire entre le bas et le haut du *Cheyenne Club*, avec cette station effectuée au milieu du chemin, derrière des barreaux, par un Bill dont la sidération et la confusion sont renforcées par le dispositif mis en place par Cimino, déjà éprouvé à deux reprises lors du film précédent ; la caméra enregistre en réalité le reflet de l'image dans un miroir (ici Bill regardant Jim depuis l'escalier) dont nous ne soupçonnons pas l'existence si bien que le « vrai » personnage finit par entrer dans la pièce du côté opposé. Nous montrerons ultérieurement combien ce plan participe de la construction de ce personnage complexe, inexplicablement considéré comme superflu par une large part de la critique<sup>874</sup>, qui représente, une sorte de « troisième voie » de la bourgeoisie (à côté de celles incarnées par Averill et Canton).

Bien que toujours alcoolique et pathétique, son profil est retravaillé pour en faire un personnage finalement très périphérique et, surtout, moins torturé. Un aspect de sa personnalité est ainsi

---

873 La remarque acerbe de Canton, précédant la gifle, laissant entendre que Jim joue contre son propre camp (« your own class ») prolonge par le verbe cette image. Une remarque de Bill lors de cette séquence autour de la table de billard allait déjà dans ce sens : « James! You're snookered yourself again! »

874 On peut en revanche défendre le point de vue que, dans la version revisitée, il est bel et bien devenu un personnage qui a perdu à peu près toute raison d'être.

largement minoré : sa propension à verser dans le lyrisme aux moments où son existence s'apprête à basculer. Et ce que donne à entendre sa poésie, ce sont bien les tourments d'un aristocrate anglais (élément déterminant pour cerner le personnage), mal préparé à affronter la réalité de la guerre de classes, et au delà, encore une fois, les doutes d'une époque. Il fallait donc conserver tous ces instants où Bill lève sa fiasque et retrouve un peu de sa grandiloquence passée, quand il convoquait du haut de sa chaire, devant ses pairs réunis dans la chapelle Holden, Newton et sa loi de la gravitation universelle, avant en somme qu'il tire lui même le rideau par un définitif « It's over! ». Il y a ainsi, dans le film authentique ce plan extraordinaire de Bill à cheval, descendu du train acheminant les tueurs vers le comté de Johnson, observant les hommes de Canton manoeuvrer tandis que l'épaisse fumée de la locomotive finit par l'envelopper entièrement. Quand elle se dissipe, il est seul au milieu d'une plaine immense ; c'est le bon moment pour déclamer « L'armure faisait le chevalier...Une couronne, un roi. Et nous? Que sommes nous? »

On ne le laissera pas non plus expirer en poète. Flasque en main, la version courte conserve bien sa remarque sur les pauvres « plus nombreux » que les Indiens. Mais son exécution par Ella est sans fioriture, on ne l'entendra pas annoncer prophétiquement, tandis que la jeune française ajuste son tir, « toute chair est un pré », ni même, à terre, dans un ultime regard sur le monde, souffler « Triste, triste chose »

La frénésie de tout vouloir « expliquer » - source parfois d'une réelle confusion, inexistante dans la version originale – se loge décidément partout dans cette seconde version, y compris dans les détails les plus infimes. Le mot d'ordre qui semble avoir présidé les modifications – contre-pied parfait du cogito cartésien - est bien celui de ne laisser vivre que ce qui ne souffre pas le moindre doute. Et la logique est poussée jusqu'à l'absurde. Souvenons-nous de la première rencontre entre JB et Averill, au comptoir du bar de l'hôtel des Deux Océans. Les silences sont meublés par des remarques au sujet de l'anniversaire d'Ella, on l'a dit, et les gestes des personnages sont dotés, par un nouveau texte, d'un sens, univoquement défini. Ainsi quand JB se saisit du fusil que lui tend Averill, le script ne se contente pas de son seul commentaire (« c'est un beau fusil »), mais exige du shérif qu'il lui réponde (alors que l'appréciation initiale n'appelait pas *nécessairement* de réponse) : « tu peux me payer plus tard », conférant ainsi une signification particulière et exclusive - une transaction marchande - à un geste qui en était *a priori* dépourvu. Aussi anecdotique soit cette remarque, elle témoigne assez justement de l'esprit d'ensemble de l'opération « anti-doute » ; un homme tend un fusil à un autre par dessus un comptoir : le public à *le droit* de savoir pourquoi.

La difficulté majeure à laquelle s'est heurtée la version courte est la résolution du « mystère » des



relations unissant les trois personnages principaux. Afin de rendre « compréhensibles » les sentiments des uns envers les autres, tout a été tenté : couper les moments où éclatent l'ambiguïté fondamentale qui les animent, regrouper des instants du récit afin de créer un sentiment de continuité ou au contraire scinder en plusieurs parties des scènes jugées trop complexes d'un seul tenant ; modifier ou ajouter des lignes de dialogues pour combler les points de suspension ou les formulations indécises<sup>875</sup>. Dans tous les cas, le résultat est spectaculairement catastrophique, car non seulement la seconde mouture échoue à « expliquer » quoi que ce soit mais surtout, et l'on touche là le fond du problème, le désossement du film détruit la subtile articulation sur laquelle repose toute sa structure narrative entre l'indétermination des liens interpersonnels et les contradictions sociales, politiques et économiques d'une époque.

L'entreprise du tout explicatif peut donner lieu à des moments franchement absurdes. Un seul exemple devrait suffire à s'en convaincre. Cully, on l'a dit, doit mourir en martyr. Voyant passer le train de l'Association en gare de Casper, et comprenant que la guerre est déclarée, il abandonne son poste et galope à travers la lande pour avertir la population du comté. Mais le chemin est long et, au cours d'une halte, il tombe sur un des mercenaires. Un martyr, une âme pure n'écoutant que le courage d'agir que lui dicte sa probité morale, est-il nécessairement un individu dépourvu du bon sens le plus élémentaire, en un mot, est-il forcément stupide ? Que penser en effet de la modification du dialogue entre les deux personnages à l'occasion de cette rencontre inopinée ? Qu'on en juge :

Le mercenaire (Jarlath Conroy) : Bonjour. Tu vas prévenir le shérif Jim Averill, n'est-ce pas<sup>876</sup> ?

Cully : Eh, oui...

Les « principes esthétiques de base » du médium cinématographiques, pour parler comme Kracauer,

---

875 Dans la même veine que l'exemple cité plus haut, la version courte rajoute une ligne de dialogue à l'unique scène qui confronte - en face à face - JB à Nate. Celui-ci vient de reconduire Jim dans sa chambre, à l'étage de l'hôtel, et le propriétaire des lieux le remercie : « M. Averill a bien de la chance d'avoir un ami comme vous ». Cette remarque, dont on ne sait ce qu'il faut en penser tant, à ce stade du récit, les deux protagonistes campent une posture de franche hostilité réciproque, était dépourvue de tout commentaire ultérieur. Et pour cause : Nate ne dit rien, se contentant de regarder la photographie du jeune étudiant de Harvard et de son amie au chapeau jaune parce que justement il n'est pas l'ami de Jim, comme le démontre bien la scène qui - dans la version longue - marque le début de la nouvelle journée, et le premier échange verbal entre les deux hommes, celle de l'audience donnée par Jim au bar de l'hôtel. En version « courte », Nate prend congé de JB et du marshal, toujours assommé par l'alcool, en répondant : « j'imagine » (*I guess* ; on peut également traduire par « Je suppose »). Il est absurde d'avoir supprimé au second montage l'« instant d'audience », qui réunit quelques minutes plus tard, au même endroit ou presque, à nouveau les trois mêmes personnages. La « réponse » à la formule énigmatique de JB sur la « chance » de Jim - mais « faut-il, ainsi qu'Averill l'exprime à Bill, un sens à tout ? » - se situe justement dans le rapprochement, la confrontation de ces deux scènes. C'est au public d'« imaginer », de « supposer », comment ces personnes en sont venues à se connaître, s'apprécier peut-être, se perdre de vue, se détester, se retrouver... Mais le tumulte de la vie donne le tournis aux industriels du spectacle cinématographique ; où est le sens ? Vite !

876 « heading over to warn Jim Averill, are ya? » Dans le texte original, il lui demande s'il se rend dans le comté de Johnson.

si éloquemment développés dans *Heaven's Gate*, finissent par s'éroder tout à fait ; le remontage liquide l'essence du cinéma en lui refusant la capacité de construire du sens à partir de ses aménités spécifiques. A son retour chez elle, Ella remarque la présence des chevaux de l'Association ; pressentant le danger, elle demande instinctivement à John de Cory (David Mansfield), qui l'accompagne, d'aller « chercher monsieur Averill ». Toute l'angoisse qui s'empare progressivement de la jeune prostituée, l'indicible montée de la peur, passe ensuite par le son de l'harmonica – qui signale la présence dans la maison de Morrison – les regards perdus, les mouvements d'hésitation... Ces images sont conservées, mais leur puissance d'évocation - autrement dit tout l'art du cinéma – est amoindri par une nouvelle pollution textuelle ; à l'unisson du « public qui a le droit de savoir », John presse désormais Ella de questions, dont la redondance donne par ailleurs à voir la vacuité intellectuelle du processus révisionniste (« Qu'est-ce qu'il y a ? Que se passe-t-il ? »).

La peur du vide est bien mauvaise conseillère. Les préceptes qui commandent la réécriture du film se situent aux antipodes des conceptions défendues par le cinéma de Cimino. Nous verrons avec le chapitre suivant à quel point *The deer Hunter* peut-être vu comme une représentation de l'incommunicabilité. Cet aspect est sans doute moins travaillé dans *Heaven's Gate*, mais il est patent que, dans de nombreuses scènes, le sens passe justement du fait de la privation de langage. Faire parler un personnage qui ne *peut pas* parler, voilà bien une des plus graves distorsions subies par l'histoire. Nul ne connaît l'origine et la destination du chasseur de loup qui sera, dans le film, la première victime de la guerre du comté de Johnson proprement dite (c'est à dire une fois le comté effectivement envahi par la milice). Personne ne connaît son identité exacte. Ray (Mickey Rourke), le « colocataire » de Nate, le présente comme « Fred ». C'est lui qui nous raconte, dans la cabane en rondin où les deux hommes l'ont accueilli pour la nuit, l'histoire édifiante, dans la grande tradition coopérative, de la chasse aux loups « à mains nues ». N'occupant le cadre qu'un très court instant, ce personnage, interprété par Geoffrey Lewis, le Goody de *Thunderbolt and Lightfoot*, se voit pourtant confier une mission aussi cruciale que délicate du point de vue de l'équilibre et de la texture d'ensemble du récit. C'est tout simplement lui qui, exactement au milieu de l'histoire, quand les choses sont en place mais ne sont pas encore jouées, est chargé d'opérer un retour aux structures essentielles du récit mythique, *via* son histoire de la chasse « bare hands » - où l'objectif est d'annihiler la puissante mâchoire du prédateur en immobilisant sa langue, « un jeu d'enfant », à condition de pouvoir « tenir » - afin de nous exposer les enjeux bien réels de la seconde partie du film.

Très volubile pendant son récit, arrachant des larmes de rire à Nate, il était d'une importance capitale qu'il perde sa langue quand, une fois les loups déployés tout autour de la cabane, il se

retrouve nez à nez, son savon à la main, avec les chefs de la meute, Canton et Wolcott. Fred devait rester celui qui attrape les loups en fourrant sa main dans leur gueule. Il ne devait pas leur parler, ne devait pas se présenter comme « Schultz », précisant qu'il « ne connaît pas ces gens » (Nate et Ray) ou encore qu'« il se dirige vers le Nord ». Il était le conteur d'histoire, sans feu ni lieu, qui rappelle à tous les hommes en échange de leur hospitalité – et en ce sens il les *connaît* infiniment mieux que quiconque – que de chaque fraction de l'expérience humaine peut-être tirée une leçon de vie.

Ici encore, forme et fond sont indissociables. La seconde version prive en partie le personnage d'Ella du « droit cinématographique » d'utiliser tout le spectre des moyens d'expression qu'offre intrinsèquement le médium parce que le personnage est lui-même fondamentalement appauvri. Ainsi sa dimension matérialiste est, sinon évacuée, tout au moins traitée en mode mineur, comme un simple prolongement du caractère vénal de ses activités. Une scène en particulier change radicalement de tonalité en raison de cette volonté de « simplifier » le personnage. Et le même constat s'impose : le second film opacifie en réalité les choses. Nous sommes dans la cuisine d'Ella, après son viol par Morrison et ses acolytes. La jeune femme et le marshal sont attablés, comme, lorsqu'au début du film Jim dégustait la tarte amoureusement préparée par sa maîtresse, avant de la rejoindre dans son lit. L'air du temps n'est plus à l'insouciance (l'a-t-il seulement été?) et Jim tente une dernière fois de convaincre Ella, qui figure sur la liste noire, de « quitter le Wyoming ». Ici, l'incompréhension, le gouffre qui s'est ouvert entre les anciens amants, est dans une large mesure, du point de vue du récit, pris en charge par l'insistance portée sur l'attachement d'Ella aux choses. Montrant ses valises et ses livres de compte, « équilibrés au centime près », elle explique à Jim : « Tout ce que j'ai au monde est ici. Je ne peux pas simplement partir et tout abandonner ». De colère, le shérif envoie d'un coup de pied valser les objets empilés par Ella sur une chaise. Le commentaire qui accompagne son geste d'humeur expose bien la fracture de classe qui, en définitive à toujours séparé les deux personnages : « Ces trucs ?! Bon sang Ella, ce ne sont que des choses. Le monde est rempli de choses. Je peux t'acheter ce que tu veux ». Quelques minutes plus tard Averill rééditera son coup de sang, après qu' Ella ait patiemment remis ses « choses » à leur place<sup>877</sup>. Mais rien y fait : la jeune femme s'est résignée à rester dans le comté, aux côtés de Nate, qu'elle s'apprête à rejoindre. L'élimination de toute cette partie de la scène amoindrit considérablement la portée de l'antépénultième remarque de Jim, qui, déjà debout, jette, dépité, à l'intention d'Ella et de Nate - qui s'est fait assassin pour devenir riche - : « Eh bien prenez tout, tous les deux. C'est plus votre pays que le mien après tout ».

---

877 En éliminant ces images, la version courte produit du non-sens : on voit Ella entrer dans la cuisine avec ses valises et ses livres, qu'elle dispose sur une chaise, formant ainsi un échafaudage volumineux. Pourtant, l'instant d'après, elle s'assoit à cette même place.

La scène du second meeting au Heaven's Gate, qui lance l'insurrection, mérite à plus d'un titre que l'on s'y arrête longuement. Dans l'immédiat, pour poursuivre notre démarche comparatiste – nous avons déjà observé dans quelle mesure la version « revue et corrigée » s'était saisie de cet instant pour réhabiliter la geste héroïque, apprécions la manière dont l'idée de solidarité de classe voyage - bien malgré elle - d'une version à l'autre.

On a beaucoup reproché au film de Cimino son absence de structure, comme s'il s'agissait d'une histoire écrite au fil de l'eau, qui nous ferait passer sans raison apparente d'une époque à l'autre, d'un lieu à un autre, s'intéressant à un personnage avant de l'abandonner, ouvrant une piste et la refermant aussitôt...Réitérons notre gratitude aux censeurs : pour inconsidérée qu'elle soit leur entreprise de sape révèle l'ineptie d'un tel jugement. S'il fallait choisir une illustration unique du fait que l'on a bien affaire à un récit parfaitement pensé, mobilisant toutes les facettes de l'art cinématographique, nous pourrions évoquer la prise en charge de ce concept de solidarité de classe. Bien sûr, c'est une idée qui imprime sa marque à d'innombrables scènes, des rites estudiantins au *Cheyenne club*, en passant par les chœurs nocturnes des migrants ou la délégation des marchands. Pour lui donner vie, Cimino n'hésite pas à recourir aux moyens les plus didactiques qui soient, comme de placer dans la bouche des personnages des « discours ». Cependant l'on trouve aussi dans *Heaven's Gate* de ces éclairs qui, mobilisant le génie du cinéma, exposent en plein jour, tel un flash, toutes les données de la question. William Faulkner raconte avoir « vu », comme l'on peut découvrir, à la faveur d'un violent orage, l'espace d'une fraction de seconde, un paysage dissimulé par la nuit, la totalité du récit qui allait constituer sa trilogie des *Snopes*. Il ne lui restait plus qu'à écrire sous la dictée de cette vision. C'est un peu ce qui se passe dans *Heaven's Gate* avec le concept de solidarité de classe. Bien sûr, il y a les harangues de Canton auxquelles répond le beau sermon d'Eggleston. Mais ce n'est pas de là que jaillit la lumière ; comme souvent chez Cimino, le sens se construit, il n'est pas donné a priori, il naît de la confrontation et repose avant tout sur les images. Bien en amont de la scène du meeting, au moment du retour de Jim à Sweetwater, se déroulait une autre assemblée de migrants, dans la salle sombre du restaurant de l'hôtel de JB, transformée pour l'occasion en arène poussiéreuse dédiée aux combats de coqs. Considérant qu'il était bien suffisant pour le public en mal de divertissement de comprendre que les pauvres jouaient ainsi leurs maigres économies, plutôt que de les « capitaliser », la version courte élimine totalement la bagarre entre Kurz et Kaizer dont il a déjà été question. C'est seulement quand nous retrouvons deux heures plus tard les deux personnages que nous « comprenons » l'importance cruciale de cette confrontation préliminaire dont l'argument de départ reposait sur un désaccord concernant les limites des propriétés respectives des deux migrants. Prêts à s'écharper pour obtenir gain de cause (Kaizer a

déjà la tête en sang), tant bien que mal tenus à l'écart l'un de l'autre par un Averill déjà débordé par la situation, nous les voyons à présent, dans la lumière blanche de la salle au toit de toile, bras dessus bras dessous. Plus tard, ils travaillent ensemble à construire les machines de guerres « romaines » qui réduiront à néant la forteresse de fortune des mercenaires assiégés. Il n'y a pas de mots, simplement le mouvement des images. C'est l'histoire qui passe ; elle se moque des titres de propriétés des gueux. Elle s'amuse de les voir se quereller autour d'un tas de poussière, pour des poussières, à l'heure même où les puissants, autrement plus conscients de la communauté d'intérêt qui les lie, s'organisent méthodiquement pour renforcer leur position. Mais elle tremble, elle manque de vaciller quand les « trop nombreux » - ainsi que le constate avec lucidité Bill - pauvres réalisent qu'ensemble ils ne peuvent être vaincus. Comment le film pouvait-il davantage que cela donner forme à la dynamique du collectif, la vraie force motrice de l'histoire ? Si l'on voit toujours, dans la seconde version Kaizer et Kurz se donner l'accolade, la portée de l'image est bien moindre du fait non seulement de l'absence de la scène de bagarre à l'hôtel des Deux Océans, mais aussi en raison du choix de retenir les prises de paroles les plus explicites. Paradoxalement, il y a davantage de migrants qui s'expriment au cours de cette réunion dans la grande salle de bal dans la version courte que dans la version longue. Difficile de savoir s'il faut y voir un signe de « résistance » du réalisateur (les cadres de United Artists, à commencer par Steven Bach ayant clairement exprimé leur souhait de réduire au maximum les éruptions « incompréhensibles » et « déprimantes » de ces « geignards<sup>878</sup> »), toujours est-il que le contenu des propos a subi un certain glissement. Moins de lamentations grandiloquentes, plus d'efficacité et d'optimisme. Bien qu'elle ait tendance, d'une manière générale, à minorer l'importance de la photographie, et du personnage du photographe<sup>879</sup> c'est lui que la version courte charge de formuler, par un discours donc, ce qui dans le film originel relevait davantage de la construction, opérée par le spectateur sur la base d'éléments savamment disposés à différents stades du récit. On élimine donc le rapprochement entre les deux scènes (le combat de coq et le meeting politique) et l'on fait dire au photographe : « Il faut qu'on emploie la force! C'est une question de vie ou de mort !... »

A croire que ce photographe, pensé comme témoin à la fois discret et omniprésent, mais aussi acteur à part entière de la vie de la communauté est devenu, avec la nouvelle version, le porte-parole du studio. Le même procédé, consistant à *forcer* le sens par un ajout de texte, toujours autour de cette idée centrale de la solidarité de classe, est employé dans la scène nocturne après la première journée de guerre. A nouveau, cette intrusion intempestive de dialogues fabriqués après coup pour répondre aux attentes de l'industrie souligne par défaut la puissance de la mise en scène initiale. Nous

---

878 Voir première partie.

879 *Ibidem*.

sommes donc la veille au soir de l'assaut final. Le premier acte a été sanglant, Bill et Nate sont morts, ainsi que des dizaines de migrants. Cependant, les mercenaires ont été surpris de leur résistance acharnée. Comprenant qu'ils ne pourraient, avec ses seuls tueurs en gris, en venir à bout, Canton est parti « chercher de l'aide<sup>880</sup> ». En attendant les renforts, les porte-flingues de l'Association sont assiégés ; dans l'épaisse nuit noire, si propre à l'ouest d'après Kerouac, les deux campements se font face. Originellement, voici ce qu'avait prévu de montrer Cimino ; trois plans, dépourvus de tout discours, lui suffisaient :

- 1) En plan large nous découvrons le camp des migrants, ou tous les hommes (valides) s'affairent. Un mouvement de travelling nous permet d'identifier Kurz et Kaizer se passant des rondins afin d'ériger des machines de guerre « romaines », ainsi que l'explique Averill, qui arrive de l'arrière plan, à Eggleston. On suit les deux hommes jusqu'à l'entrée d'une cabane où gisent des dizaines de blessés. Couverts de bandages de fortunes, entassés les uns sur les autres à même le sol, ces gueules cassées de la guerre de classe ont encore la force de chanter. Lorsqu' Averill pénètre sur le seuil, les hommes interrompent le récital et une femme reprend avec une voix bouleversante la douce mélodie.
- 2) On passe, avec un second plan large, au camp d'en face. Au centre, Wolcott – seul aux commandes donc depuis le départ en catastrophe de l'estafette Canton – entouré des tueurs en uniforme anthracite. Le silence est total, la peur perceptible. Du côté des migrants, le chœur a repris et le chant parvient jusqu'ici.
- 3) Toujours dans l'enceinte assiégée, un plan rapproché, en légère plongée, distingue un des mercenaires. Il est allongé et fume une cigarette. Faiblement, il reprend lui aussi le chant des migrants.

Nous reviendrons sur cet enchaînement qui dit à peu près tout du contenu politique du film. Mais voici comment la version courte veut « expliquer » au public ce qui différencie les deux armées, celle du peuple qui lutte pour son droit à l'existence, et celle des mercenaires, recrutés au sein des classes laborieuses pour défendre les intérêts des puissants. Dans le premier plan, les hommes s'activent toujours, à l'extérieur, et, dans l'infirmerie improvisée, l'on entend bien les mélodies slaves. Mais Averill, une fois parvenu sur le seuil, s'entretient avec JB, assis au milieu de la pièce et que l'on ne remarque absolument pas dans la version originale. Ce dernier, dépité, constatant l'ampleur des pertes subies au cours de cette première journée de guerre lance au premier : « Je

---

880 Dans la version courte, où il faut que les choses soient bien claires, Canton annonce à Wolcott : « je vais chercher l'armée ».

suppose qu'ils étaient trop forts pour nous ». L' Averill nouveau « explique » alors – autant à son ami qu'au spectateur - : « Ils les ont tous achetés, JB ». Sur ce nous découvrons le camp des mercenaires, avec Wolcott mâchonnant son cigare au milieu de ses recrues. On entend bien, au loin, la chanson et l'on peut toujours lire sur les visages anxieux la peur s'installer. Mais le troisième plan a disparu. Un tueur fredonnant le chant de ses victimes, issues du même milieu social que lui? Trop compliqué ! Et la nuit, la dernière du film, se termine avec un retour au camp du héros, où nous l'écoutons préciser à Eggleston: « Il faut qu'on attaque à l'aube, avant qu'ils ne puissent s'enfuir ».

L'on saisit donc – par la comparaison des deux films – comment la volonté de rendre plus « accessible » le film se traduit par une perte ou une altération du sens originel. Un autre procédé est également à l'oeuvre dans le second montage, qui conduit à la même perversion du propos filmique : parallèlement à la réhabilitation du héros, les censeurs ont voulu livrer une version plus « optimiste » du récit.

### **« Autant s'amuser. C'est pas une bonne philosophie? » : disneylandisation de la guerre de classes**

Un récit défaitiste d'une histoire déprimante : au regard des canons hollywoodiens, le film qui sort à New York quelques jours après le triomphe républicain de novembre 1980 cumule de lourds handicaps. Assurément, le cahier des charges de la seconde version prévoyait une atténuation sensible de la tonalité sombre de *Heaven's Gate*. Déjà une manifestation du l' « *optimism turn* » qui imposera sa marque à l'ultime réalisation de Cimino<sup>881</sup>?

Examinons donc la manière dont travaille le deuxième film pour torpiller la représentation, effectivement dénuée de toute préoccupation visant à « rassurer » l'Amérique, élaborée initialement par Cimino, de l'histoire âpre de la conquête de l'ouest.

Le choix de conserver le discours du Doyen et d'écarter la diatribe de Bill, afin de ramener le prologue à un format « acceptable », répond clairement à ce souci d'expurger au maximum le film de considérations négatives. Là encore, le fond rejoint la forme : il n'était pas question que subsiste, dans un film commandé au quintuple vainqueur des Oscars l'année précédent sa sortie, une annonce aussi cynique que pessimiste ( en clair : « il n'y aura aucun changement dans ce pays, parce que nous, l'élite de Harvard l'avons décidé ainsi »), placé au tout début de l'histoire. Savoir que tout va mal finir alors qu'il reste près de trois heure et demie de film ? Cimino se faisait sans doute des illusions sur ce qu'étaient prêts à entendre ses employeurs.

---

881 Voir partie deux, chapitre deux.

Au rebut donc les envolées lyriques, pourtant consubstantielles au personnage d'un Bill qui déjà titube et provoque les regards désapprobateurs et les soupirs de ses professeurs, de la même manière que le fera sa sortie incontrôlée au *Cheyenne Club*. Absconses, futiles et décourageantes, voilà comment ont été perçues, du côté d'Andy Albeck et de Steven Bach les circonvolutions du *class orator* évoquant l' « air morose » d'un jeune homme ayant « en vain, de toutes ses énergies » essayé de trouver un sujet de discours, dissertant sur son « désarroi », qui n'était pas sans lui rappeler « la détresse de ce jeune homme » quand il lui fallut se mettre lui-même à la tâche...

La mise en miroir des deux versions nous fait à nouveau constater la place essentielle occupée par la scène de l'arrivée du train en gare de Casper et la discussion sur le quai, entre Jim et Cully. Le premier revient de Saint Louis. Cette information subsiste dans la version courte, en revanche on ne sait absolument pas ce qu'il est allé y faire. Et pour cause : quand Cully lui demande des nouvelles de la grande ville du Midwest, Jim évoque bien les difficultés financières des établissements bancaires mais tait intégralement le motif de cette longue excursion vers le Mississippi. Car la présence du shérif du comté de Johnson à Casper, la station de chemin de fer la plus proche de Sweetwater (Cully est étonné : « je te pensais encore dans le comté de Johnson ») s'explique uniquement par une mission bien particulière que sa fonction officielle l'a conduit à accomplir et dont il fait part, la mine sombre, à son ami : « J'ai emmené une immigrante se faire pendre au pénitencier fédéral de Saint Louis<sup>882</sup> ». Il faut prendre la juste mesure de ce que le film nous dit, à cet instant, là, sur le quai de cette Ellis Island de la prairie qu'est alors Casper. Cully en voit et en entend de belles, depuis son poste d'observation privilégié de chef de gare, pourtant, la confiance de Jim le surprend, achevant de lui ôter ses dernières illusions. Il veut quand même savoir et questionne : « la loi pend donc les femmes maintenant ? ». La réponse de la Loi le laisse sans voix : « Elle a tué son mari de six balles dans la tête, puis ses enfants ». Ici tout particulièrement, le son prend en charge le sens du discours filmique. Cette texture sonore si particulière de *Heaven's Gate*, tant décriée, donne à la scène toute sa valeur. Le silence qui s'installe entre Cully et Jim n'est pas un vrai silence. Les hommes se sont tus, rendus muets par l'horreur de la nouvelle, mais derrière, à côté, au dessus d'eux, l'immense clameur du *boom* semble ne jamais devoir s'éteindre. Il était fondamental de conserver cette césure, et de laisser le spectateur se noyer dans les sons de la gare, pour comprendre cette donnée fondamentale, colonne vertébrale du rapport de la « trilogie américaine » à l'histoire : la violence est la manifestation de la dépossession, entendue comme la perte de la capacité de l'homme à être autre chose qu'un simple rouage de la machine. Elle n'est pas

---

882 Peut-être faut-il y voir une allusion au lynchage, par pendaison, de la « vraie » Ella Watson, deux ans avant le début de la guerre du comté de Johnson proprement dite. Nous discuterons plus loin de tous les éléments factuels, ou potentiellement factuels, du film.



« ailleurs », pas plus au Vietnam que dans le *wild* des vastes étendues occidentales. Nous reviendrons longuement sur la teneur des propos de Jim, lorsqu'il reprend la parole. Peut-être s'agit-il des mots les plus significatifs, du point de vue qui nous occupe, prononcés au cours des trois heures trente-neuf minutes du film. Et ils ne figurent pas dans la version courte. Contentons-nous dans l'immédiat de suggérer leur importance par leur seule citation :

Cully : Qu'est-ce qui va se passer maintenant?

Jim : Il est temps de partir Cully. D'aller à l'ouest

Cully : J'y suis déjà allé.

La première réplique de Cully est maintenue en l'état ; elle exprime littéralement le « besoin » du récit de se projeter dans l'étape suivante. Mais la modification apportée à la réponse de Jim nous fait apprécier la manière dont le film, dans sa version originelle, pervertit la règle du « *what's next ?* ». Il n'était en effet pas possible de conserver cette idée d'un ouest toujours plus à l'ouest et dans lequel l'on serait pourtant déjà allé. Donc, en lieu et place de ses spéculations aussi déprimantes qu'« incompréhensibles », le nouvel Averill rétorque, d'une voix ferme : « une révolution, je suppose ».

On assiste ensuite à l'une des plus formidables aberrations de cette entreprise de « simplification » que se veut la version courte. En effet, c'est au moment où le film fait le choix du didactisme le plus limpide que les censeurs interviennent pour priver le spectateur de son « droit légitime » à l'explication. Il suffit d'évoquer ces coupes pour comprendre, sans qu'il soit nécessaire de pousser plus loin l'analyse, la raison d'une telle ablation. Après avoir mentionné le meurtre de Kovach, passage conservé, Cully se livre en effet à un véritable exposé de la situation dans le comté de Johnson, qui, lui, disparaît intégralement lors du second montage. Et voici ce qu'expliquait l'employé du chemin de fer, marchant de conserve avec son ami, vers la queue du train :

Cully : Les citoyens qui veulent s'établir ici se font blackbouler par les gros. Un citoyen vole pour éviter que sa famille ne crève de faim et il est tué.

Jim: Bon dieu !

Cully : Je vais te dire Jim, si les riches pouvaient payer les autres pour mourir à leur place, les pauvres auraient une belle vie.

(...)

Jim : Il y a de plus en plus de monde n'est-ce pas?

Cully : Savent-ils seulement ce qui les attend ici? Non ils ne le savent pas, ils ne le savent pas! Ils restent là, assis dans le trou du cul du monde. Certains crèvent de faim sous mes yeux. Des bébés aussi. Chaque jour, je me jure que je ne leur donnerai plus un sou. Moi-même je suis pauvre. Mais je suis tout autant humain que le premier venu. Oh Jim, je te le dis, je ne supporte plus ce boulot.

Les modifications infligées au récit originel, afin de le saupoudrer d'une pointe d'optimisme bon teint, semblent souvent relever de l'anecdotique. Certaines paraissent si forcées, si grossièrement plaquées sur un discours qui dit exactement le contraire de ce que voudraient entendre les censeurs, que l'on peut se demander s'il n'est pas possible d'y voir, au moins ponctuellement, une forme de sous-texte sardonique, un clin d'oeil sarcastique du cinéaste qui, quoi qu'il ait pu prétendre à l'époque<sup>883</sup>, a bel et bien été contraint de valider le sabotage de son propre film. Un seul exemple, afin de ne pas alourdir ce chapitre. Nous sommes au comptoir du bar de l'hôtel des Deux Océans. JB, délaissant le spectacle des combats de coqs, rejoint Jim. Fraichement débarqué de Casper, le shérif lui confie les nouvelles, terrifiantes, de la ville. Devant l'incrédulité de son ami (« Dis moi un peu quand tu seras sérieux » ; comprenant qu'il l'est, il s'interroge : « comment peut-on déclarer la guerre à tout un comté? »), Jim a exactement les mêmes mots que ceux tenus à son encounter par son ancien camarade d'université Bill Irvine : « Je suppose qu'en principe tout est possible ». Et JB enchaîne : « Bon dieu! Ça devient dangereux d' être pauvre par ici! ». C'est Jim qui, dans la version originelle, devait conclure l'échange, avant que l'ambiance surchauffée ne l'oblige à investir l'arène pour tenter de mettre fin au pugilat entre Kurz et Kaiser (voir *supra*). Les mots qu'il prononçait se suffisaient à eux-mêmes ; à mille lieux du diktat de l'*entertainment*, ils nous faisaient entendre la partition si singulière du film, celle d'un chant élégiaque et définitivement nostalgique, une ode à la beauté « des choses qui s'effacent » :

JB : Tu l'as dit à quelqu'un d'autre?

Jim: Non, pas encore. Laissons-les profiter de leur dimanche. Il sera encore temps demain matin. Et si donc l'ironie avait commandé au second Cimino, celui qui prétendait au printemps 1981 que la version courte était « plus forte » que le montage initial, de redonner la parole à un JB totalement déprimé par les perspectives alarmantes que vient de lui décrire Jim, qui transpire l'angoisse par toutes les pores de son être, ne donnant aucunement l'impression de vouloir se réfugier dans le divertissement mais qui se fait, après son second passage en salle de montage, soudainement épicurien et adepte du *carpe diem* : « Chaque heure est un sursis. Alors autant s'amuser, non? C'est pas une bonne philosophie ? »

Tous les moyens sont en définitive mobilisés dans cette tentative désespérée d' « optimiser » le récit. Nous avons déjà constaté que la refonte du film passe notamment par des glissements d'images, de plans, voire de scènes entières d'un moment à l'autre du récit. Par ailleurs, et nous reviendrons bien entendu sur cet aspect, *Heaven's Gate* est de très loin l'oeuvre ciminienne dont le sens transite le plus par les sons, et tout particulièrement la musique, arrangée pour partie par David Mansfield.

---

883 « Je pense sincèrement que la seconde version est meilleure. Plus forte, plus claire » (*Télérama*, 3 Juin 1981).

Arrêtons-nous un bref instant sur une modification qui joue à la fois sur l'importance de la partition musicale et sur les déplacements d'éléments narratifs (*Heaven's Gate* étant vu comme un récit sans queue ni tête, il semblait légitime aux censeurs de bousculer à leur gré la disposition originale), pour au final accoucher d'une corruption radicale du propos filmique.

Nous sommes, dans la version studio, à une heure et huit minutes du début. Canton, dans la nuit et le bruit des machines, embauche ses derniers mercenaires<sup>884</sup>. On se retrouve ensuite sans transition dans le salon du bordel d'Ella où la jeune femme reçoit Nate. En réalité, le remontage a scindé ce qui constituait une scène unique dans le film original. Quand Walken demande à Huppert si « Jim est là? », on retrouve les images de la première visite du mercenaire, située au tout début de la partie « western » du film<sup>885</sup>. Nate monte au grenier, trouve son « ami » ronflant sur un lit et Ella évoque ensuite l'« audience au tribunal », que le nouveau montage ne nous donnera pas l'occasion de voir. Or, au moment où Nate s'approche de Jim, prend son chapeau et s'admire avec dans un miroir, le thème musical démarre, doucement. Le plan suivant nous montre la grange d'Ella et l'on comprend alors que la *valse d'Ella* était en fait un son diégétique : il nous parvenait depuis cette petite annexe, où les visiteurs remettent leurs chevaux et dans laquelle se tient, image surprenante, l'énigmatique personnage de John de Cory (David Mansfield), jouant du violon, seul. On voit ensuite passer Nate sur son cheval, tenant par la bride une autre monture sur laquelle il a juché Averill, toujours endormi, abruti par l'alcool. Le plan suivant n'existe pas dans la version originale : Ella sort de sa maison pour donner à Champion une rasade de whisky et s'assurer de son retour. On entend toujours le violon solo de John tandis que le mercenaire s'enfonce dans la nuit vers Sweetwater (Illus.).

Le glissement, d'une version à l'autre, du plan de John au violon, entraîne un basculement complet du sens que véhiculent les images du film. En effet, dans le film sorti en novembre 1980, on le découvre lorsque Jim sort de la maison d'Ella. Il a fait une dernière tentative pour la persuader de partir, en vain, et monte en selle sans un regard au musicien. Ce que prolonge donc le son diégétique du violon, c'est à la fois le souvenir de la valse des deux amants dans le *Heaven's Gate* et, plus immédiatement, la musique qui accompagnait les mots d'adieux, et l'incompréhension réciproque, des deux anciens amants. Il n'est donc question d'aucun retour ; ce n'est pas l'espoir et la

---

884 Scène qui se situe très en amont dans la version originale. Globalement, les modifications sont mineures et pourtant le rouleau compresseur de la simplification et de l'optimisme n' a pas pu s'empêcher d'écraser la puissance d'évocation du dernier plan. A l'origine, on voyait en effet, de dos, les futurs bourreaux s'enfoncer dans la nuit sur les talons de leur patron. En version studio, l'affaire se termine par le tonitruant « C'est moi qui paye ! » adressé par le chef de la WSGA à ses recrues.

885 A nouveau donc la version courte pêche, formellement, par son incohérence. En effet la première visite de Nate se déroule alors que Jim n'est même pas arrivé à Casper (la version courte inverse l'ordre des visites au bordel respectives des deux amants d'Ella). Fort logiquement la césure opérée lors du remontage se fait sur le plan précédant la question de Nate (« Jim is back? »). Sauf que, quand nous le retrouvons cinquante minutes plus tard, nous sommes confrontés exactement aux mêmes images, à la même lumière, aux mêmes sons, à la même mise en scène des lieux. Le second montage échoue donc à faire accroire qu'il s'agit de deux moments *différents* du récit.

promesse d'une nuit d'amour que chante David Mansfield, mais l'insondable douleur de la perte.

Il faut combattre le poison du défaitisme. Ainsi, quand les deux hommes se retrouvent à nouveau chez la jeune femme et que Jim, cette fois en pleine possession de ses moyens abat son poing sur son « ami » afin de lui apprendre à mieux se méfier de ses fréquentations, révélant ainsi à Ella l'existence d'une liste noire dont elle fait elle-même partie, la version courte prend grand soin d'expurger la remarque pourtant cruciale de l'émigrante française : « mon père est mort de cette façon là ».

On doit également veiller à ne pas laisser le public regarder avec trop de bienveillance les espérances d'émancipation collective. De l'espoir, oui bien sûr, il faut en insuffler à cette histoire qui donne, selon les termes d'un critique de l'époque, envie « de se pendre ». Mais il doit s'agir d'un espoir américain, « californien » même, incarné par un héros digne de ce nom et non par la prise de conscience de la force de la colère de classe. Il est remarquable de constater à quel point les modifications apportées à la scène du second meeting des migrants sont de ce point de vue particulièrement significatifs, jusqu'à la caricature la plus outrancière. Nous l'avons dit, cette scène est plus longue dans la version courte, et l'on entend davantage de personnages. Mais que disent-ils? Certes, le photographe en appelle bien à l'insurrection armée. Mais il se garde dans son discours (contrairement à la puissante dénonciation d'Eggleston, qui sert dans la version longue de colonne vertébrale à toute la scène<sup>886</sup>) de toute analyse sur les données socio-économiques du problème. Surtout, la version studio fait le choix d'ajouter une intervention d'un émigrant russe qui intervient pour mettre en garde l'assemblée contre...les dangers de la révolution. Bien que l'action se déroule au début des années 1890, il est envisageable de penser que les censeurs de United Artists misaient sur l'ignorance supposée du public américain en terme de repères historiques. Débutant sa diatribe par « chez nous en Russie... » l'émigrant soigneusement sélectionné pour le second montage peut donner ainsi l'impression d'évoquer les bouleversements qui de fait devaient aboutir, dans les années 1920, à la tyrannie stalinienne<sup>887</sup>...

Il faut aussi se garder de ne pas inutilement charger le récit en violence brute. Dans la version courte, Canton n'assassine pas George Kopestonsky d'une balle dans la nuque. Wolcott trouve une mort violente certes, tandis qu'il s'en sortait indemne dans la version originale, mais c'est une exécution moralement justifiable<sup>888</sup>. Toute la scène de la bataille finale a été repensée de manière à atténuer le pessimisme ambiant. Considérablement écourtée, elle montre beaucoup moins de

---

886 Elle subsiste dans la version révisionniste, mais le nouveau montage en limite considérablement la signification.

887 Inutile de rappeler que le début des années quatre-vingt est marquée par un très net regain de la logique de guerre froide, après la « pause Carter ».

888 Un nouvel ajout de plan achève de transformer le personnage en individu parfaitement répugnant. On le voit, sur le champ de bataille, pantalon sur les chevilles, exhiber son derrière et insulter les « pouilleux » (Voir Illus.)

cadavres, surtout dans le camp des migrants. L'épilogue est particulièrement impacté ; symboliquement, Stefka (Caroline Kava) ne se suicide plus. Minardi n'a plus ces mots terribles lorsqu'il s'adresse au maigre contingent des survivants de l'armée populaire (« vous pouvez rentrer chez vous maintenant ! ») mais assume sa fonction, un peu tardivement certes, de représentant d'une autorité publique au service de la loi (« l'armée va procéder à l'arrestation de ces hommes » lance-t-il à Jim et JB à propos des mercenaires). Enfin, les plans ultimes sont soigneusement écartés : les adieux du shérif à son ami, le champ de bataille désert et jonché de corps, le départ de Jim qui s'évanouit dans le plan.

Difficile de dire si les conséquentes altérations subies par l'épilogue, sur le yacht au large de Newport, relèvent de ce « tournant optimiste ». Jim revoit, en 1903, la mort d'Ella, traitée ici sous la forme d'un *flash back*<sup>889</sup>. Sur les images montrant le couple endimanché sortir de la maison close et tomber dans l'embuscade dressée par Canton, Jim entend la voix de sa défunte maîtresse. Ce sont les mots prononcés lors de la scène d'adieu. La jeune femme remercie le shérif pour tout ce qu'il a fait pour elle. Mais quand elle en vient au fatidique « I love you... », la voix s'éteint, et Jim ne se « souvient » plus du « ...for it » qui précipita treize ans plus tôt son départ de chez elle.

Il était donc important de consacrer quelques pages à cette version qui prétendait offrir une « seconde chance » à une oeuvre mort-née<sup>890</sup>. Pour reprendre le commentaire d'un des plus féroces contempteurs du film, à sa sortie à l'automne 1980, qui estimait que *Heaven's Gate* devait être conservé « dans un bocal de formol » afin de conserver « pour toujours les traces de ce que l'on peut faire de pire au cinéma<sup>891</sup> », l'on doit pareillement veiller à la survie de la version révisionniste, non seulement parce qu'elle révèle l'ampleur des compromissions dont peut se rendre coupable un cinéaste vis à vis de sa propre oeuvre, afin d'assurer sa survie artistique mais surtout – et c'est ce qui nous intéresse ici au premier chef, dans la mesure où, telle un négatif, elle donne à voir par tout ce qu'elle n'est pas, la vraie couleur du film original.

C'est donc maintenant que tout commence. Allons à l'essentiel : avec *Heaven's Gate*, Cimino a voulu, plus encore que dans son film précédent, parler d'une guerre. Une guerre méconnue, qui ne figure pas dans les manuels d'histoire. Et pour cause : elle n'a jamais eu lieu.

---

889 En soi, ce choix peut apparaître comme une subversion du rapport de la filmographie de Cimino à l'histoire. Voir première partie et, dans la seconde, nos commentaires sur *Sunchaser*.

890 Mais nous avons vu, en première partie, que les dirigeants du studio avaient probablement enterré le film avant la sortie de la seconde version.

891 Voir première partie.

## La guerre des cinq jours

*Heaven's Gate* est le seul des sept longs métrages de Michael Cimino à être entièrement, ou presque, construit autour d'un événement historique clairement établi et documenté : la guerre du comté de Johnson. Il ne nous appartient pas de faire ici l'histoire de ce conflit. Nous renvoyons le lecteur à la bibliographie en fin de volume pour un aperçu complet de la question. Il est néanmoins frappant de constater à quel point la réception critique de *Heaven's Gate* a en définitive très peu interrogé le rapport du film à l'histoire censément relatée. Autant le récit du conflit vietnamien a subi l'épreuve de la confrontation aux « faits », autant les commentaires acides qui ont prétendu mettre à nu la « supercherie » du film suivant – ainsi de Pauline Kael démasquant le « poseur Cimino » - se sont bien gardés de s'aventurer sur le terrain du discours historiographique développé par le cinéaste. Pourquoi donc une telle timidité, qui peut surprendre quand on se souvient de la verve d'un Canby ou d'un Jack Kroll pour dénoncer le « scandale » que pouvait représenter, à leurs yeux, l'existence même du film? Ce qui pourrait n'être qu'une bizarrerie de plus, autour d'un film qui a de toute façon été bien davantage commenté pour ses à-côtés qu'en tant qu'oeuvre d'art, se révèle une question particulièrement intrigante dès lors qu'on se penche sur cet obscur affrontement du début des années dix-huit cent quatre-vingt dix.

Accusé par d'innombrables voix d'avoir surchargé son western de « détails authentiques » superflus, d'avoir surjoué en quelque sorte la carte du cinéaste-historien qu'il n'a par ailleurs jamais prétendu être, Cimino a pratiquement été dispensé de toute critique relative à l'usage fait de la liberté essentielle attachée à son statut d'artiste, la possibilité de modeler à son gré le matériau historique : tout en effet est « vrai » dans *Heaven's Gate*, à l'exception de l'essentiel.

C'est pourquoi l'on peut difficilement faire l'économie d'un retour sur la guerre du comté de Johnson. Non bien entendu pour la narrer dans ses menus détails. Mais pour éclairer, une fois présentes à l'esprit les caractéristiques essentielles de cette guerre de la prairie, les choix de Cimino.

Nous tâcherons donc d'exposer, brièvement, les principaux enjeux de cet épisode périphérique de la Conquête de l'Ouest. Il ne s'agit pas d'en minorer l'importance : à l'instar d'autres conflits de la même nature, il offre un point de vue original des conditions, et des choix politiques, qui ont présidé à la mise en valeur de l'ouest « inculte » dans le sillage de la victoire nordiste. Pour autant, l'intérêt fondamental de cette parenthèse historiographique est ailleurs ; nous verrons dans un second temps

que, si *The Deer Hunter* avait métaphorisé la guerre par la figure du hasard (la roulette russe), c'est la guerre elle-même qui devient dans *Heaven's Gate* une métaphore de l'histoire.

### ***La Johnson County War, un combat pour la terre***

#### **Cimino et « le bandit des plaines »**

Lors d'un entretien donné au milieu des années quatre-vingt aux *Cahiers*, Cimino évoque, pour expliquer la genèse de son film, une lecture. Pour une fois, il ne s'agit pas d'un écrivain russe, mais bien d'un compatriote, Asa Shin Mercer qui écrivit à chaud un récit de la guerre du comté de Johnson. C'est donc avec *The Banditti of the Plains or The Cattlemen's Invasion of Wyoming in 1892*, dont la première édition est proposée au public dès 1894, que nous avons entamé nos travaux de documentation sur ce conflit le plus souvent absent des grandes synthèses historiques. C'est une oeuvre passionnante, et l'on comprend que le cinéaste ait songé à l'utiliser comme matériau de départ. En soi, la vie de son auteur pourrait être un sujet de film : premier président de l'université de Washington, il entreprend, en tant que sénateur local, de peupler son Etat en organisant une vaste migration « coast to coast » de jeunes femmes célibataires.

Enhardi par le whisky, JB, saisissant Ella par la taille lors de la scène de danse, résume parfaitement la philosophie qui animait l'action de Mercer dans les années 1860 : « les barbelés et les femmes sont les piliers de la civilisation ». Constatant les ravages de la guerre civile (près de sept cent mille morts), responsable d'une surmortalité masculine dans les Etats de l'Est, Mercer prend en charge le déplacement de centaines de veuves ou de célibataires vers l'extrême nord-ouest du pays où le boom économique, non pas du boeuf mais du poisson, a attiré une main d'oeuvre presque exclusivement composée d'hommes (malheureusement pour nous, les pêcheries et les conserveries du Puget Sound n'ont pas eu leur Upton Sinclair). Restées dans l'histoire sous le nom de « Mercer Girls », ces femmes transportées via le Cap Horn d'un océan à l'autre sur un ancien vaisseau militaire inspireront directement une série télévisée populaire des années soixante, *Here Come The Brides*<sup>892</sup> (« Les épouses arrivent »). Il est donc lui aussi allé « à l'ouest », bien au delà du centième méridien, là où l'on se trouve irrémédiablement, ainsi que l'écrit Didion à propos de la Californie « à court de continent<sup>893</sup> ». A court de continent, mais pas d'idées ni d'ambitions, Mercer fait donc demi-tour

892 Avec notamment David Soul et Robert Brown dans les rôles principaux. Cinquante-deux épisodes diffusés entre 1968 et 1970 sur la chaîne ABC. La série est aujourd'hui disponible, aux Etats-Unis, en vidéo (Sony Pictures Home Entertainment, 2006). En France, elle a été diffusée dans les années 1970 sous le titre *Cent femmes à marier*.

893 Un des plus beaux passages de ses chroniques : « La Californie est un endroit où se conjugue, en un point d'inconfortable suspension, la mentalité du boom et un sens de la perte tchekhovien ; où l'esprit est troublé par un soupçon profondément enfoui mais inextinguible : qu'il vaudrait mieux que ça marche ici, parce qu'ici, sous cet immense ciel délavé, c'est l'endroit où nous arrivons soudain à court de continent », *L'Amérique, op. cit.*, p. 288.

pour s'installer à Cheyenne, dans le Wyoming, où il fonde et dirige...l'organe de presse officiel de la WSGA, le *Northwestern Livestock Journal*. Assez rapidement cependant, il se solidarise avec les *grangers*, les petits fermiers victimes des appétits insatiables des *cattlemen*, au point donc de publier, dans un revirement qui a peut-être inspiré l'évolution du personnage de Nate Champion, un récit au vitriol des exactions de l'Association, ainsi que des complicités politico-judiciaires dont elle bénéficia.

Et de fait, on relève de nombreuses similitudes entre le livre de Mercer et le film de Cimino. Certaines images semblent avoir été fabriquées à partir de descriptions littérales. Plus encore, des éléments de décor de *Heaven's Gate*, tels que la cabane de Nate et Nick ou les machines « romaines » fabriquées par les migrants sur les recommandations d'Averill, pour conduire l'assaut final, sont indéniablement copiés sur les illustrations dont Mercer lui même à agrémenté son récit. Enfin, il n'est guère douteux que le commentaire de Bill adressé à son ami Jim dans la salle de billard, alors que les membres de la WSGA viennent de plébisciter le plan d'élimination de « presque tout un comté » est un emprunt direct au sous-titre du livre de Mercer : « the crowning infamy of the ages<sup>894</sup> ».

William H Kittrell, qui signe la longue introduction à l'édition publiée en 1954<sup>895</sup>, raconte l'enfer que fut l'existence de Mercer, dans les mois et les années qui suivirent la sortie de son livre. Victime de boycott et de saccage, *The Banditti of the Plains* devint très vite introuvable. « Même les épreuves originales déposées à la bibliothèque du Congrès disparurent<sup>896</sup> ». Dans un déchaînement de violence digne des méthodes terroriste du Liberty Valence de Ford, les locaux de son nouveau journal, acquis à la défense des droits démocratiques, ne résistèrent pas au feu allumé par les hommes de main de ses anciens employeurs. Réédité à plusieurs reprises au cours du second vingtième siècle, l'ouvrage est toujours distribué avec parcimonie dans les régions d'élevage extensif des Grandes Plaines<sup>897</sup>

L'épilogue de l'existence de Mercer anticipe celui du film. Abandonnant toute prétention à contribuer à l'élévation morale et intellectuelle de son pays, il finit par s'installer, toujours dans le Wyoming, à la tête d'un ranch. L'ancien sénateur de l'Etat de Washington meurt en 1917 à Hyattville, dans le comté de Big Horn, en homme d'affaires prospère.

---

894 « Nous venons de débattre de l'une des décisions légales les plus infâmes de ton comté ». Cette ligne de dialogue n'apparaît pas dans la seconde version du film.

895 Voir bibliographie en fin de volume.

896 Kittrell, *op.cit.*, p. xvi.

897 Voir notamment John W. Davis, *Wyoming Range War : The Infamous Invasion of Johnson County*, Norman, University of Oklahoma Press, 2012.



Au delà donc des convergences des deux récits, il semble bien que les différentes facettes et les bifurcations de Mercer se retrouvent peu ou prou dans le film à travers les personnages du Doyen (Mercer première époque, celle de la fondation d'une institution éducative chargée d'illuminer les ténèbres du *wild*), puis de Nate (le Mercer transgressif, qui change de camp) et enfin d'Averill (le dernier Mercer, celui de la tentative désespérée pour influencer sur le cours des choses et du repli dans la solitude dorée).

Pour l'essentiel, les travaux historiques les plus récents n'ont guère contesté la validité du récit de Mercer, en tout cas d'un point de vue factuel. Comme l'on peut s'en douter, c'est plutôt la nature du conflit qui a été questionnée : véritable guerre de classe ou « simple » opposition entre différentes conceptions du régime de propriété agraire? Et que retenir de tout ceci qui soit à même de rendre plus intelligibles les choix opérés pour et par film? C'est ce que nous allons essayer de démêler dans les pages qui suivent.

### **La guerre du comté de Johnson a-t-elle eu lieu?**

Dans un souci de lisibilité, il nous paraît préférable de débiter par une relation succincte des événements, telle qu'on peut la trouver exposée dans les livres d'histoire. En effet, s'il demeurent des points controversés, ainsi de la nature exacte des activités d'Ella Watson (prostituée, tenancière de bordel ou femme libre à la tête d'un ranch?), la plupart des ouvrages s'accordent sur une version *a minima* de ce conflit, finalement assez peu atypique.

### **Le *Homestead Act* et le « boom du boeuf »**

Sommairement, il est possible de présenter l'arrière-plan général selon une double perspective ;

- 1) Politique : le *Homestead Act* de 1862 encourage l'installation dans ce vaste territoire de petits fermiers (les *grangers*). Anticipant sa victoire dans la guerre qui fait alors rage dans la partie orientale du pays, le pouvoir lincolnien entend faire de l'ouest le territoire d'expansion d'un modèle capitaliste fondé sur la petite propriété familiale, aux antipodes du système sudiste de l'exploitation latifundiaire et esclavagiste. La constitution d'un cadre légal visant à soutenir la mise en valeur des immensités occidentales par de « petits » exploitants s'insère bien dans un projet politique beaucoup plus vaste, pensé par les classes dominantes de la côte Est. Il s'agit en effet, au delà du soutien de principe au modèle souvent idéalisé de la communauté et du rapport « familial » à la propriété<sup>898</sup>, de donner chair à la « destinée

---

898 Idéalisation qu'illustrent de manière convaincante les films de King Vidor des années de la Grande Dépression.

manifeste » de la puissance émergente que sont alors les Etats-Unis d'Amérique, moins d'un siècle après leur création, en réalisant l'occupation effective de la moitié ouest du continent, soit les quelques quatre millions et demi de kilomètres carrés s'étendant de la vallée du Mississippi aux rivages du Pacifique. C'est évidemment une tâche gigantesque. L'ambition est de réaliser, si possible en conférant une dimension légale à l'opération, un transfert de propriété, à une échelle inédite pour l'époque contemporaine, afin de déposséder les occupants historiques des lieux. Mais, et là réside bien l'origine fondamentale de ces « guerres du *range* » dont la Johnson County War n'est qu'un des nombreux avatars, les concepteurs de la loi fédérale de 1862 entendent bien imposer un autre mode de développement que celui qui domine dans le *Deep South* ; il n'est pas question, pour la bourgeoisie modernisatrice des métropoles du Nord, de livrer l'ouest aux appétits de gros propriétaires absentéistes, qu'ils viennent du Sud ou d'ailleurs. En fait, comme le montre très bien *The Man who Shot Liberty Valence*, cette volonté d'implanter des colons blancs, vivant sur place et transformant donc, par leur présence, les anciennes terres indiennes en véritable morceau d'Amérique, est indissociable de la promotion du *statehood*, c'est à dire l'élévation de ces espaces au statut d'Etat de l'Union<sup>899</sup>.

- 2) Economique : l'élevage du boeuf est l'équivalent, dans un territoire tel que le Wyoming des années 1860-1890, toute proportion gardée, de ce qu'a pu représenter la ruée vers l'or en Californie ou en Alaska. Contrairement en effet à de nombreuses étendues désertiques de l'ouest, les terres du Wyoming ne recèlent aucune ressource minière d'envergure. Constitué pour un tiers de sa superficie de vastes étendues herbeuses, le futur quarante-quatrième Etat devient donc dès le milieu du dix neuvième siècle la terre d'élection du boeuf. Dans l'entretien aux *Cahiers* où le livre déjà mentionné de Mercer est cité, Cimino évoque un autre ouvrage contemporain (qu'il n'a sans doute pas lu ; il pense qu'il s'agit de deux livres en se trompant sur la fonction du mot « ou » - *or* – qui scinde en deux le long titre choisi par James S. Brisbin, dans la tradition de l'époque), dont le titre programmatique illustre bien l'état d'esprit qui a pu motiver les investissements réalisés dans ces territoires, et –

---

899 A lire : Douglas W. Allen, « Homesteading and Property Rights : or How the West Was Really Won », *Journal of Law and Economics*, vol. 34, n°1, Avril 1991, p. 1-23 ; Marion Clawson, *Uncle Sam's Acres*, New York, Dodd Mead, 1951 ; Paul Wallace Gates, « The Homestead Law In An Incongruous Land System », *The American Historical Review*, vol. 41, n°4, Juillet 1936, p. 652-681 ; Benjamin Horace Hibbard, *A History of the Public Land Policies*, New York, Peter Smith, 1939 ; Anette Kolodony, *The Land Before Her : Fantasy and Experience of the American Frontier 1630-1860*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984 et Patricia N. Limerick, *The Legacy of Conquest : The Unbroken Past of the American West*, New York, Norton, 1987. Peu de choses en français. On peut bien sûr commencer par les grandes synthèses d'André Kaspi ou de Jacques Portes. Un commode résumé de la question qui nous occupe est fourni par Daniel Boorstin dans ses pages intitulées *A la conquête du domaine public* du chapitre « L'expérience démocratique » de son étude devenue un classique *Histoire des Américains*, Paris, Robert Laffont « Bouquins », p. 892-900.

corrélativement – les espoirs d'enrichissement : *The Beef Bonanza or How to Get Rich in the Plains*<sup>900</sup> (« la course au boeuf ou comment devenir riche dans les Plaines »).

Concernant l'aspect proprement économique de la question, nous suivrons les conclusions tirées par Helena Huntington Smith, dont l'étude de l' « insurrection » de Powder River (l'autre nom de la guerre du comté de Johnson), bien que déjà ancienne, demeure un des principaux ouvrages de référence. Nous reviendrons sur cette étude, qui a le grand mérite de mettre en perspective (historique) les choix du cinéaste. Nous comprendrons ainsi pourquoi il était nécessaire que Bill s'exprime avec un fort accent anglais ou combien il est judicieux de la part de Cimino de faire débiter son histoire à Harvard. Mais dans l'immédiat, retenons les leçons économiques de Huntington Smith. Pour l'historienne américaine, la « guerre » du printemps 1892 est clairement « une séquelle de la grande *Beef Bonanza* » qui débute autour de 1880 et « qui combine les imageries véhiculées par la Bulle des Mers du Sud et le krach de 1929 »<sup>901</sup>. Pour aller à l'essentiel, il faut retenir ceci : l'élevage du boeuf, réalisé en *open range*, c'est à dire dans une prairie totalement ouverte, peu contrôlée, où les bêtes étaient laissées parfaitement libres de leur mouvement, chaque propriétaire « gérant » et vendant son troupeau sur la base de livres de compte fondés sur la croissance naturelle du cheptel, a donné lieu à une véritable spéculation, qui n'a effectivement rien à envier aux logiques financières qui sous-tendent les mouvements boursiers. Huntington Smith évalue en effet le coût d' « entretien » annuel d'une tête à moins d'un dollar. Dans la mesure où le prix de vente moyen d'un bête de trois ans oscille entre trente et quarante dollars, l'investissement dans le boeuf constituait bien un des taux de profit les plus importants que pouvait alors offrir le capitalisme américain. Mais bien entendu, pour maintenir un niveau aussi élevé de rentabilité, il était vital que la prairie demeure « libre<sup>902</sup> » afin que l'élevage soit le plus

---

900 Publié à Philadelphie par l'éditeur JB Lippincott and Co. en 1881, une décennie avant la Johnson County War.

901 Helena Huntington Smith, *The War on Powder River. The History of an Insurrection*, University of Nebraska Press, 1967, p. 93. Pour se remémorer la première de ces deux crises, l'éclatement de la bulle spéculative formée à partir de la compagnie fondée en Grande Bretagne par R. Hartley en 1771, sur le modèle de la fameuse Compagnie du Mississippi de John Law, on lira l'article de Christopher Reed, « The Damned South Sea », *Harvard Magazine*, Mai-Juin 1999.

902 En fonction du contexte, les mots peuvent désigner l'exact opposé du sens qu'on leur confère communément. De même qu'en France l'expression « école libre » désigne une entreprise privée vendant un service éducatif à des élèves-clients, les ennemis des barbelés, sont, dans l'ouest américain du dernier tiers du dix-neuvième siècle, les partisans de la (très) grande propriété ; tellement grande qu'elle ne doit être bornée par d'autres limites que les « frontières naturelles » des espaces de pâture.

Quelques décennies auparavant, les élites blanches du Nord, abolitionnistes mais peu désireuses d'offrir, « chez elles », d'opportunités d'épanouissement aux Noirs libérés, usèrent de leurs réseaux philanthropiques pour acquérir des terres en Afrique. Ils dénichèrent un territoire, grand comme la moitié du Wyoming, coincé entre la Sierra Leone et la Côte d'Ivoire dont aucun colonisateur européen n'avait voulu. Infesté de moustiques, sans autres ressources que ses marécages et sa jungle impénétrable, le pays fut baptisé Libéria et donné aux esclaves affranchis souhaitant s'établir sur « la terre de leurs ancêtres ». Quand, en 1857, dix ans après l'indépendance du pays, les richesses diamantifères et minières, ainsi que les possibilités de développement de l'hévéa et du palmier à huile, furent établies, les grandes compagnies américaines firent passer le pays sous leur contrôle. Une approche de la question par le roman : Russell

extensif possible : migrant d'un bout à l'autre du territoire, sans entrave, les troupeaux, constitués de plusieurs milliers de têtes, se procuraient ainsi, au gré des saisons, leur approvisionnement en nourriture et surtout en eau, sans qu'aucune ou presque intervention humaine ne soit nécessaire. C'est évidemment ce modèle économique que remet fondamentalement en cause le *Homestead Act* de 1862 et les autres lois fédérales de la même nature qui suivirent.

Voilà pour les grandes lignes de forces qui rendent *possible* l'issue violente des divergences d'intérêt entre les différents usagers du *range*. Plutôt que de poursuivre avec un exposé général, voyons comment les choses se sont passées dans le comté de Johnson, là où, quatre-vingt dix ans plus tard, Cimino posera ses caméras afin de réaliser son *Heaven's Gate*.

### **Le comté de Johnson : un laboratoire des contradictions de classe d'un west not so wild**

C'est d'abord le sud-est du Wyoming qui attira les investissements dans l'industrie bovine. Les comtés de Laramie et de Cheyenne, la capitale, sont, dans les années 1850-1860 les bastions des gros propriétaires. Une des premières entreprises véritablement capitalistes à s'implanter dans le comté plus septentrional de Johnson, au contact des Rocheuses, est l'Anglo-American Cattle Company avec le Britannique Morton Frewen<sup>903</sup>. Cette société, dont la dénomination témoigne bien de l'importance des capitaux anglais dans la formation de la bulle spéculative autour du boeuf, est à l'origine de la constitution d'un premier syndicat patronal d'éleveurs, la Laramie County Stock Association. En raison de son expansion rapide et de la conversion du nord du territoire, à son tour gagné par la fièvre du boeuf, elle devient dès 1879 la Wyoming Stock Growers Association

---

Banks, *American Darling*, Paris, Actes Sud, 2005.

903 La romancière, éprise de formes courtes, Annie Proulx, en fait un personnage de fiction, « un anglais élégant qui vivait de ses rentes » dans une de ses nouvelles de son troisième volet des *Wyoming Stories* (« Les vieilles chansons de cow-boy », in *C'est très bien comme ça*, Paris, Grasset « Les cahiers rouges », p. 87- *Fine Just the Way It Is*, 2008, pour l'édition originale). La même histoire, qui débute par un commentaire didactique de l'auteur (« On croit généralement que les pionniers, une fois arrivés dans le pays, se firent reconnaître la possession d'un bout de terrain, vécurent à la dure, élevèrent des nichées de va-nu-pieds et fondèrent des dynasties de propriétaires de ranchs. Ce fut le cas de certains, mais d'autres, en bien plus grand nombre, n'eurent que de courtes carrières et furent rapidement oubliés ») contient un récit du terrible hiver 1886-1887, durant lequel un blizzard arctique souffla pendant douze jours, « transformant les antilopes en statues de glaces, (...) bloquant les trains par des congères de dix mètres pour trois longues semaines » (*op. cit.*, p. 102). L'oeuvre de Proulx, popularisée notamment grâce au succès de *Brokeback Mountain*, adaptation cinématographique d'une de ses nouvelles, est indispensable à la compréhension de sa terre d'adoption, le Wyoming (Cimino aime « rappeler » que ce sont les « gens de l'Est », comme Ford qui venait du Maine, qui ont le « mieux compris » l'Ouest. Proulx, quant à elle, est du Connecticut). Viscéralement attachée à cet âpre morceau d'Amérique, elle pourfend sans relâche le conservatisme d'une société rurale, dans laquelle « il est impossible d'être végétarien », qui s'origine justement dans l'avènement puis la célébration ritualisée du « culte bovin ». L'auteur aime mettre en scène le Diable, sans doute pour établir la nature luciférienne du pacte conclu entre le Wyoming et l'industrie du boeuf. Dans « J'ai toujours aimé cet endroit », le Diable erre dans son royaume, au volant d'une voiturette de golf, devisant avec son secrétaire Duane Fork, cherchant l'inspiration pour dynamiser et renouveler les pratiques infernales. Croisant « Butch Cassidy et ses vieux potes voleurs de bétail », il finit par imaginer une scénographie inédite, à base de supplices aussi raffinés qu'innovants. Mais quand son diabolin lui demande si « on inclut la dedans les propriétaires de ranchs? », le Diable répond : « Non. Ils trouveraient tout ça normal. » (*op. cit.*, p. 61)

(WSGA, que nous désignerons parfois, ainsi que le fait le film, par le seul terme d' « Association »).

Comme le souligne Huntington Smith, les membres dirigeants de la WSGA « n'étaient pas des hommes de la Frontière frustes et brutaux. La plupart avaient bénéficié d'une éducation soignée et provenaient fréquemment des grandes métropoles de l'Est. Des hommes civilisés, fréquentant les salons et connaissant Paris<sup>904</sup> ». On ne peut, en la lisant, s'empêcher de songer au personnage de Bill Irvine, déclamant des poèmes et se souvenant, dans ses derniers instants, de son amour pour la capitale française. La relation de l'historienne de la guerre de Powder River (du nom du cours d'eau qui traverse le comté), que Cimino a peut-être lue, conforte largement, si l'on excepte évidemment l'issue finale, les choix historiographiques du film. On apprend en effet que dans le « bureau exécutif » de la WSGA des années 1880 l'on trouvait deux hommes issus de la promotion 1878 de la prestigieuse université de Harvard : « l'un, Hubert Teschemacher, venait d'une famille de notables bostoniens, l'autre, Fred de Billier, des milieux d'affaires de Wall Street (...) Tous deux étaient venus dans l'Ouest chasser l'original et avaient décidé de monter une affaire en réunissant un capital d'un demi million de dollars<sup>905</sup> »

On peut considérer que jusqu'au milieu des années 1880 les affaires des *cattlemen* ne rencontrent guère d'obstacles. Bien sûr, les premiers effets des lois sur le *Homestead Act* et l'émergence d'un courant favorable à la transformation du territoire en Etat ne sont pas du goût de la WSGA mais les possibilités d'expansion sont encore vues comme quasiment infinies. Il faut en effet avoir en tête quelques données géographiques et démographiques pour comprendre l'optimisme des barons du bétail. Le Wyoming « utile » s'étend sur quelques cent mille kilomètres carrés. Le « boom du boeuf » et le soutien officiel à l'installation ont bien enclenché une croissance exponentielle de la population, mais sur cette région grande comme le Portugal on dénombre moins de trente-mille personnes en 1885 (environ deux mille en 1860). Le boom démographique doit donc être mis en rapport avec le cadre spatial : même dans sa partie « peuplée », le Wyoming des années quatre-vingt reste un désert.

Le vent commence à tourner avec l'apparition, et surtout le développement, du phénomène connu sous le nom de « mavericking ». Le terme désigne le fait de s'emparer d'une bête, généralement un veau qui a perdu sa mère et s'est égaré, non marquée. Comme on l'a dit, le système d'élevage en vigueur repose sur la libre pâture. La WSGA organise un rassemblement annuel *-round up -*, en avril, qui doit permettre aux cow-boys embauchés par des propriétaires souvent étrangers au

---

904 Helena Huntington Smith, *op. cit.*, p. 154.

905 *Ibidem*, p. 156.

Wyoming, de marquer au fer les animaux nouveau-nés. Cependant, étant donné l'immensité des espaces à couvrir, la tâche s'avère compliquée et, la plupart du temps, les effectifs des troupeaux sont estimés sur la base d'une croissance naturelle moyenne. Le vol de bêtes par les employés, qui se constituent ainsi leurs propres stocks a toujours existé. Cependant, prenant exemple sur le précédent du Montana, les membres de la WSGA en viennent à considérer qu'il ne doit plus être vu comme une fatalité. En 1884 en effet, dans ce territoire voisin, Granville Stuart, qui cumulait ses intérêts de *rancher* à ceux de la « cause publique » qu'il était censé représenter<sup>906</sup>, forme une milice afin d'éradiquer une bande de voleurs de chevaux (*rustlers*). Certains d'entre eux se réfugient alors dans le Wyoming. Les exactions de cette bande armée marqueront suffisamment les esprits pour qu'elle reste connue dans l'histoire sous le noms des « Etrangleurs de Stuart<sup>907</sup> » (*Stuart's Stranglers*).

La même année, le lobby des éleveurs<sup>908</sup> semble marquer un point décisif avec l'adoption par la législation fédérale de la loi « anti-mavericking ». Le « père » de cette disposition légale, qui ouvre la voie vers une « auto-défense » reconnue comme légitime, y compris dans sa traduction meurtrière, est Thomas Sturgis qui préside alors aux destinées de la WSGA. Sûr de son bon droit, Sturgis est à l'origine d'une première « liste noire » des cow-boys propriétaires de troupeaux. Il nous faut dès à présent relever une des plus importantes distorsions opérées par le film au regard des données factuelles de l'histoire. S'il y a bien eu une opposition violente dans le comté de Johnson, et ailleurs, autour de la question de l'accès à la terre, en tant qu'espace vouée à l'élevage, celui-ci n'a pas consisté en une lutte à mort entre des migrants miséreux tout juste débarqués des confins orientaux du Vieux Continent et une Association de WASP gros propriétaires. En réalité, les adversaires de ces derniers étaient souvent issus d'une immigration ancienne ; les *rustlers*, ou supposés tels, se recrutaient parmi les cow-boys c'est à dire les contre-maîtres embauchés par les propriétaires pour gérer et surveiller leur troupeau. On y reviendra car il s'agit évidemment d'un choix très fort du cinéaste, qui évacue totalement le groupe social des cow-boys de son histoire pour attribuer au lumpenprolétariat le rôle d'opposant irréductible à la « machine » capitaliste. D'une

---

906 Le « père du Montana » a donné sa vision de son action politique dans ses mémoires (*Forty Years on the Frontier*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004) et dans son récit de la fondation de « son » Etat, *Pioneering in Montana : The Making of a State 1864-1887*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1977, panégyrique à sa propre gloire.

907 Voir notamment l'étude classique de Richard Slotkin, *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Atheneum, 1992.

908 Si l'on suit Randy Mc Ferrin et Doug Wills (« High Noon On the Western Range : A Property Rights Analysis of the Johnson County War », *Milgard School of Business Publications*, 2007), « en 1882, 55% des élus du Wyoming étaient des éleveurs, dont au moins un tiers de membres de la WSGA » (p. 74). On trouve un entretien du premier des deux auteurs, historien à la New Mexico State University, dans le numéro de *l'Avant-Scène* consacré à *Heaven's Gate* (« Histoire d'une guerre civile oubliée. Entretien avec Randy Mc Ferrin », Pierre Simon Gutman, *l'Avant Scène*, op. cit., p. 14-17). Trop court, il ne permet pas une exposition satisfaisante du point de vue original de l'historien, qui tente une modélisation de ce type de conflit, n'hésitant pas à recourir à des comparaisons audacieuses, telles les luttes pour la terre dans les régions pionnières de l'Amazonie brésilienne...

manière générale, le *Homestead Act* n'a d'ailleurs guère attiré de masses véritablement miséreuses, telle que le film les met en scène. En moyenne, les *homesteaders* devaient s'acquitter d'une somme avoisinant les 150 dollars pour prétendre prendre possession d'une parcelle, prix tout à fait cohérent avec le récit de la femme bulgare dans la scène de la rencontre avec Averill, à mi-chemin de Casper et de Sweetwater<sup>909</sup>, mais objectivement hors de portée des classes les plus démunies<sup>910</sup>.

Parmi les cow-boys blacklistés du Wyoming se trouve Jack Flagg, qui jouera quelques années plus tard un rôle important dans la Johnson County War. Cependant, malgré la tension croissante, aucune escarmouche sérieuse ne se produit avant la fin des années quatre-vingt. Un enchaînement d'événements et de circonstances, de natures diverses, vont précipiter le cours des choses.

C'est d'abord l'élection en novembre 1884 de Grover Cleveland, seul démocrate à accéder à la Maison Blanche de 1860 à 1914, qui suscite la défiance des *cattlemen*. Ceux-ci en effet menaient au Congrès une action de lobbying visant à la reconnaissance de la « spécificité » du Wyoming, liée aux conditions pluviométriques et à l'aridité locale, afin de justifier la non-application de la loi de 1862 sur ces espaces (l'argumentation reposant sur la nécessité de ne pas « couper » par des barbelés les troupeaux de leur approvisionnement en eau<sup>911</sup>). Désireuse d'encourager le peuplement du territoire, en vue de son érection au *statehood*, l'administration Cleveland y oppose une fin de non recevoir<sup>912</sup>.

C'est ensuite le terrible hiver 1886-1887, qui décime le cheptel bovin. La fragilité du modèle économique sur lequel est basé l'élevage extensif est mise au jour et de nombreux investisseurs se mettent à l'abri du blizzard et se retirent d'une activité trop vulnérable aux aléas climatiques. McFerrin et Wills notent ainsi que le nombre de membres « à jour de leurs cotisations », selon la formule consacrée, de la WSGA, passe de 349 à 183 entre 1886 et 1889<sup>913</sup>. Les difficultés financières de l'Association l'obligent à démanteler en 1888 son bureau de détectives, dont Franck Canton était, structure mise en place au début de la décennie dans l'objectif officiel d'organiser le grand *round up* annuel mais qui dans les faits contrôlait l'accès à la terre elle-même<sup>914</sup>. La fin du

---

909 Voir *supra* les commentaires relatifs à la « version courte » du film.

910 Lire notamment Gary Libecap, *Locking Up the Range. Federal Land Controls and Grazing. Pacific Studies in Public Policy*, Cambridge, Balinger Publishing Co., 1981.

911 Le moindre détail a son importance et contribue à donner sens au film professaient Cimino. Illustration : à la caisse du magasin Zindell, lorsque Jim, au moment de payer, pose les yeux sur *The Casper Gazette*, on lit le titre principal, en gros caractères : « Governor Supports Move to End State of Anarchy » mais aussi, avec un peu plus d'attention, en troisième colonne : « Water Rights are Upheld » (les droits sur l'eau sont maintenus)...

912 Sur cette question, on consultera Turrentine W. Jackson, « The Wyoming Stock Growers Association' Political Power in Wyoming Territory, 1873-1890 », *The Mississippi Valley Historical Review*, vol. 33, n° 4, Mars 1947, p. 571-594.

913 Mac Ferrin et Wills, *op. cit.*, p. 75.

914 « Il était de fait quasiment impossible de s'établir comme éleveur indépendamment de l'Association » écrivent les deux historiens américains (*op. cit.*, p. 74).

premier mandat de Cleveland voit d'ailleurs la création, sous l'impulsion du progressiste Commissaire au *General Land Office* William Sparks du *Board of Livestock Commissioners* a qui est attribué la prérogative du *round up*. La WSGA se voit ainsi privée un de ses principaux outils de domination territoriale. Dans un contexte de crise, la solidarité du groupe dont les intérêts sont menacés est plus que jamais requise et grande est la tentation de désigner un bouc émissaire (les *rustlers*) aux malheurs du temps.

Enfin, les groupes sociaux concurrents confortent leur position. Clawson et Libecap relèvent, dans leurs ouvrages respectifs, déjà cités, que la seconde moitié des années 1880 voit une baisse significative des coûts de clôture des parcelles ; jusqu'ici, les prix très élevés du matériel nécessaire, à commencer par le fil de fer barbelé, suffisait à dissuader les *homesteader* de dresser des obstacles à la libre pâture des troupeaux des *cattlemen*. Avec la massification de la production, liée à l'adoption de nouvelles techniques de fabrication qu'il est inutile de présenter en détail<sup>915</sup>, le risque devient réel de voir la prairie se morceler en « petites » parcelles échappant ainsi au contrôle de l'Association. D'autre part, et l'on peut considérer qu'il s'agit là d'une cause directe du déclenchement des hostilités, le groupe des cow-boys constitue, dans les premiers jours de l'année 1892 sa propre association professionnelle, la Northern Wyoming Farmers and Stock Growers Association (NWFSGA, « Association des éleveurs et fermiers du nord du Wyoming »<sup>916</sup>). Impulsée par les blacklistés de Sturgis, elle se pose en concurrente de la puissante WSGA en lui contestant le monopole de la représentation politique des propriétaires terriens. Mais c'est aussi, et cet aspect va se révéler d'autant plus capital qu'entre-temps le pouvoir fédéral est revenu entre les mains des Républicains, acquis à la cause de la WSGA, une déclaration de guerre lancée aux autorités de l'Etat<sup>917</sup> ; les cow-boys, devenus à leur tour propriétaires, prétendent en effet organiser leur propre *round up*, en mars, devant ainsi d'un mois le rassemblement officiel supervisé par les pouvoirs publics locaux, en cogestion avec la WSGA.

La guerre proprement dite se déroule donc, sur cinq jours, à la mi-avril 1892 et a pour objectif essentiel, du point de vue de l'Association « historique » qui en a pris l'initiative d'éliminer le

---

915 McFerrin et Wills : « L'invention d'une méthode *low coast* pour produire du fil de fer barbelé en 1874 rend beaucoup plus accessible la clôture des prairies (baisse globale du coût de 87% entre 1874 et 1897) ». Voir « Commodity Values and Transportation Costs » in « High Noon On the Western Range : A Property Rights Analysis of the Johnson County War », *art.cit.*, p. 83.

916 Intitulé qui révèle la dimension géopolitique du conflit, ainsi que l'a très bien compris un de ses principaux protagonistes, Franck Canton (voir citation plus loin). Toute chose égale par ailleurs, il est tentant de voir dans l'antagonisme entre *cattlemen* et *grangers* (ici appelés *farmers*) une « autre guerre » civile, du Nord contre le Sud ; comme nous l'avons déjà souligné, les assises territoriales des gros propriétaires - politiquement très proches des anciens Sudistes - étaient avant tout méridionales (Laramie et Cheyenne notamment).

917 En 1890 le Wyoming devient effectivement le quarante-quatrième Etat de l'Union (« Equality State »). Bien que la grande majorité de ses amis politiques locaux soient en défaveur, pour les raisons que l'on sait, d'une telle promotion, Harrison n'a pas jugé bon de remettre en cause le processus initié par son prédécesseur démocrate.



groupe concurrent des cow-boys qui a, selon l'argumentaire développé par la WSGA, constitué son capital (le cheptel) grâce à la spoliation. Toutefois, il nous faut mentionner le fait que dès 1889 l'Association s'attaque à deux des principaux personnages du film ayant une réalité clairement établie, Ella Watson et Jim Averill. Nous l'avons dit, il semble difficile d'établir avec certitude la nature des activités de la jeune femme. Peut-être se prostituait-elle, mais il est douteux de penser, ainsi que le fait Cimino, que l'Association se soit attaquée à elle en raison de sa rémunération en bétail volé. Dans une oeuvre mêlant fiction et éclairages documentaires basés sur de solides recherches, Jana Bommersbach souligne avec force que son nom était bien Ella Watson (elle n'avait bien entendu rien d'une Française, quoique sa mère ait été Canadienne) et qu'elle ne fut surnommée Cattle Kate qu'après sa mort, à l'instigation de ses meurtriers, afin de justifier leur crime. Toujours est-il qu'elle vivait dans le County Carbon avec Jim Averill, sans doute en union libre, au bord de la Sweetwater River. L'homme, sympathisant des Populistes, a exercé plusieurs métiers, mais jamais celui de shérif et s'était attiré les foudres des *cattlemen* en prenant publiquement position, dans la presse locale, contre leur hégémonie politique et économique<sup>918</sup>. Par ailleurs, il est possible que leur *homestead* occasionnait une « gêne » à la libre pâture d'un des barons du comté. Tout cela était amplement suffisant aux yeux de la WSGA pour dépêcher à leur ranch un commando : enlevé, le couple est prestement lynché. Dans son journal Owen Wister, l'auteur du *Virginien*, communément considéré comme le premier récit de fiction ayant la guerre du comté de Johnson comme cadre et adapté au cinéma dès 1914 par Cecil B. DeMille, à la date du *Colombus Day* (le 12 octobre) de cette année, note qu' Ella Watson, est morte « pour le bien de son pays »<sup>919</sup>.

On doit cependant considérer que ce double meurtre est une action ciblée et ne participait pas d'une offensive généralisée méthodiquement planifiée. C'est bien avec la création du « syndicat des cow-boys » que l'on passe à l'étape suivante. Franck Canton, un des principaux dirigeants de la WSGA envoie Tom Smith, autre membre important de l'Association, au Texas, pour y recruter des mercenaires, dans les premiers mois de l'année 1892. Les conditions salariales d'un tel recrutement sont clairement établies : chaque homme doit recevoir une indemnité journalière de cinq dollars et se verra attribué la somme de cinquante dollars par *rustler* abattu. Pendant que Smith sillonne le nord du plus vaste Etat de l'Union (il était évident qu'au vu du climat local il n'était pas question de chercher à embaucher des cow-boys du Wyoming), Canton et le reste de l'état-major de la WSGA peaufinent la liste des soixante-dix cibles désignées, essentiellement donc des cow-boys de la NWSFA mais aussi de « simples » *homesteaders* indociles et adeptes du barbelé. Deux mots

---

918 Voir John W. Davis, *Wyoming Range War : The Infamous Invasion Of Johnson County*, University of Oklahoma Press, 2012.

919 Cité par Helena Huntington Smith, *op. cit.*, p. 25. Pour cet auteur il ne fait aucun doute que la jeune femme se livrait à la prostitution et acceptait sans doute du bétail volé en guise de paiement.

peuvent être dit de ce personnage de Canton, tant il donne un aperçu de la complaisance, voire de la complicité active, avec laquelle les pouvoirs publics ont laissé se développer une organisation qui avait érigé ses propres intérêts privés en valeurs s'imposant à l'ensemble du corps social<sup>920</sup>. C'est un homme de l'Est, un Virginien, né en 1849, qui s'installe au Texas à l'âge de vingt-cinq ans. Commence alors une carrière qui aurait pu inspirer des auteurs de fiction. En 1877 il est arrêté pour l'attaque à main armée d'une banque. Parvenu à s'évader, on le retrouve en 1882, dans le comté de Johnson où il est devenu...shérif. Né Joe Horner, il a entre-temps changé d'identité pour adopter le patronyme retenu par l'histoire<sup>921</sup>. Fort intéressante est l'analyse géopolitique qu'il développe à l'occasion de la campagne électorale qu'il conduit afin d'emporter le poste : « Je m'attends à une campagne difficile dans la mesure où mes opposants, les *grangers*, sont majoritaires dans le comté<sup>922</sup> ». Jusqu'en 1888, lorsque l'Association est contrainte de fermer son « bureau de détectives », il cumulera sans sourciller sa fonction de *Deputy United States Marshal* avec son emploi de *range inspector* à la WSGA. Il fait de la défense de la loi de 1884 le grand cheval de bataille, si l'on peut dire, du syndicat patronal.

Le cinq avril 1892, le major Franck Wolcott, militaire qui gagna ses galons au cours de la guerre civile, également ancien shérif dans le Wyoming, et surtout gros propriétaire de bétail, conduit, dans un train spécialement affrété de trois wagons, une armée de cinquante hommes, équipées de chevaux et d'un véritable arsenal de guerre, vers la bourgade de Buffalo, « capitale » (quelques centaines d'âmes tout au plus) du comté de Johnson. Conformément à un scénario minutieusement écrit, les fils télégraphiques sont coupés afin d'empêcher toute communication rapide depuis ou vers le Johnson County<sup>923</sup>.

Le matin du samedi neuf avril, les *regulators* - ainsi que la littérature de l'époque désigne ces armées informelles, mais bénéficiant d'un appui légal, au service des *cattlemen* - encerclent la cabane de Nate Champion. Originaire du Texas, il s'est établi comme cow-boy au KC Ranch<sup>924</sup>. Ce jour là, Champion et son « colocataire », Nick Ray, ont donné asile à deux trappeurs, surpris la veille par la tombée brutale de la nuit. A l'aube, lorsque les deux visiteurs sortent puiser de l'eau, ils se retrouvent nez à nez avec la milice de Wolcott. Plus chanceux que le Fred chasseur de loups du film, ils

---

920 Ainsi du dogme du « no wire ». Pour Libecap, « le Wyoming tend à devenir, sous l'influence de la WSGA, un Etat sans clôtures » (*op. cit.*, p. 74).

921 Une biographie très complète de ce personnage romanesque : Robert K. De Arment, *Alias Franck Canton*, Lincoln, University of Oklahoma Press, 1997.

922 Cité par Taft Alfred Larson, *History of Wyoming*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 188.

923 Toujours donc le credo du « zéro fil »...Manie qui, on le verra aurait pu s'avérer fatale à ces partisans fanatiques d'un monde libéré de ses entraves.

924 La tradition est de baptiser les lieux en fonction de la marque (*brand*) choisie par le propriétaire du troupeau (souvent ses initiales). La cession de la propriété n'entraîne généralement pas de changement de nom. Le KC Ranch a donné naissance à la « ville » de Kaycee, Wyoming (260 habitants au recensement de 2010).

peuvent se mettre à l'abri avant que la fusillade ne commence. Ray est abattu dès les premières minutes, mais Champion résistera pendant sept heures avant de trouver la mort dans des circonstances très analogues à celles décrites par Cimino. Le véhicule enflammé qui permet aux *invaders* (autre terme, déjà connoté moins positivement, on le verra, pour désigner les mêmes individus) de forcer la sortie de l'assiégé n'est toutefois pas l'élégant *buggy* d'une jeune femme mais le rustique chariot de Jack Flagg. Venu avec son fils rendre visite à son ami, il est pris à parti par les *regulators* et échappe miraculeusement à leurs tirs nourris en abandonnant sur place sa voiture. Comprenant que Flagg va donner l'alerte, Wolcott et sa troupe, sitôt constaté le décès de Champion, deux pistolets à la main, auquel Canton ajoute un décorum grandiloquent en épinglant sur le corps criblé de balles un avertissement solennel (« Cattlethieves beware!<sup>925</sup> »), se replie prestement au TA Ranch voisin.

Ce lieu, ainsi nommé d'après la marque de son fondateur, Tom Alsop, est le seul endroit qui témoigne, aujourd'hui, de la réalité physique de la « guerre » du comté de Johnson<sup>926</sup>. Un hôtel et un centre de conférence ont été construits, mais on a conservé les bâtiments historiques qui portent les stigmates de l'affrontements : tranchées et impacts de balles sont toujours visibles. L'assassinat de Champion avait été décidé en raison de son implication supposé dans le vol de bétail et de son activisme au sein de la NWFSGA. Cependant, comme le note dès 1894 Mercer, les *regulators* voulaient surtout « finir le travail ». L'année précédente, en novembre, quelques mois après le lynchage d'un supposé *rustler*, un dénommé Waggoner, quatre hommes de main de l'Association avait déjà attenté à la vie de Champion et son « colocataire » d'alors, Ross Gilbertson. Malgré l'arrestation d'un des agresseurs, Joe Elliot, la WSGA avait été disculpée de toute responsabilité, mais le témoignage qu'avait livré Champion à la presse locale la contrariait vivement<sup>927</sup>. La guerre du comté de Johnson a donc commencé par l'élimination non, comme le met en scène le film, d'un mercenaire ayant changé de camp, mais d'un témoin gênant.

Le rôle du shérif William « Red » Angus peut être rapproché de celui du Jim Averill du film. Egalement originaires de la côte Est, il est élu à quarante ans, en 1889, en lieu et place de Canton, shérif du comté de Johnson. C'est lui qui, suite au message alarmant de Flagg (qui « joue » ainsi la partition d'Ella arrivant précipitamment à Sweetwater pour informer Jim et les habitants de

---

925 Que ne reprend pas *Heaven's Gate*. On songe au message ritualisé du *Sicilien* : « Ainsi meurent ceux qui trahissent Salvatore Giuliano ». Cependant cette idée est déjà dans le livre de Puzo, Cimino ne s'est donc pas inspiré du « vrai » Canton, personnage sans doute plus charismatique que la vision qu'en donne le film.

926 Un très rapide résumé de l'histoire du ranch permet une nouvelle fois d'établir la dimension « sudiste » du groupe social des *cattlemen*, ainsi que son mode de fonctionnement. Alsop est originaire de Laramie. En 1882 il vend son affaire au docteur W. Harris (propriétaire des lieux au moment de la Johnson County War), médecin dans le comté de Laramie. Il en confie la gestion à un *ranch manager* et continue de résider dans le Sud du futur Etat.

927 « Powder River Outrage : Nate Champion Tells of the Attempt to Murder Him and Gilbertson », *Buffalo Bulletin*, 17 décembre 1891.

l'invasion), organise une armée populaire qui a peut-être compté deux cent personnes (chiffre que reprend Averill lors de sa discussion houleuse avec le maire, Charlie Lezak, dans sa chambre d'hôtel). Angus mène ses troupes en direction du KC Ranch, espérant pouvoir encore sauver Champion. Son second est Arapahoe Brown, nom attribué par le cinéaste à l'un des violeurs d'Ella. Les *regulators* ont déjà quitté les lieux. Leur intention initiale était de gagner Buffalo, afin de « déposer les autorités incompetentes », en clair de liquider le shérif et peut-être d'autres personnalités. C'est sans doute ce qu'exprime l'énigmatique considération du Canton de *Heaven's Gate* qui, au dessus du cadavre fumant de Champion donne raison à Wolcott – qui semblait estimer que l'affrontement avec Champion et Ray les détournait de leur mission principale – : « nous aurions dû aller tout droit en ville <sup>928</sup> ». Disposant à Buffalo d'un espion, Phil du Fran, les *regulators* sont prévenus de l'arrivée imminente de l'armée d'Angus et de Brown. Jugeant plus prudent d'éviter l'affrontement direct, en terrain découvert, ils trouvent refuge dans la propriété voisine d'un des membres de la WSGA, le TA Ranch, qui présente de nombreux atouts défensifs, dont une palissade haute de sept pieds et un guérite pouvant faire office d'avant poste.

Le Lundi 11 avril, après plus de vingt-quatre heures de siège, la situation des *invaders* se détériore brutalement. L'armée populaire est en effet parvenue à intercepter un convoi de ravitaillement à destination du TA Ranch. Ils mettent ainsi la main sur d'importants stocks de munitions et de poudre. Le lendemain, des renforts portent l'effectif des assiégeants à un total sans doute proche de 250 à 300 personnes.

Arapahoe Brown était un ancien capitaine de l'armée de l'Union. Forgeron dans le civil, il entreprend la construction d'un canon afin de forcer les assiégés à la reddition. En même temps, Angus supervise la construction des « machines romaines », boucliers mobiles qui doivent permettre aux *grangers* et aux cow-boys armés de s'approcher au plus près du ranch. Par ailleurs, une expédition est lancée vers le fort de Mc Kinney afin d'« emprunter » un autre canon.

Dans la nuit de lundi à mardi un des *regulators*, Mike Shonsey, parvient à s'extraire du fort et à traverser sans encombre les lignes ennemies. A l'issue d'une chevauchée désespérée, il gagne, cent miles plus au sud, un poste enfin épargné par les coupes sauvages perpétrés par ses pairs dans le réseau télégraphique et peut alerter le gouverneur Amos W. Barber de la gravité de la situation.

La guerre prend fin le mercredi 13 avril avec l'arrivée au TA Ranch de la sixième cavalerie. Parmi la cinquantaine d'hommes qui se rendent on compte de nombreuses personnalités influentes de l'Etat,

---

928 En effet, lorsque les deux hommes interrogent Fred pour s'assurer de l'identité des occupants de la cabane, Wolcott déclare : « Nous perdons notre temps Canton. Ces deux là ne comptent plus. ». Dans un mélange de légèreté et de condescendance, le chef lui avait alors rétorqué : « Les chevaux sont au repos de toute façon. Ce sera bon pour la discipline. Tu devrais comprendre cela mieux que n'importe qui. »

dont William C. Irvine, un des plus gros propriétaires du Wyoming, qui avait la particularité d'être affilié au parti démocrate. A sa façon, le Bill du film, poète soulographe anglais, rend compte du décalage entre le personnage et le milieu dans lequel il évolue. A l'issue de ces cinq jours de guerre, on dénombre quatre victimes. Outre Nate et Ray, deux mercenaires sont morts lors du siège du TA Ranch, mortellement touchés par...des tirs « amis », c'est à dire provenant de leur camp. Sans doute l'arrivée de la cavalerie a sauvé les *invaders* sur le point semble-t-il de tenter une offensive qui avait toutes les chances de tourner au massacre<sup>929</sup>, mais il est patent de constater que la version que donne le film de l'évènement procède d'une réécriture radicale de l'histoire. En particulier, aucun des assiégeants n' a été tué, bien que Cimino ait fait le choix de montrer un champ de bataille constellé des corps des migrants.

D'abord conduits à Fort Mc Kinney, les *invaders* sont exfiltrés sous la protection d'une armée qui craint l'hostilité de la population locale vers le Fort D. A. Russell. L'épilogue de cette guerre qui fit moins d'un mort par jour, nous ramène vers le constat d'un Wyoming dual en terme de structuration géo-sociologique. Estimant en effet que les accusés ne pourraient bénéficier d'un procès équitable à Buffalo, les autorités judiciaires, qui ont formellement inculpé quarante-et-un *regulators* pour le double meurtre du KC Ranch, décident en bonne logique de le dépayser à...Cheyenne. Le procès s'ouvre dans la capitale du nouvel Etat le deux janvier 1893. Et il est aussitôt ajourné *sine die* en raison de l'absence de la quasi totalité des accusés, qui n'avaient pas été placés en détention préventive (tous les Texans notamment étaient rentrés chez eux dans les jours qui suivirent leur interpellation). Au final personne donc ne fut inquiété pour l'assassinat de Champion et Ray, pas plus que pour le lynchage trois ans auparavant de Watson et d'Averill.

L'historiographie récente tend à reconsidérer l'image communément acceptée d'un ouest intrinsèquement violent, fatalement livré à la loi du plus fort. En somme, d'après des chercheurs tels que McFerrin ou Wills, qui s'appuient entre autres sur la modélisation proposée par Alston, Libecap et Mueller, à partir de l'analyse du cas amazonien<sup>930</sup>, les conflits pour la terre, thème consubstantiel à l'idée même de conquête (de l'ouest), ne se sont pas toujours, loin s'en faut, résolus par le conflit armé. On retiendra, pour résumer grossièrement leurs conclusions, la formule employée par un des principaux animateurs de ce courant, Terry Anderson, d'un ouest « not so wild <sup>931</sup> ». Il se trouve que les conditions objectives de la guerre étaient réunies dans le comté de Johnson ; des situations similaires prévalaient évidemment dans maints autres lieux des vastes étendues occidentales, mais il

---

929 C'est ce qu'estime, notamment, Helena Huntington Smith (*op. cit.*, p. 200).

930 Lee J. Alston, Gary D. Libecap et Bernardo Muller, « A Model of Rural Conflict : Violence and Land Reform Policy in Brazil », *Environmental and Development Economics*, vol. 4, 1999, p. 135-160.

931 Terry Anderson et Peter J. Hill, *Not So Wild, Wild West : Property Rights on the Frontier*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

serait abusif de considérer cette « guerre de cinq jours » comme la conséquence mécanique de l'inexorable expansion de la puissance américaine vers les rivages du Pacifique. En définitive, les statistiques offrent une commode porte d'entrée pour prendre la mesure des particularités locales. L'on peut s'arrêter ainsi sur quelques chiffres établis par le *Census* (recensement) de 1890, soit l'année du *statehood*, deux ans avant le déclenchement des hostilités. La comparaison de la structuration de la population agricole de sept Etats de l'Ouest est évocatrice. Le bien mal nommé « Etat de l'égalité » (*Equality State*), présente la répartition la plus déséquilibrée en faveur des *cattlemens* : le *Census* en dénombre en effet 4147 contre seulement 2571 *grangers*. Partout ailleurs le second groupe est largement majoritaire<sup>932</sup>. Par ailleurs, le Wyoming est l'Etat occidental qui, avec le Nevada, possède, en valeur relative, la surface agricole utile (SAU) dédiée aux céréales la plus limitée : seuls 1,19% de la prairie sont – à cette date - mis en culture (10% dans l'Utah par exemple). On comprend aisément que le syndicat patronal du boeuf a pu considérer ce territoire comme sa chasse gardée. Les *cattlemen* n'ont eu d'ailleurs aucune difficulté pour asseoir leur domination dans l'immense majorité des comtés du Wyoming, où l'opposition était quasi inexistante. Mais souvenons-nous des propos de Canton alors candidat au poste de shérif : le Johnson county n'était pas une terre acquise à la cause des barons du bétail. Là encore, les chiffres parlent d'eux-même. Le même recensement nous apprend en effet que, dans les trois comtés du Nord-Est – Crook, Johnson et Sheridan – la distribution entre *cattlemen* et *homesteaders* est relativement équilibrée. Les données socio-historiques étaient donc réunies pour que le nord de l'Etat devienne le terrain d'affrontement des intérêts divergents des différents usagers du *range*. Ici, contrairement au Sud, il n'y avait pas de rapport de force clairement établi ; les choses n'étaient pas totalement jouées. On y reviendra, mais l'on retrouve cet intérêt du cinéma de Cimino pour ces moments labiles de l'histoire, qui *auraient pu déboucher sur autre chose*.

L'histoire de ce conflit a pu très tôt s'écrire à partir de nombreuses sources primaires, souvent négligées par les historiens postérieurs. Il est notable que, en dépit des considérables modifications apportées au récit « véridique », Cimino les ait consultées, voire réutilisées à l'état brut, ainsi du « journal » de Nate Champion. Si le livre de Mercer continue, cent-vingt ans plus tard, à saisir le lecteur, dont fut le cinéaste, par sa puissance d'évocation, sa capacité à l'immerger au coeur de l'évènement, c'est sans doute qu'il est en grande partie construit autour des témoignages des acteurs directs du conflit, ainsi que d'observations faites, sur place, par un auteur lui-même engagé. Outre bien entendu le fameux texte de Champion, qu'il reproduit *in extenso*, Mercer a eu la bonne intuition de faire figurer, également dans sa version intégrale, la « confession » de George Dunning

---

932 Colorado : 5 300 « gros » et 20 300 « petits ». Pour l'Utah les chiffres sont respectivement 2 400 et 12 300. Source : *US Census Bureau 1890 Statistics of Population*, table 79, p. 306-341.

en appendice de son ouvrage. Écrit lors des quelques jours de « prison » passés dans les différents forts, avant de recouvrer une liberté définitive, et publié en octobre 1892, le récit du *regulator* renégat, dans les colonnes du nouveau journal de Mercer, précipite les ennuis du fondateur de l'Université de l'Etat de Washington. Tous les exemplaires de la publication – officiellement qualifiée d'« obscène » - sont aussitôt saisis tandis que les nervis de la WSGA incendient en toute impunité les locaux de l'organe de presse. Le témoignage de Dunning survivra cependant à l'autodafé et bénéficiera d'une publication à Chicago. Néanmoins, la violence de la réaction du « parti du boeuf », bien décidé à imposer une chape de plomb sur ces événements encore chauds découragera Mercer de poursuivre sa carrière dans le journalisme d'investigation.

L'histoire du manuscrit de Champion, pièce importante du film de Cimino<sup>933</sup> est assez édifiante. Elle témoigne notamment de la précocité du concept de l'homme de presse *embedded*, c'est à dire enrôlé par les forces armées afin de, sous couvert d'une objectivité censée être le propre de la profession, livrer à chaud un récit favorable à l'entreprise. Elle illustre aussi, si besoin était, le sentiment de toute puissance qui animait les planificateurs de l'invasion du Johnson County. Un siècle en effet avant les reporters de CNN conviés par Colin Powell pour « suivre » les GI's dans le désert irakien, Wolcott, Canton et un autre personnage haut en couleur qui aurait pu figurer dans le film, le docteur Penrose, de Philadelphie (encore un homme de la côte Est), invitent un journaliste de Chicago, Sam Clover, à couvrir leur équipée guerrière. C'est à lui qu'ils remettent le « testament » de Champion, écrit au milieu des flammes, les balles sifflant dans l'air et les poutres s'effondrant les unes après les autres, pendant les sept heures de résistance héroïque du cow-boy dans sa cabane<sup>934</sup>. Quittant aussitôt après l'expédition, Clover publiera dans le *Herald* de Chicago le témoignage posthume de Champion. Manifestement, il n'était pas venu à l'idée des *regulators* qu'ils conviaient un journaliste (de l'Est) à être témoin de leurs crimes...

Pour finir ce bref compte-rendu de la « guerre des cinq jours », on peut évoquer la manière dont une autre source contemporaine – le principal quotidien de la côte Est - à relaté l'évènement. A lire les quatre articles consacrés par le *New York Times* aux événements d'Avril 1892, on comprend en effet comment la Johnson County War a rapidement glissé vers un oubli relatif (et provisoire. Mais il faut

---

933 Bien entendu, les modifications chronologiques et les liens entre les personnages inventés pour les besoins du film l'obligent à réécrire la fin du « testament ». Là où le Champion cow-boy, qui n'a pas connu Ella et Jim, n'a jamais travaillé pour l'Association et surtout est mort en 1889 écrivait « Goodbye boys, if I never see you again » le Nate mercenaire repenté formule ses adieux à ses « amis », Jim et Ella.

934 Elle permit en effet de retarder considérablement l'avancée des *regulators* (rappelons-nous le « nous aurions dû aller tout droit en ville » du Canton de *Heaven's Gate*), rendant ainsi possible la constitution de l'armée d'Angus et de Brown. « Redécouvrant » l'histoire du « sauveur de Buffalo » (dans le film, *Sweetwater*) au début des années 2000, les autorités du comté de Johnson ont commandé au sculpteur Michael Thomas une oeuvre rappelant la geste du cow-boy. Inaugurée à l'occasion du cent quinzième anniversaire du martyr, l'oeuvre, intitulée *Nate Champion' Last Run* trône fièrement devant l'entrée du Mémorial Jim Gatchell, à Buffalo. Voir l'article de Sue Myers, « Commemorating the Johnson County War », *Casper Star Tribune*, 9 avril 2007.

reconnaître que pendant longtemps seuls les historiens marxisants, tel Howard Zinn s'y sont vraiment intéressés). Le 14 avril, soit le lendemain de l' « arrestation » des *regulators*, le récit du journal, intitulé « Les événements du Wyoming. Une tentative de débarrasser l'Etat des voleurs de bétail<sup>935</sup> » livre une vision surréaliste des faits. Champion devient le harceleur d'une Association uniquement préoccupée du respect du droit de propriété (sans voir qu'elle est dans les faits la première à la bafouer en rendant inapplicable les titres pourtant légalement détenus par les *homesteaders*, ce que montre très bien le film). Cerné, il refuse de se rendre, alors que les *regulators* faisaient tout pour l'épargner (le journaliste invente même un « tireur d'élite » chargé de loger une balle dans l'épaule droite du cow-boy afin de le désarmer...). Le lendemain, le *New York Times* titre « L'armée arrive juste à temps<sup>936</sup> » pour se féliciter de l'intervention (en fait l'avant-veille) de la cavalerie. Mais le ton commence à évoluer au fur et à mesure que l'ampleur de la dimension subversive de l'entreprise se fait jour. Liquider des *rustlers*, oui. Défier l'ordre légal, avec la complicité d'autorités locales de haut niveau (le gouverneur Barber notamment), en allant jusqu'à s' « emparer » de villes par l'élimination méthodique des forces de police et de justice, c'est un pas que le grand quotidien de la première métropole du pays, la porte d'entrée et vitrine mondiale du monde libre, n'est assurément pas près de cautionner. Et le dernier article, « Tuer soixante-dix voleurs, tel était le programme meurtrier des *cattlemen*<sup>937</sup> » résonne comme un écho au vœu du Bill Irvine du film, refusant, au milieu des fumées de cigares cubains et des vapeurs d'alcool du très *cosy* Cheyenne Club d'apporter sa voix au projet criminel de la WSGA<sup>938</sup>.

Bien sûr *Heaven's Gate* n'est pas la première oeuvre de fiction à s'emparer du récit de la Johnson County War<sup>939</sup>. Nous défendrons l'idée que, en dépit, ou plutôt en raison des distorsions majeures apportées au déroulement des faits, le film de Cimino est sans doute la création artistique qui a le mieux su camper les grandes contradictions d'un lieu et d'une époque.

### ***Heaven's Gate ou la guerre comme métaphore de l'histoire***

C'est donc avec l'histoire d'un épisode violent de la Conquête de l'Ouest que débute la trilogie américaine de Michael Cimino. De nombreux critiques et commentateurs ont souligné le fait que la narration s'organise, dans *Heaven's Gate*, comme dans *The Deer Hunter*, autour de la guerre, avec

---

935 « The Troubles in Wyoming », *New York Times*, 14 avril 1892.

936 « Troops Came Just in Time », *New York Times*, 15 Avril 1892.

937 « To Kill Seventy Rustlers », *New York Times*, 23 avril 1892.

938 « Je sais qu'il est populaire actuellement de prendre la justice en main. Messieurs...Tuer cent vingt cinq personnes...d'une seule traite...Cela ne fera que mobiliser l'opinion publique contre nous. Aussi, je propose qu'on s'arrête ici, immédiatement ! »

939 Voir une filmographie sélective intégrée à la bibliographie en fin de volume.



un découpage ternaire qui voit le récit glisser d'une situation *ante bellum* à un achèvement rendu possible par la fin du conflit et le retour des survivants, en passant bien entendu par la phase de la guerre elle-même.

Nous nous intéresserons à cette question du séquençage du récit dans le chapitre spécifiquement consacré au film « sur le Vietnam » ; il s'agira de montrer qu'une telle perception de la scansion simplifie et même altère totalement le propos du film. Si l'on considère en effet que Cimino ne cherche nullement à faire l'histoire du conflit vietnamien, il faut alors admettre l'idée que la guerre fonctionne essentiellement comme une métaphore d'un processus beaucoup plus large de tout un ensemble de transformations historiques. C'est pourquoi nous parlons, à la suite de l'essai fondateur de Leo Marx, de « Machine in the Garden ». En ce sens les deux films racontent bien une histoire identique : l'invasion, puis la destruction, par un *processus* guerrier - davantage qu'une guerre proprement dite – d'un écosystème non pas édénique mais envisagé comme champ des *possibles*. Ni Clairton ni Sweetwater ne sont à aucun moment montrés comme des isolats préservés des bourrasques qui secouent le monde. Ce que ruine fondamentalement la mise en tension guerrière des contradictions qui s'abattent inmanquablement sur ces territoires, ce n'est pas un paradis primitif mais bien l'espoir d'une existence possiblement désaliénée – au moins partiellement, l'idée d'une émancipation absolue relevant de la chimère - de la Machine<sup>940</sup>.

On comprend dès lors que les importantes distorsions, évoquées précédemment, participent de cette volonté de construire un propos, à forte connotation théorique, sur l'histoire. En somme, si « message » historiographique il y a dans *Heaven's Gate*, il se loge là où le film prend ses plus grandes libertés avec les données factuelles telles qu'enregistrées par la science historique. De la même manière que *The Deer Hunter* inventait la roulette russe comme forme cinématographique de l'attente et du hasard consubstantiels à l'état de guerre<sup>941</sup>, c'est ici la guerre elle-même que Cimino, non pas forge de toute pièce, on l'a vu, mais conduit jusqu'à une conclusion dramatique qui n'existe que dans la fiction, afin de rendre visible l'histoire de son pays.

Que nous raconte en effet ce western? De prime abord, il s'agit assurément, et c'est sans doute ce qui lui a valu un accueil aussi glacial, d'un récit désespéré du « classicide » décidé et planifié par l'élite WASP d'une portion du territoire américain afin d'en éradiquer sa fraction laborieuse considérée comme parasitaire. Mais il est vrai que toute l'histoire de l'ouest peut-être vue comme l'histoire d'une spoliation et d'un génocide. Bien sûr, on ne remplace pas impunément les Indiens par les pauvres et de fait le cinéaste l'a payé chèrement. Cependant, nous pensons que le propos du film va encore bien plus loin que la seule mise en scène, déjà audacieuse, d'une lutte classe contre classe,

---

940 Voir nos remarques en première partie au sujet de la « promesse » qu'incarnent certaines scènes *ante bellum* de *Heaven's Gate*, tout particulièrement la danse du dimanche après-midi dans dans la salle de bal.

941 Voir le second chapitre de la première partie.

dans une société qui a érigé la croyance en la fusion des classes et en la mobilité sociale en mythes fondateurs.

### **Harvard College, Cambridge Massachusetts, 1870**

A l'instar de toutes ses autres réalisations, le troisième film de Cimino contient dans ses plans inauguraux l'essentiel des éléments porteurs de sens qui seront développés ultérieurement. Et de même que *The Deer Hunter* ne commence pas par un mariage russe, mais par le surgissement d'un camion, *Heaven's Gate* ne s'ouvre pas avec d'innocents rites de passage estudiantins. Lorsque la caméra engage un mouvement de descente, depuis le sommet d'un clocher saisi dans la blanche pâleur de l'aube pour intégrer dans le cadre la course effrénée de Jim, nous ne sommes pas à Harvard. On lit bien le carton, qui occupe tout le centre de l'écran, « Harvard College Cambridge Massachusetts 1870 », mais nous savons que nous sommes à des milliers de kilomètres de la prestigieuse université de la côte Est. Il faut ici rappeler un aspect fondamental de l'horizon intellectuel dans lequel évolue le rapport de la filmographie du cinéaste à l'histoire. S'il est évident que Cimino prend l'Amérique comme sujet, et qu'il tente bien de mettre au jour quelques unes de ses données souterraines fondamentales, il ne faut jamais perdre de vue que ses références sont avant tout européennes. Souvenons-nous par ailleurs du plan « appalachien » du *Deer Hunter* dans lequel Stan, au pied d'un imposant glacier alpin, tente de convaincre ses amis qu'ils ne sont pas « au bon endroit ». Au moment même où l'indication « Harvard 1870 » s'imprime, nous comprenons également - tout en descendant la caméra a incorporé dans le cadre d'autres bâtiments - que, justement, nous ne sommes pas du tout à Harvard, mais en Europe. Et nous réalisons que ce que nous croyions être un simple clocher est en fait une arche majestueuse, que surmonte une statue, trop lointaine pour être identifiable, peut-être une représentation de la Vierge. Cette arche matérialise une limite irréductible entre deux espaces ; elle marque l'entrée d'un ensemble urbain, que les plans suivants, qui nous conduiront jusqu'à la chapelle Holden, se chargeront de détailler. Mais dans l'immédiat, nous identifions l'avant et l'après. Avant l'arche, il y a la lumière, aveuglante. Seul un carré de cette saisissante clarté nous arrive, se dessinant entre les deux piliers de la porte. C'est de là que surgit Jim (Illus.). Pendant une fraction de seconde il évolue dans la lumière puis bascule, irrémédiablement, de l'autre côté, *intra muros*, dans les ruelles en terre battue de la ville, ombragées par les imposants bâtiments médiévaux qui la composent. Si toute la trilogie américaine de Cimino contient une image du Jardin édénique, primordial, duquel l'homme aurait été chassé, elle est là, dans ce carré de lumière qu'un jeune étudiant traverse à toute vitesse. Il n'est même pas indispensable d'attendre le plan suivant pour comprendre que Jim vient de franchir la Porte du

Paradis pour s'engouffrer, à bout de souffle, dans un monde intrinsèquement en état de guerre. Lorsque s'efface l'indication de lieu et de temps, le son prend le relais et, tandis que Jim continue d'avancer vers la caméra, les premières notes du *Battle Hymn of the Republic* retentissent. La musique appartient au film, elle est jouée par une fanfare qui ouvre la marche de la troupe estudiantine. Jim court vers elle et, juste avant qu'il ne parvienne à la rattraper, l'image s'arrête un bref instant sur un panneau de bois recouvert d'affiches annonçant des confrontations sportives. On apprend ainsi qu'un match de base ball doit opposer les étudiants de première année aux *sophomores*, c'est à dire ceux de seconde année, soit l'opposition que met en scène la fin du prologue, autour du grand arbre de la cour de l'université.

Michael Cimino s'est expliqué quant à la nécessité de « dépayser » le prologue de son film, en allant tourner, alors que les rallonges budgétaires et les dépassements des délais impartis alimentaient déjà la polémique, après tout le reste, les scènes harvardiennes à Oxford, en Angleterre. Il a mis en avant des raisons d'ordre techniques, qui tenaient à la fois à des difficultés d'obtenir des autorisations de tournage, notamment dans la véritable *Holden Chapell*, mais surtout au peu d'intérêt esthétique, pour le propos de son film, de la Harvard de 1980. En clair, Cimino ne voyait pas bien comment recréer un décor qui aurait ressuscité le cadre de vie des étudiants de la promotion 1870. Il n'y a évidemment aucune raison de considérer avec scepticisme cet argumentaire, mais nous devons considérer que la localisation réelle du prologue crée en soi du sens, peut-être pas initialement pensé et théorisé par le cinéaste, mais peu importe ; quand nous voyons aujourd'hui *Heaven's Gate*, nous saisissons combien il était cohérent de faire commencer l'histoire en Europe, et que ce choix s'inscrit dans le rapport intime que le film tisse avec l'idée de guerre. Nous reviendrons plus loin sur cet effet produit par le prologue d'une Amérique, celle en tout cas de l'élite cultivée de la côte Est, perçue comme une émanation de l'Europe, un prolongement outre-atlantique de ses institutions et de sa sociabilité. Pour l'instant, attachons-nous à la manière dont le prologue met en place l'univers guerrier du récit.

Au fur et à mesure que l'écran se peuple, que l'hymne officieux du Nord, qui l'a emporté lors de la terrible guerre civile qui s'est achevée cinq ans plus tôt, emplie tout entier la bande sonore, au point de rendre effectivement, ainsi que s'en sont plaints de nombreux critiques, difficilement audibles les premiers dialogues, l'élément militaire prend possession du récit. Si l'on ne comprend pas bien ce que se disent Bill et Jim, c'est justement parce que l'ombre de la guerre plane déjà sur leur relation. En rangs serrés derrière la fanfare, les étudiants pénètrent dans la chapelle, certes dans l'exubérance et l'insouciance, faisant voler leur haut de formes – mais l'histoire nous apprend qu'une guerre de dix millions de morts peut commencer par de joyeuses accolades sur des quais de gare - strictement encadrés par deux denses cordons policiers (Illus.). La disposition interne de la chapelle

Holden doit également être considérée en fonction du discours général du film sur la guerre. On se souvient de la question prophétique de Bill : « Où sommes nous censés nous mettre, Jim? ». Finalement, les deux amis sont séparés, le temps du discours du doyen, par la travée centrale de la nef, frontière symbolique que la suite des événements ne fera que consolider jusqu'à la rendre totalement infranchissable. Observons l'ensemble du dispositif déployé dans cette magnifique salle, au décorum très travaillé, avec tapis rouge et plafond peint (Illus.). C'est une pièce semi-circulaire et l'on peut considérer qu'elle constitue la première occurrence de cette forme du cercle qui occupe une si grande place dans le film<sup>942</sup>. On peut distinguer quatre niveaux. Les étudiants de la promotion 1870 sont donc répartis en deux groupes et se tiennent debout dans la nef. Les premiers gradins, disposés en arc de cercle, sont occupés par les enseignants ; au centre, face à l'entrée que ferme hermétiquement une double rangée de policiers, est installée la chaire de laquelle le doyen, puis Bill, s'adresseront à l'ensemble du public. Derrière eux, séparées par une colonnade qui souligne le luxe de l'endroit autant qu'elle témoigne du stricte cloisonnement des différents espaces, sont assises d'élégantes jeunes femmes. A aucun moment leur statut n'est explicité. Il ne peut évidemment s'agir d'étudiantes. Elles pourraient être les soeurs ou les fiancées des étudiants, mais l'on comprend que certaines d'entre elles, peut-être la majorité, dont la propriétaire du chapeau jaune et ses amies, observent la foule masculine massée dans l'arène dans l'attente d'être choisies. Enfin, une mezzanine surplombe le tout, densément peuplée par d'autres étudiants, aussi turbulents que ceux d'en bas, et qu'il faut sans doute considérer comme les représentants de la promotion précédente, ceux qui plus tard tenteront d'empêcher les « juniors » de s'emparer du bouquet fixé au tronc du grand arbre. Cette configuration anticipe en effet la première représentation, sous la forme d'un simulacre, de la guerre dans le film ; lorsque les deux groupes d'étudiants en viendront aux mains, les jeunes femmes assisteront au spectacle depuis les loges donnant sur la grande cour. Ainsi l'ordonnancement du lieu est-il en conformité avec l'ordre guerrier « traditionnel », tel notamment que l'illustre l'histoire européenne : des groupes d'hommes, jeunes (et l'on sait à quel point Cimino tient à montrer le fait guerrier comme une expérience avant tout juvénile), encadrés par des généraux, les femmes restant en dehors du théâtre d'opérations. Le contenu des discours prononcés doit également être interrogé au regard de cette introduction carnavalesque de la guerre que constitue, au moins pour partie, le prologue. Le Doyen prend la parole pour enjoindre ses troupes à « éduquer » un pays dont la société « est particulièrement hostile à toute habitude de pensée et de méditation ». Or c'est une véritable déclaration de guerre que lui renvoie sur un ton potache, et peut-être déjà sous l'emprise du feu de l'alcool, le *class orator* de la promotion 70, William C. Irvine. Un

---

942 Nous en reparlerons, néanmoins, dans la mesure où de très nombreux commentaires ont déjà pris « la figure du cercle » comme porte d'entrée, si l'on peut dire, du film, nous limiterons volontairement notre analyse de la question à quelques hypothèses directement en phase avec la problématique qui nous occupe.

plan rapproché le montre dévisageant le Doyen, qui lui rend à son tour un regard appuyé afin de montrer qu'il a bien compris l'allusion, au moment où il fait part de la nécessité de « parler selon notre capacité <sup>943</sup> ». Et surtout, le fond de son propos est une annonce limpide de son positionnement futur, lorsque la guerre cessera de n'être qu'un simulacre. Ce n'est pas de gaîté de coeur que Bill rejoindra l'armée de Canton. Il est « victime de sa classe », contrairement à son ami et condisciple Jim. On appréciera dans son discours de 1870 la polysémie du terme de *class*, le plus souvent traduit en français par « promotion », dans le sens de classe d'âge :

Après une mûre et soigneuse réflexion, la *class* a refusé de réclamer toute modification de la loi d'ordinaire appelée loi de gravitation, bien que nous ayons pensé un moment la suspendre afin d'éviter que certains d'entre nous ne tombent<sup>944</sup>.

Toute la lucidité désespérée du personnage est condensée dans cette phrase prononcée un sourire pincé aux lèvres ; rien en effet ne l'empêchera de tomber quand, assommé par le whisky, titubant au centre du dernier cercle de sa pathétique existence, celui des mercenaires recrutés pour défendre les intérêts d'une classe dont il sait appartenir mais qu'il a toujours observée comme s'il demeurait dans les coulisses, il se souviendra de Paris, de l'Europe et du passé, juste avant qu'une immigrée française ne lui loge une balle dans la tête.

Et l'on retrouve la fanfare jouant le *Battle Hymn* lors de l'ultime scène du prologue, celle qui donne à voir de la manière la plus explicite la dimension guerrière de l'histoire. C'est d'abord le groupe précédemment repéré sur la mezzanine de la chapelle qui investit la grande cour en herbe, vidée des danseurs qui évoluaient en cercles gracieux au son du « Beau Danube Bleu » - moment qui voit la formation de la seule relation humaine qui résistera à la guerre, le couple formé par Jim et la jeune fille au chapeau jaune. Quatre cercles concentriques se forment, tournant à vive allure autour de l'arbre, orné, à mi-hauteur de son tronc, d'une couronne de fleur. Quatre lignes défensives qui vont à coup de poing tenter d'empêcher la meute enthousiaste de la promotion soixante-dix de s'emparer du bouquet. Sans transition, la fanfare délaisse l'Hymne de la Bataille pour une interprétation martiale, toute en cuivres et vents, de la valse de Strauss. C'est la première utilisation dans la trilogie de la musique comme élément de décloisonnement des espaces et des époques ; avec ce retour à l'Europe et cette composition destinée à un orchestre symphonique pour les bals feutrés

---

943 « We must endeavor to speak to the best of our ability. But we must speak according to our ability ». La dimension sarcastique et impertinente du discours de Bill est renforcée par la multiplication des termes faisant référence de manière à peine voilée à l'âge avancé du Doyen (« ancien auteur », « squelette », « vieux os »...)

944 On l'a dit, le « vrai » William C Irvine était le seul dirigeant de la WSGA à être affilié au parti Démocrate. Le refus du Bill du film de participer au plébiscite lors de la réunion au *Cheyenne Club* (voir *supra* et *infra*) peut-être vu comme une manière de restituer au personnage son originalité politique. Mais ici, la posture du *class orator* est sans ambiguïté, quoique déclamée sur ce ton grandiloquent – à la limite du grotesque – qui le caractérisera jusqu'à sa mort sur le champ de bataille. Bill est bien *l'orateur de sa classe* et, pour revenir à la problématique qui nous occupe à l'instant, fait sienne toute la morgue « sudiste », celle d'une aristocratie fermement décidée à lutter pied à pied contre les visées réformistes du pouvoir lincolnien. L'échange verbal entre le Doyen humaniste et l'étudiant « hussard » doit donc également être perçu comme un écho, une réminiscence, de la guerre civile américaine.

donnés par la bonne société, jouée par une fanfare accompagnant au son du clairon les ébats guerriers de jeunes chiens fous prêts à en découdre pour un bouquet de fleur, le film pointe l'illusion qui consiste à penser qu'il est possible, à Harvard ou ailleurs, de se dégager des contradictions de son temps. Une fois passée la Porte, il n'y a plus de retour possible. Nul ne sait d'où venait Jim<sup>945</sup>. Il s'enfante dans un rai de lumière pour se fondre dans un monde déjà profondément miné. Il a beau valser avec entrain, et il continuera à danser dans la grande salle de bal de Sweetwater, il ne pourra mettre à distance la boue et le sang. Et c'est lui qui déjà mène l'offensive, sous les encouragements d'un Bill admiratif qui a compris, le nez tuméfié, rouge de gnôle et d'hémoglobine, et les larmes aux yeux, que, sitôt achevés les rites de passages vers la vie adulte, ils ne seront plus jamais du même côté de la barricade. Sous les regards attendris des jeunes femmes, attendant dans leurs loges, à la lueur des bougies<sup>946</sup>, le retour des guerriers, les vainqueurs entonnent un autre hymne, nouvelle exhortation à l'action et à la confrontation au monde<sup>947</sup>. « Billy, t'est tu déjà senti prêt à mourir? » sont les derniers mots d'un Jim qui sait que la vraie guerre est pour demain (Illus.).

### **« Laissons-les profiter de leur dimanche<sup>948</sup> » : la guerre commence un lundi**

A notre connaissance, le décidément indispensable et regretté Robin Wood est le seul exégète de l'oeuvre ciminienne à avoir remarqué que le film se déroule, dès lors qu'il a pris la direction de l'ouest, et avant bien entendu que l'on se retrouve sur le pont du yacht de Jim au large de Newport, très exactement sur cinq jours. Le fondateur de *CinemAction!* Se contente néanmoins de souligner en passant cette temporalité, regrettant à très juste titre que la version courte – la seule disponible au moment où il écrit son livre - détruise totalement cette scansion. Il faut pourtant, pour la bonne intelligibilité du propos du film, s'arrêter un instant sur ce rythme en cinq temps.

Ce choix nous semble appeler un double commentaire, que nous exposerons brièvement de la façon suivante:

Premièrement, il constitue une manière de donner forme à la « véritable » guerre du comté de Johnson. Bien entendu, une telle perception n'est accessible qu'à une infime minorité de spectateurs, critiques compris. Quand on se souvient que la grande majorité des commentaires tenait comme

---

945 L'énigmatique question, les premiers mots compréhensibles du film, de Bill (« Elle t'a laissé partir alors?! ») à laquelle il ne répond pas, contribue à épaissir le mystère de ses origines.

946 Lumière qui anticipe largement les éclairages des intérieurs de la partie « Wyoming » du film. Voir également nos remarques en première partie sur ce cadrage très photographique de la jeune femme, que retrouvera Jim sur son bateau mouillant au large de Newport en 1903.

947 « Let our friendship be forever...Let our love perish never. When we're parted, stick together...heart to heart, bold and true...Give a cheer, then, for Seventy! »

948 « Let them have their Sunday. Tomorrow morning will be time enough », explique Jim à JB, lors de leur première rencontre, au bar de l'hôtel des Deux Océans, pour justifier le fait qu'il n'a pas encore rendu publique la nouvelle. A l'heure des combats de coqs et des réjouissances dominicales, il ne faut pas désespérer Sweetwater.

« historique » le massacre final, l'on se doute que tous ou presque ignoraient la temporalité exacte de ce conflit. Or, non seulement le récit du film s'étire sur cinq journées, que l'on identifie très aisément, mais en plus Cimino respecte scrupuleusement le calendrier authentique. Jim Averill, de retour de Saint-Louis, descend du train en gare de Casper un samedi. La cavalerie vient sauver les *regulators* aux abois un mercredi. Soit la réplique exacte du « semainier » (à défaut d'un autre terme...) de la Johnson County War. Peu importe de savoir si une telle coïncidence est fortuite ou non. Cependant, dans la mesure où Cimino a reconnu être entré dans cette histoire *via* le récit de Mercer, il paraît improbable que ce choix n'ait pas été pensé par l'auteur.

A ce propos, et pour être juste, il est nécessaire, ici, de relever une (et une seule) vertu à la version sabotée de *Heaven's Gate*. Le film original contient en effet une très grave – et incompréhensible – erreur chronologique. Le cinéaste s'en est rendu compte après la sortie initiale puisqu'il l'a corrigée lors du second montage. Malheureusement, il ne s'en est pas souvenu lorsqu'il a supervisé avec Joan Carelli la restauration de son chef d'oeuvre, si bien qu'elle subsiste sur toutes les copies, DVD compris. Expliquons-nous. La guerre du comté de Johnson a eu lieu du 9 au 13 avril 1892. Comme nous l'avons montré précédemment, le début du printemps est un moment crucial dans l'agenda de l'industrie bovine. C'est alors que se déroule le grand *round up* annuel et le marquage des nouveaux-nés. Or, cette année là, le « syndicat des cow-boys », accusé par les *cattlemen* de couvrir voire d'organiser le *mavericking*, court-circuite le rassemblement officiel, provoquant *de facto* les conditions d'une guerre<sup>949</sup>. Il était capital que le film se déroule, dans sa partie centrale, en avril. Tout peut arriver en avril, ainsi que l'écrit Annie Proulx dans ses magnifiques nouvelles<sup>950</sup>. Et Jim l'a d'ailleurs bien compris : il se rendra, dit-il à Cully, « ce soir », autrement dit samedi soir, dans le comté de Johnson *s'il ne neige pas*. En avril, dans les plaines du piémont des Rocheuses, il n'est pas rare, en cette fin de dix-neuvième siècle, qu'un cow-boy surpris par la nuit soit retrouvé gelé dans un abri de fortune. Nick et Ray ont donné asile à deux trappeurs (un seul dans le film, Fred le chasseur de loups *barehands*) qui craignaient qu'un sort aussi funeste ne leur échet. Mais avril, dans le Wyoming, c'est aussi la prairie qui se couvre de fleurs, c'est la débâcle de la glace qui libère les cours d'eau de leur léthargie hivernale. Ce sont les promenades en calèche, aux belles heures, au pied de montagnes majestueuses qui ne perdent leur manteau neigeux que deux mois par an. C'est Isabelle Huppert qui se baigne nue dans l'eau cristalline de la Powder River, réchauffant son corps aux premiers rayons annonçant la prochaine touffeur estivale, soufflant à son amant : « the water was really good » ; c'est l'espoir et la promesse, le flux de la vie, et toujours cette idée que les

---

949 Voir *supra*.

950 On lira notamment le recueil déjà cité, qui clôt la trilogie des Wyoming Stories, *C'est très bien comme ça*. Dans la dernière nouvelle, « Dans le fossé, les sabots en l'air », Proulx note : « Le pire moment de l'année, c'était le printemps, quand alternaient le blizzard et les poussées d'une chaleur saharienne » (*op.cit.*, p. 230).

choses ne sont pas figées, que les existences peuvent basculer, bref, une nouvelle fois, que l'histoire n'est pas définitivement écrite. Tout cela se trouve bien dans le film, et l'image construit ainsi une forme esthétique particulièrement pertinente de cette guerre du comté de Johnson qui *aurait pu* tourner autrement. Oui, sauf que lorsque Ella, qui n'a pas encore compris les intentions criminelles du trio qui l'attend dans son salon, exige de Morrison qu'il paye d'avance (« comptant <sup>951</sup>»), celui-ci rétorque, avant de la faire basculer sur le dos et de s'agenouiller entre ses jambes écartées : « Je crois que tu as assez de bétail volé à l'Association pour payer pour nous tous...sans reprendre ton souffle...tout le mois de juillet ». Pour entendre « avril », il faut donc passer en version courte.

Deuxièmement, cette scansion renforce la portée politique du discours que tient le film sur la guerre. Pourquoi en effet Cimino « invente »-t-il le dénouement sanglant de la *Powder River Insurrection*? Sans doute parce qu'il constituait à ses yeux la forme cinématographique la plus adéquate pour rendre compte de la lutte des classes. L'image que renvoie le film à l'Amérique est bien celle d'une société gangrénée par les divisions sociales. Cimino a eu, dans ses moments – plutôt rares – d'introspection où il revendique la dimension « politique » de son oeuvre, des mots très clairs sur cette question<sup>952</sup>.

Or, un des aspects essentiels de l'analyse du processus guerrier par le film est l'analogie qu'il dessine entre ce phénomène et l'ordre capitaliste.

Contrairement à la « vraie » guerre qui a débuté par l'assaut de la cabane de Nate le samedi 9 avril, le conflit proprement dit ne s'ouvre, dans *Heaven's Gate*, que le lundi. Puissance absolue de la fiction, qui seule en définitive permet d'établir *une* vérité, sinon intemporelle, tout au moins qui embrasse un champ de l'expérience humaine bien plus vaste que ce que donnent à voir les faits *stricto sensu*.

Le samedi, les travailleurs vont faire des emplettes en ville, dans les grands magasins de Casper ou dans les zones commerciales des périphéries des agglomérations modernes. Le dimanche, ils se promènent à la campagne, les plus fortunés en *buggy*, certains - peu nombreux - vont à la messe, d'autres brûlent une partie de leur paye à des jeux de hasard ou à des paris « sportifs », hier sur des coqs, aujourd'hui sur des chevaux ou des lévriers. L'après-midi on peut se divertir, faire un peu d'exercice physique, du patin à roulette par exemple ou encore de la course à pied. Bien sûr, on ne pouvait pas aller au cinéma à Sweetwater. Alors on dansait. Mais comment ne pas voir que le slogan du Heaven's Gate, la grande salle de bal, anticipe la promesse que prendra en charge, trois petites années seulement plus tard, le spectacle cinématographique : « *A moral and exhilarating*

---

951 Hors-champ, on entend alors Arapaho Brown ajouter «... ou en bétail », ouvrant ainsi la voie au commentaire final de Morrison.

952 « C'est un film sur la lutte des classes, et ça l'Amérique n'aime pas. Elle se berce du rêve qu'elle représente le paradis de la classe moyenne » (proposé recueillis par Gérard Lefort et Olivier Séguret, *Libération*, 26 Février 2013).



*experience*<sup>953</sup> »?

Et le lundi, on se tue à la tâche. Ou à la guerre.

Tout concourt, en définitive, à intégrer le fait de guerre à la logique industrielle capitaliste elle-même. Les vingt-cinq derniers mercenaires sont recrutés par Canton dans une gare de triage, avec en fond sonore les bruits mécaniques d'une manufacture (Illus.)<sup>954</sup>. On leur fournit un identique costume gris de contre-maître. Observons la dimensions quasi taylorienne de l'organisation du travail pensée par Canton. Il y a cent-vingt-cinq hommes à abattre. Chaque mercenaire doit toucher cinq dollars par jour et cinquante dollars par voleur « abattu ou pendu ». Lors du « conseil d'administration » de la WSGA à Casper, l'administrateur Canton annonce avoir budgétisé le recrutement de cinquante *regulators*. En moyenne, chacun peut donc escompter une prime de cent vingt-cinq dollar, en plus de son traitement journalier.

Tout est minuté. S'adressant à Fred, Canton lui promet qu'il aura la vie sauve s'il décampe une fois avertis les deux occupants de la cabane de la présence de la milice. « Vous avez une minute », dit-il calmement, en sortant sa montre (Illus.). On entend le tic-tac. Le tic-tac du travail, de la pointeuse, du lundi matin, celui que déjà fuyait Thunderbolt<sup>955</sup> et qui annoncera un peu plus tard le viol d'Ella. Fred ressort de la cabane au bout de trente seconde. Il s'apprête à courir. Mais Canton ordonne d'ouvrir le feu. Le corps de l'intrépide trappeur est criblé de balles. Canton a menti. Le capital ment toujours aux chasseurs de loups et aux ouvriers. Au gouverneur qui lui demande « combien de temps faudra-t-il? » pour mener à bien son expédition guerrière, Canton rétorque, sûr de lui : « Quarante minutes ». Mais Canton se trompait. Le capital se trompe quand il présume de ses forces et oublie que les travailleurs *peuvent* s'unir.

Dans la rame du train qui les conduit au travail, les mercenaires, pardessus gris et chapeaux sombres, sont bien rangés (Illus.). Ils ne parlent pas. Que pourraient-ils se dire? Ils ne se connaissent pas ; la plupart viennent du Texas ou du Sud de l'Etat, de la capitale. Ils voyagent depuis des heures et aspirent à rentrer chez eux. Elle est bien loin cette banlieue. Le travail est correctement payé, mais il y a beaucoup de transport. Heureusement c'est à la charge de l'employeur.

Sur place, on exécute la tâche le plus rationnellement possible. A la chaîne d'abattage, trois gestes suffisent ; on arme, on ajuste, on tire. On réarme, on ajuste, on tire... (Illus.). Le comptable a amené son bureau. Il a ouvert son livre de compte et note scrupuleusement, à chaque corps touché, le numéro du manteau gris qui devra toucher sa prime de cinquante dollars (Illus.)

---

953 Voir première partie, second chapitre.

954 Le film reprend telle quelle l'ambiance sonore des hauts fourneaux de l'US Steel, où ont été tournées les scènes d'usine de *The Deer Hunter*.

955 Voir deuxième partie le chapitre consacré aux deux road movies.

## **« livrer les gens sur la liste » : réminiscence de la Seconde Guerre Mondiale dans *Heaven's Gate***

Il y a en effet une autre dimension dans la manière dont le film met en scène la guerre. La Johnson County War est une guerre du travail, une guerre de classe, mais c'est aussi une guerre d'extermination, une guerre totale, dont le modèle ne peut se trouver ailleurs que dans le génocide perpétré en Europe par les Nazis et leurs complices. A deux reprises il est dit (par JB et une migrante) que l'Association veut éliminer « presque tout le comté ». Encore une fois, c'est l'histoire du Vieux Continent qui vient nourrir, enrichir la réflexion de Cimino sur son propre pays. L'on avait déjà vu que, dès son premier film, l'imagerie de la Seconde Guerre Mondiale semble planer au dessus de nombreuses scènes, par exemple lorsque les deux héros sont gazés dans la voiture du tueur de lapins blancs en série. On s'interrogera à nouveau – à ce propos - sur le statut de certaines images dans *The Deer Hunter*, par exemple les portraits géants des trois (futurs) soldats dans la salle des fêtes.

Ainsi, il est évident que la dimension industrielle de l'entreprise guerrière, dans le film, participe grandement de ce rapprochement. Mais avant même l'ouverture des hostilités, la Seconde Guerre Mondiale s'invite dans le récit. Les migrants arrivent à Casper dans des trains à bestiaux. Pour ne pas les confondre avec des convois acheminant de la viande sur pieds, on a peint en gros caractères « Emigrant Car » (Illus.). La gare, les rails, le hangar, les bruits avec lesquels Cimino construit sa scène du recrutement des mercenaires évoquent sans aucune ambiguïté l'univers concentrationnaire. Les fumées sont omniprésentes. Les victimes sont des parasites slaves qui « profitent » ainsi que le dénonce un membre de l'Association lors de la séance plénière qui doit entériner le putsch et la solution finale. Leur élimination permettra la régénération du corps social.

Bien sûr, il y a des résistants. Et des résistantes. A rebours du modèle traditionnel de stricte division sexuelle qui prévaut en temps de guerre, les femmes des sociétés confrontées à une guerre d'anéantissement jouent un rôle offensif capital. Prostituées ou paysannes, elles montent au front.

Et il y a des partisans de la collaboration avec l'occupant. Pour le maire de Sweetwater, Charles Lezak (Paul Koslo), l'affaire est entendue : les *invaders* sont trop forts. Supérieurs techniquement, militairement ; résister est inutile. Il faut trouver un moyen de s'entendre avec eux, « dans l'honneur », afin de préserver l'essentiel. Accompagné des autres membres de ce *Judenrat* de la prairie, Lezak explique à Averill : « Nous ne sommes pas tous anarchistes et criminels...Nous sommes des commerçants...Nous voulons que tu leur parles, que tu leur offres d'aider à livrer les gens sur la liste »

## **Heaven's Gate, questions de classe(s)**

### **L'Ouest : un Pittsburgh des Rocheuses, un Cambridge des Plaines**

Il était vital, pour le cinéaste, de montrer dans son western un ouest « inédit ». Les vastes étendues occidentales n'étaient pas, explique-t-il, des déserts poussiéreux, traversées plus que véritablement habitées par des groupes humains dont l'hétérogénéité et la diversité n'étaient pas les principales qualités. En clair, et malgré son admiration pour l'oeuvre fordienne, Cimino avait, avec *Heaven's Gate*, la ferme intention de sortir des représentations standardisées du *wild*.

Et la première rupture avec les conventions à laquelle nous invite le film consiste, justement, à reconsidérer ce rapport à la sauvagerie qu'est censé entretenir l'Ouest. C'est avec la déconstruction de cette articulation que Cimino exprime, cinématographiquement, l'essentiel de sa vaste réflexion sur le processus historique. Le chapitre suivant nous permettra d'établir la cohérence de la vision d'ensemble de l'auteur : *The Deer Hunter* établit en effet une analogie, une continuum, entre Clairton et le Vietnam, de la même manière que *Heaven's Gate* n'oppose nullement l'Est à l'Ouest, Harvard à Casper, la culture à la nature.

L'histoire, l'expérience humaine, est bien l'unique sujet et objet du cinéma de Michael Cimino. *L'homme qui voyage*, chez celui qui a gagné ses premiers dollars de réalisateur en tournant des clips publicitaires pour United Airlines, est d'abord un passager du temps. Des hauts fourneaux de Pennsylvanie aux geôles du Vietcong, des bars ouvriers aux tripots de Saïgon, de la chapelle Holden au *Cheyenne Club*, de la Nouvelle Angleterre aux rues de Casper, c'est beaucoup moins à un *dépaysement*, à une véritable altérité géographique, que nous convie Cimino qu'à une mise en perspective historique des grandes lignes de force qui mettent en mouvement notre monde.

Observons la transition entre la grande cour de Harvard et l'« ouest », représenté par la cité et la gare de Casper.

Tout d'abord, ce passage d'un univers à l'autre, distants comme nous l'indique le second carton du film, d'une vingtaine d'années, est pris en charge par la musique. Les chants virils des étudiants de la promotion Seventy (« Affrontez le monde bravement, Seventy, coeurs braves et vrais... ») repris avec passion par Jim étreignant pour la dernière fois son ami Bill, se transforment en une version instrumentale, extra diégétique, *Song of Seventy*, qui interviendra à plusieurs reprises dans le récit, toujours hors-champ, comme un écho des « good, gone days », ces jours heureux que Bill sait à jamais perdus<sup>956</sup>. Ainsi, alors que nous découvrons le nouveau visage, vieilli et barbu, de Jim sommeillant, seul, dans son compartiment, la musique, née dans le giron de la grande société de la

956 Dans la salle de billard, à l'étage du Cheyenne Club où il vient de retrouver son ami, Bill lui demande s'il se « rappelle les bons vieux jours », ce à quoi Jim répond : « De plus en plus clairement, à mesure que je vieillis ».

Nouvelle Angleterre, se prolonge-t-elle quelques trois mille kilomètres plus à l'ouest. Mais ce n'est plus un choeur « vaillant et brave », ni une fanfare, qui l'entonne triomphalement. La grandiloquence cède la place à une profonde mélancolie, avec une version épurée, au seul son d'une guitare sèche. De la même façon que le personnage principal passe, en prenant vingt ans, du trop plein (une image du prologue le montre soulevé de terre, ainsi que Bill, par la foule des étudiants, qui le hisse en triomphe, célébrant ainsi sa victoire à la « course au bouquet » ; le cadre est alors totalement saturé de corps et de visages) à la plus grande solitude, la musique voyage de l'orchestre symphonique à l'interprétation la plus minimaliste possible. Cette sensation, absolument centrale dans la filmographie de Cimino, de perte, et de défaite, est encore accentuée, toujours par la musique, lorsque Jim descend du train. Marchand sur le quai, il va à la rencontre de Cully, tandis que nous entendons, de nouveau, le *Battle Hymn of the Republic*. Mais là encore, l'interprétation a subi un profond remaniement, un régime sec, et ce sont les simples cordes d'un banjo, dont le son se mêle aux bruits industriels du lieu, qui nous donnent à entendre une bouleversante version du chant écrit par Julia Ward Howe au début de la guerre civile. Et, à mesure que l'ancien étudiant, dont nous ne savons encore rien de la nouvelle vie, remonte le convoi, s'inscrivant ainsi, d'emblée, à rebours de l'histoire qui commence, la portée du texte est comme réévaluée par les images. Jouée dans les rues de Cambridge, Massachussetts, à grands renforts de grosse caisse et de trompettes, la nature de la vérité promise<sup>957</sup> était clairement établie. Précédant les incantations du Doyen à éduquer l'élément inculte de la nation, la Bataille tant louée est d'abord celle des Lumières ; l'esprit et la raison triompheront de l'obscurantisme, grâce à l'avant-garde, l'élite intellectuelle d'un pays neuf nourrie à la meilleure source du savoir qui soit. Elle célèbre ensuite, la journée finissant, la victoire de la promotion *Seventy* au pied du grand arbre. Mais de quelle marche triomphale s'agit-il quand les mêmes notes accompagnent sans tambours ni trompettes les pas d'un Averill vieilli, dont le seul legs visible de la période précédente semble être la fiasque de whisky de Bill ? On l'a dit, le film, dans sa version originale, expose d'entrée de jeu, sans nécessairement passer par le dialogue, la dimension fort peu héroïque, au sens hollywoodien, du personnage. Avachi sur son siège, occupant seul un wagon entier du train, il se protège comme il peut, ajustant au mieux son *stetson* sur ses yeux, des rayons du soleil<sup>958</sup> qui filtrent par les persiennes, et voyage dos à la route. Abattu sans doute par le caractère profondément déprimant de son expédition à Saint-Louis, plongé déjà dans cet état de semi-ivresse permanent dont il ne se départira plus, il somnole et c'est le machiniste qui le sort de sa torpeur en lançant à son intention un sonore « Casper! ». Il lui faut alors un temps considérable, absolument déraisonnable au regard des considérations de l'industrie

---

957 « His truth is marching on ».

958 Dès lors que Jim a franchi la Porte, jaillissant de l'éclatante clarté édénique, il n'apparaîtra jamais plus en pleine lumière.

cinématographique, pour rassembler ses esprits, puis ses bottes, avant d'entreprendre de les enfiler, avec la plus grande difficulté<sup>959</sup>.

L'instrument à cordes se fait entendre à l'instant même où Jim foule pour la première fois le sol du Wyoming<sup>960</sup>. Elle l'accompagne pendant toute sa marche sur le quai et s'arrête précisément lorsque, ayant dépassé la voiture « 86 », dans laquelle il voyageait, il arrive à la hauteur de celle transportant son *buggy*, futur cadeau pour Ella, et que Cully le rejoint. Tout cela dure exactement trente secondes et fonctionne comme un concentré d'une exceptionnelle densité de ce que le film veut nous montrer de l'ouest, en même temps qu'une première approche des données constitutives du second être averillien, vingt ans après les festivités à Harvard. Sitôt en effet posé le pied à terre, Jim effectue un geste qu'il réitérera par la suite, notamment lorsque, sortant de l'écurie de l'hôtel avec son cheval, après la visite d'Ella consécutive à l'invasion du comté par les *regulators*, il impose plusieurs tours sur elle-même à sa monture, avant de se décider à gagner le champ de bataille. Or, la première chose que nous montre le film du Jim débarquant dans le Wyoming, ces terres « incultes » que lui et ses pairs se devaient d'éclairer de leur savoir, c'est qu'il ne sait quelle direction prendre. Il descend du marche-pied et semble dans un premier temps vouloir se diriger vers la gauche, c'est à dire dans le sens de la marche du train, le sens de l'histoire. Et puis non, il se ravise, tourne son regard vers la droite et entreprend d'arpenter, à contre-sens, le quai. La musique qui suit, en son *off*, sa lente remontée ne couvre pas les bruits du lieu. Elle s'y love, s'immisce dans les interstices, les répit que peut accorder, entre deux jets stridents de vapeur, le son d'une gare d'une cité champignon de l'ouest. Cette « cacophonie » dénoncée par les critiques se révèle instantanément un agent particulièrement efficace de la construction du message filmique.

L'étape de Casper fait office, dans l'économie générale de la narration, nous l'avons déjà souligné, de second prologue. Et comme à son habitude, Cimino l'a composé de telle sorte que les enjeux fondamentaux du récit y trouvent place. Il faut voir cette odyssée d'une demi-minute comme un parcours initiatique et une leçon de vie, une résonance du « it's over » de Bill, une mise en forme de l'histoire *en train* de s'écrire, et de la défaite qui menace.

Contrairement à ce que tentera grossièrement de faire accroire, par le biais d'une voix *off*, celle de Kristofferson commentant les bifurcations de son personnage<sup>961</sup>, la version studio, le mystère de la

---

959 On retrouvera le même triptyque sommeil/whisky/bottes au moment de la visite des marchands collaborationnistes à l'hôtel des Deux Océans.

960 Ce n'est bien entendu pas la première fois que Jim arrive à Casper, mais le film ne livre aucun élément permettant de dater, depuis la scène inaugurale de la fin de l'année universitaire 1869-1870, son installation dans l'Ouest. On peut supposer toutefois, notamment à partir de la confrontation avec Canton au Cheyenne Club, sur laquelle nous revenons plus loin, qu'il n'est pas un nouveau venu dans le Wyoming.

961 « Réponse » directe bien entendue aux contempteurs du film considérant une telle évolution comme une faute narrative.

présence de Jim en ces terres lointaines est absolu<sup>962</sup>. Rien ne permet de penser qu'il a quitté son milieu d'origine, sa classe, pour se faire le héraut de l'idéalisme lincolnien. *Sa vérité* nous demeurera à jamais étrangère, mais ce plan filmé en travelling gauche<sup>963</sup>, le montrant de profil rejoindre le wagon-plateforme où se trouve sa luxueuse calèche, nous en dit malgré tout beaucoup sur sa trajectoire.

Jim s'extrait de son compartiment réservé, son regard embrasse la foule laborieuse qui l'entoure.

*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord*

Hors champ, les pleurs colériques d'un enfant.

*He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored*

Le bruit de la machine et du fer.

*He hath loosed the faithful lightning of His terrible swift sword*

Jim croise quelques bourgeois, et la masse des migrants en marche.

*His truth is marching on.*

Jim est au pied de son *buggy*, dont s'occupe un employé noir.

Tenant très exactement dans le premier couplet du *Battle Hymn of the Republic*<sup>964</sup>, ce travelling condense, sur un mode dramatique, l'existence du héros. Certes, nous apprendrons dans quelques instants que Jim revient de Saint Louis, mais l'information que nous confirme l'image, avant même que le son n'intervienne, c'est qu'il vient non de la vallée du Mississippi, mais de régions beaucoup plus à l'Est. Le compartiment feutré, capitonné, avec ses sièges rembourrés et ses boiseries, c'est encore Harvard. N'oublions pas le passé d'architecte de Cimino ; nous pouvons lui faire confiance pour avoir jeté son dévolu sur Oxford dans l'idée de montrer un espace au bâti à la fois dense, ancien et surtout *compartimenté* (les espaces clos se succèdent ; les défilés encadrés au cordeau par les forces de l'ordre, la chapelle Holden et ses sous-ensembles strictement délimités, la grande cour ceinte de hauts murs, les loges des femmes – à commencer bien entendu par le tout premier aperçu du lieu, une immense Porte, véritable *limes* fortifié protégeant l'entrée dans le saint des saints de la

---

962 Lire *supra* nos commentaires relatifs à la comparaison des deux montages.

963 Jim apparaît ainsi doublement à contre-sens : il remonte la file des voyageurs gagnant la sortie du quai, tout en étant filmé à rebours du « sens » de l'histoire.

964 Une oreille attentive notera que, lorsque le chef de gare rejoint le shérif, la musique, à peine audible, glisse sans transition - un peu comme l'on passait à la fin du prologue du *Battle Hymn* à *Song of Seventy* - vers le thème musical qui dominera la partie Johnson County (Sweetwater et ses environs) du film, *Ella Waltz*. Ce changement s'opère tandis que Cully admire la magnifique voiture de Jim. Une nouvelle fois, on appréciera les différences d'approche entre les deux versions ; nous comprendrons *a posteriori* que c'est par la musique, celle sur laquelle valseront les deux amants dans la grande salle de bal, la nostalgie et la perte, que le film nous a présenté sans avoir besoin de la nommer Ella (tandis que la version courte « forçait » Jim à préciser que la calèche était un cadeau « pour l'anniversaire d' Ella »).

culture occidentale), mise en scène qu'il n'était sans doute pas possible de réaliser dans la Harvard contemporaine.

Les individus, une quarantaine au total, dont il croise la route, représentent le peuple de l'ouest, dans toute la diversité dont Cimino veut témoigner avec son film. Il n'y a pas que des migrants loqueteux, même s'ils sont majoritaires. On repère aisément des hommes et des femmes appartenant aux classes moyennes voire supérieures. C'est une foule affairée, pressée, telle qu'on peut en observer dans toutes les gares. Gagnant l'arrière du quai, Jim infléchit sa trajectoire afin d'éviter les collisions. Passant du vide absolu et ségrégué (le train) à l'agora populeuse (inversant ainsi l'évolution précédente), Jim ne regagne nullement ce qui a été perdu ; il demeure profondément un être seul. Il n'a pas quitté les salons cossus, de Harvard ou d'un wagon Pullman, pour embrasser une autre sociabilité. Et vers quoi marche-t-il ? Où ses pas le conduisent-ils, après avoir frayé, une demi-minute ou une vie entière, avec la société bigarrée de l'Ouest ? *Sa vérité est en marche*. Un buggy, qu'il ramènera à Sweetwater « s'il ne neige pas », un yacht dans le soleil couchant de Newport, Nouvelle Angleterre, qu'importe le véhicule ; Jim est déjà revenu.

Parce qu'en définitive, il n'est jamais parti.

Les options esthétiques du film prennent l'exact contre-pied de l'altérité sur laquelle repose l'essentiel des représentations patiemment construites et reproduites par plusieurs décennies de cinéma. *L'ouest* de Cimino n'entretient en définitive aucun rapport avec l'imagerie traditionnelle du western et l'on peut penser que le cinéaste a vu juste lorsqu'il pointait ce décalage comme l'une des principales causes de rejet par le public américain de son « western ». La Casper du film, avec ses artères bondées, son activité commerciale et industrielle fiévreuses, ses antagonismes de classes, a finalement beaucoup plus à voir avec Pittsburgh et les cités ouvrières de la *Manufacturing Belt* qu'avec la *wilderness*. En somme, la première image du Wyoming, le train et la ville de Casper, prolonge l'Est ; non seulement le monde de l'entre-soi huppé de Cambridge, Massachussetts, mais aussi la Vieille Europe. Casper, c'est la Rhur, Liverpool, Rotterdam, Gdansk ou Glasgow<sup>965</sup>. On y parle autant anglais qu'allemand, néerlandais ou polonais. C'est un noeud ferroviaire, mais cela pourrait tout aussi bien être un port. En quelques plans saisis *sur les quais*, où s'expriment à la fois le foisonnement de la vie et la violence latente, la diversité et la rigidité sociale, *Heaven's Gate* détruit le mythe de la société ouverte, sans classe, qui serait celle de la Frontière.

---

965 On peut rapprocher cette construction d'un espace préfigurant – et concentrant sur une surface extrêmement réduite – le capitalisme et ses contradictions, de la démarche de Melville, peut-être le romancier américain le plus apprécié de Cimino. De même que le *Pequod*, ainsi que l'a magistralement démontré l'historien de Trinidad CLR James (*Mariners, Renegades and Castaways. The Story of Herman Melville and The World We Live In*, Dartmouth, Press of New England, 1978) n'est pas un simple baleinier mais bien une allégorie du monde émergent, où dominent les intérêts de la bourgeoisie, Casper vaut essentiellement comme une représentation de la violence de classe dans cette zone franche de la frontière.

Ici aussi, en quelque sorte, même pour perdre il faut se battre. C'est sans doute ainsi que l'on peut comprendre le « vous avez déjà gagné » que lance Averill à l'agresseur de la femme bulgare devant le magasin Zindell lors de sa seule action placée sous le signe de son étoile de marshal.

### **« Tu n'es pas de ma classe, Canton. Tu ne le seras jamais » : la question de l'appartenance de classe dans *Heaven's Gate***

Assurément, une des caractéristiques sociales fondamentales de l'ouest, tel que le met en scène Cimino dans son troisième film, réside dans sa nature viscéralement clivée.

*Heaven's Gate* donne, on l'a dit, forme à la guerre de classe, une guerre totale, que mène le capitalisme. Les références et allusions à la notion d'appartenance de classe, évoquée comme un critère déterminant des choix individuels, sont si nombreux qu'il serait fastidieux de prétendre les citer toutes. Il est plus instructif de dégager quelques grandes perspectives ;

### **Peut-on choisir sa classe ? (et y retourne-t-on toujours?)**

On peut tromper la vie longtemps, mais elle finit toujours par faire de nous ce pour quoi nous sommes faits.

Gisors, épilogue de *La Condition humaine*<sup>966</sup>

Le *Cheyenne Club*<sup>967</sup> est le théâtre où semblent s'opposer deux approches antagonistes de la notion d'appartenance de classe, chacune défendue par les deux vieux amis que sont Bill Irvine et Jim Averill<sup>968</sup>.

Le lieu, on l'a dit, établit un continuum avec la sociabilité de Harvard, mais aussi avec le compartiment réservé de Jim, autant qu'il anticipe le yacht luxueux sur lequel s'achève le film. On ne peut ainsi qu'être frappé par la ressemblance physique et le mimétisme des gestes entre le serviteur qui pénètre, filmé de face, dans la grande salle où se tient l'assemblée générale, tenant dans ses mains un plateau d'argent – image qui nous introduit dans l'univers du *Club* – et le serviteur qui vient déposer, treize ans plus tard, un objet analogue auprès du couple formé par Jim et la femme au chapeau jaune (Illus.).

---

966 Malraux, *La Condition humaine*, op. cit., p. 332.

967 Qui n'est bien entendu pas ainsi nommé dans le film, puisque l'action se déroule à Casper et non dans la capitale du nouvel Etat. Factuellement, il serait plus juste de parler simplement à son sujet de siège ou de quartier général de la Stock Grower's Association. Cependant, la volonté du cinéaste de construire son décor sur le modèle du *Cheyenne Club*, strictement réservé à l'élite de l'industrie bovine et qui se targuait d'offrir à ses membres les raffinements dignes des meilleurs auberges parisiennes (voir *supra*), est telle qu'il nous semble justifié de désigner le lieu d'après sa référence historique.

968 « semblent », car en définitive les deux personnages entretiennent de profondes similitudes, y compris, ainsi qu'en témoigne l'épilogue, sur le plan de la conscience de classe.



L'univers élitiste et cloisonné de Harvard est explicitement convoqué par un plan dont le statut peut prêter à interprétation. Canton, debout, s'apprête à livrer la conclusion de son exposé, justifiée par le constat qu'« une loi non appliquée est une invitation à l'anarchie » lorsque la caméra s'arrête sur le visage bouleversé de Bill Irvine. Son regard se perd dans le hors-champ droite et nous découvrons, au plan suivant, comme vues à travers un voile, deux jeunes femmes élégantes, évoluant sur une pelouse inondée de soleil. Bien sûr, nous sommes tentés de considérer qu'il s'agit du paysage qu'observe Bill au delà des fenêtres du *Cheyenne Club*, d'autant plus que l'image est accompagnée de la voix de Canton, qui poursuit : « ...en conséquence, l'Association des éleveurs se propose d'éliminer ces voleurs et ces anarchistes...Nous embaucherons cinquante hommes à cinq dollars par jours... ». Mais c'est bien le jardin « anglais » que contemple Bill. A nouveau, il écoute un discours. Et les femmes sont toujours aussi avenantes et souriantes, et elles se tiennent au delà des joutes masculines, dans l'attente d'être choisies.

C'est donc vers le passé, vers son discours programmatique (« nous ne changerons rien »), constitutif de tout son devenir, que regarde le *class orator* de 1870 lorsqu'il s'apprête à retrouver, à l'étage, son ancien condisciple. Toute la clairvoyance, que l'histoire se chargera de muer en cynisme, conférant ainsi une portée prophétique à sa prestation de Harvard, d'un personnage construit sur la conscience aiguë de la prééminence des intérêts de classe, passe dans son éthylisme poétique. Ainsi lorsque son ami lui pose, une fois mis au courant des projets meurtriers de la WSGA, la question résumant, dans des termes quasi sartriens, la problématique du libre-arbitre et de l'engagement, il ne peut que déclamer :

Nous ne demandons qu'à flâner...

Flâner et observer la fourberie de l'homme.

Flâner et scruter les vérités...

Des croyances pour lesquelles vivent et meurent les hommes.

WC Irvine...1869.

De toute évidence, Bill Irvine aurait aimé occuper son existence à flâner, en promenant son regard sur la médiocrité ambiante ; à plusieurs reprises la caméra de Vilmos Zsigmond capte avec éloquence ce mélange de pitié hautaine et de condescendance, qui ne peut toutefois s'empêcher d'exprimer encore un peu de surprise devant les profondeurs abyssales de la bêtise humaine. C'est que son éducation de dandy anglais ne l'a pas préparé à l'âpreté de la lutte des classes. Il nous faut rappeler toute l'attention que l'on doit porter, dans le cinéma de Cimino, à la langue, dans toutes ses nuances. Bill ne parle pas exactement le même idiome que Jim, encore moins que Cully bien entendu. Plus encore que tous ses camarades de la promotion *Seventy*, son accent très typé nous

informe que Bill est vraiment d'Oxford. Que vient faire un gentleman décadent, poète alcoolique, dans cette histoire d'industrie bovine au pied des Rocheuses ? Dans les derniers instants de sa tragique existence, Bill trouve les mots pour exprimer cet incommensurable décalage ; alors que les balles sifflent au dessus de sa tête, titubant au milieu du dernier cercle des mercenaires avec qui il ne partage absolument rien, il se souvient : « l'année dernière, j'étais à Paris... ». Assurément, le seul *wild* avec lequel Bill semble entretenir une familiarité s'écrit avec un e et repose au Père Lachaise...

Entre Canton et Averill, Bill incarne une *troisième voie*. S'il fallait relier les postures politiques des deux premiers personnages à des archétypes, historiques ou fictionnels, on pourrait assimiler le chef de l'Association à l'industriel optant pour le fascisme, considéré comme le seul rempart à la subversion<sup>969</sup>. Il y a, le charisme en moins, du Friederich Bruchmann dans l'homme qui annonce à ses pairs, ses frères de classe, la constitution de la milice. Négociant en bétail, Canton aurait tout autant pu forger de l'acier et vendre des canons. Et l'on ne sait que trop l'admiration de Cimino pour Visconti pour ne pas voir ce que la scène de la réunion au *Cheyenne Club* doit aux *Damnés*. On retrouve dès lors le cheminement de la réflexion historiographique de *Heaven's Gate* ; en rapprochant, même de manière ténue, Sam Waterston de Dirk Bogarde, c'est à nouveau le manque de *spécificité* que pointe Cimino. Le bœuf est un business comme un autre. En temps de guerre, ses chefs se réunissent dans un château, se serrent les coudes, marginalisent les dissidents et prennent des décisions difficiles.

Jim, avec toutes ses contradictions, incarne au moins partiellement la figure du grand bourgeois libéral et humaniste, qui accorde un minimum d'importance à la question du libre arbitre et de la responsabilité individuelle. Bill tente donc de faire vivre une autre alternative. Celle du détachement et de l'ivresse, de la flânerie au dessus des turpitudes du monde. Mais justement, ce que démontre sa trajectoire, des ruelles de Harvard au champ de bataille de Sweetwater, c'est qu'il n'y a pas de flânerie possible à l'heure de la lutte classe contre classe. Il en est d'ailleurs pleinement conscient. C'est à genoux, accablé par le poids d'une histoire qu'il aurait souhaitée plus légère, davantage dans l'esprit des nuits parisiennes que des veillées d'armes, qu'il lâche à son ami, dans cette salle de billard entièrement décorée de photographies d'équipes sportives étudiantes, à la mode de Harvard : « Je suis victime de notre classe, James » (Illus.).

Pour leur seconde et ultime séparation, Bill réédite donc le « it's over » ; c'est un homme déjà à moitié mort que quitte Jim et, de fait, l'ancien *class orator* , après avoir beaucoup ri des bassesses de

---

969 « Uninforced law is an invitation to anarchy ».

la classe à laquelle il se désole d'appartenir<sup>970</sup>, offrira son corps au feu prolétarien<sup>971</sup>.

Il y a un troisième temps au Cheyenne Club. Laissant Bill avachi sur le tapis vert, noyé dans de sombres pensées<sup>972</sup>, Jim redescend dans l'arène au moment où la réunion de l'Association s'achève. Son apparition jette un froid glacial et met subitement fin aux conversations des éleveurs. Pour cette dernière séquence du second prologue, avant que l'action ne s'installe (presque) définitivement dans le comté de Johnson, Averill est sur le seuil d'une nouvelle Porte. En panoramique droite, les membres de la WSGA s'avancent de profil, manteaux sous le bras, en direction de la sortie. La caméra est placée sous une arche de bois<sup>973</sup> et l'on découvre Jim, qui s'y est arrêté (Illus.). Prenant conscience de sa présence, Canton se retourne et apostrophe le visiteur indésirable. C'est ici que se place la seule confrontation verbale entre les deux hommes<sup>974</sup>. Très brève, elle nous permet néanmoins de progresser dans la connaissance du personnage principal. Les premiers mots du dirigeant de l'Association donnent en effet une épaisseur historique à la présence de Jim dans ses contrées occidentales : « Tu t'es fait renvoyer de ce club il y a longtemps, Averill ». L'ancien étudiant de Harvard était donc l'un des leurs et son départ de la côte Est n'est pas récent. L'aisance avec laquelle il évoluait dans la salle de billard, promenant son regard sur les clichés sépia, comme s'il voulait simplement s'assurer qu'ils étaient toujours à leur place, que rien en somme n'avait changé depuis qu'il ne fréquente plus les lieux, s'explique par la familiarité qu'il entretient avec le quartier général de l'industrie bovine.

A Harvard, Jim a jailli de la lumière pour franchir la grande arche de pierre qui devait lui ouvrir, irrémédiablement l'accès au monde des hommes, un monde de violence et de *distinction*. Mais c'était encore sous la forme du simulacre, du carnaval, qu'il se présentait. On pouvait s'y jeter à corps perdu, s'y dépenser sans compter, boire avec qui l'on voulait, au gré des rencontres ; il était toujours possible de se persuader que dans les regards des filles et les bouquets suspendus aux

---

970 On peut notamment relever deux scènes. Lors de l'entrevue avec Fred, qui doit être épargné s'il livre Champion, il ne peut s'empêcher de s'esclaffer, entre deux rasades de whisky, sous le regard courroucé de Canton. Quelques minutes plus tôt, il avait accueilli le meurtre de Morrison, sous la tente même de l'état major de la WSGA, par Nate, par une considération alambiquée sur la nécessité que justice se fasse avant de s'exclamer franchement : « Bravo monsieur ! ». Giflé et insulté par son chef, Bill concède une nouvelle fois son sentiment d'étrangeté pour ce monde là : « 'Fils de pute' a toujours été une expression favorite de ce pays ».

971 Le martyr de Bill, qui refuse de se mettre à l'abri malgré les injonctions de Wolcott, s'apparente en tout point à un suicide.

972 L'ultime question qu'il pose à son ancien ami, avant leur séparation définitive, le ramène inexorablement vers le passé, quand il semblait encore possible d'envisager la vie comme une flânerie : « Te rappelles-tu les... bons...vieux jours? »

973 Le cinéaste a eu l'occasion, notamment dans ses commentaires de *Desperate Hours*, d'exprimer son attachement à cette forme architecturale.

974 Il y aura deux autres rencontres ; lors de la « reddition » des *regulators*, Averill relève ironiquement (« almost anarchy? »), sans doute plus pour lui-même, les termes employés par le Gouverneur dans son télégramme justifiant l'« action radicale » et dont Canton fait la lecture à Minardi ; quant au duel final, Canton prend le temps de lâcher un « damn you! » à l'intention du trio de survivant (Jim, JB et Ella), avant d'abattre la jeune femme.

branches des arbres résidaient les enjeux authentiques de toute cette mâle frénésie.

Au *Cheyenne Club*, à l'étage, entouré de tout le décorum des vertes années (les photographies, les poèmes de 1869), Jim s'enivre encore avec Bill. On l'a dit, l'alcool - et l'ivresse - est une affaire à considérer avec le plus grand sérieux dans *Heaven's Gate*. Il faut noter comment son statut évolue, du prologue au Wyoming, et c'est au cours de cette étape transitoire à Casper que ce glissement s'opère, en lien avec la question de l'appartenance de classe.

« Billy, you're the only son of a bitch I ever knew worth gettin' seriously drunk with ». Jim ne pouvait pas rendre plus bel hommage à son ancien ami, mais comme tout hommage, c'est aussi une manière de prendre congé. Et Irvine le comprend. A Harvard, la fiasque de whisky circulait, passant des lèvres de l'un à la main de l'autre. Au *Club*, on fait fiole à part. Surtout, on ne s'enivre plus pour les mêmes raisons. « Tu sais James, la moitié de mon ivresse peut-être portée au compte de la piètre ventilation de ce bâtiment » ; l'air du temps est vicié : c'est moins l'alcool que le manque d'air qui annihile les volontés humaines, et Bill peut s'effondrer sur le billard, mort pour sa classe.

Toisé par Canton, Jim prend son temps pour avancer au-delà de la seconde arche, laissant le chef de la WSGA lui expliquer qu'il a violé une propriété privée et qu'il pourrait donc être abattu « impunément ». Et l'éleveur de poursuivre : « Tu ruines nos efforts pour protéger nos propriétés...et celles des membres de ta propre classe<sup>975</sup> ». Ici, il n'est plus possible de jouer avec les mots. Canton n'est pas le *class orator* d'une promotion étudiante. « Your own class » ne peut pas se comprendre autrement que « la classe sociale à la quelle tu appartiens » (que tu le veuilles ou non). Il faut donc répondre sérieusement au problème posé.

On pourrait de prime abord voir dans la réplique de Jim un pas de côté, une dernière facétie potache, voire une compréhension hors-sujet – inappropriée au regard des enjeux - des propos de Canton. Abandonnant sa place sous l'arche, il marche sur le groupe des éleveurs, tandis qu'à l'arrière plan, Bill s'est confortablement installé sur un fauteuil et se délecte d'avance du spectacle qui s'annonce. Et voici donc comment le shérif du comté de Johnson, dont l'assemblée générale de la WSGA vient d'entériner la future « destitution », fait face au reproche de trahison de classe :

« Tu n'es pas de ma classe Canton. Tu ne le seras jamais. Il te faudrait d'abord mourir puis renaître. »

Certes, les motivations profondes du personnage ne peuvent être déterminées une fois pour toute. Il n'empêche que cette réponse, et l'échange de gifles violentes entre les deux adversaires qui s'en suit, donnent à voir une dimension fondamentale du Jim à la veille du déclenchement de la guerre (Bill

---

975 You offset every effort we make to protect our property...and that of the members of your own class.

lui a révélé quelques minutes plus tôt les visées criminelles de l'Association). Grand bourgeois d'extraction, il défend l'idée de la possibilité de choisir sa classe. Nullement « victime » d'une appartenance à un corps social dans lequel il ne se reconnaît pas, il met à terre Canton et l'enjambe pour gagner, cette fois définitivement et dans le sens de l'histoire, la sortie du *Cheyenne Club*.

Le prologue *bis* s'achève comme le premier par des paires de gifles, des visages rougis et un adieu de *class*. Le *it's over* qui ponctuait le *Song of seventy* entérinait la dispersion imminente de la classe 1870, de la jeunesse, réunie une dernière fois au pied du grand arbre de Harvard, mais il annonçait également la rupture qui surviendrait vingt ans plus tard, quand l'urgence de l'instant dévoilerait l'opposition irréductible entre solidarité de classe et nécessité morale de faire vivre un point de vue autonome. Demeurant de l'autre côté de l'arche, Bill ne peut qu'applaudir, sous le regard haineux de Canton, le coup de sang de Jim. Ces mains qui claquent bruyamment sur des joues lui rappellent évidemment les *good gone days*, mais c'est aussi en tant que spectateur que Bill se manifeste. Il salue l'artiste, en amateur sachant reconnaître le panache et le talent, surtout quand ils éclatent avec une spontanéité si peu en phase avec l'atmosphère confinée du lieu. Victime certes, mais esthète avant tout, Bill restera d'une totale fidélité à sa classe tout en reconnaissant que la beauté vraie est ailleurs.

Et pourtant, c'est bien *in fine* le déterminisme social qui triomphe. Vu depuis le pont de la luxueuse embarcation mouillant au large de Newport, les bifurcations d'Averill, ses prétentions à choisir son statut et son camp, paraissent bien velléitaires. Cette impossibilité ultime à s'arracher des contingences de classe – ils étaient donc bien finalement du même monde, tous ces gens de Harvard et du *Cheyenne Club* – participe de la construction du propos profondément pessimiste que porte l'ensemble du film sur l'histoire.

## **Regards sur les classes moyennes**

On connaît les réticences du cinéaste vis à vis des classes moyennes. Il ne les comprend pas, ne sait pas comment rendre compte des leurs aspirations, ne veut pas avoir affaire à elles. A de nombreuses reprises Cimino a ainsi très brutalement exprimé son aversion, personnelle autant qu'artistique, pour la réalité sociologique – en tout cas l'idée qu'il s'en fait – que recouvre cette notion toujours malaisée à cerner de « classe moyenne ». La virulence de ses propos est d'autant plus remarquable que le cinéaste réserve habituellement ses piques à quelques corporations et institutions bien ciblées, la plupart situées du même côté de l'Atlantique, et qui n'empiètent pas sur cette fameuse

entité des « gens » dont il prétend vouloir « raconter les histoires ». Or, il apparaît, à la lecture de certains interviews, que sa répugnance à l'égard de la classe moyenne est presque à la hauteur des sentiments que lui inspire la critique de cinéma aux Etats-Unis. Il « traîne avec des cow-boys anonymes » (plutôt qu'avec ses pairs), se sent comme chez lui dans les manoirs ou les bouges populaires, mais fuit comme la peste l'univers pavillonnaire<sup>976</sup>.

Nous ne chercherons évidemment pas à déterminer les fondements de dispositions aussi tranchées chez l'être Cimino, « gosse de riches » qui, pour reprendre ses propos, brûla ses premiers cachets de cinéaste en dépenses somptuaires. Mais qu'en fait-il dans son cinéma ?

Il faut tout d'abord noter que *Heaven's Gate* est le seul des sept long métrages à tenir un véritable discours, complexe et finalement nuancé, sur les classes moyennes. Bien sûr on relève dès *Thunderbolt and Lightfoot* des personnages « moyens », essentiellement caractérisés par leur médiocrité (les couples dont les deux hors-la-loi croisent la route, le vigile onaniste...). Et le reste de la filmographie continuera d'alimenter cette perception peu flatteuse (l'épicier couard de Clairton, le pusillanime Louis de *Year of the dragon*, le traître barbier Frisella du *Sicilien*). Entendons-nous bien : Cimino ne tient nullement un discours « ouvrieriste », son cinéma n'est en rien une ode à d'improbables qualités intrinsèquement « populaires ». Ce qui l'intéresse avant tout dans les classes subalternes des sociétés sur lesquelles il promène son regard, c'est leur « vitalité ». C'est une nouvelle fois le « flux de la vie » que sa caméra traque, par exemple dans ses représentations du rapport à la musique des classes laborieuses.

La place accordée aux catégories intermédiaires dans *Heaven's Gate* s'explique d'abord par la volonté d'offrir un panorama de l'Ouest plus conforme à la réalité historique que l'imagerie traditionnellement véhiculée. Comme les autres contrées du *wild*, le Wyoming présentait, dès l'époque du *statehood*, un visage socialement diversifié. La critique et l'histoire du cinéma ont eu tendance à ne retenir du film que la mise en scène d'une opposition sanglante entre les damnés de la terre et les possédants. On peut pourtant identifier de très nombreux personnages, et non des moindres, évoluant au sein des « classe moyennes ». Voyons comment *Heaven's Gate* fait vivre, à travers eux, quelques-unes des contradictions majeures inhérentes à leur position intercalaire, à mi-distances des deux pôles du monde capitaliste.

### **A la lisière de classe, Cully, le courage fait homme**

Ce n'est pas anodin : le personnage le plus sympathique des « classes moyennes », et sans doute du

---

<sup>976</sup> Une des explications sans doute à la faiblesse de son remake *Desperate Hours*, même s'il est manifeste que – si l'on s'en tient aux critères socio-économiques usuels – l'environnement décrit dans ce film est davantage celui de la (petite) bourgeoisie que de la *middle class* stricto sensu.

film dans son ensemble, est en réalité très proche des catégories les plus paupérisées de la société. Cully le dit à Jim, sur le quai de Casper où les migrants affluent sans savoir « ce qui les attend ici » (« et il y en a qui crèvent sous mes yeux, des bébés aussi »): « Je suis pauvre moi-même. Alors que faire ? »

*Que faire ?* Tous ceux qui ont voulu changer le monde se sont posés cette question. Alors les réticences de Cully, qui vient d'obtenir son travail d'employé des chemins de fer, ne pèseront pas bien lourd au moment du choix. Il ne sera pas de ceux qui regardent passer les trains plombés en détournant le regard. Avec cette scène du chef de gare se dressant face au convoi des tueurs, interpellant directement la machine comme pour mieux dévoiler la logique de mort qui l'anime (« Où diable crois-tu aller ?! »), le film lorgne de nouveau du côté de l'imagerie de la Seconde guerre mondiale. Cully est un résistant. Bien entendu, il est capital de comprendre qu'il est lui-même un migrant (relativement) récent. A l'instar de Bill Irvine il a conservé un très fort accent en provenance des îles britanniques. Mais il est significatif qu'il soit Irlandais, et non Anglais. Il appartient donc au monde dominé, au monde de l'exil. Pourtant, ce qui confère en définitive au personnage ses lettres de noblesse, une grandeur absolument unique dans toute l'œuvre du cinéaste, est bien son engagement total au profit d'une cause qui le dépasse largement. La misère des foules convergeant dans sa ville, le cynisme des riches, le plongent dans un désarroi profond. Son « Que faire ? » est tout sauf une question rhétorique. Lorsqu'il réalise que les fils télégraphiques ont été sectionnés et que lui seul, qui n'était pas personnellement visé par le plan criminel de la WSGA, est en mesure de prévenir la population du comté de Johnson de l'arrivée imminente des tueurs, il abandonne sa gare et enfourche sa monture pour une chevauchée qui lui sera fatale.

Jusqu'à son dernier souffle (souvenons-nous de Bill, qui, dans sa courte agonie, se repaît de sa propre poésie) l'abnégation du cheminot-partisan Cully est totale. Mis en joue par Dudley, l'Irlandais réserve ses dernières forces non à une vaine demande de grâce, ni même à une pathétique lamentation sur son triste sort, mais à un cri (« Ils arrivent ! »), qu'il tente de porter au delà de la colline, éperonnant son cheval vers Sweetwater, vers ceux qu'il faut absolument avertir que la guerre est là et qu'ils doivent s'armer.

#### **« j'aime te regarder compter »: classes moyennes et matérialisme.**

Trois des cinq personnages principaux relèvent peu ou prou d'une appartenance aux classes moyennes. Au delà de leur diversité, il est patent de constater qu'ils entretiennent un rapport analogue à l'argent et à la question de la réussite sociale.

Jim et Bill témoignent d'une familiarité avec l'abstraction. Lorsque Jim fait état de la liste noire à

JB, il use des mêmes mots que son ancien condisciple de Harvard pour combattre l'incrédulité de son interlocuteur : « Je suppose qu'*en principe*<sup>977</sup>, tout est possible ». JB, Nate et Ella ne situent quant à eux jamais leur propos au niveau de la théorie. Ils sont de part en part dominés par une conception éminemment matérialiste de l'existence.

JB est vraisemblablement celui vers lequel l'empathie du spectateur se dirige le plus naturellement. Lui aussi s'engagera corps et âme contre l'armée des *regulators*, bien que l'Association ne l'ait pas blacklisté. En même temps, les migrants constituent son gagne-pain. Il organise pour eux des combats de coqs, les loge et surtout les abreuve. L'échange avec Jim, dans la scène évoquée plus haut témoigne de l'ambiguïté de sa position : le tenancier du *Two Oceans Hotel*, peut-être également migrant de fraîche date<sup>978</sup>, est conscient de profiter du besoin de défoulement qui anime une large fraction de la population, accablée par une existence harassante :

Jim : Comment vont les affaires ?

JB : Tu les connais, ils n'ont pas de pot pour pisser...Mais les gens ont toujours soif après un enterrement<sup>979</sup>...Je ne vais pas regarder pousser le foin quand il y a du fric à se faire.

Jim : Oui, et bien la plupart ne peuvent pas se payer un enterrement...

On peut entendre le dernier commentaire d'Averill comme une forme de désapprobation. En tout cas, le regard qu'il porte sur l'attachement aux « choses » de sa maîtresse, Ella, est une condamnation sans appel du mercantilisme de la classe moyenne.

A y regarder de près, le portrait que brosse le film de la jeune tenancière du lupanar de Sweetwater, pour nuancé qu'il soit, ne masque rien des critiques féroces exprimées par le cinéaste dans l'ensemble de sa filmographie pour les supposés travers de la classe moyenne. A l'instar de la plupart des personnages principaux, il n'est possible d'affirmer à son sujet que peu de données sûres. Elle est française, indépendante dans une certaine mesure, et surtout elle est viscéralement matérialiste. Les idées ne comptent pas. Elle attend des actes, et si possible de l'argent. Elle est opportuniste. Elle rejoint l'armée populaire parce qu'elle figure sur la liste des condamnés.

Ella est une femme d'affaires. C'est d'ailleurs la première question que Jim lui pose, attablé dans la cuisine de sa maison (close) : comment se débrouille-t-elle pour gérer son commerce charnel tout en cuisinant des tartes ? Puis, une fois au lit, la discussion s'engage aussitôt autour de l'argent :

---

977 Nous soulignons.

978 Ce point, contrairement à la situation d'un Cully ou d'un Bill, n'est pas très clair. Lors du combat de coqs, sa première apparition et ses premiers mots du film, on l'entend parler allemand (il harangue les parieurs et annonce la confrontation à suivre). Puis, il mêle l'allemand et l'anglais dans la même phrase (« Ein dollar ? Put it down ! »). Enfin, il demande à Willy (Willem Dafoe, non crédité au générique), de parler anglais. On ne l'entendra plus par la suite s'exprimer autrement que dans cette langue, et sans le moindre accent germanique. On peut donc supposer qu'il n'utilise l'allemand que dans certaines circonstances, liées à son commerce.

979 JB fait-il allusion à la mort récente de Michael Kovach ?



Jim : Je t'ai apporté ton cadeau d'anniversaire

Ella : Oui ?! Oui ? Vraiment ?...C'est très cher, non ?

Jim : A quoi d'autres puis-je dépenser mon argent ?

Jim ne sait pas quoi faire de sa fortune. Sa maîtresse ne veut quant à elle manquer aucune occasion d'afficher des signes de richesses. Sitôt aux rênes de son luxueux buggy, elle convie son généreux bienfaiteur à une promenade sur les chapeaux de roue. Jim la prévient : « Ralentis Ella. Tourne avant d'arriver en ville. Je ne veux pas que l'on me voie. ». C'est pourtant avec ses deux passagers que la voiture fait une entrée fracassante dans Sweetwater (« Je veux qu'ils me voient moi ! A quoi bon si on ne me voit pas ?! <sup>980</sup>»), où la totalité de la population est réunie devant l'église (« Regarde ! Même le maire est là ! ») pour une photographie de groupe (Illus.)

Une des dimensions les plus discutées du récit (voir en première partie nos commentaires relatifs à la réception critique du film) a tourné autour du fameux « triangle amoureux », au cœur de l'intrigue sentimentale de *Heaven's Gate*. Sans doute était-ce là une manière commode de se rattacher à un motif bien connu, par ailleurs déjà travaillé par le cinéaste dans son précédent long métrage, quelque chose qui pouvait apparaître comme un reliquat de classicisme noyé dans une œuvre si déroutante. Pourtant, la question des rapports de classe n'a pas occupé, loin s'en faut, l'espace qu'une telle analyse aurait dû lui concéder.

« On ne comprend pas qui aime qui ». Et si le désarroi de Pauline Kael, et de nombre de ses confrères, provenait pour une large part de son refus d'interroger le discours filmique du point de vue de la problématique de l'appartenance de classe ?

Car dès lors que l'on envisage sous un tel angle l'existence de ce trio, les relations entre ses composantes semblent beaucoup moins opaques. On comprend qu'en définitive personne n'aime personne<sup>981</sup>. La nature profonde des liens tissés entre Jim, Nate et Ella n'est pas de l'ordre de l'amour ou de l'amitié. Nous ne discuterons pas de savoir si l'on peut déceler, dans *Heaven's Gate*, un « sous-texte homosexuel » expliquant l'ambiguïté des relations entre Jim et Nate. On peut toujours bien entendu voir dans certaines scènes (une des plus significatives étant sans doute celle où le jeune mercenaire, s'attardant dans l'alcôve de la maison d'Ella où repose ivre-mort son « ami » - il doit le ramener à son hôtel pour avoir le droit de prendre sa place dans le lit – s'empare de son chapeau et

---

980 On comprendra qu'elle souhaite alors exhiber au moins autant son amant – dont elle espère une déclaration - que sa *Studebaker*. Sur cette séquence, voir le second chapitre de la première partie

981 Assertion qui par ailleurs revient à plusieurs reprises dans le film, dans des termes très proches. Arapaho Brown, qui a provoqué la fureur de Nate avec sa remarque au sujet des relations entre Ella et les « culs-terreux » de migrants, lâche à destination de son partenaire : « Ella n'est pas ton amie...Elle n'est l'amie de personne! ». Peu de temps après, dans la scène suivant la violente altercation entre Jim et Nate, sur le chemin de sa cabane, le cow-boy, qui a réitéré sa demande en mariage, confie à la jeune française : « Jim n'est pas ton ami, Ella. Il n'est l'ami de personne. Il quittera tout si cela l'arrange. »

s'admire dans un miroir, commentant ainsi l'image qui s'offre à lui : « Tu as du style, Jim. Je te l'accorde. ») l'amorce d'un dispositif structurant de la filmographie. Il n'est évidemment pas anodin que le film ne porte, de nouveau, aucun regard positif sur les relations hétérosexuelles. Conformément à un parti-pris défendu dès la première réalisation du cinéaste, l'amour physique entre un homme et une femme apparaît comme impossible<sup>982</sup>. Certes, Jim et Ella sont manifestement heureux de se retrouver<sup>983</sup>, le dimanche matin suivant le retour du marshal de Saint Louis<sup>984</sup>, et s'empressent, une fois cependant la fameuse tarte engloutie, de se dévêtir. Mais l'on a vu que, sitôt au lit, Ella tient absolument à voir (et à avoir) son cadeau, et l'acte n'est donc pas consommé. C'est d'ailleurs à l'occasion de la présentation de son luxueux présent que la jeune femme exprime des sentiments les plus proches du bonheur extatique (Illus.) :

J'ai peur de regarder. C'est fou, non ? Il est tellement beau ! Je ne peux pas retenir mes larmes. Je ne sais pas ce que j'ai. J'ai l'impression d'être enfin arrivée quelque part. Je suis si heureuse que j'ai envie de crier !

Et, drapée d'une tunique improvisée de couvertures et de draps, laissant nu son sein droit, elle laisse éclater sa joie. Elle jouit de ce sentiment d'achèvement et de réussite que lui procure la somptueuse voiture. Ella est « arrivée quelque part », elle est devenue une personnalité notable du comté de Johnson - son père n'a pas été tué en vain<sup>985</sup> - dans l'acception littérale du terme ; quelqu'un qui se distingue, que l'on remarque, comme l'indique son arrivée fracassante sur la grand place de Sweetwater dans la scène suivante. Aucune manifestation de sentiments de la part des hommes l'entourant, la demande en mariage de Nate ou les compliments de JB, ne provoqueront chez elle d'emportements de ce genre.

Et c'est en définitive avec ce personnage de prostituée française installée sur la Frontière<sup>986</sup> que se

---

982 Tout comme dans le film précédant, la seule occurrence du verbe *love* sans ajout d'un qualificatif restreignant sa portée concerne la relation entre les deux personnages masculins principaux. Mais il s'agit ici d'un jugement, formulé par une tierce personne (Ella, s'adressant à Jim au dessus du cadavre de Nate : « He loved you ») et non d'une déclaration, telle que formulée par le Mike du *Deer Hunter*.

Il y a sans aucun doute un inconscient sexuel dans la singulière « amitié » du marshal et du mercenaire, ainsi que l'ont suggéré de nombreux commentateurs - dont Robin Wood - mais il nous paraît plus judicieux (ne serait-ce qu'en raison de la nécessité de limiter cette thèse à un format raisonnable) de déconstruire leur relation au prisme de la fracture de classe.

983 Sans qu'il soit possible de préciser davantage cette impression, la scène des retrouvailles suggère qu'il s'est écoulé *un certain temps* depuis leur dernière entrevue.

984 Il croise la route du couple Eggleston au moment où il engage son *buggy* dans l'allée conduisant au domicile/lieu de travail de la jeune française. Madame Eggleston offusquée, prend son mari à partie, qui préfère parler de son « nouveau microscope » que commenter les fréquentations scandaleuses du représentant de la loi (« Il vient ici le dimanche ! (...) Pourquoi changes-tu de sujet ?...Je parle du marshal. Il va au bordel plutôt qu'à l'église. Les honnêtes gens vont à l'église ! »)

985 Voir plus loin.

986 Le personnage a été étudié dans une perspective mêlant *gender studies* et retour à la *french theory* des années soixante-dix par Laura Cox, « A French Unsettling of the frontier : Love and Threatened American dream in *Heaven's Gate* » in Sue Matheson, *Love in Western Film and TV : Lonely Hearts and Happy Trails*, New York, Macmillan publishers, 2013 : « [Ella] introduit la french theory dans le genre du western (...) son indécision, son instabilité subjective, son refus d'assurer un dénouement hétérosexuel, sa présence-spectacle à la fin du film (...) tout

construit une large part du discours du film sur les « classes moyennes ».

Il nous faut ici indiquer une divergence d'appréciation substantielle avec les conclusions énoncées par Robin Wood. Pour le fondateur de *CinémACTION*, la jeune femme incarne en effet la « femme parfaite », mais aussi « la pute parfaite » et, avec la scène de baignade dans le torrent glacé, une allégorie d'une nature idéalisée si bien qu'Isabelle Huppert se confondrait à ce moment là de l'histoire avec l'image d'une « mère (nature) parfaite ».

Bien sûr, nous y reviendrons, il est loisible d'identifier, ainsi que l'ont fait de nombreux commentateurs, dans ce personnage que Cimino a eu tant de mal à imposer aux dirigeants du studio, la construction d'une figure féministe ; Ella est effectivement une femme qui va se dresser contre la domination masculine, celle du cartel du bœuf contre qui elle prendra les armes, mais aussi, d'une certaine manière, contre la volonté de Jim lorsque celui-ci lui demandera de quitter le Wyoming.

Par ailleurs, la scène du viol fonctionne également, dès lors qu'on la connecte à d'autres séquences telles que l'agression de la migrante bulgare à Casper, comme une représentation paroxystique de la violence que la société de l'ouest réserve au corps des femmes<sup>987</sup>.

Tout cela est juste mais ne résume pas le personnage, loin s'en faut. En dernière analyse, il sera difficile de trancher la question de savoir s'il penche davantage du côté de l'émancipation ou de celui du conservatisme petit-bourgeois ou « moyenniste ».

A l'instar du comptoir de l'hôtel des Deux Océans, son lupanar, sis à la lisière de l'agglomération de telle manière qu'on peut le voir comme un avant poste de la civilisation autant qu'une épiphanie de la sauvagerie et des instincts bestiaux que ne manque de susciter la confrontation au *wild*, est à la fois un espace dédié à la récréation et à la régénération du moral ouvrier (voir la scène de Kaizer hilare au banjo, entouré de quatre filles plus ou moins dévêtues reprenant en riant ses chansons ukrainiennes) et un lieu de perdition. Les deux commerces, l'alcool et le sexe, peuvent être tenus comme des vecteurs de paupérisation d'un groupe social déjà caractérisé par son extrême précarité économique. Jim le notait, à l'intention d'un JB bien décidé à « se faire du fric » : ses clients ne peuvent « se payer un enterrement », mais ils ont « toujours soif ». Minardi, lors de la première confrontation avec le marshal, établit un constat similaire : les migrants « préfèrent baiser que

---

cela subvertit radicalement la vision dialectique rationaliste sur laquelle repose le western »

987 On songe également au tableau saisissant du groupe d'une quinzaine de femmes labourant, à la seule force de leurs muscles, attelées telles des bêtes de trait à une charrue rudimentaire que pousse Kurz. On relève que la scène se passe sous les yeux d'Arapaho Brown, un des futurs violeurs de la jeune prostituée. C'est d'abord au regard de sa position dans le processus global de production que l'Association décrètera la mort d'Ella, ouvrant la voie à son agression. Brown établit très explicitement, commentant le spectacle (une femme vient de s'effondrer) à son acolyte Nate, le lien entre la présence jugée parasitaire des migrants et le commerce charnel de la jeune française : « De l'aube au crépuscule, de l'aube au crépuscule...Il commence à y en avoir trop. Trop de monde et pas assez de bestiaux...On s' échine ici. Et Ella s'échine sur ces foutus cul-terreux. »

nourrir leur famille», et c'est Ella qui ramasse la mise.

L'obsession des choses, de la réussite sociale, et son pendant, la hantise du déclassement, sont consubstantielles de l'être moyen tel que le film l'incarne à travers Ella et Nate et, dans une moindre mesure JB.

Tout ce qui lui arrive d'important est pensé, du point de vue de la maîtresse de Jim, dans le cadre d'un rapport à l'argent et ses avatars. C'est ainsi qu'elle estime qu'elle ne l'a jamais « trompé » en couchant avec Nate, car elle l'a « toujours fait payer ». De fait, lors de la principale scène d'intimité entre le mercenaire et la prostituée, il n'est pratiquement question que d'argent, nous y reviendrons.

Nate comme Ella n'ont pas accès aux catégories abstraites de la pensée. Mais là encore, c'est chez la femme que cet aspect est le plus marqué. Lors du troisième volet de la séquence bâtie autour du *buggy* (premier temps : l'offrande ; second temps : la présentation à la communauté rassemblée), les deux amants retrouvent leur intimité pour une halte en bord de rivière. On avait déjà eu l'occasion de souligner à quel point les scènes « aquatiques » sont, dans la filmographie de Cimino, des moments privilégiés de dévoilement et de clarification. L'épisode du *buggy* trouve donc son épilogue sur les berges de la Powder River ; tandis que Jim s'est assoupi, adossé à la grande roue de la voiture<sup>988</sup>, Ella apprécie l'eau fraîche du cours d'eau<sup>989</sup>. Le réveillant d'un baiser sur les lèvres, elle lui soumet une question indiquant clairement qu'elle a parfaitement intégré son statut de femme-objet : « James, suis-je vraiment jolie? ». Le dialogue qui s'ensuit nous éclaire grandement quant au gouffre séparant les deux personnages, chacun ramené à des réflexes de classe. Dans un premier temps Jim ne réponds pas, se contentant de sourire et de lui caresser lentement le visage. La jeune femme enchaîne donc, résignée:

Tu ne réponds jamais à quoi que ce soit de personnel.

*Averill reste silencieux.*

Ella : ça me dépasse qu'on puisse réfléchir autant.

*Jim, le regard lointain, n'a toujours pas dit un mot depuis le début de la scène*<sup>990</sup>

Ella : Maintenant, je le fais.

Jim : Quoi?

---

988 Le cercle, le destin...Comme nous l'indiquions plus haut, nous ne développerons pas d'analyse approfondie d'un motif dont les commentateurs (critiques notamment) précédents se sont largement emparés.

989 Plus loin, une autre scène de bord de rivière, avec les mêmes personnages, nous montre des morceaux de glace flottant à sa surface (nous sommes au tout début du printemps dans les montagnes Rocheuses). Significativement, pour cette seconde confrontation à proximité de l'eau, les dialogues sont les suivants :

Ella : Je ne te comprends pas. Je ne t'ai jamais compris.

Jim : Je te demande de partir, Ella.

990 Précédemment à la question relative à sa beauté, Ella avait fait part de considérations diverses (l'eau, le caractère du cheval...) à un Jim souriant mais parfaitement mutique.

Ella : Je réfléchis.

Jim : Et ça te plaît?

Ella : Non. Tu as dit un jour que c'est pour cela que tu m'aimes<sup>991</sup>.

Jim : Pourquoi?

Ella : Parce que je ne réfléchis pas.

Jim : Quand ai-je dit cela?

Ella : Je ne me rappelle pas l'heure exacte...Mais tu l'as bien dit.

Jim, *après un (nouveau) silence* : Eh bien, à quoi penses-tu?

Ella: A propos de quoi?

Jim : Partir?

Ella : D'ici?

Jim : Du Wyoming

Ella : Du Wyoming?!

Jim : Oui.

Ella : Salaud. C'était donc pour ça le cadeau? ...Cesse de tourner autour du pot...et dis-moi ce que tu as en tête.

Jim : L'Etat va déclarer la guerre. Tu partirais?

Ella : Seule?

*Jim hoche la tête*

Ella: Non, bien sûr que non. Que croyais-tu que j'allais dire?

La jeune femme a conscience d'être achetée ; elle n'envisage pas la possibilité d'un don gratuit de la part de son amant. S'il ne lui a pas offert le *buggy* en reconnaissance de sa beauté et des plaisirs qu'elle lui procure, il l'aura fait en dédommagement de son départ forcé du Wyoming. Par ailleurs, l'incompréhension, qui ira en s'accroissant en dépit d'évènements qui agiront comme forces centripètes, est déjà immense entre les deux personnages. Tandis que la pensée d'Averill chemine de manière elliptique, le raisonnement d'Ella passe par une exposition et une clarification de toutes les étapes<sup>992</sup>. Sa remarque sur « l'heure exacte » du commentaire d'Averill concernant son absence de réflexion ne contient nulle ironie. Dans tout le film, Ella compte, mesure, enregistre. Enfin, cet extrait donne la mesure d'une autre caractéristique « moyenniste » incarnée par le personnage : son incapacité à se projeter vers un ailleurs, temporel ou spatial, qui dépasse l'impérieuse satisfaction de ses intérêts -ou supposés tels - immédiats. Ce dialogue relativise également considérablement les prétentions d'indépendance de la jeune femme qui ne saurait accepter une proposition de départ

---

991 On remarque cependant que le texte original est le suivant : « You once said you liked me because I didn't ». *Like* donc, et non *love*.

992 Tandis que le regard de Jim, qui se veut bienveillant et compréhensif, porte au-delà sur un insondable hors-champ (la guerre qui s'annonce), Ella lorgne sur... un morceau de jambon, dont elle finira par s'emparer.

impliquant qu'elle quitte « seule » - c'est à dire sans homme(s) - le Wyoming. Esquissées au cours de cette première rencontre avec Jim, ces dispositions, peu à même de donner un visage féministe au personnage, ne feront que s'affirmer dans les scènes intimistes qui suivront.

Nate est donc un client d'Ella. Sa présentation inaugurale, dans les tout premiers instants de la seconde partie du film, avant même que l'on découvre le visage du nouvel Averill, a dérouté bien des critiques. Là encore, Cimino ne se facilitait pas la tâche en campant sous les traits d'un assassin dépourvu de toute conscience un homme qui devait trouver une mort héroïque, au service de la noble cause de la justice sociale. C'est lors de sa première visite au ranch d'Ella, qui intervient tardivement dans le récit, en fin de première partie, que nous comprenons qu'il est aussi une vieille connaissance de Jim.

Dans la grange de la maison close, où les usagers du lieu laissent leur monture, on peut remarquer, au moment où Nate arrive, dans la nuit de dimanche à lundi<sup>993</sup>, un véhicule qui ne cessera de traverser le film, la calèche du photographe ambulancier<sup>994</sup>. Mais c'est le *buggy* qui retient l'attention du mercenaire. Avec ce plan rapproché sur la *Studebaker*, en caméra subjective, la mise en scène de Cimino nous dévoile l'existence du trio en même temps qu'elle nous fait saisir un aspect essentiel de la nature des relations tissées entre ses trois pôles<sup>995</sup>. Nate comprend immédiatement que la voiture est le cadeau offert par Jim à Ella. La jalousie et l'envie sont des éléments constitutifs du lien entre les deux « amis », comme l'indique sans ambiguïté leur première véritable rencontre (rappelons qu'au bordel Nate découvre un Jim ivre mort), le lendemain lors de la fameuse audience dans le bar de l'hôtel des Deux Océans :

Jim : Qu'est ce que tu veux Nate?

---

993 A une heure sans doute avancée ; un homme – son identité ne sera pas établi mais l'on remarque qu'il porte le même long manteau gris que Nate, celui des tueurs de l'Association – interpelle Champion en ces termes : « Il est un peu tard pour faire des affaires n'est-ce pas? Ella semble bien occupée ». Difficile d'interpréter la première phrase (veut-il signifier à son collègue qu'il arrive trop tard?), en revanche l'allusion à la marche florissante du commerce de la jeune femme anticipe clairement les remarques de Morrison dans les minutes précédant le viol.

994 Voir première partie, chapitre 2.

995 La mise en scène avait précédemment construit la filiation entre les époques, s'agissant de la relation Bill/Jim par le biais de l'alcool – la fiasque de whisky, que l'on retrouvait dans le train puis dans la salle de billard du Cheyenne Club. Les deux anciens de Harvard appartiennent au même monde, Bill est pour Jim le « seul fils de pute avec qui il est instructif de se saouler ». Ils se quittent certes, définitivement, mais l'on comprend que leur relation s'est toujours située dans la sphère des idées, et que l'alcool jouait une fonction de catalyse : l'ivresse est d'abord, dès la scène dans la chapelle Holden, une manière d'afficher un souverain mépris du monde physique (en ce sens, le discours du *class orator*, pour politiquement conservateur qu'il soit, est aussi une profession de foi nihiliste). Bill ne veut « rien changer » parce qu'il ne veut pas agir dans ce monde là. Il ne souhaite que « flâner », ivre de poésie et de souvenirs – les « good gone days » et Paris - se tenant le plus à l'écart possible des contingences matérielles. C'est justement du fait qu'une telle posture n'était plus viable que la rupture avec Jim s'est imposée.

La différence de classe entre Jim et Nate est notamment prise en charge par l'utilisation d'objets transitionnels, qui donnent à voir la nature viciée des sentiments qui se sont établis entre les deux hommes. Nate admire la « classe » (on relèvera une nouvelle fois la polysémie du terme) de Jim, à travers sa prodigalité, puis son accoutrement (bottes et chapeau), avant d'admettre qu'il n'aspire à rien d'autre que d'« arriver » au même statut social que lui.

Nate : Ce que je veux? Qu'est-ce que j'en sais?...Devenir riche, comme toi. Qu'est-ce que je suis supposé vouloir d'autre?

En attendant, Nate frappe à la porte d'Ella. La réaction de la jeune femme est filmée de la même manière que lors de la venue de Jim. On la voit soulever le rideau occultant la partie supérieure, vitrée, de la porte d'entrée, et on lit sur son visage les sentiments que lui procure la découverte de l'identité du visiteur. A l'enthousiasme et l'excitation succède une politesse de bon aloi, dénuée de toute émotion. Relevons quelques lignes du dialogue qui s'instaure entre la jeune française et le mercenaire:

Ella : Bonsoir. Entre! On paye d'avance ici...En liquide ou en bétail.

Nate : Une douzaine de Longhorns, c'est suffisant?

Ella : Avec ça, tu peux rester toute une année<sup>996</sup>!

(...)

Nate : Les affaires derrière<sup>997</sup> semblent très prospères. Tu deviens trop avide, Ella.

Ella : Tu ne perds jamais de temps, n'est-ce pas?

Nate : J'apprécierais que tu cesses de te faire payer en bétail par ces gens-là.

Ella : Juste comme ça? (*elle claque des doigts*)

Nate : Oui, madame...J'ai vu la nouvelle voiture dans la grange.

Ella: Elle est belle, non?

Nate : Jim est revenu, hein?

Ella : Ce matin. Je te ferai faire un tour demain...si tu veux

Nate : Il est là, maintenant?

Ella: Mmm. A l'étage.

Dans les scènes suivantes, Nate se rend au grenier, puis reconduit Jim à l'hôtel avant de prendre le chemin du retour. Lorsqu'il pénètre dans la chambre (Ella lui a donné en français - « Entre! » - l'autorisation de prendre place à ses côtés), il découvre la jeune femme plongée dans ses livres de comptes. Suite du dialogue:

Nate : J'aime te regarder compter.

Ella: Pourquoi?

Nate : Je ne sais pas. Ça me plaît.

*Nate commence à se mettre à l'aise, soupire et regarde Ella toujours absorbée par sa comptabilité. Elle finit par refermer le livre et se tourne vers lui, la main grande ouverte.*

Nate : Je croyais que tu m'aimais bien.

Ella: oui c'est vrai...mais j'aime l'argent.

---

996 A rapprocher de la réponse persifleuse de Dudley, puis de Morrison, lorsque Ella leur demandera de payer « cash ».  
997 Même remarque. Morrison usera de la même expression (« out back ») pour désigner l'enclos où Ella est soupçonnée de stocker le bétail volé accepté en paiement.

Nate (*après avoir sorti sa bourse*) : Pourquoi tu ne laisses pas tomber ce travail?...J'ai assez d'argent pour nous deux maintenant.

Ella : ça ressemble à une demande en mariage...

(*Après un long silence*)

Jim m'a proposé de partir avec lui.

Nate : Quoi?

Ella : J'ai dit que Jim m'a demandé de partir avec lui.

Nate: Et qu'as-tu dit?

Ella: J'ai dit que j'y penserai

Nate : Merde...

C'est à l'aune de la question de l'appartenance de classe que cette scène doit être lue, et connectée avec les autres moments d'intimité partagés par les différents pôles du « trio amoureux ».

Ella attendait *autre chose* de Jim. Comme elle le lui signifiera lors de leurs adieux, juste avant que la guerre ne les réunisse : elle apprécie ses présents, mais ce n'est pas « assez ». Ce n'est pas un cadeau d'anniversaire qu'elle espère lorsqu'elle ouvre si chaleureusement la porte de sa maison ce dimanche matin, le dernier jour avant la guerre, à l'heure où les « honnêtes citoyens » prennent la direction de l'église<sup>998</sup>. La scène suivante, la révélation des projets de Jim au bord de la Powder River, lui fait comprendre que ses aspirations de promotion sociale par le truchement d'un mariage avec l'ancien étudiant de Harvard sont chimériques.

Nate Champion partage peu ou prou le même *habitus* de classe. C'est un transfuge ; issu du lumpenprolétariat -ce qui est peut-être le cas de la jeune française, vraisemblablement simple prostituée à son arrivée dans le Wyoming - ainsi que nous l'apprend sa confrontation avec le « kid<sup>999</sup> », il ne peut espérer aller beaucoup plus loin dans l'ascension sociale. « J'aime te regarder compter » ; à l'inverse de Jim, Nate n'hésite pas à faire part de ses goûts et préférences. Cette courte phrase exprime tout ce qui le sépare du marshal diplômé de la prestigieuse université de la côte Est et, a contrario, le rapproche de la *businesswoman* Ella. Observons pour s'en convaincre la manière, du point de vue du texte, dont Jim prend congé de sa maîtresse, dans la scène déjà citée. Après lui avoir une dernière fois demandé de quitter l'Etat, Jim semble se lancer dans une véritable explication de texte visant à clarifier l'étendue de leurs divergences:

Ella : Tout ce que j'ai au monde est ici. Je ne peux pas simplement partir et l'abandonner

Jim : Ceci? (*il renverse d'un coup de pied les valises et les livres de compte*)...Ces trucs?! Merde, Ella, le monde est plein d'objets. Je peux t'acheter toutes les choses que tu veux.

(...) *Elle regarde, hors-champ, ses livres.*

998 Mais plus sûrement du saloon où se tiennent les combats de coqs. Voir *supra* et *infra*.

999 « Vous avez l'aire d'être l'un de nous...mais vous travaillez pour eux?! (*une fois loin*) Fichu traître! »



Ella : Ce sont mes livres

Jim: je vois bien ce que c'est.

Ella : Equilibrés au centime près.

Jim : Je m'en fiche!

Ella : Pas moi...Je ne t'ai jamais trompé. J'ai toujours fait payé Nate...Il m'a demandé de l'épouser.

Jim : Ella, je te demande de nouveau de partir (...) Je me préoccupe de toi...

Ella : Je te remercie de tout ce que tu as fait, Jim. Et je t'aime...pour cela.

(...)

Jim: Eh bien, prenez tout, tous les deux..C'est plus votre pays que le mien après tout. Adieu.

Ella...Tu me manqueras.

L'union endogamique avec le mercenaire de la WSGA, qu'elle précipite en inventant de toute pièce la proposition de Jim de quitter conjointement le Wyoming (« Jim m'a proposé de partir avec lui »), dans le seul but d'attiser la jalousie de son amant-client, est donc un choix par défaut<sup>1000</sup>. Jusqu'au bout elle espère que Jim révisé ses projets. Mais il n'a manifestement pas l'intention d'encombrer ses vieux jours de la présence d'une « putain bête<sup>1001</sup> », incapable de saisir la nature de ce qui se joue - historiquement – sous ses yeux. On l'a dit : il est impossible d'attribuer un sens univoque à sa présence dans ses territoires. Peut-être n'a t-il jamais songé, pendant toutes ces années d'exil, comme Bill, à autre chose qu'aux *good gone days*. Significativement, pour leur ultime face à face, quand Ella lui annonce la mort de Nate<sup>1002</sup>, la photographie encadrée du jeune couple de Harvard prend place au centre de l'écran, comme une frontière symbolique et infranchissable entre deux mondes, entre deux classes (Illus.). C'était déjà ce qu'exprimait la phrase d'adieu de Jim, avec laquelle il jetait Ella dans les bras de Nate : qu'ils les prennent, ces gens des classes moyennes – mercenaire à cinq dollars la journée ou putain bornée -, toutes ces *choses* pour lesquelles ils sont prêts à perdre leur vie. « Après tout », Minardi avait raison, il y a trop longtemps qu'il « fait

---

1000 Le besoin de protection, pour partie sans doute inhérent à l'activité interlope qui lui procure ses moyens d'existence, semble présider à sa volonté de ne pas se retrouver seule (« *Alone?*»). Ainsi, lorsqu'elle déclare à Jim l'aimer « pour cela », elle ajoute : « Je t'implore de croire que mes sentiments et ma dette envers toi *pour ta protection dès le début* – nous soulignons - restent inchangés ». Comme de nombreux autres indices nous le laissent entendre, Jim est donc là depuis un certain temps ; il a manifestement pris sous son aile la jeune prostituée, ce qui lui a permis, peut-être, de s'élever en devenant la tenancière d'un commerce florissant. Elle déplace par la suite ce besoin sur Nate, qui a parfaitement compris le message : « Je t'ai demandé d'être ma femme, Ella. (...) Tu sais que je ne permettrai pas qu'il t'arrive quelque chose » (conclusion de la scène de l'affrontement avec Jim, chez la jeune femme).

1001 Ce jugement brutal (« a dumb whore! ») est proféré suite à la réitération du refus d'Ella (« Je peux me débrouiller » ; en réalité, nous l'avons vu, elle compte sur Nate pour la protéger) de prendre en considération l'extrême gravité de la situation, alors qu'elle a été violée le jour même.

1002 Même à ce stade du récit, elle veut encore croire à un revirement:

Ella : Il est mort.

(Jim se rase. Zoom avant sur la photographie de Harvard)

Dis quelque chose bon Dieu!

Jim : Quoi? « Je te l'avais dit! »?...Eh bien, je te l'avais dit.

semblant », ce monde là n'est pas le sien.

## **Conclusion : L'Ouest, « J'y suis déjà allé ». Nous y sommes tous allés.**

Bien que dressés l'un contre l'autre, chacun à la tête d'une armée de classe, Canton et Averill, deux représentants de l'élite sociale, établissent un constat similaire : l'Ouest a fermé ses portes aux pauvres. C'est d'abord le patron de l'Association qui le déclare, en guise de propos préliminaire à son discours du Cheyenne Club: « Ce n'est plus un pays pour les pauvres<sup>1003</sup> ».

Derrière le comptoir de son bar, JB, sonné par les nouvelles angoissantes ramenées de la ville par le *marshal*, s'interroge : « Nom de Dieu! Ça devient dangereux d'être pauvre par ici, hein? ». Le commentaire de Jim éclaire grandement la perspective historiographique du film : « Ça l'a toujours été<sup>1004</sup> »

Revenons à ce que nous disions plus haut, au début de notre partie consacrée aux « questions de classes » posées par *Heaven's Gate*. Si le Wyoming n'a jamais été « un pays pour les pauvres », c'est qu'en définitive l'*Ouest* n'existe pas, tout au moins pas en tant qu'entité territoriale disposant de ses propres logiques socio-économiques. Rien ne le distingue radicalement de l'*Est*. Il n'y a pas de différence de nature, tout au plus de degré. Casper, comme Sweetwater, représentent un stade de développement, un *moment*, de la société capitaliste. Pour frustrée et violente qu'elle soit, elle est fondée sur les mêmes contradictions de classe que ce que l'on peut observer dans les contrées plus « civilisées ».

Observons à ce sujet ce que le film fait de la promesse inaugurale, placée dans la bouche du Doyen, d'éduquer, depuis le foyer de Harvard, la nation, où domine « l'élément inculte ». Au mythe de la Frontière, pensée comme un microcosme fonctionnant en laboratoire d'une société ouverte, valorisant la saine émulation économique et culturelle entre ses différentes composantes – le plaidoyer lincolnien du Doyen – succède le nihilisme de Bill, que la suite de l'histoire se chargera de muer en cynisme le plus absolu. Car non seulement la classe dirigeante n'a nullement l'intention de civiliser quoi que ce soit<sup>1005</sup> mais elle compte bien réduire à néant toute possibilité, même embryonnaire, d'organisation sociale résistant à la toute-puissance de son contrôle.

---

1003 « This is no longer a poor man's country ».

1004 « It always was » .

1005 Ce que résume parfaitement la longue tirade d'Eggleston lors de la réunion constitutive de l'armée populaire : « Les riches sont opposés à tout ce qui pourrait améliorer les choses dans ce pays...ou essayer d'en faire quelque chose de plus que des pâturages...pour les spéculateurs de l'Est! Ils sont d'avis que les pauvres n'ont rien à dire dans les affaires de ce pays! »

Il n'y a pas d'école à Sweetwater ; le fait que la figure féminine dominante soit la prostituée (et non l'institutrice) peut donner à penser que le village des migrants métaphorise un âge *ante* capitaliste. Assurément, le système productif (« des pâturages pour les spéculateurs de l'est » ainsi que le dénonce Eggleston) ne nécessite pas la formation d'une main d'oeuvre alphabétisée. Il n'y a pratiquement pas d'écrit dans le Johnson County. La presse se vend à Casper, pas à Sweetwater. Ironiquement, la seule défense et illustration de la langue écrite dans cette contrée, et la construction d'un discours articulant littérature et civilisation, est le fait d'un illettré, Nate Champion. La première image de la seconde partie, un gros plan en plongée sur une main peu assurée recopiant avec application des éléments de la biographie de Nathaniel Hawthorne (Illus.), témoigne de la dimension complexe du personnage. Dans ses derniers instants, c'est dans ce même carnet qu'il consignera son mot d'adieu à Jim et Ella. Nate succombe dans sa cabane, incendiée par l'Association, pour partie issue de Harvard . La veille, il annonçait à sa future épouse avoir procédé à des « améliorations » dans la décoration intérieure. Devant l'étonnement de la jeune femme (« Qu'est-ce que tu as donc changé? »), il lui glisse à l'oreille, dans un accès de timidité qui ne dissimule pas complètement la fierté que lui procure sa trouvaille : « J'ai mis du papier peint ». Une fois à l'intérieur de la rustique demeure, Ella découvre, visiblement émue, le travail du mercenaire esthète : les murs sont en effet entièrement tapissés de...pages de périodiques illustrés (Illus.). Les yeux humides, la jeune Française l'interroge : « *Wallpaper?* ». On replacera le commentaire de Champion au sein de la réflexion générale conduite par le film sur le « processus de civilisation » : « Oui, eh bien, ça civilise la sauvagerie...Si tu comprends ce que je veux dire<sup>1006</sup> »

L'Est devait apporter la lumière. Et, c'est vrai, les « spéculateurs de l'Est » illuminent les Grandes Plaines ; Nate Champion - qui s'exerçait à l'écriture en recopiant les événements clés de la vie d'un romancier né à Salem<sup>1007</sup>, Massachusetts, dans le voisinage de la plus vieille université du pays, et décédé un an avant la victoire de l'armée de Lincoln - meurt au milieu des flammes. Bill avait prévenu : « nous ne changerons rien ». Nate, qui n'a jamais fréquenté les bancs d'une école, voulait « améliorer » la *vie sauvage* en la recouvrant d'un peu de prose. C'est ce papier qui devient l'arme des pyromanes de Harvard ; le flambeau de la connaissance préparait en fait l'immolation du Peuple.

Guerre totale, classe contre classe, la *Johnson county war* du film de Cimino est aussi une guerre culturelle. « Ce n'est pas comme les Indiens, vous ne pouvez pas les tuer tous » songe tout haut Bill

---

1006 Yes, well, it civilises the wilderness...If you know what I mean.

1007 Le choix de Hawthorne est évidemment savamment pensé par Cimino ; descendant de persécuteurs des sorcières de Salem, l'auteur de *La Lettre écarlate* (1850) passa une partie de son existence à expier la faute de ses aïeux (notamment en se retirant pendant douze ans dans une cabane). Nate, quant à lui, changera de camp le jour même, en assassinant Morrison, chef des persécuteurs d'Ella.

quelques instants avant de tomber sous les balles d'Ella. Il n'empêche : le projet était bien d'éradiquer « presque toute la population du comté » (Jim, JB ou encore Madame Eggleston énoncent la même conclusion). Lors de la lecture publique, dans la grande salle de bal, de la *death list*, Jim s'interrompt rapidement car, comme le dit l'un des participants, un commerçant allemand, « c'est tout le monde, ici. ». Les premiers noms suscitent la perplexité (« Kaizer?! ») ; on se demande pourquoi tel ou tel a été désigné comme cible<sup>1008</sup>. Et puis, l'on renonce à comprendre. Ou plutôt l'évidence s'impose : le cartel du boeuf prépare une guerre d'anéantissement, une guerre dont l'enjeu ultime est bien l'hégémonie culturelle. Ce n'est évidemment pas pour rien que, contrairement aux autres lieux de sociabilité de Sweetwater – à commencer par le bordel d'Ella – les *invaders* recrutés par l'Association ne franchissent jamais la porte du Heaven's Gate. Coucher avec l'ennemi, c'est une manière de marquer sa domination ; on le met en condition, on le prépare à l'humiliation suprême, le viol, lui même prélude à l'extermination<sup>1009</sup>. On peut aussi, à l'occasion, boire chez l'ennemi. Grand classique du western, l'irruption du méchant dans le saloon, qui fait taire toutes les conversations, afin de montrer qu'il est partout chez lui et que la loi commune ne le concerne pas, est un motif utilisé à deux reprises dans *Heaven's Gate*.

Mais on ne peut pas partager la culture de l'ennemi. On ne peut pas danser avec lui. La salle de bal-patinoire de JB Bridges est bien la matrice d'une « expérience », comme le proclame l'enseigne surmontant la porte d'entrée, morale et culturelle. Ici s'élaborent les fondements d'une *autre culture*, aux antipodes du modèle aristocratique et ségrégué promu par les *eastern speculators*. On y danse, bien sûr, au son d'une musique dont l'éclectisme témoigne de la vitalité d'une culture en cours d'élaboration. Les sonorités cajuns le disputent aux rythmes slaves. Plus tard, quand il ne restera plus que le souvenir, cela deviendra du folklore. Pour l'instant, en ce dernier dimanche de paix, c'est encore le mouvement, le dynamisme, l'espoir à l'état pur. A nul autre moment le film ne parvient mieux que lors de cette scène où tous les migrants, patins aux pieds, réunis autour du gigantesque poêle – pendant de l'arbre de Harvard – puis entraînés dans un *mamou two-steps* derrière le violon de John Decory (David Mansfield, l'auteur des arrangements musicaux), à enregistrer le flux de la vie<sup>1010</sup>.

Mais le Heaven's Gate, c'est plus que cela. C'est la Pnyx où se réunit l'Ecclésiaste du demos pour prendre, selon des procédures de démocratie intégrale, hommes et femmes ensemble, les décisions qui engagent l'avenir de la polis. C'est la culture du collectif, de ce qu'il est encore possible

---

1008 Une bizarrerie, pour laquelle nous ne proposons aucune explication : Shermerhorn (Kai Wulff), un Allemand, se trouve parmi les cent vingt cinq condamnés. Il prend pourtant part à l'expédition « munichoise » visant à convaincre Averill de livrer les « gens sur la liste » à leurs bourreaux et, jusqu'au bout, défendra la voie de la collaboration...

1009 Rappelons que, tandis qu'Ella subissait les assauts du trio, ses filles, à l'étage, agonisaient dans une mare de sang.

1010 Voir première partie, chapitre deux.

d'essayer, *ensemble*, quand les loups du fascisme sont aux portes de la cité. Le cri de Kurz, le petit ukrainien, fusil au bout du bras levé (« Nous abattons tous ces salauds!! Et même l'armée ne pourra pas les sauver!! »), emporte l'enthousiasme et clôt le meeting. C'est la geste des Républicains espagnols de 1936, des Communards de 1871, des insurgés des Trois Glorieuses de 1830, de tous les partisans des révolutions écrasées, avortées ou trahies et qui ont crû que « le peuple uni ne sera jamais vaincu ».

La salle du Heaven's Gate – également, à l'instar de la cabane de Nate, décorée d'un *wallpaper* de coupures de presse - est bien la véritable, la seule *ecclésia* du peuple. Il n' y a pas d'école à Sweetwater, mais il n' y a pas d'Eglise non plus. Il y a bien un bâtiment, fréquemment présent dans le cadre (il sert par exemple d'arrière-plan à la photographie de groupe) et évoqué à plusieurs reprises dans les dialogues, mais il ne remplit strictement aucune fonction dans l'existence de la communauté des migrants. Personne n'y va jamais. On ne croise ni prêtre, ni bonne soeur, ni laïc dévot. La religion, à l'inverse du film qui nous occupera dans quelques pages, n'a pas la moindre espèce d'importance – si ce n'est la référence biblique du titre - dans *Heaven's Gate*. Les « honnêtes gens » sont bien censés communier, comme partout ailleurs, le dimanche matin, mais tout le monde est au *Two Oceans* ou chez Ella. Il y a bien cette double phrase énigmatique de Jim, lancée justement à l'intention de l'organisateur des combats de coqs, laissant entendre que le lieu de culte servirait quand même à quelque chose : « Fais-les sortir d'ici avant que l'église ouvre », qu'il réitère avant de prendre la direction du bordel : « Rappelle-toi : tous dehors avant l'ouverture de l'église! ». Mais que veut-il dire exactement? La discussion entre les deux amis évoquait un enterrement (Kovach?), mais JB en parlait comme s'il venait d'avoir lieu ; ce n'est donc pas pour une cérémonie funéraire que la population est attendue à l'église. Toujours est-il qu'ouverte ou pas l'église semble totalement désertée par la population locale. Mieux que cela : toute forme de piété ou de spiritualité paraît absente des préoccupations des migrants, alors même que la question de leur survie dans le monde terrestre se pose<sup>1011</sup>. On ne voit ni croix, ni images pieuses. Personne n'évoque une quelconque protection divine quand la nouvelle de l'invasion du comté par l'armée des *regulators* leur parvient. Aucun soldat de l'armée populaire ne se signe avant de s'engager dans la bataille. Le « Jesus, Mary and Joseph » de Cully, qui accompagne les sombres nouvelles ramenées de Saint-Louis par Jim est une expression typiquement irlandaise, dont le sens absolument profane serait fidèlement rendu, en français par une exclamation telle que « Nom de Dieu! ». Lorsque Jim conjure Ella de lui épargner « la pitié d'une putain », la jeune femme demande « Qu'est-ce que ça veut dire

---

1011 Bien sûr, les paroles des chants, interprétés dans des langues slaves, ne sont pas traduites. Si le caractère profane, et sans doute paillard, de celui entonné au banjo par Kaiser entouré de quatre des filles d'Ella, ne fait guère de doute, il est difficile de se prononcer sur la nature des mélodies reprises par les femmes migrantes lors de la nuit précédente la seconde et dernière journée d'affrontement.

'piété'?<sup>1012</sup> »

Manifestement, le Christ s'est arrêté en route. Il n'est jamais arrivé à Sweetwater, ou il en est déjà reparti. Il n'est plus d'aucun secours pour les damnés de la terre du Johnson County. C'est tout juste si l'on se souvient de son nom. L'absence de toute religiosité, de toute référence spirituelle, de tout horizon d'attente qui se situerait au delà des limites du monde physique (plus que la seule église, la salle de bal est littéralement le seul *heaven* auquel peuvent aspirer les hommes), nous conduit à penser que le temps du récit peut aussi être vu comme une projection, un âge *post* industriel. Dans cette temporalité, le triomphe de la matière, des *choses*, est totale. Il n'a plus besoin d'être complété, ou compensé, par un quelconque refuge céleste. L'abandon par le peuple de l'opium de la religion pourrait relever d'un accès à une conscience aigüe de la constitution du monde, et du rôle qu'a pu y jouer l'Eglise, comme force obscurantiste. Mais il est aussi le signe de ce que désormais, plus rien n'échappe à l'hydre capitaliste. La prostitution, les jeux d'argent, l'alcool (« Laissons-leur leur dimanche! »), c'est encore une manière de se déposséder et d'alimenter la Machine.

Et si toute la question du rapport au temps et à l'espace du film tenait dans l'échange entre Jim et Cully sur le quai de la gare de Casper, ce fameux *head West!* que lance le *marshal* du comté de Johnson?

Souvenons-nous : l'homme de loi vient d'informer le chef de gare, sidéré que l'on puisse « prendre des femmes », que la banque de Saint Louis « s'est effondrée ». Quelle peut bien être la prochaine étape demande Cully à son ami (« What's next? »). Il est indispensable, pour conclure ce chapitre, de citer une nouvelle fois les termes exacts avec lesquels les deux hommes mettent un terme à la discussion:

Jim : Il est temps de partir, Cully. D'aller à l'Ouest.

Cully : J'y suis déjà allé.

Jim : Tu y es déjà allé.

Il y a différentes manières d'envisager ce dialogue.

Il peut renvoyer, quand on le replace dans la filmographie de Cimino, avec toutes ses inflexions, à cette notion d'*avant dernière chose* qui a tant occupé Kracauer. Avec *Heaven's Gate*, écrit et réalisé dans le sillage du succès considérable du *Deer Hunter*, mais dont le récit se situe en amont pour former, comme nous tentons de le montrer dans cette thèse, le premier volet d'une trilogie consacrée à la nation américaine, Cimino se situe, et nous embarque, dans le temps de l'histoire. Comme il y a chez le penseur allemand exilé aux Etats-Unis des films plus « cinématographiques » que d'autres, il y a aussi des temps plus « historiques » que d'autres, c'est-à-dire faits d'une texture essentiellement

1012 « What does piety mean? », question qui provoque l'ire de Jim et sa cruelle remarque sur la « bêtise » d'Ella.

marquée par l'indétermination. C'est le sens profond du titre de son (ironiquement) dernier ouvrage. Les « avant dernières choses » sont littéralement ce qui donne sa particularité à l'essence de l'histoire, un *work in progress* dont la forme finale ne peut par définition s'appréhender qu'après coup. Les moments d'histoire « pure » - il n'utilise cependant jamais cette expression - sont pour Kracauer ces instants qui ne paraissent pas nécessairement conduire vers des conclusions ultimes (les *dernières choses*, qui, elles, sont au-delà de l'histoire) prédéterminées (d'où son attachement à des périodes aussi différenciées que la Réforme ou la civilisation hellénistique...). Or, d'un point de vue diégétique mais aussi extra-diégétique, c'est exactement ce que nous raconte *Heaven's Gate* :

- 1) C'est un récit qui nous montre l'histoire en train de se faire. Certes la tonalité est pessimiste et de nombreux indices anticipent la défaite finale<sup>1013</sup>; il n'en demeure pas moins que le film est une mise en forme d'une guerre qui aurait pu tourner autrement.
- 2) Le Wyoming est bien l'avant dernière étape dans le rapport qu'entretient la filmographie de Cimino à l'histoire. Expliquons-nous. Quand le film sort, dans les conditions que l'on sait, en novembre 1980, le cinéaste « croit » encore à l'histoire, c'est à dire à la possibilité de la faire. On se souvient de sa déception devant la réaction d'un public dont il avait de toute évidence surestimé la capacité de reconsidérer, par le biais du cinéma, le « roman national » construit autour de la Conquête de l'Ouest. Symboliquement, son oeuvre est projetée à New York tandis que le studio annule la séance prévue à Los Angeles. L'on connaît la suite ; il y aura cette oeuvre de transition, *Year of the Dragon*, qui clôt le triptyque, à laquelle nous consacrerons un nombre significatif de pages. Mais pour ses trois dernières réalisations, nous estimons que Cimino est sorti de l'histoire, non dans le sens que la question ne l'intéresse plus (*The Sicilian*, on l'a vu, est entièrement bâti autour d'un personnage historique), mais dans la mesure où il considère qu'elle est *derrière* lui. Les choses ultimes sont advenues. Nous avons tenté de montrer à quel point son film *terminus* conduit son cheminement, ce *voyage* entamé en 1974 à bord d'une Cadillac blanche Coupe de Ville, dans sa conclusion la plus définitive ; pour la première fois Cimino pose, physiquement, sa caméra à Hollywood. Là, au bord de l'autre océan, il est « à court de continent » (Joan Dion), et donc d'histoire. Il n'y a plus rien après la Californie ; il est bien « allé à l'Ouest ».

Mais, plus simplement, l'on doit aussi comprendre la réponse de Cully comme un des *indices* placés par le cinéaste dans ce moment-clé du film que constitue cette avant dernière étape du récit, la gare de Casper. On pourrait en effet, lorsque le cheminot déclare à son ami lui suggérant qu'il est « temps

---

1013 On a noté en première partie l'importance de la photographie. On remarque chez Ella un portrait encadré, suspendu à un mur de la cuisine. Il s'agit très vraisemblablement de son père. En effet, quand elle apprend l'existence de la *death list*, elle lâche à ses deux amants : « mon père est mort ainsi ».

de partir, d'aller à l'ouest », qu'il y est « déjà allé » interpréter ses propos dans le sens : « je suis déjà allé *plus* à l'ouest ». L'on mesure ce que pouvait avoir de déroutant ce dialogue pour le public amateur de western. Comment cela, le Wyoming, ce ne serait pas l'Ouest? Déjà que les vingt premières minutes se déroulaient à Harvard, et quand enfin l'histoire se déporte dans la moitié occidentale du pays, on apprend que l'on est toujours à l'Est...

Autrement dit, l'Ouest, c'est peut-être plus loin, mais c'est aussi ici<sup>1014</sup>.

Et, en guise de transition avec le chapitre suivant, on peut placer, en les détournant quelque peu, les tout derniers mots de *Dispatches*, l'indispensable récit du Vietnam de Michael Herr, dans la bouche de Jim Averill :

Ouest, Ouest, Ouest. Nous y sommes tous allés.

---

1014 Le nom de l'établissement tenu par JB participe de cette logique d'indifférenciation ; Jim Averill, grand bourgeois de la côte Est, shérif du comté de Johnson, qui ne dispose d'aucun local propre, ni bureau, ni prison, loge au « Two Oceans »...



## Chapitre II L'âge du fer : *The Deer Hunter*

### Introduction

A elle seule, la seconde réalisation de Michael Cimino a suscité davantage de commentaires que ses six autres films réunis. Plus question ici d'évoquer les « carences » d'une critique qui aurait délaissé l'analyse de l'oeuvre pour mieux s'abattre sur les aspects périphériques de la création (le budget, les conditions de tournage, les caprices du réalisateur...). Cinéaste à peu près inconnu au moment où *The Deer Hunter* est proposé au public américain, Cimino n'était pas encore le « bon client » qu'il allait devenir, lorsque, deux ans à peine plus tard, la déroute de *Heaven's Gate* en ferait le liquidateur en titre d'un des fleurons de l'industrie cinématographique nationale.

A l'automne 1978, quand s'ouvre la saison de la chasse, au daim comme aux oscars qui récompenseront au printemps prochain les créations plébiscitées par l'Académie, le réalisateur de *Thunderbolt and Lightfoot* est encore perçu comme un modeste *outsider* de la côte Est, lancé dans le métier par Clint Eastwood, et qui ne semble pas pressé d'« arriver quelque part », pour reprendre les mots d'Ella<sup>1015</sup>: à peine débutée, sa carrière s'engage sur une temporalité déjà en décalage avec les cadences industrielles ; à quarante ans, il n'a dirigé que deux longs métrages, espacés de quatre années « blanches » (emplies en réalité -déjà!- de projets avortés...). Le succès public de *The Deer Hunter*, loin d'être une *sure thing* – ainsi que s'exprime De Niro à propos d'un pari (première occurrence du thème central du jeu) inconsidérément lancé par son ami Christopher Walken – en dépit de la présence d'acteurs jouissant, bien que tous très jeunes, d'une stature internationale, braque soudainement l'attention médiatique sur ce qui devient alors « un des tout premiers films à aborder de front la question du Vietnam ».

Cette formule, que l'on retrouve – avec des variantes – dans un nombre si important de commentaires, aux Etats-Unis et ailleurs, que l'on a renoncé à en recenser tous les usages, témoigne

---

1015 Voir chapitre précédent.

pourtant à elle seule que la réception critique de *The Deer Hunter* marque le second acte de l'histoire de la vaste incompréhension qu'a pu susciter l'oeuvre du cinéaste.

Car si le film a bien été vu pour lui-même, le moins que l'on puisse dire est qu'à de très rares - et salutaires - exceptions<sup>1016</sup>, la question de la définition de son sujet a rapidement été expédiée. Qu'importe le fait que plus des deux-tiers du récit se déroulent dans une petite ville sidérurgique de Pennsylvanie, que les protagonistes soient des ouvriers d'extraction slave ou que le cinéaste s'attache à décrire avec autant de soin des rites tels le mariage, la chasse ou les beuveries viriles. Dès la sortie en salle, l'affaire est entendue : *The Deer Hunter* est un film *sur le Vietnam*. Après tout Norman Mailer n'a-t-il pas intitulé *Pourquoi nous sommes au Vietnam* un récit qui se déroule pratiquement entièrement en Alaska et qui ne parle pour ainsi dire que de chasse? Et le succès public renforce ce postulat : un film consacré à la classe ouvrière, à la survie de la liturgie orthodoxe et des danses russes en plein coeur du pays minier appalachien ou à la philosophie cynégétique du « one shot » pourrait-il raisonnablement drainer en masse les foules américaines vers les salles obscures?

Non, les millions de spectateurs qui dans tout le pays, bien au delà donc des milieux éduqués des grandes métropoles, ont approvisionné le *box office*, ont vu un film « sur la guerre », une des premières mises en scène de l'unique défaite militaire de l'armée américaine. Ils voulaient voir, « ce qui était arrivé » et comment une telle chose avait pu se produire.

Et de fait, *The Deer Hunter* parle du Vietnam, de la guerre et de la défaite. Mais d'une défaite qui va bien au delà de l'évacuation catastrophique de Saïgon ou des hélicoptères précipités depuis les porte-avions dans les eaux de la Mer de Chine méridionale. Et d'une guerre, qui n'est pas seulement l'histoire de l'engagement de l'immense armada états-unienne au sein d'un conflit typique de la guerre froide et de la décolonisation. Et aussi d'un pays qui, lorsqu'on y regarde de plus près, entretient bien peu de rapport avec l'authentique territoire indochinois tout récemment libéré du joug de la domination française.

*The Deer Hunter* est une oeuvre foisonnante, déroutante. Il s'agit sans doute du film le plus complexe de Cimino ; une thèse entièrement consacrée au sujet ne suffirait pas à en épuiser toutes les richesses. Les pistes d'études qu'il suggère semblent explorer des régions fortement différenciées : l'immigration, l'aliénation, la culture ouvrière, les rites de passage, l'acculturation, la religion, la conscription, le patriotisme, l'incommunicabilité de l'expérience, le rapport à la nature, la chasse, la torture, l'attente, la guerre, le retour, le handicap, le suicide, la mort, la filiation, la superstition, la précarité de l'existence, l'amitié, le triangle amoureux, l'alcool, la déchéance... Quand on ajoute l'omniprésent sous-texte homosexuel, l'on prend la mesure de l'ampleur de la tâche qui

---

1016 Parmi lesquelles l'incontournable Robin Wood, mais aussi dans une certaine mesure Martin Bliss.

attend qui prétendrait proposer une lecture totale du film.

Il a donc fallu faire des choix et définir un fil conducteur articulant les principales thématiques retenues. Le souci de ne pas répéter ce qui a déjà pu être dit ailleurs a notamment guidé notre démarche. Ainsi nous ne consacrerons que peu d'espace aux analogies tissées, en France surtout, entre la seconde réalisation de Cimino et certaines oeuvres de ses mentors, Ford surtout<sup>1017</sup>. Conformément au part-pris suivi jusqu'à présent, nous convoquerons peu de références cinématographiques dans une perspective comparatiste, convaincus que nous sommes que s'il y a bien une chose à prendre aux sérieux dans les propos du cinéaste concernant la genèse de son oeuvre, c'est bien qu'elle ne doit pas grand-chose à ce que le cinéma avait déjà produit. Et puis surtout, répétons-le, nous avons affaire à un artiste pour qui l'acuité du regard porté par une certaine littérature sur des problématiques « intemporelles » (voir plus haut une liste non exhaustive de propositions) n'a aucun équivalent. A plusieurs reprises, Cimino a expliqué les raisons qui l'ont poussé à imaginer cette petite communauté russo-américaine – et non italo-américaine, au grand étonnement des critiques – par, une fois n'est pas coutume, une petite confidence biographique : il aurait dans sa jeunesse frayed avec « des Russes », si bien qu'il se serait ainsi trouvé, à l'occasion d'un mariage où il était, comme Walken dans le film, garçon d'honneur, initié aux rites et à la sociabilité slaves.

Qu'une part des motivations de l'auteur à réaliser *The Deer Hunter* réside dans des souvenirs de jeunesse, cela n'appelle pas de commentaires de notre part. Bornons-nous à rappeler la volonté auto-proclamée de Cimino de se saisir du thème de l'exil et de l'immigration comme fait central de son propos historiographique<sup>1018</sup> d'une part et, d'autre part, de sa préoccupation non moins constante de ne jamais se définir en tant qu'« italo-américain ». Mais souvenons-nous surtout de l'intérêt du cinéaste pour les écrivains russes ; *The Deer Hunter* est vraisemblablement le film de Cimino pour lequel la dette vis à vis des grands classiques de la seconde moitié du dix-neuvième siècle russe est la plus prégnante. Bien sûr, l'homonymie du « héros », interprété par Robert De Niro, avec le Vronsky d'*Anna Karénine* a été maintes fois soulignée. Mais, pour l'essentiel, les commentaires s'y référant n'y voyaient qu'une citation, un clin d'oeil, comme s'il était possible qu'un tel choix puisse relever, chez un cinéaste aussi peu post-moderne que Cimino, d'une volonté de jouer avec les allusions et les références. « Tu crois que je plaisante avec ça ? » répond excédé le Michael Vronsky

---

1017 Voir ainsi le travail de mise en correspondance des thématiques du film avec celles de *The Searchers* effectué par Jean-Baptiste Thoret dans le dernier chapitre de son étude sur le cinéma américain des années soixante-dix (*op.cit.*, p.353-355).

1018 «Ce processus, expliquait Cimino au moment de la sortie de *Year of the Dragon*, auquel nous assistons depuis le dix-neuvième siècle se poursuit dans les années 70-80 avec l'arrivée de toute une communauté asiatique (...) il y a des quartiers entiers des grandes villes américaines qui connaissent un renouveau, une expansion extraordinaire grâce à ces populations. C'est un des aspects les plus intéressants de la société américaine à l'heure actuelle ». *Libération* 16 Août 1989.

du *Deer Hunter* à un Stanley (John Cazale) dubitatif à propos du code éthique de la chasse que son ami tente d'imposer. De même, il est douteux de suggérer qu'un autre Michael, chasseur d'images celui-là, soit d'humeur à « plaisanter » avec Tolstoï. Ainsi, remontant aux sources littéraires du film, pour peu qu'elles existent, nous tenterons de restaurer la « pensée russe » qui a indubitablement habité le cinéaste au moment de l'écriture de *The Deer Hunter*. De même, s'il y a bien une réalisation qui porte la trace de l'influence du récit de Malraux tant vénéré par Cimino, c'est bien celle-ci. Or force est de constater que les analyses et exégèses antérieures ont assez peu exploré cette piste (surtout celle de la *Condition Humaine*), préférant largement, en particulier du côté américain, insister sur la quasi homonymie du héros ciminien avec celui d'un des avatars de Nataniel Bumppo, le *Deerslayer* de James Fenimore Cooper.

Chercher donc, autant que possible, à confronter *The Deer Hunter* avec des œuvres, de toute nature, moins communément citées que le *Dernier des Mohicans* nous a semblé une manière d'intégrer dans notre propre travail le dogme du *one shot* des deux Michael : le traqueur de gros gibier estime que le daim doit être abattu – (*taken* ,« pris ») - d'une seule balle, le cinéaste se refuse à tourner là où d'autres sont déjà passés ; pourquoi une thèse – voyage que l'on n'entreprend généralement qu'une fois au cours de son existence, ce qui en fait aussi, pour filer la métaphore, un fusil à un coup – ne se conformerait pas à cette exigence de renouvellement et d'unicité ?

Mais cela ne suffit évidemment pas. Il est légitime d'attendre d'un tel exercice, surtout quand, ainsi que nous l'annoncions plus haut, l'objet d'étude s'avère d'une redoutable richesse, que son auteur dégage clairement une voie, un point de vue, qui éclaire la portée générale de l'oeuvre étudiée.

Quel est donc le sujet de *The Deer Hunter* ? En quoi ce film constitue-t-il la pièce maîtresse du rapport à l'histoire tissé par l'ensemble de la filmographie de Michael Cimino ? On ne saurait éluder d'aussi élémentaires interrogations sous le poids de références, comparaisons, homologues, aussi originales soient-elles.

Nous avons à de nombreuses reprises insisté sur une des caractéristiques essentielles de la mise en scène du réalisateur de *Thunderbolt and Lightfoot* : l'exposition des enjeux esthétiques et politiques essentiels de ses films dès les premières scènes.

*The Deer Hunter* est également ainsi pensé et filmé.

Ce n'est pas un film *sur* la guerre du Vietnam, soit. Mais ce n'est pas non plus un film *sur* des ouvriers de l'acier, pas plus qu'il ne s'agit d'un récit de chasse ou d'amitié masculine. Car, contrairement à ce qui a été beaucoup écrit - surtout d'ailleurs par ceux qui trouvaient, déjà, que le début était trop long voire inutile - *The Deer Hunter* ne commence pas avec un mariage orthodoxe, un bal ou une traque au cerf dans les Appalaches. Il ne commence même pas à l'intérieur de la fournaise où s'activent, dans leur tenue ignifugée, les futurs soldats.

*The Deer Hunter* s'ouvre avec le plan nocturne d'un tunnel. Nous sommes dans le tunnel, et, au fond du plan se dessine le gigantesque complexe de l'US Steel. Le bruit est très fort, celui d'un moteur, hors-champ. Et l'engin surgit : c'est un énorme camion-citerne qui passe devant nous, dans une débauche de fumée et d'étincelles. Au plan suivant, la caméra le capture de face, puis le suit en panoramique droit et l'on assiste, avec, toujours, le moloch manufacturier en arrière-plan, à son entrée dans la ville de Clairton.

*The Deer Hunter* parle d'un camion qui pénètre dans une petite localité industrielle appelée Clairton, Pennsylvanie, aux premières heures du matin, au moment où l'équipe de nuit s'appête à laisser sa place à celle de jour.

*The Deer Hunter* parle d'une Machine qui porte le fer et le feu au sein des communautés humaines. C'est un film sur l'invasion, du Vietnam et de Saïgon bien sûr, mais d'abord de Clairton. C'est une histoire de l'hégémonie et de l'impérialisme, de la perte, et de la destruction du Jardin<sup>1019</sup>.

On l'a compris, il s'agira de montrer que la perspective historiographique du film suit une logique analogue à celle développée dans *Heaven's Gate*. Plutôt que de considérer le Vietnam en tant qu'« altérité absolue<sup>1020</sup> », nous l'envisagerons comme une forme cinématographique du stade ultime de logiques mortifères déjà à l'œuvre au cœur même de l'Amérique.

Commentant longuement la genèse de *The Deer Hunter* et son tournage pour la revue *American Cinematographer*<sup>1021</sup>, Cimino raconte la sidération de son acteur principal, Robert De Niro, lors de la visite des lieux de tournage. « Il n'en revenait pas, il n'arrêtait pas de me dire : 'c'est incroyable, ça correspond exactement à ce qu'il y a dans le script' » rapporte le cinéaste. Si l'on suit les propos du cinéaste, *The Deer Hunter* a en effet été pensé, dans son rapport à l'espace, selon la stricte orthodoxie fordienne, que Ford lui-même ne pratiquait pas, telle que l'a définie son disciple : partir des lieux. Ce sont eux qui doivent écrire l'histoire. Ainsi, ce qui aurait beaucoup étonné De Niro – une fois que le cinéaste lui ait révélé ses méthodes de travail – , qui avait déjà une quasi décennie de métier derrière lui, c'est que Cimino n'a pas cherché des lieux de tournage en fonction des besoins de son script (d'où l'impossibilité de réaliser une parfaite homologie avec la description) mais qu'il

1019 On appréciera l'évocation par Michael Herr de son retour du Vietnam, en conclusion de *Dispatches* : « Retour. Vingt-huit ans, l'impression d'être Rip Van Winkle, avec le coeur comme ces boulettes de papier qu'on fait en Chine, on les met dans l'eau et elles s'ouvrent, pour faire un tigre, une fleur ou une pagode. La mienne s'est ouverte dans la guerre et dans la perte. Il n'était rien arrivé là bas qui n'existât déjà ici dans le monde, replié, en attente. Je n'étais allé nulle part » (*op. cit.*, p. 255-256).

1020 Idée notamment défendue en France par Jean-Baptiste Thoret et les auteurs du numéro que la revue *Eclipses* a consacré au réalisateur en 2006. Bien que développant des arguments parfois différents, ces commentateurs estiment en effet que Cimino a voulu mettre en scène une représentation de l'« absolument autre », notamment avec la scène horrifique de la roulette russe dans la geôle du Vietcong, ce qui justifierait son choix, tant contesté par la « gauche » de l'époque, de dépeindre les Vietnamiens sous des traits « monstrueux ».

1021 Qui y consacre l'essentiel de son numéro d'octobre 1978. Voir bibliographie en fin de volume pour l'ensemble des références des articles concernés. C'était encore l'époque où Cimino aimait partager sa réflexion avec la presse de son pays... Conformément à l'orientation de la revue, il s'attarde ici sur les dimensions techniques de son art (« Ordeal by Fire and Ice » *op. cit.*).

ait élaboré son film à partir de lieux préexistants.

En réalité, ce n'est pas du tout cette démarche qui a guidé la construction du film (au contraire, tout est constitué, ré-agencé, fabriqué à « Clairton », qui n'existe pas, comme au Vietnam, afin de correspondre à une idée), mais peu importe : les lieux et la notion de paysage sont au centre du propos du film. Nous adopterons donc ce *modus operandi* et c'est par le paysage que nous entrerons, de plain-pied, dans *The Deer Hunter*.

Dans un second temps, nous porterons l'analyse sur les flux, les dynamiques qui traversent ces paysages et animent le film. Si la répétition des motifs et des situations, entre les parties « Clairton » et les parties « Vietnam » de l'histoire a, à juste titre, été relevée, il nous semble que d'autres déplacements doivent retenir notre attention. Le thème de la déperdition illustre ainsi à quel point *The Deer Hunter* est conçu de telle sorte que la construction formelle épouse la perspective politique : de la noce au *God Bless America* final, les communautés représentées sont de moins en moins peuplées, les espaces de plus en plus confinés, tandis que le récit fait alterner des blocs narratifs de durée toujours plus courte. De même, la volonté de ne pas proposer de transition, de *passage*, entre Clairton et le Vietnam trouve sa traduction dans le montage par le refus des fondus enchaînés.

Enfin, les derniers développements du chapitre seront consacrés à l'explicitation des différentes *histoires* que nous racontent les hommes et les femmes que Cimino a choisi de placer devant sa caméra. C'est en grande partie *The Deer Hunter* qui lui a valu cette réputation de cinéaste des « rites ». Et de fait nous tâcherons de montrer l'intérêt d'une approche anthropologique de la mise en scène de la noce/fête d'adieu, tout à la fois espace de dévoilement des lignes de tensions structurant la petite communauté à l'heure de l'épuisement du compromis fordiste et théâtre des ressources déployées, dans une logique propiatoire, afin de canaliser, c'est à dire de rendre socialement acceptable, l'imminence de la catastrophe.

Mais nous n'oublions pas la remarque formulée dans l'introduction générale ; le motif dominant n'est plus ici le cercle, mais bien la ligne. Nous ne revenons pas, avec la scène finale, au commencement. Les amis qui lèvent leur bière une dernière fois, avant que l'image ne se fige, ne sont plus du tout ceux qui s'enivraient dans le même bar au début du récit. Nous renouerons donc, en conclusion, avec une approche linéaire, chronologique, du film. Pour beaucoup, ce choix audacieux de Cimino apportait l'argument décisif à leur démonstration : vous voyez bien que c'est un film de guerre, et chauvin en plus, puisque d'anciens combattants entonnent *God Bless America* sans qu'intervienne la moindre ironie. Mais là encore tout cela est expédié comme si le sens à attribuer à une telle mise en scène allait de soi. On ne s'est guère demandé, ainsi, *quelle* Amérique le groupe d'amis peut bien alors invoquer...

Il n'y a pas en effet d'ironie dans les derniers plans du film. Alors qu'ils viennent de porter en terre Nick, suicidé à Saigon, le groupe se réunit pour la dernière fois. Ils n'ont littéralement plus rien à se dire. Tout est mort. Leur Amérique, leur amitié, ne sont plus ; *God Bless America* est une oraison funèbre, le chant d'adieu à un monde disparu.

## Paysages

Pour son second film en tant que réalisateur, et scénariste<sup>1022</sup>, Michael Cimino a donc accordé une importance considérable à la question de la construction des paysages qui allaient servir de cadre à son récit. Ce travail de repérage, dans une demi-douzaine d'Etats américains, ainsi qu'en Asie du Sud-Est, est bien détaillé dans le numéro d'*American Cinematographer* déjà cité.

Allons à l'essentiel : il s'agit bien de constructions, d'artefacts, c'est à dire que, contrairement aux déclarations d'intention du cinéaste, les paysages de son film ne correspondent en rien à des espaces préexistants<sup>1023</sup>. Même quand il s'agit de cadres naturels non élaborés ni modifiés (les montagnes), Cimino les utilise de telle manière à les mettre au service de son propos, quitte à totalement subvertir les données les plus élémentaires de la géographie (des glaciers alpins dans un massif hercynien tel les Appalaches).

Entrer dans le film par les paysages permet d'emblée de soulever un aspect capital du « malentendu » qu'il a pu susciter. En effet, d'innombrables critiques, quel que soit par ailleurs le jugement d'ensemble porté sur l'œuvre, opposent, autour de la question du « réalisme », les parties américaines et vietnamiennes de *The Deer Hunter*. Si les secondes (soit les deuxième et quatrième blocs narratifs) se distingueraient par une absence totale d'objectivité<sup>1024</sup>, les premières (les scènes tournées à « Clairton » et, dans une moindre mesure, au sein de la nature américaine), témoigneraient au contraire d'un souci quasi documentaire de montrer des « tranches de vie », de saisir le quotidien, à la fois banal et émouvant, d'Américains « ordinaires ».

Il nous importe donc de déconstruire cette analyse en montrant que la représentation des paysages

---

1022 *The Deer Hunter* marque aussi le début d'une série de polémiques quant à la paternité des scénarios de ses films. Voir nos commentaires en première partie, ainsi que les remarques faites autour de l'« affaire Vidal » (*The Sicilian*).

1023 Bien entendu Cimino ne nie nullement avoir composé sa « Clairton » à partir d'éléments disparates, construits *ex nihilo* ou artificiellement réunis en un lieu unique par la grâce du montage. Nous renvoyons encore une fois à son article « Ordeal by Fire and Ice ».

1024 A partir de là, deux tendances s'ouvrent ; soit l'on considère qu'il s'agit d'un mépris quant à la réalité historique et aux souffrances endurées par le peuple vietnamien (argumentaire largement développé par toute une fraction de la critique « de gauche », surtout aux Etats-Unis, notamment autour de revues telles que *Cineaste* ou *Jump Cut*, voir nos remarques en première partie) ou bien l'on estime que le parti-pris du cinéaste relève de sa volonté de donner à voir l'« altérité pure » (position défendue, entre autres, par Jean-Baptiste Thoret).

est conditionnée par un point de vue, historiographique et politique ; *The Deer Hunter* veut montrer une dynamique, un processus, dans lequel le Vietnam occupe une fonction de catalyse. Ce que met fondamentalement au jour Cimino, ce sont des logiques, des liens dialectiques. Avec le talent d'architecte qu'on lui connaît, il agence les éléments du cadre afin de rendre *compréhensibles*, infiniment mieux que s'il plaçait la « réalité brute » devant sa caméra, les mouvements souterrains qui mettent l'histoire en marche.

L'Amérique de *The Deer Hunter* n'est donc pas plus « réaliste » que le Vietnam. Pour s'en convaincre, observons comment le film nous présente les deux entités urbaines du récit, Clairton et Saigon.

## La ville

### Clairton, Pennsylvanie

Cimino n'a pas inventé la toponymie de son film. La ville dans laquelle se déroule l'essentiel de l'histoire tire son nom d'un lieu réel. L'authentique Clairton présente d'ailleurs un profil proche de ce que nous montre *The Deer Hunter* : c'est une localité industrielle de la banlieue de Pittsburgh, marquée par l'activité sidérurgique. A la fin des années soixante-dix, la ville est déjà entrée dans une spirale déclinante qui n'a pas depuis été enrayerée. Avec à peine plus de dix mille habitants, elle a perdu la moitié de sa population d'après-guerre<sup>1025</sup>.

Pourtant, aucune image de la seconde réalisation de Cimino n'y a été tournée. Même le monumental panneau « CLAIRTON », que l'on découvre dans les premières secondes du film, avec l'irruption du camion, a été construit pour les besoins du film et posé devant l'usine de Mingo Junction, dans l'Etat voisin de l'Ohio. La ville où vivent et travaillent les futurs soldats résulte d'un assemblage d'éléments appartenant à huit lieux différents, répartis sur quatre Etats, de l'est de la Pennsylvanie aux confins méridionaux de la Virginie. On se reportera au numéro d'octobre 1978 de l'*American Cinematographer* pour un aperçu très documenté de la question.

Peu nous importe ici de savoir où se trouve exactement la maison de Steven ou le bowling dans lequel le groupe d'amis tente, malgré l'absence de Nick, de retrouver un peu d'insouciance.

L'important est de comprendre le principe qui a présidé à l'élaboration de ces paysages urbains. Ceux qui ont loué le « réalisme » de « Clairton » n'ont manifestement pas été étonnés de ce que la totalité des plans extérieurs d'ensemble intègrent dans le cadre le complexe industriel. Ou plutôt, l'usine *ou* l'église. Cédant ainsi à la facilité, aussi vieille que l'art lui-même ainsi que le rappelait EH

---

1025 Elle n'en compte plus aujourd'hui qu'environ six mille.



Gombrich (*Art et Illusion*, 1960), consistant à assimiler « effet de réel » et réalité physique, bien des commentaires semblent ne pas voir à quel point les paysages urbains du film dessinent une géographie impossible. L'empathie avec laquelle Cimino filme ces lieux est telle qu'au bout d'une heure, juste avant la grande délocalisation pour le Vietnam, ils nous apparaissent étrangement familiers. Et c'était bien l'objectif du cinéaste, comme il s'en est longuement expliqué : il voulait que le spectateur ait l'impression de connaître la vie des personnages, avant qu'ils ne ne basculent dans la guerre. Pourtant, l'on se rend vite compte, avec un peu d'attention, que Clairton n'est pas un lieu réel.

Que nous donne donc exactement à voir cette localité imaginaire de la *manufacturing belt*?

D'abord, justement, l'univers manufacturier. L'usine apparaît comme l'horizon indépassable ; les gigantesques haut-fourneaux voués à la fabrication de l'acier, véritables volcans surgis de terre à la faveur de la révolution industrielle, en activité permanente, saturent, jour et nuit de leurs fumées, leur bruit et leurs lumières l'espace dans lequel les personnages tentent de développer leur existence.

Il est curieux que l'on ait pu écrire que *The Deer Hunter* montre des ouvriers « épanouis », heureux de vendre leur force de travail, niant ainsi la réalité de l'exploitation capitaliste<sup>1026</sup>. Nous le verrons, le film ne construit nullement une opposition entre un monde paisible et serein, l'Amérique des Trente glorieuses finissantes, et le chaos absolu que serait le Vietnam.

L'aliénation qu'implique la présence écrasante – il n'y a littéralement rien au delà de l'usine<sup>1027</sup> - du monstre métallique transparait pourtant dans le premier plan rapproché de sa structure extérieure que nous propose Cimino. Nous venons de découvrir les principaux protagonistes, méconnaissables, à l'exception peut-être de De Niro, dans leur tenue argentée, s'activant au cœur de la fournaise. Les étincelles projetées par le camion-citerne se prolongent (le changement de plan se fait au moment où le véhicule dépasse le panneau « Clairton » et se perd dans le fond du cadre) en

---

1026 Accusation que l'on trouve ainsi formulée par la revue *Cineaste*. Pourtant, on l'a dit, Auster et Quart estiment qu'il faut reconnaître au film – en dépit du « caractère odieux » de son traitement de la guerre du Vietnam – son intention de dépeindre avec « réalisme » le cadre de vie des ouvriers américains...tout en déplorant que Cimino nie la lutte des classes. Dans un célèbre article, au titre éminemment programmatique, que la publication new-yorkaise a consacré au film au printemps 1979 (« le triomphe de la volonté »), on lit en effet : « [*The Deer Hunter* propose] l'image d'une classe ouvrière chaleureuse, dont l'énergie et la puissance des rites transcendent toutes les défaillances individuelles et les frustrations sociales (...) La ville sidérurgique de Michael Cimino est en parfaite harmonie avec cette vision ; l'usine n'est ni un monstre pollueur (*sic*) ni une antre infernale où se consumeraient des travailleurs aliénés : sa silhouette est élégamment soulignée dans des plans larges (...) les ouvriers ont l'air d'y travailler par goût et même par plaisir (...) il n'y a aucun signe de rébellion ou d'insatisfaction » (Auster et Quart, « Hollywood and Vietnam : The Triumph of the Will », *Cineaste*, *op. cit.*). Cette lecture plutôt surprenante du film, qui combine reconnaissance du « réalisme » et dénonciation virulente de ce qui est perçu comme du « révisionnisme » (l'occultation de la réalité sociale) est à nouveau développée dans le chapitre rédigé par Leonard Quart, « *The Deer Hunter* : The Superman in Vietnam », in Dittmar et Michaud (dir.), *op. cit.*, dans lequel il estime que la seconde réalisation de Cimino parvient à saisir, à Clairton, la « texture of real life »...avant d'écrire que cette cité, « rassurante et chaleureuse » est tout de même « très éloignée de la réalité des villes industrielles de la fin des années soixante ».

1027 On évoque plus loin la place de l'église.

d'immense gerbes incandescentes que provoquent l'action d'un bras mécanique s'activant au dessus d'un sillon de métal en fusion. Déjà, l'existence humaine apparaît comme terriblement précaire au regard de la formidable puissance de feu de la Machine. Dans un vacarme assourdissant, Mike transmet une consigne à Stanley, prononçant ainsi le premier mot du film (« Down!<sup>1028</sup> »), mais il doit joindre le geste à la parole pour se faire comprendre (déjà donc le thème central de l'incommunicabilité). Une sirène retentit alors, signifiant sans doute l'arrivée de la relève et nous quittons le sein de l'ancre pour en observer le squelette.

S'il n'est guère douteux que Cimino se soit inspiré, pour la composition de ses plans de montagnes, notamment dans sa dernière réalisation, de peintre naturalistes du dix-neuvième siècle, tels Albert Bierstadt et Thomas Moran<sup>1029</sup>, le regard qu'il porte sur cette autre montagne qu'est l'usine de Clairton évoque irrésistiblement les compositions de Charles Sheeler, qui s'est également beaucoup intéressé au cinéma, au point de co-signer, en compagnie de Paul Strand, le film *Manhatta* (1921), oeuvre unique sur les transformations du centre de New York<sup>1030</sup>. Peintre et photographe autodidacte (lui aussi proclamait qu'il n'avait « jamais étudié » son art), né à Philadelphie en 1883, Sheeler utilisait un Brownie, appareil d'une simplicité imbattable, commercialisé par Kodak dès 1900<sup>1031</sup>. Il se spécialise rapidement dans l'architecture, avec une nette prédilection pour les représentations des usines et des machines. C'est ainsi que dans les années 1920 il est amené à réaliser pour Ford une série de clichés documentant le site de River Rouge, dans la banlieue de Detroit. Or, le plan, filmé en travelling vertical descendant<sup>1032</sup> de la gigantesque installation de l'US Steel, enchevêtrement inextricable de tuyaux et de cheminées, est une quasi copie d'une photographie appartenant à cette série, *Blast Furnace and Dust Catcher* (1927)<sup>1033</sup>. Avec toutefois une différence importante au niveau de l'angle de vue : dans *The Deer Hunter* la contre-plongée est nettement accentuée. Ainsi, quand l'équipe de nuit, conduite par Mike (De Niro), Axel (Chuck Aspegren), Steven (John Savage) et Stanley (John Cazale) surgissent, minuscules, aux pieds du colosse d'acier pour se diriger vers les vestiaires, tandis que la caméra opère sa descente, ils paraissent totalement écrasés par l'environnement manufacturier. Et l'on pourrait passer en revue toutes les occurrences du thème ; dès ses tout premiers instants *The Deer Hunter* définit la ville comme une excroissance de l'univers

---

1028 Annonçant ainsi le mouvement de déperdition, de *baisse*, qui imprime le récit...

1029 Voir nos commentaires autour du « sublime pyramidal » (M. Natali) dans *Sunchaser*.

1030 Court-métrage d'une dizaine de minutes, récemment restauré, ce film aurait pu attirer l'attention du Kracauer fasciné par les représentations cinématographiques des transformations urbaines. Voir Nia Perivolaropoulou « Entre textes urbains et critique cinématographique : Kracauer scénariste de la ville », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 14, 2009, p. 19-35.

1031 Firme pour laquelle Cimino fera de la publicité dans les années soixante-dix.

1032 Mouvement qu'affectionne le cinéaste pour nous introduire dans un univers. On se souvient ainsi du plan d'ouverture de *Heaven's Gate* avec la grande porte de Harvard, que franchit à toute allure Jim Averill.

1033 Voir Gilles Mora, Theodore E. Stebbins Jr et Karen E. Hass, *The photography of Charles Sheeler; American Modernist*, New York, Little Brown, 2002. La photographie citée illustre la couverture de l'ouvrage.

industriel. Quand par exemple, Mike, de retour du Vietnam, accompagne Linda (Meryl Streep) au supermarché où elle travaille, ils empruntent ce que l'on identifie (bien que, comme nous le disions, la ville résiste à toute tentative de cartographie rationnelle) comme l'artère principale, commerçante, de Clairton. C'est peut-être un samedi après-midi, en tout cas, il y a foule, les gens ont le temps de discuter entre eux et Mike, qui n'a pas quitté son treillis de *ranger* (nous y reviendrons évidemment), s'arrête pour serrer les mains et décocher quelques sourires (forcés) aux habitants qui le reconnaissent (il vient juste de rentrer, c'est sa première apparition publique dans cette petite ville où tout le monde se connaît). Or, non seulement l'usine bouche toujours l'horizon, rejetant une quantité phénoménale de fumée noire à proximité immédiate des habitations<sup>1034</sup>, mais tous les hommes en âge de travailler que croise le couple sont eux aussi en uniforme! Casques vissés sur la tête, ils déambulent sur les trottoirs, entrent et sortent des magasins comme si la promenade en ville n'était qu'une pause entre deux journées d'usine...

Nous aurons l'occasion de revenir sur la teneur du premier véritable dialogue, au cours duquel les trois appelés font leurs adieux à leurs collègues de l'équipe de nuit. Sitôt dans le dernier escalier qui conduit au parking, leurs propos, non traduits dans le sous-titrage français, révèlent sans ambiguïté aucune leur désir de fuite. Ainsi Axel qui, nous en parlons plus loin, ne prononce au cours de tout le film, et quel que soit le contexte, guère plus que les deux mêmes mots, l'un se limitant d'ailleurs à une lettre ( « Fucking A! »), réserve l'une de ses plus longues tirades à la manifestation de son besoin impérieux de s'extraire du lieu (« Get the hell outta here! »).

Au cours de cette première partie localisée à Clairton, le film multiplie les « signes » plus ou moins explicites de la catastrophe à venir. Il est certain que la présence de cette figure tutélaire de l'usine fonctionne comme un rappel permanent du contrôle social et de la répression. Ainsi, l'on comprend bien avant la fameuse goutte de vin qui macule sa robe lors de la fête au Lemko Hall (une des scènes les plus commentées de la phase *ante bellum* du film), qu'Angela court au désastre, lorsque, après avoir constaté à son grand désespoir que sa grossesse est visible, elle accroche sa tenue nuptiale à la porte de sa maison. A nouveau, le cadrage choisi souligne avec force, tandis que la jeune femme tente de se dégager, la masse imposante, au fond du plan, du monstre fumant.

Observons également comment est filmée la première conversation intime entre les deux principaux

---

1034 Certes, les préoccupations du moment étaient sensiblement moins marquées par le souci de préserver un cadre de vie écologiquement viable, surtout dans un pays aussi réticent que les États-Unis à modérer sa consommation énergétique. On est cependant en droit de se demander si la débauche d'émanations aussi toxiques que celles provenant d'un complexe sidérurgique, littéralement sous le nez de la population, n'était pas déjà, à la fin des années soixante-dix, une forme d'anachronisme. On rappelle d'ailleurs que les usines ne tournaient plus au moment du tournage et que Cimino et EMI ont négocié pour obtenir du consortium US Steel la « remise en route » des hauts fourneaux pour les besoins du film (voir le numéro d'*American Cinematographer* d'octobre 1978). Ici encore, la notion de « réalisme » pourrait être interrogée.

protagonistes, Mike et Nick. Tous deux occupent un modeste bungalow posé sur un petit monticule que seul un terrain de basket sépare de l'usine. C'est une scène d'intérieur mais, lorsque les deux amis évoquent la partie de chasse à venir, autrement dit leur dernière escapade hors de la ville avant leur incorporation militaire, un plan rapproché montre Nick devant la fenêtre dont la totalité du cadre est occupée par le bâtiment industriel, comme pour signifier ce qu'ont de dérisoire leurs considérations autour des « arbres, tous différents » (Nick) ou du *one shot* de Mike.

Poursuivons notre promenade urbaine ; bien vite il apparaît que Clairton n'est pas qu'une cité industrielle : un autre géant domine la ville et régenté les existences de ses habitants, l'église orthodoxe.

S'il fallait se contenter d'une unique image pour établir la substance irréaliste de la petite bourgade, sans doute choisirions nous une de celles montrant l'édifice démesuré (au regard de l'importance plus que modeste de la ville) dont les bulbes de facture orientale semblent flotter au dessus des immeubles de briques si typiques de l'architecture urbaine de l'Amérique septentrionale...

En effet, non seulement le lieu de culte, à l'image de l'« autre cathédrale » qu'est l'usine, est d'une taille absolument disproportionnée, mais il s'agit rien de moins que de la réplique grandeur nature de la basilique royale du Kremlin de Moscou. Comment penser un seul instant qu'une localité comme celle que nous a jusqu'alors décrite le film, aux ressources forcément limitées, puisse être à l'origine de l'érection d'un tel monument? Pourtant, les commentaires suscités par le film n'ont pas jugé utile d'interroger la chose...

Il ne s'agit nullement d'un décor, ni d'un trucage. L'église existe bien, telle quelle, sur le sol américain. Cimino a tourné ces plans à Cleveland, où l'ensemble de la communauté orthodoxe américaine a financé la construction d'une somptueuse cathédrale, baptisée Saint Theodosius.

Les deux géants, d'acier et de pierre, s'excluent mutuellement. A la suite crasseuse et aux bruits chaotiques de l'un répondent les fumées d'encens et les mélodieux chants slaves de l'autre. D'un côté l'entrelacs difforme et tentaculaire des tuyaux, de l'autre les vitraux et l'iconographie soignés propres à la liturgie chrétienne orientale. Quand l'un quitte le cadre, l'autre prend sa place. A l'inverse du film qui nous a précédemment occupés, la religion se taille une place de choix dans *The Deer Hunter* (à Clairton tout le monde va à l'église), même si nous verrons qu'elle n'a fondamentalement rien de mieux à offrir qu'une illusoire consolation.

C'est donc entre ces deux gigantesques totems que les personnages déploient leur existence, avec pour seul échappatoire les parties de chasse au daim dans les Alleghenies, le Jardin encore inviolé. Nous aurons l'occasion d'évoquer d'autres lieux peuplant le paysage de Clairton; le *Welsh Bar* de

John (George Dzundza) - seul des cinq principaux personnages masculins qui ne soit pas ouvrier métallo - qui jouera jusqu'à l'impressionnante scène finale du *God Bless America* le rôle de foyer de substitution ; le Lemko Hall où va se dérouler la fête du mariage ; le supermarché *Eagle*, filmé de telle manière, on l'a vu, qu'il semble constituer les fondations de l'église orthodoxe ; la maison du père de Linda, sise comme il se doit à proximité immédiate de l'usine...Une seule scène se passe dans cette dernière demeure, mais l'on peut rapidement l'évoquer pour ce qu'elle nous apprend de la « joie de vivre » qui caractériserait la petite communauté ouvrière avant le grand bouleversement de la guerre. Dans la cuisine, Linda, en tenue de demoiselle d'honneur (le mariage de Steven va avoir lieu dans quelques heures) s'affaire, visiblement anxieuse, pour constituer un plateau repas. De l'étage proviennent des cris inarticulés. Lorsque la jeune femme pénètre dans la chambre on découvre un homme d'une cinquantaine d'années, ivre, affalé sur le sol, qui contemple l'air ahuri toujours la même usine sur laquelle s'ouvre la fenêtre. C'est le père de Linda, et l'on comprend rapidement qu'il s'agit d'un ancien ouvrier, sans doute congédié en raison de son alcoolisme (un verre de whisky est en évidence sur une étagère). Furieux, il tient des propos incohérents d'où émerge la menace de noyer la ville dans un « océan de pneus crevés ». Il semble ne pas reconnaître sa propre fille (la filiation problématique s'impose décidément comme un thème central de la filmographie de Cimino) qu'il insulte copieusement avant de gifler.

Il y a également une gare à Clairton, mais elle reste toujours hors-champ ; seuls les trains, uniquement du fret lié à l'activité industrielle, sont visibles. Un lieu urbain enfin ne peut être localisé – et cela n'est évidemment pas fortuit –, l'hôpital pour vétérans où s'est retranché, amputé des deux jambes et d'un bras, Steven. Lorsque Mike vient le chercher, la seule indication élude toute référence territoriale ; on lit simplement sur la façade du bâtiment *Veteran Hospital Administration*. Rien donc ne permet d'affirmer que l'on est toujours à Clairton (mais, plus vraisemblablement, dans une ville plus importante de l'Etat).

Un élément du paysage de Clairton appartient à la fois à la ville et à la campagne environnante dont nous parlerons plus loin. C'est également un chaînon qui connecte les parties américaine et vietnamienne du film. Il apparaît à plusieurs reprises mais le plan le plus significatif est celui où Mike, qui n'a pas voulu regagner son domicile sitôt revenu de la guerre et a demandé au taxi de poursuivre sa route, s'est réfugié (lui aussi donc) au motel *Riverview*. La fenêtre de sa chambre offre un panorama qui fonctionne comme une carte mentale de sa propre histoire. Au premier plan, la rivière Susquehanna lui rappelle son séjour dans la prison flottante du Vietcong. L'analogie est renforcée par le fait que le cadrage de cette scène nocturne élude le contexte urbain, en mettant au contraire en avant la sauvagerie du lieu, une végétation indisciplinée obstruant partiellement la vue.

Rien, dans la morphologie, ne distingue donc fondamentalement ce cours d'eau peu engageant du Mékong de cauchemar de sa détention, si ce n'était la présence obsédante, sur l'autre rive, des cheminées de l'usine de l'US Steel. Mike a donc sous les yeux son passé immédiat (la guerre) et sa vie antérieure d'ouvrier métallo, à la fois proche et inatteignable. On ne saurait, au sujet de cette rivière, qui supporte les barges alimentant en matière premières l'insatiable monstre industriel, faire l'économie d'une référence extra-diégétique qui éclaire le propos d'ensemble du film. Nous l'avons dit, *The Deer Hunter* ne cherche pas à opposer l'Amérique et le Vietnam, mais plutôt à établir des passages, des liens dialectiques. Il n'y a pas la civilisation et la barbarie, la liberté et l'esclavage. Bien sûr la guerre du Vietnam marque dans l'existence des personnages un point de non retour et il y a à bien des égards un avant et un après. Mais le processus de *perte de sens*, qui caractérise fondamentalement chez Cimino la logique de l'aliénation, est déjà à l'oeuvre, au centre du système, à Clairton. Ce qu'a fondamentalement importé l'armée américaine dans les périphéries dominées, comme la péninsule indochinoise, c'est, bien plus que la seule violence guerrière, un rapport au monde qui délégitime toute tentative de le penser rationnellement.

Cette hégémonie, c'est la vraie sauvagerie et elle est indubitablement née en Amérique, au coeur du système capitaliste. Donc, pour revenir à la Susquehanna, comment ne pas se souvenir des pages de Kérouac, déjà sollicité à propos du *Lightfoot* du film éponyme de Cimino? C'est en effet ce cours d'eau de Pennsylvanie qui achève de convaincre le narrateur, Sal Paradise, que la *wilderness* n'appartient pas en propre à l'ouest, mais qu'elle habite aussi les espaces domestiqués de la « vieille » Amérique. Sal donc, à ce moment du récit, taille la route avec un clochard « qui sillonnait pedibus la grande jungle de l'Est » :

On suivit durant sept miles la lugubre Susquehanna. C'est une rivière épouvantable. Elle est encaissée entre deux pics broussailleux qui se penchent, tels des spectres chevelus, sur ses eaux ignorées. Là-dessus une nuit d'encre. Parfois surgit sur la voie ferrée qui traverse la rivière le puissant feu rouge d'une locomotive (...) J'ai cru que toute la sauvagerie américaine se trouvait à l'ouest jusqu'au moment de ma rencontre avec le Spectre de la Susquehanna. Non, il y a de la sauvagerie dans l'Est ; c'est la même sauvagerie que celle où Benjamin Franklin se débattait quand il était receveur des postes au temps des chars à bœufs, la même sauvagerie que du temps où George Washington était un caïd de la chasse à l'indien, où Dany Boone racontait ses histoires sous les lampes de Pennsylvanie et promettait de trouver le gap, où Bradford construisait sa route. Il n'avait pas devant lui les espaces immenses de l'Arizona, mais seulement la sauvagerie broussailleuse de l'Est pennsylvanien, les chemins de traverse, le goudron noir des routes qui serpentent le long de rivières lugubres comme la Susquehanna<sup>1035</sup>

---

1035 Jack Kérouac, *Sur la route*, *op. cit.*, p. 150-151. La Susquehanna n'est pas une rivière anodine ; elle est au coeur de cet espace compris entre le lac Champlain (dont la toponymie atteste de la présence française) et les installations anglaises de la côte, territoire qualifié d'« arène sanglante » de l'histoire américaine par l'historien du dix-neuvième siècle Francis Parkman (*The Pioneers of France in the New World*, 1865). James Fenimore Cooper, une des principales sources littéraires documentant la rivalité franco-anglaise au dix-huitième siècle, fournit avec *Les Pionniers* (1823) d'abondantes descriptions de la Susquehanna pré-industrielle de son enfance.

Dans le film, il y a bien deux pics de part et d'autres de la rivière, l'usine et l'église. Quant à la voie ferrée, elle longe la rivière ; Mike entend distinctement les trains depuis son motel et, dans un plan précédent, l'on voyait le « feu rouge d'une locomotive » s'enfoncer dans la nuit...

*In fine*, le dernier plan urbain du film nous fait découvrir un lieu encore inconnu de Clairton. Après la cérémonie funèbre à Saint Théodosius, la cadillac de Mike, empruntée par les jeunes mariés au début du récit, escorte le corbillard transportant le corps de Nick au cimetière. Le paysage imprègne de part en part cet avant dernier acte du film. La route qui mène l'ancien ouvrier vers son ultime résidence ne s'éloigne jamais de l'usine. Elle semble n'en faire que le tour puisque, à l'arrivée, non seulement elle est toujours là mais elle paraît aussi proche qu'observée depuis le centre-ville. Bien plus qu'en ancien du Vietnam, c'est en métal que meurt Nick. Avec sa mise en bière à l'ombre des hauts fourneaux, c'est tout à la fois à l'enterrement de la classe ouvrière et à la victoire de la répression (celui qui rêvait des montagnes et des arbres jouira pour l'éternité d'une vue imprenable sur les cheminées fumantes et malodorantes de l'usine) que nous convie, par le paysage, le second film de Michael Cimino.

## **Saigon**

La grande cité de Saigon, l'actuelle Ho Chi Minh Ville, occupe dans le film une place beaucoup plus restreinte que la petite bourgade sidérurgique de Pennsylvanie que nous venons de quitter. Ce n'est pas avec elle que nous découvrons le Vietnam et il est patent de constater que les scènes qui y ont été tournées ont infiniment moins frappé les esprits que l'horrible séquence de la roulette russe dans la hutte flottante. Pourtant, c'est avec Saigon que passe l'essentiel du propos du film sur le Vietnam, en tant qu'espace géographique.

*The Deer Hunter* construit trois paysages urbains au cours des deux parties se déroulant dans la péninsule indochinoise. Décrivons-les.

### **Saigon by night (1): l'effervescence de la rue Tu Do**

Nick vient de sortir de l'hôpital militaire, après son repêchage *in extremis*. Il ne sait pas ce que sont devenus ses deux amis, tombés de l'hélicoptère dans la rivière. Il erre à la recherche de Mike et sa déambulation le conduit dans la rue Tu Do, la grande artère de la ville coloniale.

Avec un unique plan, filmé en légère plongée, avant que la caméra s'immerge dans la foule, de cette rue bondée, parcourue de mouvements incessants, nous comprenons instantanément que le Vietnam n'existe pas, ou plutôt qu'il a déjà disparu. C'est d'abord visuellement, par le paysage nocturne du centre de Saigon, que s'impose cette idée, en germe en réalité dès les plans tournés à l'intérieur de la

geôle du Vietcong (voir plus loin). Il faut quelques instants pour que l'œil du spectateur accroche la silhouette de Nick, qui peine à s'individualiser au milieu de la foule compacte. Quand enfin il émerge, au centre de l'écran, nous avons eu le temps d'observer la composition du cadre. Et que voit-on? A l'arrière-plan, une imposante enseigne lumineuse « Air France » rappelle l'histoire coloniale de la péninsule, entamée un siècle plus tôt. Plus proche, ce sont les néons criards d'établissements nocturnes voués à la distraction des nouveaux maîtres, tel le « Mississippi Bar » qui diffuse dans la rue *Midnight Train to Georgia*, une chanson où il est question d'un homme parti chercher «the world he left behind<sup>1036</sup> » et dans lequel Nick finit par pénétrer. Et partout des vendeurs ambulants, à pied ou à vélo, proposant des cigarettes Marlboro ou des bouteilles de whisky Johnnie Walker.

Ainsi, ce que laissaient pressentir les scènes vietnamiennes inaugurales (l'attaque du village, les tortures dans la cabane sur pilotis) trouve sa première conclusion dans ce paysage du Saigon nocturne. Le Vietnam a succombé sous le poids de l'impérialisme. L'invasion militaire (premier tableau de la seconde partie du film) n'est qu'une modalité de la vaste entreprise de déstructuration culturelle. Cependant, ce n'est pas encore la fin ultime du processus ; pour observer la décomposition de la société vietnamienne, il nous faudra préalablement repasser par Clairton, avec le retour de Mike, puis assister à la mise en scène de la spectaculaire évacuation de l'ambassade américaine.

### **Saigon: filmer la chute**

Une scène au moins peut être datée avec certitude<sup>1037</sup>: l'évacuation précipitée de la représentation diplomatique dans la capitale du Sud-Vietnam et l'opération *Frequent Wind* visant à rapatrier les derniers ressortissants américains ainsi qu'une poignée des partisans locaux du régime de Thieu.

Cet épisode est le seul de la partie vietnamienne à avoir été loué pour son « réalisme ». Le cinéaste, qui l'a tourné, ainsi que l'ensemble des scènes saigonnaises, à Bangkok, a effectivement bien restitué, en s'inspirant des images saisies par les reporters présents dans la ville les 29 et 30 avril 1975, l'ambiance chaotique des derniers instants de présence américaine. A l'instar de ce qui avait déjà été fait pour quelques plans de la guerre proprement dite (le début de la première séquence vietnamienne), le traitement « façon archives » des images familières des derniers hélicoptères décollant du toit de l'ambassade renforce considérablement l'effet de réel produit par la scène.

Dans le contre-sens absolu de l'histoire, Mike revient donc à Saigon, pour tenter de ramener Nick au

---

1036 C'est un de ces moments où une partie du sens est pris en charge par la musique. Nous y reviendrons.

1037 On peut lire dans de nombreuses critiques des indications chronologiques qui ne reposent sur aucune donnée factuelle (ainsi il est souvent question d'un récit qui débiterait « en 1968 »...).



pays - conformément à la promesse faite le soir de la fête du mariage - le 29 avril 1975<sup>1038</sup>. Son hélicoptère atterrit sur le toit du bâtiment, dernier réduit de la présence américaine dans la péninsule, alors que des centaines de personnes patientent pour y monter, et quitte les lieux en jeep, fendant une foule encore plus dense que celle de la rue Tu Do, agitant frénétiquement une feuille blanche<sup>1039</sup>, vraisemblablement le laisser-passé délivré par les autorités américaines à une fraction privilégiée de sud-vietnamiens pour leur permettre de quitter les lieux avant l'entrée dans la ville des troupes communistes (ce qui sera fait le lendemain). De là, il gagne le siège du MACV, la structure de commandement unifiée pour toutes les forces militaires états-uniennes au sud du dix-septième parallèle<sup>1040</sup>.

Ce bref moment des heures précédant la chute (ou la libération) de la ville remplit dans le film une fonction essentielle : avancer l'idée que la destruction du Vietnam relève finalement beaucoup plus de logiques économiques et culturelles – l'hégémonie capitaliste - que d'une « simple » invasion militaire. Et c'est le second paysage nocturne de Saigon qui en fait la démonstration.

### **Saigon de nuit (2) et en feu : une promenade sur le Styx**

Le schéma est inversé : c'est au tour de Mike de partir à la recherche de son ami et de s'aventurer dans la nuit de la grande cité. Il va d'ailleurs, partiellement, arpenter les mêmes lieux. Saigon est cependant méconnaissable. La seule foule que l'on croise quitte la ville dans la plus grande désorganisation. Le feu est partout, plus rien ne semble fonctionner. Ce n'est pourtant qu'une impression.

Le *Mississippi Bar* est toujours là. Bien que déserté, il est bel et bien en activité et les prostituées aguichent le client potentiel, Mike, comme elles l'avaient fait avec Nick. Le premier finit par trouver le domicile de Julien, affairé à plier bagages (« Il faut filer maintenant »). C'est ce Français qui organise les duels de roulette russe auxquels s'adonne l'infortuné Nick. Il va conduire l'Américain dans l'ancre où se déroulent les joutes. Le plan le plus saisissant de cette seconde incursion nocturne dans la ville est sans doute fourni par la descente de la rivière Saigon des deux rejets des forces impérialistes qui ont saccagé le pays, dans une barque pilotée par un autochtone, tandis que, littéralement, Saigon brûle. Même le fleuve semble être devenu un sillon de métal en fusion.

---

1038 Donnée en soi assez peu « réaliste ».

1039 Images qui évoquent fortement la scène du Heaven's Gate au cours de laquelle les migrants, réunis pour écouter Averill leur communiquer la *death list*, exhibent fiévreusement leur titre de propriété pour faire valoir leur droit, non à partir, mais bien à construire ce pays.

1040 Egalement nommé MACK. On ne manquera pas de relever que Mike arbore au début du récit, notamment lors de la première beuverie chez John, autour du billard, une casquette décorée, au front, du même sigle. Cimino a déclaré l'avoir achetée à un ouvrier lors de ses repérages.

Les ultimes images précédant le suicide de Nick sont édifiantes. Alors que partout autour règne un chaos indescriptible, Mike découvre un baraquement surpeuplé, dans lequel rien ne semble avoir changé depuis l'époque du « temps joyeux des colonies », celle de la rue Tu Do, où il découvre l'existence de cette sordide forme de pari. Dans une pièce, attablés, les patrons. Ils parlent affaire et lorsque Julien et Mike surgissent, s'adressent à eux sans problème en français et en anglais. Ils parlent dollars et cherchent à faire monter les enchères quand Mike expose son projet de se mesurer à l'autre Américain. Dans une pièce voisine, plus vaste, l'arène. C'est en fait un entrepôt. Contre les murs, les mêmes cartons et caisses de bourbon américain, d'appareils électroménagers, et même de changes pour bébés, que l'on a vus à plusieurs reprises dans le film : lors de la première série de roulette russe « commerciale » certes, à Saigon donc, mais aussi, beaucoup plus troublant, dans le bar du Lemko Hall où était célébré le mariage de Steve et d'Angela *et* le départ des trois soldats au Vietnam, qui font connaissance, au comptoir, nous en reparlerons, avec un Béret Vert de retour de la guerre particulièrement taciturne. C'est aussi une image très proche de celle fournie par l'entassement des cadeaux non déballés par la jeune épouse, plongée dans un mutisme total après les très graves blessures survenues à son mari<sup>1041</sup>.

Voici donc Saigon, et le Vietnam, dans son dernier carré. Les militaires américains sont partis, le pays pourrait exercer une souveraineté politique depuis si longtemps contestée (la domination chinoise a précédé la conquête française). Par ailleurs, la guerre de libération s'est faite au nom de l'alternative communiste. Mais c'est bien le triomphe absolu de la machine capitaliste que nous donne à voir cet ultime paysage de Saigon, rongée par les flammes certes mais surtout gangrenée par le dollar. Si la première roulette russe, organisée par le Vietcong peut bien être vue, ainsi que le défend Cimino, comme une métaphore de la guerre, celle organisée par les derniers maîtres de la Saigon coloniale, dans un entrepôt gorgé d'objets manufacturés destinés à approvisionner la mondialisation économique, donne une forme particulièrement évocatrice du capitalisme lui-même, dans sa dimension la plus prédatrice et mortifère.

Parmi les innombrables récits et témoignages publiés à chaud sur le Vietnam en guerre, *Dispatches* est à la fois l'un des plus saisissants et celui qui « anticipe » le mieux le ton et le regard que Cimino trouvera, dix ans plus tard, pour évoquer cette page d'histoire<sup>1042</sup>. L'on peut pour s'en

---

1041 Quant Mike vient lui rendre visite (elle occupe une chambre de la maison de la mère de Steven), rendue difficilement praticable par la présence de tous ces présents inutiles, il est accueilli par un enfant de quelques années, qui le met en joue avec un pistolet factice. Steven n'est pas son père, nous y reviendrons. Sa présence, et le fait qu'il est peut-être l'enfant de Nick, donne davantage de sens aux cartons de couches infantiles, objet à priori particulièrement incongru dans l'ancre infernale où Nick achève son existence.

On pourrait également évoquer la remise du supermarché de Linda : quand Mike vient la retrouver, la jeune femme est en pleur, cernée par un amoncellement d'emballages...

1042 La forme définitive du livre de Michael Herr est en réalité exactement contemporaine du film. Après une première publication, en 1968, de « dépêches » (le titre est un jeu de mot, signifiant également « expéditions » ou

convaincre donner la parole à Michael Herr, évoquant la capitale du Sud :

Peut-être fallait-il être morbide pour être fasciné par Saigon, peut-être fallait-il se contenter de très peu, mais cette ville me fascinait et le danger en rajoutait (...) Être à Saigon, c'était comme d'être assis au cœur d'une fleur vénéneuse, le poison de l'histoire, *baisée jusqu'à l'os depuis toujours, aussi loin qu'on pouvait remonter* (...) Les villages, mêmes les plus grands, étaient fragiles. Un village pouvait disparaître dans l'après-midi (...) Saigon durait, *entrepôt et arène*, aspirant l'histoire, la recrachant comme des toxines<sup>1043</sup>.

Quittant la ville, *The Deer Hunter* fait la démonstration qu'il n'est pas nécessaire de disposer d'une après-midi entière pour rayer un village vietnamien de la carte.

Mais avant d'assister à la destruction du jardin, observons le regard porté sur les alentours immédiats de la ville industrielle, ces magnifiques montagnes qui seules justifient le titre du film : le chasseur de daim.

### ***The Deer Hunter hors les murs : filmer la campagne***

#### **Le Jardin...**

Le titre indique bien la centralité, dans l'économie générale du film, des enjeux liés à la nature. Michael Vronsky n'est pas « le métallo » ni « le soldat », mais bien le *chasseur de daim*.

Mais restons dans la description paysagère. Que voit-on au cours des deux incursions, *ante et post bellum* du « jardin », ces somptueuses montagnes qui surplombent Clairton?

L'opposition entre les deux entités paraît de prime abord irréductible. Le film élabore une esthétique visant explicitement à confronter la noirceur et la crasse de la ville à la blancheur immaculée des hauts sommets. Mais avant d'atteindre le pied des glaciers pour la pause repas et les préparatifs de la chasse, les cinq amis (Mike, John, Axel, Nick et Stan<sup>1044</sup>) stoppent une première fois la voiture afin de soulager leur vessie. Cette séquence, apparemment anodine, n'a souvent retenu l'attention que pour le gag auquel elle donne lieu : John est laissé sur place par les quatre autres, qui font mine une première fois de venir le chercher avant de l'autoriser à regagner pour de bon le véhicule. On y a vu à juste titre une « anticipation » de moments ultérieurs, sur le thème « être pris ou pas », tels le sauvetage raté au dessus de la rivière ou la course-poursuite, dans Saigon, entre Mike – à pied,

---

« dispersions »), le correspondant d'*Esquire* remanie et étoffe considérablement le matériau de départ pour en faire le récit, d'une exceptionnelle densité, que nous pouvons aujourd'hui lire, sorti dans les librairies américaines en 1978.

1043 Michael Herr, *Dispatches (Putain de mort)*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 51). Nous soulignons.

1044 Steven, le seul homme marié du groupe – depuis la veille – est resté auprès d'Angela pour cette dernière journée de sa vie civile.

comme John – et Nick, entraîné dans la nuit de la ville par Julien au volant d'une voiture très similaire à la Cadillac de Mike.

Mais c'est un autre aspect de ce bref moment, intermédiaire entre la ville et la montagne, que nous aimerions ici développer. L'ensemble tient en un plan unique de près de trois minutes, rythmé par deux mouvements de caméra. Nous voudrions montrer que le paysage ici construit contient l'ambiguïté historique caractérisant les rapports de la pensée américaine (celle en tout cas qui domine la vie culturelle et médiatique) à la nature, autrement dit ce fameux concept de *wilderness*. Bien entendu, tout cela prend un sens bien spécifique en fonction du contexte du récit : cette partie de chasse est le dernier moment que le groupe d'amis passe *ensemble*, dans la montagne, avant la catastrophe du Vietnam. Autrement dit, la nature n'est pas qu'un jardin récréatif, c'est aussi un espace menaçant.

Observons comment Cimino filme cette scène. La voiture s'est arrêtée au bord de la route, en lisière de la forêt. De la même manière que le plan d'ouverture nous introduisait dans l'univers industriel de la ville depuis un tunnel sombre que venaient éclairer les phares d'un camion, nous pénétrons dans le *wild* depuis un point de vue en retrait. La caméra est dans la végétation ; les événements qui vont se dérouler – essentiellement le gag décrit – sont filmés de loin. Or, un des membres du groupe est abandonné. Certes, de manière carnavalesque, mais il n'empêche que ce qui est mis en scène ici fonctionne peut-être moins comme une prophétie des événements tragiques à venir que comme un rappel de cette confrontation problématique à la nature intrinsèque à l'américanité. Nous avons rappelé le regard porté par toute une littérature, au dix-neuvième siècle, valorisant l'état (encore) « sauvage » d'une large fraction de l'espace américain, au moment précisément où l'industrialisation et la modernisation du pays rendaient accessibles ces territoires, menaçant leur existence par la même occasion. Mais cette pensée correspond à une époque où l'expansion a été réalisée ; de fait le véritable *wild* n'existe plus, le sauvage est devenu jardin. C'est donc une époque encore antérieure (et souvenons nous que les voyages ont toujours chez Cimino une dimension temporelle) que mobilise ce plan.

Le terme même de *wilderness* est originellement un emprunt religieux. C'est par ce vocable en effet que la *King James Bible*, la Bible du roi Jacques dont il a déjà été question à propos de *Thunderbolt and Lightfoot*, traduit le « Désert » des Hébreux<sup>1045</sup>. Les premiers puritains importent ce concept outre-atlantique. Il y a donc toute une tradition littéraire, au dix-septième siècle, qui décrit la nature comme une menace pour l'ordre social<sup>1046</sup>. Mais la *wilderness* biblique contient en elle-même les

---

1045 *Exode* 7.16 : « And thou shalt say unto him, The Lord God of the Hebrews hath sent me unto thee, saying, Let my people go, that they may serve me in the *wilderness* : and, behold, hitherto thou wouldest not hear » (nous soulignons).

1046 Pour un panorama complet de la question, on pourra se reporter à : Max Oelschlaeger, *The Idea of Wilderness* :

paradoxes qui seront plus tard pris en charge par la culture américaine. C'est un lieu d'abandon, de soif et de faim<sup>1047</sup>, mais c'est aussi le territoire de la renaissance et de la régénération et le lieu de toutes les théophanies<sup>1048</sup>. Le dernier mouvement de caméra du plan traduit parfaitement toute l'ambiguïté que contient originellement cette notion de *wilderness*. John vient enfin de regagner la Cadillac et la joyeuse troupe repart. La caméra s'avance, nous sortons de la ténébreuse forêt<sup>1049</sup> et s'élève pour découvrir les pics enneigés, destination finale de l'équipée. Ainsi, à l'inverse des deux cathédrales urbaines, la montagne est filmée dans un mouvement ascendant avec de surcroît une bande son composée de chants sacrés slaves. Tout à la fois, le *wild* apparaît donc, lors de sa première présentation, comme un lieu où l'on peut se perdre et s'élever.

On ne reviendra pas sur le « déplacement » opéré par le film, révélé en sous-texte par les remarques de Stan, que personne n'entend malgré les répétitions (« This is not it. Definitely ! They changed it; somehow they changed it ! »), largement commentés dans le chapitre consacré aux deux *road movies*. Bien sûr Cimino a fourni une explication « technique » pour justifier la délocalisation du plateau quatre mille kilomètres à l'ouest de Clairton<sup>1050</sup> : *The Deer Hunter* ayant été tourné en plein été mais devant raconter, dans ses parties américaines, une histoire se déroulant pendant la saison de la chasse, il n'était pas possible de filmer dans les Appalaches. Pour un paysage d'automne, avec de la neige, il fallait donc les Rocheuses<sup>1051</sup>. Cependant l'incongruité du paysage (Illus.) est telle qu'elle est en soi porteuse de sens<sup>1052</sup> : il n'y a plus de jardin où les ouvriers de Clairton puissent, pour quelques heures, oublier un peu la machine. Ainsi, la découverte du somptueux, autant qu'improbable, glacier s'effectue au moment où, la voiture s'immobilisant, Stan fait part de son désir

---

*From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven, Yale University Press, 1991 ; Herbert N. Schneidau, *The Sacred Discontent : The Bible and Western Tradition*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1976 et Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*. New Haven, Yale University Press, 1982.

1047 « ...ce grand et redoutable désert, pays des serpents brûlants, des scorpions et de la soif [...] (*Deutéronome* 8.15). Et aussi : « Que ne sommes-nous morts par la main de l'Éternel dans le pays d'Égypte, quand nous étions assis près des marmites de viande, quand nous mangions du pain à satiété ? car vous [Moïse et Aaron] nous avez fait venir dans ce désert pour faire mourir de faim toute cette assemblée » (*Exode* 16. 3).

1048 « Selon ce qui est écrit dans le prophète Esaïe :

Voici, j'envoie devant toi mon messager

Pour frayer ton chemin ;

C'est la voix de celui qui crie dans le désert :

Préparez le chemin du Seigneur,

Rendez droits ses sentiers »

(*Marc* 1. 2, 3)

1049 Souvenons-nous également qu'une des batailles les plus sanglantes de la guerre civile, au cours de laquelle environ trente mille hommes, Nord et Sud confondus, périrent, se déroula en mai 1864 dans la forêt de la Wilderness, en Virginie. Un récent roman en livre un récit très documenté : Lance Weller, *Wilderness* Paris, Gallmeister 2015.

1050 Voir ses commentaires dans le numéro d'*American Cinematographer*, *op. cit.*

1051 Même remarque.

1052 D'une certaine façon, les images des montagnes refusent ici de « travailler » au profit de la production ciné-capitaliste, pour reprendre la terminologie deleuzienne. Ostensiblement, ces sommets neigeux se refusent à fournir au spectateur un sens métaphorique qui permettrait de les assimiler à des reliefs hercyniens. On songe à la célèbre formule de Godard : « ce n'est pas du sang, c'est du rouge ».

impérieux de fuite, dans une formulation très proche de celle utilisée par Axel lors de sa course vers la sortie de l'usine («Let me out!») ; s'extrayant enfin de la voiture, il réalise alors l'« impossibilité » du lieu.

Nous examinerons plus loin l'usage qui est fait de ce paysage, dans le cadre des activités cynégétiques du groupe d'amis, notamment en observant comment le passage par le Vietnam modifie considérablement le rapport à l'environnement naturel.

La première image du pays où sont venus combattre les trois ouvriers de Clairton doit maintenant faire l'objet de notre attention ; par elle, nous pouvons remonter à l'une des principales incompréhensions entourant le discours du film autour de la guerre.

### **...et sa destruction**

C'est un des changements de plans les plus spectaculaires de l'histoire du cinéma américain contemporain. Nous étions dans le *Welsh Bar*, John interprétait au piano une nocturne de Chopin. Et tout bascule. Un village d'une dizaine de huttes de bois et de chaume. Une existence que l'on devine rythmée depuis des millénaires par la mousson et la riziculture. Le ciel est bleu, mais très vite l'on distingue un point mobile, qui avance à grande vitesse vers nous, et qui, de toute façon, s'était déjà annoncé, par ce bruit qui a lui seul résume le Vietnam, dans un de ces moments où *The Deer Hunter* exploite à la perfection le génie du cinéma - en incorporant le vrombissement de l'engin dans le *Welsh Bar*. Tout s'accélère : en moins de deux secondes le jardin édénique est anéanti. La réalité physique d'une civilisation basée sur la maîtrise raisonnable de la nature, prélevant sans excès les ressources nécessaires à sa reproduction, l'exact inverse en somme de l'hubris du système militaro-économique américain, vient de partir en fumée (Illus.).

Avec une telle entrée en scène, le film pouvait difficilement être plus explicite. L'armée des Etats-Unis détruit un paisible village vietnamien. Un paysage qui ne porte comme toute trace d'activités que les signes ancestraux des travaux agricoles devient, par l'intervention de la machine américaine descendue du ciel, un champ de ruines fumantes. Des populations civiles sont massacrées. Un crime de guerre vient d'être perpétré et le responsable est clairement nommé. Pourquoi dès lors considérer, ainsi que l'a fait une très large fraction de la critique « progressiste », en Amérique et ailleurs, que le second film de Cimino serait un manifeste belliciste et un plaidoyer *pro domo* niant les souffrances du peuple vietnamien (en réalité beaucoup de commentaires vont encore plus loin en affirmant que *The Deer Hunter* « animalise » les populations locales) ?

Nous en discuterons plus loin. De même, les changements opérés dans la seconde représentation du paysage qui sert de cadre à la partie de chasse *post bellum* s'expliquent par les dynamiques qui

traversent tout le récit. C'est de cela qu'il va désormais être question.

## **Mouvements et dynamiques**

C'est une des grandes originalités de la mise en scène de *The Deer Hunter*. Présenté comme un film sur l'engagement militaire au Vietnam, le film ne donne à voir aucune transition entre l'Amérique et la lointaine péninsule indochinoise. On ne se rend pas au Vietnam, et l'on n'en revient pas non plus. Il n'y a *rien* entre Clairton et Saïgon. Et pourtant, le film construit son rapport à l'histoire autour de la notion de déplacement ; c'est la nature de ces dynamiques qu'il nous faut déterminer.

### **Camions, voitures, hélicoptères : « jeux » de véhicules**

#### **Deux camions dans le Jardin**

Retour donc au tout début du récit avec le surgissement du camion. Nous ne reviendrons pas sur la mythopoïèse que le cinéma américain a engendré autour du *truck*. Là aussi, les représentations et les valeurs qui lui sont attachées témoignent de perceptions très contrastées : objet incarnant une menace aussi absurde qu'arbitraire chez Spielberg (*Duel*, 1971), arme de la contestation syndicale chez Peckinpah (*Convoy*, 1978) ou, plus récemment, vecteur de l'Apocalypse avec le « Dead Reckoning » de Georges Romero (*Land of the Dead*, 2005).

Très clairement, il fait figure, dans *The Deer Hunter*, d'allégorie de l'invasion et de la destruction. Voyons comment le film procède.

Il y a en réalité deux scènes construites autour d'un camion. Il faut regarder l'une au miroir de l'autre pour comprendre tous les enjeux liés à sa représentation.

Le générique de début s'achève et nous sommes dans un tunnel, très sombre. Plus tard, nous réaliserons qu'il matérialise la frontière entre l'agglomération urbaine et son hinterland montagneux. On distingue au loin la silhouette fantomatique d'une gigantesque structure métallique dégageant une épaisse fumée, l'usine de l'US Steel. Un bruit sourd, mais qui s'amplifie, puis une lumière, nous proviennent du hors-champ. C'est la première mise en forme du rapport problématique de la société américaine des années Carter à la violence d'Etat, et tout particulièrement à ce qui vient de se passer au Vietnam, construit par le film. Le public est dans la pénombre, en retrait, parce que la vérité n'est pas dite sur le Vietnam. Le camion reste plusieurs secondes invisible car ce qu'il prend alors en

charge, c'est la volonté d'occulter la réalité du conflit, de maintenir, en dépit de l'exposition médiatique, hors-champ les véritables enjeux politiques de la présence de la première armée du monde dans un territoire aussi périphérique et dominé que pouvait l'être ce petit morceau d'Asie du sud-est.

Ces deux plans introductifs mobilisent en effet l'esthétique de la guerre, tout en déconstruisant le discours qui visait à la légitimer. Il est patent de constater, dans les archives cinématographiques du conflit vu de l'Amérique<sup>1053</sup> à quel point, alors même que la quasi totalité des colonies – africaines notamment – avaient accédé à l'indépendance, que partout les luttes anti-coloniales témoignaient de l'inanité des discours « civilisateurs », l'invasion du Vietnam a été présentée comme un acte de civilisation. « On » était là pour « aider » les Vietnamiens<sup>1054</sup>. Les indigènes avaient besoin des lumières américaines. A la (notable) différence qu'aucun projet de colonisation politique, officielle, n'a été porté par les promoteurs de l'engagement militaire, c'est bien la rhétorique et l'imagerie de l'« âge d'or » de l'expansionnisme ultra marin européen qui furent mobilisées, à rebours de toutes les évolutions historiques.

Quand le passage qui ouvre sur Clairton<sup>1055</sup>, qui sera le théâtre principal de l'histoire, s'éclaire, on ne connaît pas la source de la lumière. Puis le camion-citerne passe, on le suit de dos se diriger en direction de l'usine et de la ville et quand la caméra le reprend au plan suivant, c'est pour le montrer fonçant droit sur nous. La menace évidente qu'il constitue est largement renforcée par le fait que la lumière qu'il génère provient désormais autant de ses phares que de spectaculaire gerbes d'étincelles, projetées d'un tuyau d'échappement situé sur le toit du véhicule. Ce feu d'artifice sert ensuite de raccord quand, brutalement, nous nous retrouvons au cœur du haut fourneau, au beau milieu d'une effusion de même nature. Le camion (trans)porte le feu et vient alimenter la machine de guerre américaine.

Feu, bruits sourds, fumée, menace diffuse, attaque à l'aube : Cimino réussit parfaitement avec ces deux premiers plans à convoquer le paysage sonore, visuel et mental de la guerre. Par ailleurs, cette introduction fait écho à une préoccupation qu'il rappelle volontiers, notamment à ses interlocuteurs francophones : les ouvriers américains ont forgé les armes qui allaient les faire périr au Vietnam. On rappellera que si le cinéaste « ne fait pas de politique », il lit en revanche beaucoup et il n'est guère besoin d'aller bien loin pour retrouver la trace de son inspiration, en l'occurrence dans l'ambiance pré-révolutionnaire de la Chine décrite par Malraux: « Au delà du fleuve, une sirène emplit tout

---

1053 Voir bibliographie en fin de volume. Une bonne introduction : *In the Year of the Pig*, d'Emile de Antonio (1968).

1054 On note le rapprochement effectué par Herr entre l'engagement militaire américain au Vietnam et l'« autre » guerre civile : « On était là pour leur donner le choix, pour le leur apporter, comme Sherman a porté la bonne parole dans toute la Géorgie, avec d'un bout à l'autre, les indigènes pacifiés et la terre brûlée » (Herr, *op. cit.*, p. 52).

1055 De même que *Heaven's Gate*, le film débute ainsi par le franchissement d'une porte.



l'horizon : la relève des ouvriers de nuit, à l'arsenal. Que des ouvriers en vinsent à fabriquer les armes destinées à tuer ceux qui combattaient pour eux!<sup>1056</sup> »

La seconde scène de camion approfondit la première, en donnant à voir quelques unes des caractéristiques élémentaires du conflit à venir, en même temps qu'elle nous livre un aperçu significatif des relations et des tensions entre les principaux personnages.

La séquence commence avec la sortie de la Cadillac de Mike du parking de l'usine. On a vu précédemment l'équipe de nuit achever son quart et la bande d'amis s'apprête à inaugurer un très long week-end de beuverie. Il y a toujours cinq personnes dans la voiture ; cette fois c'est John qui n' y est pas et pour cause, seul des personnages principaux à ne pas gagner sa vie à l'usine, il les attend dans son bar.

Au moment où Mike engage son véhicule sur la chaussée, un coup de klaxon strident retentit. En plan rapproché, nous voyons alors surgir, à nouveau d'une sombre galerie, de la droite, un *Brockway*, lui aussi dispensateur d'un volume impressionnant de fumée et de bruit, dont le conducteur demeure invisible. Mike et les autres le regardent passer lorsque Steven lance un défi au conducteur : il faut le rattraper, puis le doubler (« Pass him on the inside! »). Deux autres personnages interviennent dans la discussion : c'est d'abord Stanley qui, alors que Mike prend Steven au mot et enfonce l'accélérateur, se retourne et lance au futur marié : « Oh-Oh, you'd never do it! », puis Nick tend un papier au conducteur avec ce commentaire : « It's your caddy against my truck ». Finalement, Mike gagne la course, sous les hourras, les « mighty Mike!<sup>1057</sup> » et les « Fucking A! » grâce à sa dextérité au volant et à son jeu de pieds que nous détaillent deux gros plans (Illus.).

Si l'on poursuit la métaphore précédemment décrite, à savoir le camion comme image de l'invasion et de la guerre, cette scène apporte alors quelques précisions fondamentales. Tout d'abord, sur le sens du conflit. Comme le mastodonte de *Duel*, le *Brockway* du *Deer Hunter* ne semble être conduit par personne, mu par sa propre volonté. Rappelons qu'officiellement les Etats-Unis n'ont jamais été en guerre au Vietnam. Ils ont dépêchés des « conseillers militaires<sup>1058</sup> », puis des troupes, uniquement pour aider un pays ami à résister à une invasion<sup>1059</sup>. Les gouvernements successifs, de Kennedy à Nixon, ne « conduisent » pas la guerre. Ensuite, le groupe d'ouvriers voit le camion à travers l'écran constitué par le pare-brise de la Cadillac ; une autre caractéristique fondamentale de

---

1056 André Malraux, *La Condition humaine*, *op. cit.*, p. 14

1057 Expression que Cimino réutilisera pour son dernier Mike, le docteur Reynolds de *Sunchaser*. Voir chapitre concerné.

1058 A voir : *Go Tell The Spartans*, de Ted Post, sorti la même année que le film de Cimino.

1059 Serge, le frère de Levine, dans *Anna Karénine*, à propos de la guerre russo-turque de 1877-1878 : « Personne n'a déclaré la guerre, mais, touchés par la souffrance de nos frères, nous cherchons à leur venir en aide » (*op. cit.*, p. 968)

ce conflit est qu'il est le premier de l'histoire à avoir été médiatisé, dans le sens où la population américaine voyait tous les jours (à défaut de véritables directs) les images de la guerre – voir ne signifiant évidemment pas comprendre<sup>1060</sup> – sur leur écran de télévision. Un plan montre les deux véhicules engagés dans la course, de dos. Nous constatons ainsi que le camion, à l'inverse du premier qui allait approvisionner la machine de guerre, ne transporte strictement rien. C'est la vacuité d'un conflit meurtrier qui est ici exposée.

Intéressons-nous à présent au fait que l'apparition du camion déclenche un pari. A cet égard, cette scène est capitale dans ce qu'elle nous dévoile de l'addiction de Nick au jeu et de l'existence d'un sous-texte homosexuel expliquant les relations compliquées qu'il entretient avec son colocataire Mike, nous y reviendrons à la fin de ce chapitre. Le tour de force « héroïque » de ce dernier éclaire également la nature des rapports entre le personnage principal et deux autres de ses proches amis. C'est Steven qui lance le défi. Il le formule exactement de la même manière que le ferait un enfant, inconscient des risques et encourageant son père à dépasser les autres véhicules. Or, Steven tiendra au Vietnam, au moment de l'éprouvante captivité dans la prison flottante, exactement le rôle du fils du couple formé par Mike et Nick. Quant à Stanley, son personnage a, nous le verrons, comme fonction primordiale d'incarner la lâcheté et l'hypocrisie de la société américaine, l'« arrière » prompt à donner des conseils mais heureux que les autres aillent mourir à sa place. Il admire Mike et cherche par tous les moyens à gagner ses faveurs, d'où une certaine animosité envers Nick. Il encourage le premier dans sa manœuvre de dépassement, assurant que Steven (et en fait tous les autres) ne pourrait pas en faire autant, mais il est bien content de ne pas être, lui, au volant, et espère la défaite du second.

L'implication de tous (à l'exception d'Axel, qui par ailleurs ne part pas au Vietnam) dans cette histoire indique bien qu'il se joue là quelque chose de plus décisif qu'un simple pari entre amis. Comme si, de l'issue de cette course avec ce camion dépendait une certaine idée de la survie. Cette scène fonctionne donc aussi comme une amorce de la « grande idée » défendue par Cimino avec l'utilisation de la roulette russe comme une métaphore de la guerre : survivre relève fondamentalement d'un pari. Mike triomphe d'ailleurs du camion exactement de la même manière qu'il vient à bout de ses geôliers : grâce à sa dextérité. On remarquera enfin que même s'il avait joué perdant (anticipation évidente de la pulsion de mort qui l'anime), Nick - ainsi que tous les autres - se serait heureux de l'exploit de Mike. Il les a amenés à bon port : chez John, leur foyer de substitution à

---

1060 En poussant peut-être un peu loin l'interprétation, on pourrait avancer l'hypothèse suivante. Les trois futurs soldats voient passer le camion comme ils regardent la guerre à la télévision. Loin en effet de tenir des propos critiques, ils ont l'air convaincu du bien-fondé de l'opération comme l'atteste la teneur de leur « discussion » avec le *Green Beret* au Lemko Hall. Nick fait même le vœu d'être envoyé « là où ça pète ». Dans une telle perspective, rejoindre le camion pourrait être vu comme le ralliement à une guerre présentée comme juste par le traitement médiatique.

tous. Dans un crissement de pneu triomphal la Cadillac stoppe pile devant le *Welsh* ; la victoire semble totale, mais Stan, l'expert de l'arrière, remarque l'aile droite enfoncée.

### **« Une voiture pareille, tu ne sais pas jusqu'où elle est capable de te conduire » : la classe ouvrière roule en Cadillac**

Dès sa première réalisation, Michael Cimino a jeté son dévolu sur une automobile iconique de la culture américaine afin d'exprimer la complexité des relations triangulaires unissant l'homme, la machine et l'espace : la Cadillac, version Coupe de Ville. Comme l'illustre la scène précédemment décrite de la course-poursuite avec le *Brockway*, la voiture de Mike Vronsky se voit, dans *The Deer Hunter*, investie d'une fonction symbolique primordiale, peu explorée par la critique. Essayons en quelques pages d'en déterminer les principaux caractères.

#### **Mike Vronsky, métallo propriétaire : un demi-bungalow et une Cadillac 1959**

Où l'on voit que derrière le « réalisme » du tableau communément décrit comme « naturaliste », voire documentaire, de la petite ville ouvrière de Clairton se trouvent de très subjectifs parti-pris...

Pourquoi donc faire rouler Michael Vronsky, ouvrier sidérurgiste partageant avec son collègue de travail Nikanor Chevotarovich un mobil-home miteux composé d'une pièce unique, avec une seule chambre attenante et jouissant d'une vue époustouflante sur l'usine, fumée comprise, dans une voiture de luxe?

Le modèle en question (Coupe de Ville 1959) n'a été fabriqué qu'à un peu plus de treize mille exemplaires dans sa version coupé (un chiffre à mettre en rapport avec les millions d'unités annuellement produites, dès les années cinquante – nous sommes dans un pays beaucoup plus précocement motorisé que l'Europe - par les usines de Détroit<sup>1061</sup>) et commercialisé à partir de 5 300 dollars<sup>1062</sup>, ce qui correspondait, au début des années 1960 à quelques cinq mille heures de travail d'un ouvrier de l'industrie métallurgique<sup>1063</sup>. Bien sûr, Mike Vronsky, dont l'existence se déroule dans la première moitié de la décennie suivante, a acquis ce véhicule d'occasion, à un prix moindre. Malgré tout, l'on peut s'accorder sur le fait que la possession d'une telle automobile n'est pas l'élément le plus « réaliste » de la panoplie déployée par le personnage.

Placée entre de telles mains, la « *caddy* » se charge donc d'une fonction hautement métaphorique : donner une forme à l'hommage que veut rendre Cimino à la grandeur de la classe ouvrière, qui vit

---

1061 Cadillac est la filiale de luxe de General Motors, l'un des géants historiques d'une industrie géographiquement très concentrée, au moins jusqu'à la crise des années 1980, dans le Michigan et particulièrement à Detroit.

1062 Source : Fabien Sabatès, *Les plus belles années Cadillac*, Paris, Charles Massin, 1990.

1063 Jean Gadrey, « Etats-Unis : quarante-cinq ans de déclin du salaire minimum réel, contrairement à la France », *Alternatives Economiques*, Juillet 2014.

alors ses dernières heures. Elle participe ainsi de cette épopée de la perte que constitue le film dans son ensemble.

Nous en reparlerons dans la dernière partie du chapitre, mais il nous semble en effet qu'une des dimensions centrales du propos filmique élaboré autour de la notion de classe laborieuse réside dans l'empathie du regard porté sur ses personnages, avec cette idée que loin de vouloir simplement montrer, comme on l'a souvent dit et écrit, des « Américains ordinaires », cette fameuse majorité silencieuse des gens « sans histoire » (quelle formule terrible!), c'est aussi et d'abord de la noblesse de la *working class*, saisie à son crépuscule, qu'il est question dans *The Deer Hunter*.

Plusieurs scènes des parties américaines du film semblent répondre au désir de Cimino de proclamer, notamment à destination de ceux pour qui rien de beau ni de grand ne peut s'extraire de la roture des usines, sa foi en l'exubérance créatrice du peuple. « Attendez un peu, vous allez voir ce que ces gars-là peuvent faire » ; voilà ce que nous dit en substance, à de très nombreuses reprises, *The Deer Hunter*. Et l'omniprésence de la Coupe de Ville de Mike Vronsky est un élément clé de cette entreprise de déconstruction des préjugés petits-bourgeois que le cinéaste, nous avons largement eu l'occasion de le souligner, se plait à à pourfendre.

Dans *The Deer Hunter*, les ouvriers travaillent la nuit et chassent le jour. Et ils ne se contentent pas de poursuivre le menu fretin, petit gibier ou volaille de basse-cour ; ils se mesurent au cerf, le plus grand cervidé d'Amérique, le seigneur de la forêt. Et comment pensez-vous que la chasse puisse être montrée dans toute sa grandeur patricienne? Avec les paysages monotones d'une montagne à vaches pour promeneurs du dimanche, comme les Appalaches? A mille mètres d'altitude, au pied de sentiers balisés, sous le ciel gris et bas de la côte Est? Il fallait au moins le cadre de Grand Glacier (Etat de Washington) pour que s'exprime toute la grâce de la geste cynégétique du *chasseur de daim*... Et quel autre véhicule sied mieux qu'une Cadillac Coupe de Ville blanche modèle 1959 à de telles équipées sauvages?

Ainsi, dans *The Deer Hunter*, les ouvriers se déplacent dans une voiture de luxe, de la même façon qu'ils chantent en slavon, une langue morte, « aristocratique », dans l'église Saint Théodosius, ou qu'ils écoutent du Chopin, joué par l'un des leurs, dans un débit de boisson fonctionnant, comme l'usine attenante, vingt quatre heures sur vingt quatre.

Mais il y a plus. Dans *The Deer Hunter*, la Cadillac n'est pas qu'une manière assez peu « réaliste » de donner corps à la « vitalité culturelle » de la classe ouvrière, idée qu'a toujours défendue avec fougue le cinéaste. Elle prend également en charge, si l'on peut dire, le concept essentiel de perte qui traverse tout le film.

**« Je m'y sent en sécurité » : la caddy de Mike ou la vaine beauté d'un enterrement de première classe.**

Pour s'en convaincre, il faut observer l'usage qui est fait du véhicule.

A l'image de toutes les autres réalisations du cinéaste, *The Deer Hunter* construit un rapport éminemment problématique à la sexualité. D'une part, les pulsions homosexuelles sont très fortes, bien que toujours refoulées, et structurent fondamentalement les liens entre les six personnages masculins – elles ne polarisent donc pas seulement les relations entre Nick et Mike – et, d'autre part, les relations physiques entre hommes et femmes sont, comme d'habitude, soit éludées soit montrées comme impossibles ou insatisfaisantes.

C'était déjà, nous l'avons vu, le tableau que brossait *Thunderbolt and Lightfoot*. Le film suivant témoigne pourtant d'une radicalité nouvelle sur cette question, à la hauteur de l'ambition générale de son propos. Dans *The Deer Hunter* en effet, les seuls rapports sexuels effectivement consommés devant la caméra, et non traités dans une ellipse – telle l'« union » manifestement catastrophique de Mike et de Linda –, source qui plus est d'une joie non contenue d'un des deux partenaires, sont d'une nature fort particulière puisqu'il s'agit de l'accouplement d'Axel et de la... Coupe de Ville 1959.

« Une voiture pareille, tu ne sais pas jusqu'où elle est capable de te conduire » commente ce dernier, interprété par Chuck Aspegren – présenté par Cimino comme un authentique ouvrier sidérurgiste rencontré lors des visites des lieux de tournages avec De Niro – occupé à charger le coffre de la Cadillac des affaires de chasse. « Je me sens en sécurité avec elle » réplique Nick, ce qui provoque, sous le regard effaré de John, l'élan irréprouvable d'Axel qui, profitant de ce que la malle arrière soit grande ouverte, se vautre en son sein, ne laissant dépasser à l'extérieur que ses pieds, et anime le véhicule, grâce à sa corpulence, de mouvements du bassin assez peu équivoques. Attirée par les commentaires scabreux de John (« Eh! Axel's humping Mike's Coupe de Ville! »), sa fiancée éprouve les pires difficultés à extraire son compagnon, gloussant de contentement, du giron de l'automobile (Illus.).

Objet de désir révélant l'homosexualité latente de ses amis (Axel fornique avec la voiture à défaut de pouvoir le faire avec son propriétaire), la Cadillac de Mike l'est parce qu'elle incarne la fuite, l'ailleurs, l'amitié. Il n'est pas anodin de constater que les seuls propos un peu substantiels tenus par Axel au cours du film concernent exclusivement le thème du « changement d'air », rendu possible par la voiture de Mike.

On va en effet partout avec une Cadillac pareille. Et aussi nulle part. L'usage qui en est fait s'ancre dans la progression du film, ou plutôt accompagne le processus de déperdition qui le caractérise ; d'objet d'émancipation elle représente aussi, dès l'origine sans doute, mais crescendo à mesure de

l'avancée du récit, cette « beauté des choses qui s'effacent » que revendiquera *Heaven's Gate*. *In fine*, la caddy de Mike est noble et belle justement parce qu'elle est devenue, à l'image peut-être d'une certaine Amérique, une forme vide, une image du passé, une chose foncièrement inutile.

Brièvement, voici comment on en arrive là.

Pour sa première sortie, la plus spectaculaire, la Coupe de Ville 1959 remporte dans un crissement de pneu la « course de la mort » engagée contre le camion *Brockway*, allégorie de la guerre (voir *Illus.* et *supra*). Pour autant, l'on se souvient du pari engagé à cette occasion et l'on ne manquera pas de relever l'énormité des enjeux. Alors qu'il s'agit indéniablement d'un objet de luxe, a priori hors de portée d'un budget ouvrier, et qu'il constitue en tout cas le seul patrimoine de Mike, ce dernier a accepté de le miser (contre « un camion », celui de Nick, qui n'apparaîtra jamais dans le film) avec une facilité un peu troublante. De même, il ne fait aucun cas des dégâts décrits par Stan (que les images ne semblent pas confirmer, même si l'on ne voit pas bien, étant donné le déroulement de la course, comment la voiture aurait pu s'en tirer indemne) et se contente de rendre les papiers de son camion à Nick, considérant que le pari était gagné d'avance. D'une manière très générale, on ne peut qu'être frappé du fait que Mike et ses amis malmènent pendant tout le film la voiture (coups de pieds pour ouvrir le coffre, sauts sur le toit et le capot...), sans aucun égard pour son statut de véhicule rare, prestigieux et, accessoirement, fragile et coûteux.

Mais poursuivons avec les aventures de la *caddy*. Violentée par Axel, elle se retrouve ensuite parée des traditionnels rubans et boîtes de conserve ; elle ne pouvait en effet échapper au mariage de Steven et d'Angela et apparaît dans les deux scènes qui encadrent la cérémonie au Lemko que nous analyserons plus loin. Dans les deux cas son itinéraire s'inscrit dans une parodie de poursuite, révélant ainsi la nature moins anodine qu'il n'y paraît de ces moments d'évasion. Tout d'abord, c'est la première occurrence du thème « un homme essaye de rattraper un véhicule », avec la course de Mike, qui a donc laissé le volant au jeune marié, entre l'église et la salle de réception. On note qu'à ce moment là, la voiture, initialement garée aux pieds de Saint Theodosius, participe de la célébration non d'un simple mariage mais de l'union de toute une communauté ; on fête également ce soir le départ à la guerre des trois soldats, dont le propriétaire de la Cadillac, et c'est l'ensemble des habitants de la ville qui entourent la voiture, sur laquelle ils déversent des flots de confettis multicolores. Et Mike parvient à rejoindre sa *caddy*. La seconde poursuite nuptiale est l'occasion d'un tableau assez étrange, inattendu, dont l'explication ne peut se trouver que dans la suite du récit. Le début de la scène est assez claire. La discussion a lieu autour de la Cadillac, à une heure très avancée de la nuit (la fête au Lemko s'achève) ; tous les hommes sont ivres. Quatre des six amis échangent des commentaires sur la grossesse d'Angela (qui s'est réfugiée dans la voiture). Mike

reproche à Stan ses médisances, qu'il refuse de prendre au sérieux (on comprend que Stan insinue que Steven n'est pas le père du futur enfant), sauf qu'au même moment le jeune marié, appuyé contre la voiture confie son désarroi à Nick : « Je ne l'ai jamais fait avec Angela, Nicky...Voilà, c'est mon dernier secret...Qu'est-ce que je ferai quand elle aura le bébé? ». Les « réponses » de son ami (dont on peut soupçonner qu'il est le véritable géniteur) anticipent largement sur le discours rassurant que Mike tiendra dans la prison vietnamienne, en vue de calmer l'« enfant » Steven : « Ce n'est rien, pense à autre chose, tu verras ça va aller... ». C'est ensuite que les choses se compliquent (Robin Wood avoue ainsi n'avoir aucune explication à proposer). Sans crier gare, Mike abandonne Stan et saute à pied joint, lourdement, sur le capot de sa voiture. Il se met ensuite à courir et enlève un à un la totalité de ses vêtements, pour se retrouver donc intégralement nu, sur un terrain de basket, où il s'allonge, le souffle coupé et les bras en croix.. Entre temps, il est rejoint par Nick, tandis que la voiture, qui le suivait, a poursuivi sa route. Malgré le caractère composite de la Clairton du film, le lieu d'arrivée de cette folle course nocturne est aisément identifiable : il s'agit du seul espace séparant le mobil-home des deux hommes de leur lieu de travail. Ce qui se joue alors entre les deux personnages principaux constituent un de ces moments-clés du récit sur lequel nous reviendrons, mais restons encore un instant sur ce que la *caddy* 1959 de Mike a à nous dire du délitement du monde.

Avec la séquence suivante, la première sortie hors les murs de Clairton, elle est encore au centre d'un jeu de poursuite, mettant cette fois en scène John, « abandonné » à la lisière de la forêt. Sa dernière heure de gloire se produit avec le retour triomphal des chasseurs, de nuit, pour un ultime moment d'ivresse au *Welsh Lounge* (nous sommes alors dimanche soir ou lundi matin très tôt). Mais déjà, aux manifestations festives se joignent d'inquiétants « signes » : à l'aller les cinq amis entonnaient des chants militaires<sup>1064</sup> ; au retour, la métamorphose se confirme : l'entrée dans la ville est en tout point analogue à celle du camion-citerne du plan d'ouverture (même tunnel, même éclairage, cadrage analogue) ; d'objet d'évasion, admiré par la communauté assemblée, la *caddy* devient un vecteur de dissociation. Deux de ses passagers se tiennent assis sur les portières, comme dans une jeep, chantant à tue-tête et tapant à qui mieux mieux sur le toit ; les boîtes de conserves traînent toujours dans le sillage, mais le tintamarre produit n'a plus du tout les mêmes connotations qu'à la sortie de l'église. Surtout, le daim tué repose sur le capot, exactement de la manière dont Steven sera disposé, au Vietnam, sur un véhicule de l'armée sud-vietnamienne, après sa très grave blessure aux jambes. Justement, quand la *caddy* arrive à la hauteur de la maison des parents du

---

1064 « The air is filled with troopers set for battle on the ground...It's a gory road to glory but we're ready here we go... ». Il s'agit du *Eleventh Airborne Division Song*, également connu sous le nom *Down From Heaven*. Un chant de la Seconde guerre mondiale, nous y reviendrons.

jeune marié, où le couple passe sa dernière nuit avant l'incorporation de Steven, sa mère, qui a déjà eu l'occasion de manifester son hostilité sinon à la guerre elle-même tout au moins au départ de son fils, fait irruption à la fenêtre pour hurler à destination des fauteurs de troubles les cris que lancent tous les habitants des pays occupés, *in petto* ou, pour les plus intrépides, à la face des soldats honnis : « Go home! Go home! »

La *caddy* de Mike n'échappe donc pas à l'ambivalence du regard porté, d'une manière très générale, en Amérique, sur la « machine » : elle est aussi un objet intrusif, qui brise l'harmonie des espaces traversés.

Et ce n'est pas fini. Se déportant de l'évasion à l'invasion, la *caddy* opère un dernier glissement en devenant un objet morbide. Son usage accompagne la solitude croissante de son propriétaire et la déréliction de la communauté ouvrière. De moins en moins de monde la peuple. Le retour de la seconde partie de chasse est d'une tristesse infinie. Plus personne ne chante et plus personne ne parle. Plus tard, Mike attend seul, la nuit, derrière son volant, la sortie de Linda du supermarché. Il se rend sans aucun de ses amis au Veteran Hospital pour y chercher Steven. C'est encore de l'église Saint Theodosius qu'elle s'élance pour sa dernière course. Nick est revenu du Vietnam, dans une de ces boîtes métalliques qu'il observait depuis la loggia de l'hôpital militaire de Saïgon<sup>1065</sup>. L'ultime apparition de la *caddy* est saisissante : sur fond de musique sacrée funèbre, la Cadillac blanche glisse, aspirée par la trajectoire du corbillard qui la précède, vers le cimetière<sup>1066</sup>.

Jamais la masse sombre de l'usine n'avait été aussi intrusive, violant l'intimité des hommes jusque dans leur mort. Jamais la noirceur de la fumée qui s'en échappe, ni la rouille de sa structure lépreuse, n'avaient à ce point semblé si monstrueuses<sup>1067</sup>. Jamais la blancheur immaculée de la Cadillac Coupe de ville 1959, n'avait paru aussi dérisoire, face à tout ce gris.

### **L'hélicoptère, métonymie sonore et visuelle du Vietnam**

Avec ce dernier véhicule, la construction du discours filmique autour du principe de locomotion trouve son achèvement dans la mesure où la mise en scène de cet appareil de guerre contribue à rythmer le récit, à imprimer un mouvement propre qui, au final, lui donne cette structure en cinq blocs spatiaux-temporels.

Les cinq moments du film s'ouvrent en effet tous avec des images et des bruits de véhicules.

Le Vietnam, on l'a vu, c'est d'abord un bruit sourd d'hélicoptère qui envahi le *Welsh* avant de fondre

---

1065 Voir première partie, chapitre deux.

1066 Rapprochement à faire avec la fin du film précédent, *Thunderbolt and Lightfoot*.

1067 Comparer ainsi ce plan avec la première apparition, en plan resserré, de la « cathédrale » d'acier (voir Illus.).



sur un village, qui s'allume comme une torchère sous l'action incendiaire de l'armée américaine. Ce même engin s'avèrera, après la spectaculaire évasion du trio de la geôle flottante, incapable de ramener les soldats à bon port, jouant ainsi sur le mode tragique le motif du véhicule insaisissable. Une heure quarante-six minutes après avoir vu passer le camion-citerne, c'est avec un taxi que nous retrouvons la petite cité industrielle de Pennsylvanie. A son bord, Michael, dans son uniforme de *ranger*, ordonne au chauffeur, tandis que le véhicule arrive à la hauteur de son bungalow où ses amis, qui l'attendent à l'intérieur, ont tendu des banderoles « Welcome home Michael », « Ne vous arrêtez-pas! » (voir plus loin). Quarante minutes plus tard Mike atterrit sur le toit de l'ambassade américaine à Saigon, le 29 avril 1975 ; le premier plan de la séquence montre son hélicoptère manoeuvrant, un soldat lourdement armé à sa porte. Enfin, l'ultime volet du film, les douze dernières minutes à Clairton, s'ouvre avec les derniers instants du reportage d'ABC News, saisi sur l'écran de télévision du *Welsh Bar*, d'Hillary Brown, à bord de l'USS Hancock et le spectacle hallucinant d'hélicoptères jetés du pont du navire dans la mer de Chine méridionale lors de l'opération *Frequent Wind* afin de permettre l'atterrissage d'autres engins évacuant les derniers Américains et leurs soutiens du Vietnam<sup>1068</sup>.

L'usage du véhicule, quel qu'il soit, s'inscrit donc dans l'économie générale des mouvements du film ; avant de revenir sur ceux qui permettent le passage de moments à d'autres du récit, observons, rapidement, comment *The Deer Hunter* structure son rapport à l'histoire autour de dynamiques telles que la répétition, le dédoublement ou la substitution.

### ***Trompe l'oeil : jeux de miroir et surrogate home dans The Deer Hunter***

Nous serons brefs, car il s'agit là d'un des aspects du film qui a le plus prêté aux commentaires. C'est surtout le thème de la répétition des motifs et du dédoublement qui ont donné lieu aux analyses les plus développées.

On a ainsi prêté un oeil attentif aux « signes » transitant d'une partie à l'autre, en remarquant par exemple que la course nocturne de Mike (et son intrigant strip-tease), poursuivi par Nick s'époumonant (« Hey Mike! I gotta talk to you! ») anticipe, mais de manière inversée et avec une issue toute différente, la tentative, également nocturne, de Mike (« Hey Nick!, Nick! ») de rejoindre dans les rue de Saigon un Nick déjà aspiré par la pulsion de mort. Il faut faire un sort particulier à la répétition du motif qui est resté le plus durablement attaché au film, au point parfois de lui servir de

---

1068 « La guerre a fini, puis elle a vraiment fini, les villes sont "tombées", j'ai vu les hélicoptères que j'aimais tant tomber dans le sud de la mer de Chine, les pilotes vietnamiens sautant un peu avant, et un dernier hélicoptère a démarré, il a décollé et il est sorti de ma poitrine » (Michael Herr, *op.cit.*, p.265).

résumé, la roulette russe, à laquelle nous avons consacré une place importante au début de cette thèse dans la mesure où il constitue indéniablement une des mises en forme de la pensée de l'histoire les plus fortes de la filmographie de Cimino. Curieusement, la propension de Nick à « parier », à propos de tout et de rien, jusqu'à mettre sa vie en jeu dans un tripot sordide de Saïgon, a moins été jugée digne d'intérêt ; nous montrerons qu'elle exprime pourtant, face au *one shot*, l'autre philosophie de l'histoire que porte le film.

L'idée que Nick constituerait un double, dans la grande tradition américaine du *doppelganger*, de Mike a en revanche largement été avancée. Il faut dire que nombre d'éléments permettent de l'étayer. Le chasseur de daim adoube en effet son colocataire, l'estimant seul véritablement digne de chasser avec lui (les autres sont simplement tolérés). Lorsque le néo vétéran s'aventure seul sur les hauts sommets, pour la seconde chasse du film, tout le monde a remarqué le très beau plan large montrant deux silhouettes de chasseurs : Mike, donc, et son reflet, qui prolonge, en l'inversant, son image sur la surface cristalline du lac (Illus.). Une autre image réfléchie a été, quoique dans une moindre mesure, communément relevée, celle du visage de Mike, qui, se penchant sur le cercueil en bois poli contenant la dépouille de son ami, déjà installé dans le corbillard, y voit son visage fidèlement reproduit ; plan pourtant particulièrement saisissant, qui prolonge visuellement la dernière rencontre et les ultimes mots échangés entre les deux amis à Saïgon, mise en forme paroxystique du thème de la fusion des deux personnalités. Par ailleurs, la caméra est dans la voiture funéraire, si bien que nous voyons Mike, qui se tient derrière la vitre arrière et son reflet inversé sur le cercueil, de telle sorte que cette scène fait aussi directement écho au plan du lac décrit plus haut. De même a-t-on évidemment remarqué l'analogie entre le Béret Vert (Paul d'Amato) qui s'invite à la noce et l'apparence du « second » Mike, mais en se contentant souvent de relever des similitudes explicites, de surface (à commencer bien entendu par la tenue vestimentaire), sans voir jusqu'à quel point Mike était devenu un « walking uniform » et n'était en fait jamais vraiment *revenu* de la guerre.

Le thème de la substitution a en revanche beaucoup moins fait parler. Nous n'évoquerons ici que le foyer de substitution, le *surrogate home*. Mais avec lui s'éclaire tout un aspect des déplacements opérés par le récit.

C'est une dimension centrale de la filmographie. Nous verrons que le film qui nous occupera dans le dernier chapitre, *Year of the Dragon* repose lui aussi en bonne partie sur la thématique du foyer. Où et comment *habiter*, voilà une question qui irrigue toute l'oeuvre de Cimino. Mais le cinéaste ne se répète pas. Il articule sa réflexion à sa vision globale de l'histoire. Dans *Heaven's Gate*, il s'agissait bien de construire un feu. Symboliquement, tous les intérieurs, y compris les plus modestes comme

la cabane de trappeur de Nate Champion, étaient éclairés par une cheminée ou un poêle à bois. *Thunderbolt and Lightfoot* mettait en scène deux individus qui n'avaient littéralement aucun foyer : ni famille ni toit. Nous avons essayé de montrer, à propos de ce *road movie*, sa dimension pré-historique, même si déjà affleurent les grands thèmes du cinéaste. L'Amérique parcourue relève davantage du registre du fantasme et du rêve que de celui de l'histoire. On ne cherche pas à l'habiter et à l'exploiter, on veut juste la traverser, si possible à bord, déjà, d'une *caddy* blanche (mais neuve!), un cigare aux lèvres. La question du foyer était donc réglée par la route. Dans le film qui nous occupe présentement, l'existence d'un foyer prend une tournure intensément dramatique.

Dans *The Deer Hunter*, le feu a bien été porté *overseas*, au dehors du *domos*. Pas pour illuminer, ce qui aurait constituée une réponse, certes tardive, à l'injonction de juin 1870 du doyen de Harvard<sup>1069</sup>, mais bien pour détruire, et pas seulement le Vietnam. Car, et là réside évidemment le coeur du sujet, en déplaçant le feu des forges de Pennsylvanie aux rizières d'Indochine, c'est la *possibilité* même d'un foyer, c'est à dire d'un lieu à partir duquel habiter et penser le monde, qui disparaît.

Les protagonistes de *The Deer Hunter* ne sont pas, comme les deux vagabonds-braqueurs de banque du premier film, sans foyer ; ils sont sédentaires et l'on suppose qu'ils dorment tous les soirs avec un toit au dessus de leur tête. Mais ce n'est pas leur foyer. La Cadillac de Mike ou, dans une bien plus large mesure, le *Welsh Bar*, mais aussi l'église Saint Théodosius, sont des refuges. Des lieux où l'on peut se consoler (encore un concept clé de la philosophie de l'histoire chez Cimino), mais que l'on ne pourra jamais faire tout à fait sien. Les deux seuls habitations privatives qui nous sont données à voir souffrent toutes de faiblesses rédhibitoires : Steven refuse de rentrer chez lui quand sa mère vient le chercher au *Welsh* (en fils soumis il finit tout de même par obéir), justement parce que ce n'est pas chez lui, mais chez sa mère, au caractère manifestement bien trempé. Plus tard, il se trouvera un autre *surrogate home* : le Veteran Hospital. Il ne veut pas en sortir non plus, exactement pour les mêmes raisons : il ne se sent plus chez lui en Amérique. Le bungalow occupe une place de premier choix dans le récit, nous y reviendrons. Par définition, un *mobile* home n'a pas de fondations, il ne constitue pas un habitat pérenne. Dans le cas présent, le caractère précaire est encore aggravé par le site et la situation de l'habitation : dès le premier plan d'ensemble, nous comprenons qu'elle a été littéralement posée sur ce promontoire situé exactement en face de l'énorme complexe sidérurgique. En lui même il incarne tout à la fois, nous le verrons, l'ambiguïté fondamentale de la nature des relations entre les deux occupants, et toute l'aliénation (une vie qui s'écoule entièrement sous la domination de l'usine) et la précarité de l'existence ouvrière.

Très significativement, il n'y a qu'un foyer qui soit éclairé et chauffé par la présence d'un feu. C'est

---

1069 Voir *supra* les commentaires autour du prologue de *Heaven's Gate*.

la cabane de bois (réminiscence de celles de Nate et d'Ella?), image d'un monde pré-industriel et donc définitivement disparu, dans laquelle bivouaquent les *deer hunters* lors de leurs week-end de traque au sommet des montagnes. Nous verrons en effet dans la dernière partie du chapitre comment, et jusqu'à quel point, le film articule autour de la chasse une autre lecture du monde, allumant ainsi un contre-feu, une promesse de libération.

### ***The Deer Hunter* : mise en scène de la déperdition**

Où l'on constate une nouvelle fois la grande maîtrise architecturale du cinéaste. A tout point de vue, la logique qui préside à la construction du film épouse le mouvement du récit, tout entier animé par un processus d'épuisement et de perte.

### **Perte de langage, perte de sens**

Examinons ainsi ce que fait le film de la question du langage. Denis Wood (à ne pas confondre avec le critique anglo-canadien Robin Wood, qui a tant fait pour la reconnaissance du travail de Cimino en Amérique du Nord<sup>1070</sup>) est l'auteur d'un indispensable article, « All the Words We Cannot Say », publié quelques mois après la sortie du film dans le *Journal of Popular Film and Television*, une des rares publications universitaires américaines d'audience internationale à avoir d'emblée accordé à la seconde réalisation de Cimino toute l'importance qui lui était due<sup>1071</sup>. Nous nous proposons de partir des conclusions de Wood, en voyant comment il est possible de les articuler à cette perspective très générale qu'ouvre le processus de perte.

« All the Words We cannot Say » défend une idée simple : tout le film peut se lire au prisme de la notion d'*inarticulateness*, c'est à dire de la difficulté qu'éprouvent les personnages à donner une forme verbale à leur subjectivité. Wood affirme ainsi que « ce sont surtout des voix étouffées (*smothered voices*) que l'on entend dans *The Deer Hunter*, si bien que l'on peut voir le film comme une vaste exploration de l'*inarticulateness* ; sa nature, ses causes et ses conséquences ». D'où ce commentaire définitif quant à la fonction ultime de la mort de Nick : « Nick est *inarticulate*. C'est

---

1070 Né et élevé à Cleveland, Denis Wood (qui explique dans son article avoir durant ses années d'études travaillé « dans une aciérie, au bord de la rivière que l'on voit dans le film ») est surtout connu pour ses travaux de géographe (*The Power of Maps*, 1992), qui lui ont valu d'être le sujet d'un film récent, *Unmappable*, de Diane Hodson et Jasmine Luoma (2015).

1071 Denis Wood, « All the Words We Cannot Say. A Critical Commentary on *The Deer Hunter* », *Journal of Popular Film and Television*, vol. VIII, n°4, 1980, p 366-382. En introduction, l'auteur estime que *The Deer Hunter* n'a pas suscité, « au delà du raffut (*hoopla*) et du battage publicitaire » de véritable réflexion. Or, écrit-il, « s'il y a bien un film américain récent qui nécessite une analyse approfondie, c'est celui-ci ». Selon lui, *The Deer Hunter* est un « film complexe, et pas seulement compliqué » ; l'attitude d'un Jonathan Rosenbaum (« Flabby beyond Belief », *Take One*, 5 mars 1979, cité dans la première partie de cette thèse), refusant de discuter du second long métrage de Cimino relève ainsi selon Wood du « pur sectarisme » (*sheer bigotry*).

pourquoi il appui sur la gâchette (...) Le vrai sens du film réside dans le suicide de Nick ».

Montrons à présent comment, par l'aphasie/atonie de ses personnages<sup>1072</sup>, Cimino en dit finalement beaucoup sur la perte de sens du monde dans lequel ils évoluent, jusqu'à ce qu'effectivement l'un d'entre eux voie la mort volontaire comme l'unique preuve de la liberté humaine.

Pour dire l'essentiel : le passage par le Vietnam accélère un processus déjà largement amorcé. Dès les tout premiers instants du film les personnages (et pas seulement Nick) éprouvent les pires difficultés pour verbaliser clairement leurs sentiments, d'où les nombreuses incompréhensions mutuelles. Le premier plan rapproché de Mike le montre abaissant la visière de protection de son casque, anticipant ainsi l'isolement croissant dans lequel le personnage va s'enfermer. Quelques minutes plus tard, Stanley ironise sur sa lecture prophétique du « sun dog », estimant que « seul un médecin » serait à même de comprendre ce qu'il veut dire. Et puis il y a bien sûr, entre ces deux personnages, l'altercation concernant la chasse (qui suit de peu la première opposition frontale, devant le Lemko Hall, dont il a déjà été question). Au « this is this! » de Mike, ulcéré de l'amateurisme de Stanley, celui-ci, piqué à vif, lui demande : « Tu sais quel est ton problème, Mike? Personne ne comprend jamais ce dont tu parles. 'ça c'est ça!' ; qu'est ce truc est censé vouloir dire? 'ça, c'est ça!' ?! », avant d'en conclure qu'il doit sans doute s'agir d'une « faggot bullshit<sup>1073</sup> »...

*L'inarticulateness*, note Denis Wood, est encore plus marquée chez l'autre occupant du bungalow, Nick<sup>1074</sup>. Cette incapacité à se faire entendre, à être « raccord » avec le monde qui est le sien, Clairton, sans pour autant faire figure de marginal, traduit parfaitement sa personnalité, toute faite d'une sensibilité à fleur de peau, qui peine forcément à donner sa pleine mesure dans un environnement où, entre l'usine et l'église, le contrôle social opère de manière aussi puissante<sup>1075</sup>.

Pendant toute la première partie, Nick multiplie les fausses prises de paroles ; il remue les lèvres mais ne parle pas. Sans doute faut-il considérer l'objet oblongue (sans doute un porte cigarette) qu'il arbore comme répondant à une fonction clinique ; il a manifestement besoin d'occuper sa bouche, d'en ordonner les mouvements. On relève d'ailleurs, à propos d'une des principales manifestations

---

1072 Il est malaisé de proposer une traduction satisfaisante du concept d' *inarticulateness*, qui peut tout aussi bien désigner le caractère difficilement exprimable d'une idée (ce que les mots ne peuvent pas dire), un trouble du langage tel le bégaiement ou une forme d'inexpressivité qui confine au mutisme.

1073 Ce qui, étonnement, ne provoque aucune réaction de Mike. Nous reviendrons sur tous les aspects du film ayant trait au « sous-texte homosexuel » dans la troisième partie du chapitre.

1074 Parmi les références littéraires que l'on peut convoquer pour éclairer le film, celle du *Billy Budd* de Melville prend, avec le personnage de Nick, toute sa force. L'espace nous manque pour en développer les multiples aspects ; notons ici que le juvénile héros du romancier américain vénéré par Cimino souffre du même mal (*l'inarticulateness*) : incapable de parler sous l'emprise de l'émotion, paralysé par le bégaiement (annoncé en sous texte par l'allitération en b de son patronyme), le matelot, élément pacificateur et aimé de tous, notamment du capitaine, ne pourra se défendre d'une accusation fallacieuse de telle manière que son silence sera pris pour un aveu de culpabilité et signera son suicide.

1075 Ce qui ne l'empêche pas d'exiger de Mike la promesse de ramener son corps au sol natal s'il devait tomber au combat. Voir plus loin.

de son *inarticulateness*, lorsqu'il se déclare à Linda, que la jeune femme avance des considérations quasi physiologiques pour expliquer le « trouble » de son prétendant. Après en effet l'avoir demandée en mariage, le futur soldat enchaîne immédiatement sur son avenir immédiat, la guerre (toute la cérémonie au Lemko consiste en une mise en forme des pulsions de vie et de mort qui animent la petite communauté), rappelant à son amie – qui a sans hésitation donné son assentiment – une donnée évidente de la situation, à savoir que le mariage est conditionné par leur retour du Vietnam en vie<sup>1076</sup>. Constatant qu'il a été trop brutal, Nick tente de se reprendre, reformulant maladroitement sa phrase en « quand nous rentrerons » avant de reconnaître qu'il ne sait « vraiment pas » ce qu'il veut dire. Et c'est Linda qui clôt cette ébauche de discussion ; comme pour lui épargner de vaines tentatives de justifications, toujours plus confuses, elle lui assure que, immanquablement, « ce qui nous traverse l'esprit finit par sortir de la bouche ». Le combat de Nick est donc perdu d'avance. Il ne parviendra jamais à trouver une manière d'être qui rende viable son décalage ; les contradictions inextricables qui le traversent finiront par sortir, en dépit des efforts déployés pour les annihiler. En ce sens, Wood voit juste ; c'est bien parce qu'il ne peut ni garder le feu qui brûle en lui, ni le conjurer par le verbe, que Nick *pull the trigger* ; il meurt des « mots qu'il ne peut pas dire »

L'on s'épargnera une fastidieuse recension de toutes les occurrences de *l'inarticulateness ante bellum* ; constatons simplement que peu ou prou tous les personnages principaux sont concernés. Steven ne trouve pas les mots pour faire comprendre à sa mère qu'il aime vraiment Angela<sup>1077</sup>, une « étrangère » (comprendre : non issue de l'immigration russe). C'est auprès du prêtre que la première cherchera une explication à la double trahison (le Vietnam et le mariage) de son fils (« Je ne comprends rien mon père (...) Quelqu'un peut-il m'expliquer ? ») tandis que les jeunes mariés n'ont manifestement pas réussi à parler de la grossesse d'Angela, dont un autre homme est responsable et qui, bien avant le « signe noir » de la tâche de vin fait planer une ombre funeste sur

---

1076 L'utilisation du pluriel (« If we get back ») amoindri considérablement l'engagement de Nick dans ce projet d'union qui, *a priori*, devrait être pensé indépendamment du sort de ses compagnons d'armes. Ce n'est manifestement pas le cas ; cette posture doit être mise au compte du tropisme homosexuel et de son amour refoulé pour Mike, qui le fait vivre.

1077 Ici réside le seul élément du film - relativement anecdotique il est vrai – qui, de notre point de vue, résiste à toute tentative d'explication. C'est un dialogue entre Steven et sa mère donc, à la porte du *Welsh Bar* où le jeune homme s'enivre en compagnie de ses amis. Lui reprochant de la laisser seule avec sa bru, sa mère vient très démonstrativement l'en extirper, n'hésitant pas à distribuer quelques coups de crosse aux « bums » avec lesquels s'encanaille son rejeton. Sur le trottoir, Steven explique péniblement qu'il « aime Angela » avant de tenter un ultime argument afin de minimiser l'importance de son départ à l'armée : « one flight ! It's only one flight upstairs ! ». C'est à notre tour de ne « rien comprendre » de ce que cette réponse signifie. Les sous-titres français proposent une traduction littérale (« Un étage ! C'est juste un étage au dessus ! ») dont on peine à saisir la logique (veut-il dire qu'il logera dans la maison maternelle au premier étage ? Les images *post bellum*, d'Angela alitée dans sa chambre, au rez de chaussée, infirment très clairement cette hypothèse) tandis que le doublage tente une « interprétation » fantaisiste (comme à de très nombreuses reprises dans ce film particulièrement malmené par le passage d'une langue à l'autre, voir nos remarques en introduction) : « Un verre ! Je prends juste un verre avec mes amis ! »

leur union.

C'est cependant ici que l'on doit porter notre attention sur le plus secondaire des personnages principaux, Axel, l'« authentique » métallo déniché par Cimino à Mingo Junction<sup>1078</sup>. A quelques exceptions près, et toujours pour exprimer un désir de fuite, son vocabulaire se limite strictement à l'énigmatique « Fucking A ! », qu'il déclame sur tous les tons et en toute circonstances. Or, il n'est pas anodin pour notre propos de relever que l'expression proviendrait, d'après Jesse Scheidlower, auteur d'un savant (et exhaustif) ouvrage entièrement dédié aux origines et usages de toutes les locutions dérivant du « *F word*<sup>1079</sup> », du jargon militaire, celui en vogue dans les bataillons américains de la seconde guerre mondiale et signifierait « Fucking Affirmative ! ». On en trouverait la première occurrence littéraire dans *Les Nus et les morts*, le grand roman de Norman Mailer consacré à la seconde guerre mondiale (1947), adapté au cinéma par Raoul Walsh. Ainsi, bien que non directement concerné par l'armée, Axel donne forme à un cas d'*inarticulateness* particulièrement prononcée qui dérive de la logique militaire. Avec lui, le film annonce l'accélération du processus de déperdition du langage du fait de la guerre en même temps qu'est signifiée l'idée que le Vietnam a effectivement changé les choses, en profondeur, pour l'ensemble du corps social et non les seuls combattants<sup>1080</sup>.

A ce titre, il est frappant de constater à quel point l'introduction du Vietnam, au sens strict, et non sous la métaphore du camion, passe d'abord par le choc des mots, ou plutôt celui du silence. Bien avant en effet le bruit métonymique des pâles vrombissantes, la guerre s'invite à Clairton en la personne du Béret Vert venu étancher sa soif au bar du *Lemko Hall* au beau milieu de la fête du mariage et du départ des trois soldats. Nous reviendrons longuement sur cette cérémonie, qui porte tous les enjeux du film. Pour rester sur la question du langage, notons simplement l'unique réponse, réitérée à deux reprises, qui laisse interdits ses interlocuteurs, de cet homme qui, revenant du front, est assailli de questions de la part de ceux qui vont, le surlendemain, s'y trouver : « Fuck it ! ».

L'expérience de la guerre est indicible et incommunicable, soit. Mais *The Deer Hunter* va bien plus loin que ce constat, que tant d'autres ont fait avant lui. Voyons comment le passage par le Vietnam accélère le délitement du monde, notamment par la réification absolue du langage.

Avec la question du langage comme prisme de lecture, l'hypothèse de travail suivie depuis le début du chapitre se trouve considérablement renforcée. Nous avons déjà constaté, outre les puissantes analogies dans la manière dont le film introduit les paysages (l'invasion de la machine), que le

---

1078 Voir *supra* et le numéro d'*American Cinematographer* d'octobre 1980.

1079 Jesse Scheidlower, *The F Word*, New York, Oxford University Press, 1999.

1080 Pour reprendre le titre de la célèbre chanson de Dominique Grange sur Mai 68, « Chacun de vous est concerné » est un peu la petite musique que semble nous jouer le film...

Vietnam de Cimino présente davantage une solution de continuité des logiques déjà en cours au centre même du système, les Etats-Unis, plutôt qu'un monde définitivement autre. Les mêmes marchandises, fabriquées dans les mêmes usines s'amoncellent pareillement dans les supermarchés américains et dans les entrepôts saïgonais reconvertis en arène où s'affrontent pour des dollars les joueurs de roulette russe. Et quand l'on se retrouve, quelques minutes seulement après la dernière bière bue au *Welsh*, John jouant Chopin au piano, au coeur de l'enfer absolu, dans la hutte du vietcong, on réalise que les geôliers sadiques se délectent, entre deux bouffées d'un tabac blond de Virginie, d'un breuvage étrangement similaire, brassé...à Milwaukee, sur les rives du lac Michigan.

Que de reproches furent adressés au cinéaste à propos du choix de ne traduire aucun des propos tenus par les personnages vietnamiens du film! S'il fallait une preuve de l'ethnocentrisme du cinéaste, de son incapacité à prendre la mesure des souffrances du peuple subissant la domination de l'impérialisme yankee, c'est bien là qu'on pouvait la trouver. Cimino « animalise » les autochtones ; il ne leur fait pousser que des grognements, refusant ainsi de leur reconnaître un des principaux attributs intrinsèquement humain, le langage. Mais justement! Si les Vietnamiens ne « parlent » effectivement pas, c'est qu'ils représentent un stade de la domination qui leur interdit d'accéder à cette faculté<sup>1081</sup>. Avec le Vietnam, en tant qu'espace géographique symbolique, ce que

---

1081 Les Vietnamiens ont perdu leur langage, ils ne parlent plus. On l'a dit, les seules « vraies » langues qui semblent subsister dans toute la péninsule sont l'anglais et le français, les deux idiomes coloniaux. Lors de la première séance de roulette russe, il n'y a, au milieu des épouvantables éruptions, qu'un mot compréhensible, répété un nombre incalculable de fois, « Mau! », qui signifie « vite! », d'après Sylvia Shin Huey Chong (« The Deer Hunter and the Primal Scene of Violence », *Cinema Journal* vol. 44, n°2, hiver 2005. Voir première partie). Lors de la confrontation fatale entre Mike et Nick (deuxième séquence vietnamienne), l'arbitre s'exprime sur un ton beaucoup plus calme et ses propos pourraient sans doute donner lieu à une traduction. Si Cimino se refuse à le faire, c'est très vraisemblablement pour appuyer son hypothèse (le Vietnam n'existe plus, seul compte le *marché* vietnamien, intégré au logiques économiques mondiales) car il montre dans le même temps les organisateurs de ces joutes, des Vietnamiens occidentalisés, s'exprimant dans un anglais parfait.

Nous analyserons en troisième partie l'importance des rites et « signes » dans la construction du récit telle que l'organise la mise en scène. Une des premières manifestations de la survivance, au sein du monde hyper-industrialisé de Clairton, de logiques « mythiques » est le commentaire de Mike à propos du *sun dog*, c'est à dire du phénomène météorologique communément nommé parhélie, dont il explicite la signification profonde : c'est une bénédiction « accordée par le Grand Loup – à ses enfants - pour la chasse ». A ce moment là de l'histoire, les personnages semblent encore jouir d'une certaine faculté de s'exprimer, mais déjà les signes avant coureurs de la perte s'accumulent. Il n'est pas anodin de remarquer que cette « description » d'une illusion d'optique (trois faux soleils dans le ciel) est connectée avec la première référence aux peuples premiers de l'Amérique (« the great wolf »), dont les civilisations et les langues ont pour ainsi dire disparu. On a souvent pointé, notamment en France, la dimension « westernienne » de *The Deer Hunter*. On peut en effet y déceler une analogie entre les Vietnamiens et les Indiens, à condition de bien comprendre que les premiers ne sont nullement, à l'instar des Comanches retenant en captivité Debbie dans *The Searchers*, un peuple barbare, irrémédiablement autre, vivant au delà de la frontière, mais plutôt un reliquat du passé, une trace de l'histoire, un reproche vivant des crimes de l'impérialisme. En ce sens, le « Vietnam » du film est tout à la fois une hantise du passé et une projection cauchemardesque de l'Amérique. Et pour revenir aux *sun dogs*, à la langue et à l'effondrement des civilisations, voici ce qu'écrivait Joseph de Maistre : « Quand la langue d'une horde sauvage n'aurait que trente mots, serait-il permis d'en conclure qu'il fut un temps où ces hommes ne parlaient pas, et que ces trente mots sont inventés? Point du tout, car ces mots seraient un *souvenir* et non une invention, et il s'agirait de savoir au contraire comment cette horde, descendant nécessairement d'une des nations civilisées qui ont passé sur le globe, comment dis-je il est possible que la langue de cette nation se soit ainsi rapetissée et métamorphosée, au point de n'être plus qu'un jargon pauvre et barbare (...) car la langue n'est qu'un portrait de l'homme, un espèce de parhélie qui reflète l'astre tel qu'il est » (*Examen d'un écrit de Jean-Jacques Rousseau*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Vité et Perussol, 1893, p. 554.



nous montre en réalité le film, c'est l'aboutissement des logiques mortifères, la destruction du Jardin. Nous avons vu qu'à bien des égards, Nick et Mike, pris dans les horreurs de la guerre, se « vietnamisent », c'est à dire en fait se brutalisent, se déshumanisent. S'ils sont, au début du récit plus « humains » que leurs adversaires, ce n'est pas en raison d'une nature foncièrement différente, mais tout simplement du fait que le processus guerrier n'a pas encore achevé son travail de sape des valeurs humaines essentielles. Le premier, surtout, finira de manière spectaculaire par ressembler à ces « monstres » décérébrés qui ont valu à Cimino d'être présenté par certains comme le « bébé Riefenstahl » du nouveau cinéma américain...

Denis Wood a strictement délimité son analyse de *l'inarticulateness* aux parties américaines du film. Pourtant, l'analyse gagne en profondeur si l'on intègre le déplacement opéré par le récit.

La mise en scène de la roulette russe, tout particulièrement la première, est de très loin, l'élément le plus commenté du film. Cimino lui-même a livré une analyse très cohérente (ou plutôt qui l'est devenue, une fois débarrassée de douteuses considérations visant à donner une dimension factuelle au dispositif<sup>1082</sup>) de sa fonction, le présentant, pour reprendre la formule d'Antoine De Baecque, comme une « forme cinématographique » de la guerre<sup>1083</sup>. Mais personne à notre connaissance n'a envisagé le fait que, lors de ces mêmes dix-sept minutes particulièrement saisissantes, le traitement de la question du langage s'effectue selon une logique similaire. Les vociférations des soldats de l'armée du Nord-Vietnam, qui parient sur la vie de leurs détenus, dans une hutte aux allures de bouge sordide, enfumée et saturée de bière, comme s'il s'agissait du défoulement du samedi soir (encore une « correspondance » qui n' a pas beaucoup attiré l'attention : les geôliers – dont nous ne connaissons rien des motivations proprement idéologiques ; rien ne dit que leur statut de combattants découle d'un véritable engagement pour la cause – jouent leur solde un verre de Miller à la main. Or, quand nous pénétrons chez John, au *Welsh*, Nick annonce une tournée générale de bière avant d'enchaîner les paris) sont livrées aux publics dans leur seule version originale. C'est nous l'avons dit, une manière de montrer que le Vietnam est déjà détruit. Mais c'est aussi une façon de renforcer l'effet dramatique de la roulette russe. La guerre devient en effet, littéralement, incompréhensible.

Observons comment agit le passage par le Vietnam sur la capacité langagière des personnages

---

Nous soulignons).

1082 Le cinéaste a en effet tenté, dans les semaines et mois qui ont suivi la sortie du film, de défendre la véracité historique de la pratique de la roulette russe pendant la guerre, avant de changer totalement d'optique. Très curieusement, FX Feeney, inconditionnel de Cimino (voir le chapitre sur *The Sicilian*) reprend cette thèse, qu'il agrémente d'un nouvel argument philologique (« roulette » est un mot français, or la France a précédé les Etats-Unis en Indochine), dans les commentaires audio de l'édition DVD (Studio Canal), bien que le réalisateur y ait renoncé depuis longtemps.

1083 Voir le chapitre consacré à cette question dans la première partie de cette thèse.

principaux – Américains donc. La première scène de guerre montre la destruction du village. Lorsque Mike reprend connaissance, il est rejoint par ses deux amis de Clairton, Nick et Steven, descendus d'un hélicoptère. Il se lève et semble marcher vers eux, mais les dépasse, sans paraître seulement les voir. Les appels de Nick (« Mike? Mike!! ») restent sans effet<sup>1084</sup>. On ne sait depuis combien de temps les trois soldats sont au front. Mais une étape a été franchie du point de vue du processus de délitement. Si, au cours de la première partie, l'*inarticulateness* révèle une identité vacillante, une difficulté à s'affirmer (on pense bien sûr aux pulsions homosexuelles, mais il ne faut pas oublier que l'on a affaire à une communauté qui revendique aussi une appartenance culturelle spécifique, sans oublier la question très générale de la condition ouvrière), l'état de guerre par lequel va transiter le groupe se traduit, si l'on peut dire, par un affaiblissement irréparable de la capacité à mettre des mots sur des choses, c'est à dire finalement à être au monde. Nous sommes au Vietnam depuis à peine une minute – dans la temporalité diégétique – et déjà, Mike n'entend plus ses amis d'enfance.

Et que dire de la situation *post bellum*? Le prisme du langage offre un condensé particulièrement saisissant du discours général du film. La réification absolue de la communication orale accompagne l'entreprise de dépeuplement qui mine la petite ville. Non seulement des gens de moins en moins nombreux (comparer ainsi la première entrée triomphale des amis au *Welsh*, qui se mêlent joyeusement à la chaleur de la foule et les retrouvailles en catimini dans l'arrière-salle, loin des autres clients, après le retour de Mike) se parlent de moins en moins, mais encore la teneur des propos est de plus en plus inconsistante. Mieux : une fois le conflit passé, les personnages, qu'ils l'aient vécu dans leur chair ou non, disent souvent le contraire de ce qu'ils pensent. Ainsi, c'est bien à une entreprise de déconstruction de l'idéologie du système de la guerre que se livre le film. Plus que l'ampleur des pertes et des destructions (également présentes par ailleurs), Cimino nous donne à voir la logique finale d'un tel système, qui vise à corrompre, à subvertir, l'essence même du corps social. Après la guerre, le langage devient impossible, vain ou franchement mensonger. Les personnages parlent pour ne rien dire ou professent, contre l'évidence la plus élémentaire, d'absurdes contre-vérités, de la même manière que les médias ont produit un discours visant à légitimer l'engagement guerrier, et l'amoncellement des cadavres, en relayant complaisamment les conférences de presse de l'état-major et en inaugurant une pratique qui devait plus tard s'épanouir sous les cieux du Moyen-Orient, la mise à disposition des forces armées de journalistes *embeded*<sup>1085</sup>.

---

1084 Plus tard, pour leur ultime rencontre, ce sera au tour de Nick, alors totalement « vietnamisé » de ne pas reconnaître son ami.

1085 Fausse nouveauté en réalité ; même une guerre aussi anecdotique que celle du comté de Johnson a bénéficié de la « couverture » de journalistes (Sam Clover du *Chicago Tribune*), embarqués par la milice des *regulators* (voir le chapitre consacré à *Heaven's Gate*). Mais il est évident que le déploiement des moyens modernes de communications, qui prend au Vietnam une ampleur historiquement inédite (télévision par satellite notamment), donne à la pratique de

En définitive, il semble bien, quand l'on considère le récit dans son ensemble que la *fluency* (que l'on définirait comme l'antonyme de l'*inarticulateness*) soit mise à la disposition de la seule vacuité. Expliquons-nous. Tout se passe comme si toutes les choses vraiment importantes ne pouvaient pas, ou plus, être dites. Et celles qui le sont ne sont que du vide, de la poussière de mots destinée à ériger un écran de fumée afin que jamais les choses essentielles (pas seulement la dénonciation d'un conflit inutile et meurtrier, mais bien au delà, les vérités ultimes, celles qui touchent à ce qui fait de nous des hommes) ne puissent émerger.

Analysons, pour nous en convaincre, l'usage que font les principaux personnages du langage, en observant les évolutions entre les différents moments du film.

Et d'abord, Michael Vronsky. D'emblée, on l'a vu, le film le campe comme un taiseux. Cependant, s'il a la parole rare, il essaye, malgré l'incompréhension générale qui entoure son attachement à l'éthique du « one shot », d'exprimer les choses qui comptent vraiment pour lui. Lors de sa première véritable discussion avec son colocataire, il lui fait part, sans faux détours, de sa conception de la chasse (nous y reviendrons), et, par là, nous en dit finalement beaucoup sur la vie et la mort. On comprend ainsi que la mort est en définitive ce qui compte le plus dans la vie de Mike. D'ailleurs, une courte phrase, murmurée (comme bien souvent ainsi que le notait Wood), si bien qu'elle passe quasiment inaperçue, sur le parking de l'usine, « annonce » la facture tolstoïenne du personnage et du film en orientant le mouvement général du récit vers la mort : « the life is over ».

Si les références à *Anna Karénine* sont légions dans les commentaires du film, c'est bien souvent pour souligner que le cinéaste met lui aussi en scène un « triangle amoureux<sup>1086</sup> ». Pourtant, il est évident que l'oeuvre du romancier adulé imprègne la texture même du film ; relevons ainsi, pour rester sur le personnage principal, homonyme du comte et amant d'Anna, et la question du langage, les évidentes analogies entre les deux créations. Dans les deux cas se manifeste l'incommunicabilité des sentiments, qui va croissante à mesure que le drame (et son ampleur) se précise. Les déficiences langagières accompagnent la déstabilisation psychologique des personnages.

La première conversation *post bellum* s'engage le lendemain du retour du Vietnam, entre Mike et Linda (le soldat démobilisé n'a pas voulu la veille rentrer « chez lui » où l'attendaient ses amis et s'était réfugié au *Riverview Hotel*<sup>1087</sup>), dans le bungalow, que la jeune femme occupe depuis le départ des deux locataires. Passée la réaction de surprise de Linda, qui ne s'attendait pas à le voir

---

*l'embedment* (littéralement : « se mettre au lit » ; l'expression originale au moins ne cache pas grand chose de l'objectif poursuivi...) une importance véritablement nouvelle.

1086 L'analogie est d'ailleurs sans aucun fondement. Anna n'aime pas Alexandre Alexandrovitch qui, de son côté, n'éprouve aucune passion trouble pour son rival.

1087 Voir *supra*.

surgir, pensant qu'il avait « raté son avion », la teneur des propos nous indique sans ménagement qu'effectivement « the life is over ». Citons les passages les plus significatifs :

Linda : Oh! Michael! Oh Michael! Oh mon Dieu! Tu es si beau, laisse moi prendre ton manteau. Tout le monde était là, tu les a manqués. Il vont être fous quand ils sauront qu'ils t'ont manqué. Bienvenue à la maison!... Tu sais, je me disais, peut-être que Nick serait avec toi... Tu sais quelque chose sur lui?

Mike : Non

Linda : Moi non plus, rien. L'armée le considère comme un déserteur (AWOL), c'est tout ce que nous savons.

Mike : Il reviendra

Linda : Il ne m'a jamais écrit. Il n' a jamais appelé.

Mike : Peut-être étais-tu sortie?

Linda : oui, peut-être... Alors comment vas-tu?

Mike : Bien, et toi?

Linda : Moi? Oh ça va bien...Je fais aller, tu sais. Je travaille toujours au magasin. Il y a des millions de choses à faire (...) J'ai fait ce pull pour Nick...Je ne me rappelle plus la taille exacte, mais je pense qu'il fait à peu près la même taille que toi...(elle essaye le pull sur Mike). Non, c'est trop grand (le vêtement s'accroche aux décorations militaires de Mike). Bon, je pourrais l'arranger, c'est ça qui est pratique avec la laine, ça peut toujours s'arranger (elle est au bord des larmes).

Mike : ça va?

Linda : oui ça va

Mike : Comment va le travail?

Linda : Génial, ça va très bien!...(elle ajoute cependant : « on a failli fermer une fois ou deux<sup>1088</sup> »). Bon, je dois justement y aller maintenant.

Ces retrouvailles entre les deux amis, dont tout laisse à penser qu'ils ont passé leur jeunesse ensemble à Clairton, fréquenté la même école, se sont recueillis dans la même église, sont instructives à plus d'un titre ; l'on comprend par exemple que l'union qu'envisage Linda, symbolisée ici par l' « arrangement » du pull, qu'elle a dû conserver comme un fétiche, un objet transitionnel, pendant tout le temps, qui reste indéterminé, de l'attente du retour de Nick, afin de le donner à Mike, est d'emblée placée sous le signe de la « consolation », pour reprendre les mots mêmes de la jeune femme. Mais ce qui nous saisit immédiatement, c'est tout à la fois l'inexpressivité de Mike, qui, tout en ne disant à peu près rien, parvient tout de même, alors qu'il retrouve à l'instant une amie d'enfance et que lui même revient d'une épreuve épouvantable, à faire bégayer la conversation autour d'un sujet qui ne nécessite pas *a priori* que l'on s'y attarde outre mesure (le travail au supermarché *Eagle* ; on se doute de la nature des « millions de choses » que Linda a à y faire...) et

---

1088 Rappel du contexte socio-économique dans lequel évolue la petite communauté ; la fin de la guerre coïncide avec le début de la crise structurelle qui caractérise toujours le capitalisme mondial.

les « mensonges » ou évitements de celle qui fut la demoiselle d'honneur d'Angela. Il est évident que rien ne va dans sa vie et que ses mots exposent le parfait négatif de sa psyché. Les regards et les silences de Mike laissent penser qu'il n'est pas dupe. Mais, comme il le confiera lui-même à la jeune femme un peu plus tard, il se « sent trop loin », il ne peut combler la distance<sup>1089</sup>. Et l'on songe au roman de Tolstoï notamment quand Anna tente de faire comprendre au comte que sa place est auprès de son mari : « Il (Vronsky) sentait qu'elle s'efforçait de dire une chose, mais qu'elle en souhaitait une autre <sup>1090</sup>»

Certes, Mike est également très vite défini comme un homme foncièrement maladroit et emprunté avec les femmes. Mais que l'on ne s'y trompe pas. L'apparente raideur avec laquelle il mène sa « conversation » doit beaucoup moins à la réserve qui est habituellement la sienne en présence de la gent féminine qu'à la profonde altération de sa capacité à se connecter au monde suite à son passage par le Vietnam. Nous reviendrons sur ses relations avec Linda, et observons-le évoluer au sein de cette communauté de Clairton qu'il retrouve après une aussi douloureuse absence.

Il commence par surprendre (comme il l'a fait précédemment avec la jeune femme) Axel et Stan, sortant du travail, sur le parking de l'usine. Comme au début du film, il est question d'aller prendre une bière. Mais, tandis que la première scène donnait l'image d'une certaine plénitude (en plan large, les cinq amis avançaient, en ligne, au milieu de la foule formée par l'ensemble de l'équipe de nuit à laquelle ils appartenaient), le filmage de la seconde fait crûment ressortir l'isolement et la déperdition : il n'y a plus que deux ouvriers. Et s'ils envisagent bien, mais sans enthousiasme, de prendre la direction du *Welsh*, c'est simplement pour prendre une bière (Axel insiste : « just one ») quand Nick se proposait au début du film de payer « the first round », autrement dit la première d'une innombrable série de tournée. C'est à ce moment donc que Mike leur tombe littéralement dessus. Extrait du dialogue qui s'ensuit :

Mike : Hey! Axel! Hey Stosh! Hey!Hey!

Axel : Hey Mike! Comment ça va Mike?

---

1089 « I feel a lot of distance, and I feel far away ».

1090 Léon Tolstoï, *op. cit.*, p. 208. Le roman fait la part belle au thème de l'indicible. Ainsi, lorsque Karénine veut mettre en garde sa femme des « risques » liés à sa conduite, Tolstoï écrit : « Alexis Alexandrovitch, sans le remarquer, disait tout autre chose que ce qu'il avait préparé » (p. 219). Plus tard, quand le pot aux roses est découvert, Alexis veut s'entretenir avec Anna ; « il ouvrit la bouche pour parler, mais involontairement il dit tout autre chose que ce qu'il voulait dire » (p. 310). Et ce ne sont pas uniquement les vicissitudes de l'amour qui rendent *inarticulate* les personnages d'*Anna Karénine*. Les dissensions entre Levine (grand propriétaire rustique et paysan qui estime « qu'il n'y a pas d'activité durable si elle n'est pas fondée sur l'intérêt personnel ») et son frère Serge (un lettré qui lui reproche son manque d'intérêt pour les affaires publiques) sont ainsi résumées : « Etait-ce lui Lévine qui ne savait pas s'expliquer clairement ou son frère qui y mettait de la mauvaise volonté? » (p. 358). Ce même Lévine ne rencontre pas davantage de compréhension, au sens littéral du terme, auprès de sa vieille gouvernante, Agathe : « elle interpréta ses paroles dans un sens différent de celui qu'il leur donnait » (p. 479). L'on pourrait poursuivre ainsi cette lecture en miroir de la question de l'*inarticulateness*, mais nous verrons qu'elle prend tout son sens dès lors qu'elle est connectée avec d'autres thématiques, évoquées plus loin.

Stan: Hey! Comment ça va? Hey! Où étais-tu?

Mike : Et vous, vous étiez-où?

Stan : On avait tout prévu. Bière, nourriture...

Axel : Fuckin' A

Mike : J'ai été retardé (...)

Stan : Viens, on va chez John

Mike : Bon et vous ça va comment?

Axel : c'est toujours pareil tu sais

Stan : ça fait quel effet de se faire canarder?

Mike : ça fait rien. Ça fait pas mal si c'est ça que tu veux savoir<sup>1091</sup>. Et vous, ça va bien?

Stan : Toujours les mêmes choses. Rien ne change. Je me fais plus de culs qu'une lunette de chiottes et Axel est plus gros que jamais<sup>1092</sup>.

*(Ils arrivent au Welsh)*

John : Eh Mikie!

Mike : Hey John! Ça fait du bien de te voir

John : Venez! Venez à l'arrière! A l'arrière, vite!

Stan, prend les verres dans l'évier.

Stan: les sales?

John: oui, prends les sales.

*(Mike a enlevé son pardessus, dévoilant son uniforme des rangers bardé de décorations)*

Stan *(voit les médailles)* : Eh! Tu as gagné la guerre a toi tout seul ?!

Mike : Tu ne m'a pas aidé<sup>1093</sup>.

*(s'ensuit un toast (« Na zdorovije! » - quatre fois- puis « To Nick and Steve! » - deux fois) et quelques « Fuckin'A! »)*

John : Tu as l'air en forme!

Mike : comment va Angela?

*(silence gêné, ce qui permet à la musique en provenance de la salle du Welsh d'envahir l'espace confiné où sont retranchés les quatre amis : il s'agit d'un grand succès country du début des années soixante-dix, « Good Hearted Woman », écrit et interprété à la guitare par Waylan Jennings)*

John : Pas très bien Mike. C'est pire depuis qu'elle lui a parlé.

---

1091 Une nouvelle fois la traduction proposée par les sous-titres français altère profondément le sens de l'échange en prêtant à Mike la réponse suivante : « il faut tenir le coup »...

1092 Stan, nous y reviendrons, incarne, au moins partiellement, la lâcheté d'une fraction de la société américaine. Veule, vulgaire et souvent ridicule, il prend aussi en charge l'homophobie ambiante en distribuant des « faggot » à tour de bras. Cette scène montre cependant qu'il partage la même « fixation anale » que ses amis. Il y a d'abord son commentaire sur ses prouesses sexuelles (il se glorifie pendant tout le film d'accumuler les succès auprès des femmes, toujours en se référant à leur « ass »), « traduit » de manière totalement surréaliste en français par « j'ai toujours la chiasse » (!), puis il brandit sous le nez de ses amis un pistolet qu'il semble avoir exhumé tout droit de son propre derrière...

1093 C'est donc la seconde fois que Mike rappelle à Stanley son statut de « planqué ».

Mike : Parlé? A qui?

John : A Steven!

Mike : Elle a parlé à Steven?! Je ne savais pas qu'il était rentré.

John : Tu ne savais pas? Oh mon Dieu!

Là encore, les dialogues cités ouvrent de nombreuses perspectives, sur lesquelles nous auront l'occasion de revenir. On retrouve ainsi, avec le *gunfetichist* Stan, la curiosité malsaine de l'arrière qui a suivi la guerre à la télévision et qui s'est repu des discours lénifiants sur le bien fondé du conflit. Il est par ailleurs évident que Mike se retrouve ici exactement dans la position du *Green Beret*, assailli de questions par les « bleus » dont il était alors, la nuit de la fête au bar du Lemko.

Mais si l'on reste encore un peu sur la question du langage, l'impression suscitée par le premier échange avec Linda prend de la consistance. Très vite, le silence s'installe. Des amis qui passaient toute leur vie ensemble (ils appartenaient à la même équipe de nuit, s'enivraient dans le même bar et le week-end prenaient en chantant la direction des montagnes, dans cette *caddy* si propice à l'évasion, chasser le daim) n'ont, après une séparation qui a peut-être duré plusieurs années et tant d'épreuves traversées, strictement plus rien à se dire au bout de quelques minutes. On tente de panser les béances avec quelques incantations rituelles (Na zdorovije!, Fucking A!) mais le coeur n'y est plus et les mots cèdent rapidement la place aux regards gênés.

Pour finir, momentanément, avec Mike, il faut relever un élément capital, à relier bien entendu avec l'évolution générale du personnage, dans l'usage qu'il fait du langage. Nous le disions, et nous y reviendrons tant cette caractéristique est une des formes les plus saisissantes du propos général du film, Mike est devenu un *walking uniform*. De retour à Clairton, il reste un soldat. Et sa langue est devenue celle de la guerre. Peut-être tenons-nous ici un des éléments les plus décisifs nous permettant de justifier notre lecture de la trajectoire du personnage. Contrairement en effet à une perception sans doute majoritaire, nous ne croyons pas que Mike, de retour de la guerre, retrouve sa condition d'homme (d'où, pour les tenants de cette théorie, son refus de la chasse – c'est à dire de la mort - et sa relation - y compris dans sa dimension sexuelle – avec Linda). Il n'y a pas de retour à une situation *ante bellum* : le flot de la guerre a irrémédiablement éloigné Mike des rives de l'humanité<sup>1094</sup>. Et le langage en témoigne. Littéralement, Mike parle en effet comme un soldat. Et comme le pire des soldats ; celui qui interroge, qui soumet sa victime à la *question*. Revenons en effet au point où nous avons laissé l'histoire.

A la réaction interdite de Mike, John comprend qu'il a gaffé. Ce n'était pas à lui de révéler le retour de Steven, mais maintenant il est trop tard, il en a trop dit. Et Mike veut savoir : « où est Steven ?! ».

---

1094 Voir également nos commentaires en première partie.

Il presse sans ménagement aucun son ami, pourtant manifestement bouleversé (John, l'amateur de musique de chambre et de chants slaves, partage avec Nick une même sensibilité à fleur de peau ; il pleurera dans cette même pièce où se finit le film), de questions (« Où est-il? Réponds-moi : où est Steven? Dis-moi juste où il est! »), jusqu'à ce que ce dernier lui avoue qu'Angela s'est enfermée dans un mutisme total et ne leur a pas indiqué l'endroit où se terrait son mari. Après une dernière question suspicieuse, adressée aux deux autres («est-ce que c'est vrai? »), Mike tourne les talons et, sans un regard en arrière, quitte le bar.

Il se rend donc chez Angela, où plutôt chez la mère de Steven. Peut-être occupe-t-elle avec son jeune enfant ce fameux « premier étage » (mais il semble bien que l'on soit au rez de chaussée...), objet de l'altercation, verbale, entre la mère et le fils le jour du mariage de ce dernier. Toujours est-il que Mike est « accueilli », d'abord par la marâtre (qui le traitait de voyou avant de le conjurer de « rentrer chez lui » lorsqu'il passait sous ses fenêtres au cours de cette même journée) puis par son petit-fils. Un tout jeune garçon, qui n'est pas donc l'enfant de Steven, à qui l'on pourrait donner trois ans, aussi blond que l'était Nick, pointe son arme factice sur Mike, qui en retour se baisse vers le canon pour que le gamin puisse faire mine de lui loger une balle dans la tête...

Angela était, elle aussi, très économe de mots. Elle ne dit presque rien au cours de la première partie (un petit cri d'effroi lorsqu'elle réalise, devant le miroir de la chambre qu'elle occupe actuellement que sa grossesse est visible ; les réponses aux questions rituelles du prêtre célébrant son mariage, et les remerciements de circonstances adressés à sa demoiselle d'honneur, Linda. Son émotion ne passe guère par le langage au cours de la fête et, finalement, le moment où elle la verbalise de la manière la plus expressive se situe lors du *strip tease* nocturne de Mike auquel elle assiste depuis la place avant de la *caddy*, conduite par son mari, dans un mélange d'incrédulité et d'hilarité) et quand nous la retrouvons, terrée comme un animal apeuré au fond de cette antichambre de la mort (les mêmes objets inutiles – en fait les cadeaux de mariages - s'amoncellent comme dans l'entrepôt de Saïgon utilisé pour les paris de roulette russe), c'est pour constater qu'elle semble avoir totalement perdu l'usage de la parole.

C'est même pire que cela. La jeune femme est en proie à de sérieux troubles psychologiques. Alitée (il fait pourtant jour dehors), elle manipule une radio portative d'où s'échappent de sinistres et entêtants grésillements. Quand Mike s'approche, celui-là même qui la faisait tant rire le jour de la noce - mais il faut dire qu'il était alors nu tandis que c'est un *ranger* qui lui rend désormais visite - elle le regarde comme s'il représentait une menace mortelle. Et cet effroi que l'on perçoit dans son regard est justifié. Le soldat s'assoit sur le lit sans même un bonjour, sans prendre aucune nouvelle de sa santé (pourtant notoirement dégradée) ou de celle de son enfant, et la soumet à un



interrogatoire en règle : « Je sais que Steven est revenu, en vie. Où est-il? Où est Steven? ». Angela bouge légèrement les lèvres mais ne répond rien<sup>1095</sup>. Le roulement de questions reprend, déclinées sur un ton de plus en plus pressant. Mike finit par empoigner la jeune femme par l'avant-bras, qu'il secoue légèrement, sans tendresse aucune. Et toujours la même phrase : « Où est-il? Tu dois me le dire. » qu'il ponctue, une seule fois, d'un « s'il te plaît ». Angela finit par le lui indiquer, mais sans sortir de sa torpeur, et sans quitter le *ranger* de son regard vide, comme venu d'outre-tombe, en griffonnant sur un morceau de papier le numéro de téléphone de l'hôpital. Et à nouveau Mike tourne les talons, bien qu'il lâche pour la forme, un « take care » dénué de toute chaleur.

La militarisation du personnage de Mike passe donc en grande partie par celle du langage. L'autre survivant du trio est Steven. La première conversation entre les deux hommes a lieu au téléphone et donne lieu à un échange surréaliste. Délaissant sa partie de bingo pour prendre l'appel, Steven ne peut rien dire d'autre que « Hey! Hey! » et « Great! » à son ami, grâce à qui il a pu revenir, certes très diminué, du Vietnam. Mike n'en dit guère plus mais finit par lui demander quand il compte sortir de cet hôpital pour vétérans. Sa réponse constitue une caricature, une parodie, de l'usage du langage par temps de guerre. Totalement démoli par son expérience au front (amputé des deux jambes et d'un bras, il refuse manifestement de renouer avec sa famille), il livre à son ancien compagnon d'arme une description délirante de sa nouvelle résidence, dans laquelle il pense « rester un moment » ; « c'est comme un palace tu sais », ajoutant même, lui qui a donc perdu trois membres sur quatre : « il y a tout, on peut jouer au basketball, faire du bowling ».

Mais tous les personnages sont touchés, dans leur rapport au langage, par l'épidémie de dépossession que l'épisode de la guerre accélère et met en évidence. Bien entendu, l'aboutissement ultime de cette évolution réside dans le *God Bless America* qui clôt le film. Dans l'incapacité absolue de trouver des mots, leurs mots, pour exprimer leur ethos, les personnages du *Deer Hunter* finissent par entonner ceux des autres, et c'est un chant de guerre<sup>1096</sup> bien qu'il prenne en la circonstance, une résonance toute particulière.

S'il se refuse à livrer une lecture « politique » de son oeuvre, Cimino n'a jamais fait mystère de son intérêt marqué pour les classes populaires. *L'inarticulateness* mise en scène dans le film doit aussi être considérée en fonction de l'appartenance de classe des personnages. Et que constate-t-on? Du côté ouvrier, on l'a vu, la guerre entraîne une irréparable dégradation du lien avec le langage ; celui-

---

1095 Exactement comme Nick à Saigon, incapable de répondre aux questions du médecin militaire relatives à son état-civil.

1096 Dans sa première version, composée pour accompagner l'arrivée massive des troupes américaine en Europe au début 1918, les paroles font clairement allusion à la victoire proche. A la veille du second conflit mondial, Irving Berlin, l'auteur du chant, lui-même né en Russie, retouchera les paroles pour en expurger les accents bellicistes les plus évidents.

ci est en effet soit totalement dénaturé, notamment chez ceux qui reviennent du front (Mike parle la langue de la soldatesque, Steven ment comme un communiqué officiel), soit réduit au quasi néant (Angela ne parle plus du tout, les autres ne savent pas/plus quoi dire). Mais nous avons également remarqué que, dès le début, avant même que le feu ne soit porté en Indochine, les personnages ouvriers sont en grande partie *inarticulate*. Finalement les seuls qui ne le sont pas sont, pour l'essentiel, assimilables à la classe moyenne (*The Deer Hunter* est le seul film de Cimino dans lequel la bourgeoisie est totalement absente). Et que disent ces gens? Lorsqu'on écoute le gérant du supermarché *Eagle* (Joe Grifasi), à propos de qui nous consacrerons quelques lignes, puisque c'est lui qui « anime » la grande fête du Lemko, et l'organisateur du bingo au Veteran Hospital (deux représentants « moyens » du film), un constat s'impose : tout se passe comme si la *fluency* ne servait qu'à exprimer les pires platitudes, voire était mise au service du cynisme le plus absolu. A défaut de se dépenser sur un terrain de basketball ou de s'amuser au bowling, les pensionnaires du « palace » dans lequel croupissent Steven et ses compagnons d'infortune, tuent le temps en prêtant une oreille distraite à un pitoyable animateur, affublé d'un ridicule chapeau à franges et grelots, qui commente sur un ton bonhomme le tirage au sort. Lorsque la machine sort un « seize » par exemple, il lâche un « nice sweet sixteen » pour l'annoncer à son assemblée de (tout jeunes) éclopés. La boule suivante est numérotée dix-huit, l' « âge où l'on devient un homme ». C'est aussi l'âge où l'on pouvait partir à la guerre, mais il préfère gratifier le public (remarquant que les amputés des bras ne pouvaient boire la tisane qu'on vient de leur servir, il demande que « ceux qui le peuvent aident les autres ») d'une leçon de vie plus motivante : « Je suis toujours satisfait de ce que j'ai. Cette magnifique vie. Pensez-y mes amis... »

Donc, pour conclure sur cette question, il semblerait que l'on soit autorisé à émettre l'hypothèse suivante : l'*inarticulateness* des personnages appartenant au milieu populaire<sup>1097</sup> doit être interprétée comme une mise en forme du processus général de dépossession qui frappe la classe ouvrière et sape les bases de la culture populaire en ces années de transition que sont typiquement les années soixante-dix dans les pays industrialisés. Pour le dire autrement, l'aphasie des métallos (mais on peut aussi inclure Linda, et même John dont la situation socio-professionnelle, au delà de la profonde amitié qui le lie aux employés de l'usine, est directement dépendante de l'existence même du tissu ouvrier<sup>1098</sup>) est la manière dont *The Deer Hunter* rend compte de l'atonie du mouvement ouvrier américain alors que s'achève le compromis fordiste sur lequel était basée la croissance

---

1097 Bien sûr, il faut faire une place particulière à Stan, affublé certes de nombreuses tares mais qui semble moins que les autres atteint de troubles langagiers. C'est aussi le personnage le plus éloigné d'une certaine « morale ouvrière » que portent peu ou prou ses amis.

1098 Le *Welsh*, on l'a dit, situé à proximité du complexe sidérurgique, a une clientèle exclusivement ouvrière. Lors du retour de Mike, celui-ci traverse, en compagnie de Stan et Axel, la salle pour gagner la cuisine et on remarque alors que plusieurs consommateurs ont, comme dans la scène de rue décrite plus haut, conservé leur casque sur la tête.

économique<sup>1099</sup>. La suite de l'histoire, les années Reagan et le développement d'une rhétorique revancharde de plus en plus agressive à mesure que le « péril jaune » apparaîtra comme le principal responsable du marasme de l'industrie nationale (voir à Hollywood la multiplication des productions telles la série des *Rambo* et ses avatars), Cimino l'écrira en 1985 avec *Year of the Dragon*.

La puissance d'évocation de *The Deer Hunter* tient beaucoup à la réussite avec laquelle le cinéaste parvient à enchâsser son propos dans une mise en scène qui reflète à la perfection les grandes orientations du récit. La forme est totalement mise à la disposition du discours, mais en retour celui-ci se construit aussi à partir de dispositions formelles. La formule de Godard, reprise en exergue du *Dictionnaire de la pensée du cinéma*<sup>1100</sup>, « le cinéma, une forme qui pense », s'applique avec beaucoup de pertinence si l'on songe à l'oeuvre de Cimino, et tout particulièrement à son film de 1978.

Examinons rapidement comment les choses se passent.

### **The Deer Hunter, questions de montage**

Ainsi que le note Robin Wood dans son analyse fondatrice, le principe de déperdition organise l'architecture générale de *The Deer Hunter*. A ceux qui ont reproché au cinéaste d'être incapable de bâtir une histoire cohérente, de « noyer le poisson » avec des introductions interminables et des digressions inutiles, le critique anglo-canadien répond : « trouvez donc une oeuvre cinématographique contemporaine dont le propos est à ce point pensé par la forme ».

Nous ne répèterons pas ce qu'a si bien exprimé Wood. Le montage du film, découpé en cinq blocs narratifs (« autonomes » dans la mesure où ils s'inscrivent dans une temporalité parfaitement linéaire ; il n'y a jamais de retour en arrière) imprime en effet avec force cette idée générale de perte, en donnant forme au passage du plein au néant.

---

1099 Pour revenir à l'analyse de Denis Wood, celui-ci mentionne dans son article un reportage du *Raleigh Times* daté du 28 Juillet 1979 (soit quelques mois après le triomphe du film aux Oscars) consacré à la fermeture abrupte du site sidérurgique de Campbell par la compagnie Youngstown Sheet and Tube. Le 19 Septembre 1977 le conglomérat (« réuni en catimini dans un motel de Pittsburgh », ainsi que le journal de Raleigh présente les événements), annonce la fin des activités de l'usine (située dans le périmètre de tournage du film) et le licenciement de cinq mille ouvriers. Revenant sur les lieux du crime deux ans plus tard, le journal interroge des anciens métallos, et beaucoup font part d'un sentiment de dépossession (« S'il y a bien un thème qui revient dans les conversations, c'est l'idée que ces anciens ouvriers ont perdu le contrôle de leur vie ». Cité par Denis Wood, *art. cit.*, p. 381). On lira aussi avec profit, autour de la question de la désindustrialisation de la *manufacturing belt* et ses répercussions sur le tissu social l'essai – totalement inspiré dans sa forme par Dos Passos – de George Packer, *L'Amérique défaite. Portraits intimes d'une nation en crise*, Paris, Piranha, 2015.

Quant au premier roman de Philipp Meyer, *American Rust*, il semblerait que la Clairton du *Deer Hunter* ait fourni le modèle de la ville de Buell, rouillée de désolation après la fermeture des hauts fourneaux, mais qui parvient à conserver un certain cachet, notamment grâce aux « hauts dômes argentés d'une cathédrale orthodoxe » (*Un arrière-goût de rouille*, Paris, Gallimard « Folio », 2010, p. 15)

1100 Sous la direction d'Antoine De Baecque et Philippe Chevallier, PUF, Paris, 2012.

Afin de renouveler l'approche du film, et de ramener encore davantage son analyse vers la problématique d'ensemble de cette thèse (le rapport à l'histoire), nous pouvons ici émettre une hypothèse, qui n'a pas retenu l'attention de Robin Wood.

Une des dimensions les plus fascinantes du récit est sa capacité à mettre en scène des histoires qui ne situent pas au même niveau. A bien des égards, nous pouvons avoir l'impression que Cimino filme « à côté » de l'histoire. Il y a, dans la longue séquence de la fête au Lemko, un champ-contre champ qui résume parfaitement cette sensation. Nous voyons De Niro en situation de retrait, « au bord », de la grande scène du bal, c'est à dire de l'histoire en train de se faire (« contemporaine », dans l'acception étymologique du terme) ; les couples qui se forment et se déforment, les rondes qui s'improvisent, les changements de rythmes et de styles musicaux... Son regard porte vers le hors-champ, et l'on réalise qu'il ne regarde pas vraiment ce qui se déroule immédiatement sous ses yeux, mais *au-delà*. C'est le changement de plan qui nous renseigne sur la nature de cet horizon : un immense portrait, le sien, en noir et blanc, qui surplombe (en compagnie de ceux des deux autres futurs soldats) la salle de la fête. Nous reviendrons sur cette séquence fondamentale du récit, mais il est évident que l'esthétique de la photographie (le visage en noir et blanc, orné d'une couronne de fleur) renvoie à autre chose que le Vietnam (en tant qu'épisode historique clairement établi) et l'on comprend que Mike pose alors ses yeux sur sa propre mort.

C'est là qu'intervient notre suggestion quant à la fonction essentielle de ce processus de déperdition appliqué au séquençage du film. A de nombreuses reprises, Cimino a tenu à justifier (c'était l'époque où il n'était sans doute pas encore totalement convaincu par la philosophie de l'oeuvre « parlant d'elle-même ») la « longueur » de la première partie à Clairton (plus du tiers du métrage total) ; c'était pour lui une manière de dramatiser encore les événements qui allaient suivre. Les spectateurs sont invités à partager l'existence banale, entre l'usine et le bar, le mariage du samedi et la partie de chasse du dimanche, de personnages qui, brutalement, allaient se retrouver plongés dans une inhumaine anormalité, la roulette russe dans la prison sur pilotis. D'après Cimino, la force de cette séquence tient essentiellement à la fréquentation prolongée des trois, Mike, Steven et Nick, « simples ouvriers », saisis dans leur environnement naturel, la petite ville sidérurgique de Clairton, Pennsylvanie.

Mais il y a autre chose. Si le cinéaste a besoin d'autant de temps pour ancrer son récit à Clairton, et qu'ensuite le temps « s'accélère », c'est qu'en réalité l'histoire qu'il met d'abord en scène n'est pas de la même nature que celles qui suivent. Il y a d'une certaine manière une dimension « braudélienne » dans le rapport à l'histoire du film. Les durées divergent parce que la substance des matériaux travaillés par le récit relève de temporalités différentes.

Expliquons-nous. Le premier bloc s'étire sur une bonne heure, un « temps long » à l'échelle du film et, d'une manière très générale, des canons imposés par l'industrie cinématographique (dans la plupart des productions, la phase d'exposition, avant que l' « action » ne démarre, tient dans les dix premières minutes) parce que ce qui nous est alors montré entretient un rapport étroit avec les racines, les sources profondes, de l'histoire. La liturgie orthodoxe, la noce ou la chasse : Cimino met en scène des rites. Toute l'extraordinaire tension qui traverse la séquence de la fête découle de la confrontation sourde entre le mythe et l'histoire, la Machine et le Jardin.

La dernière partie du film (douze minutes seulement) s'ouvre, on l'a vu, avec le reportage d'Hillary Brown depuis le pont d'un porte-avion ancré en Mer de Chine. C'est un des moments du film qui peut être daté très précisément – au jour près - ; nous ne sommes plus du tout dans la temporalité du mythe, des fondations. C'est le temps très court de l'évènement. *Un jour*, des hélicoptères, devenus inutiles, ont été coulés au large du Vietnam, où une guerre s'achève. La télévision a filmé, des images ont été enregistrées, le monde entier les a vues. Et puis, l'on est passé à autre chose. Très vite.

Voyons, pour finir, comment cette question du passage, justement, entre les différents blocs narratifs est traitée. Et en quoi le montage construit, ici également, un certain rapport à l'histoire.

Bien entendu, la première transition entre Clairton et le Vietnam a été largement commentée. On a souligné la force avec laquelle Cimino invite le Vietnam dans Clairton. Chopin se tait et, tandis que les amis regroupés autour de John semblent gagnés par une indéfinissable torpeur, le vrombissement des pâles d'hélicoptère envahit le *Welsh Bar* ; au plan suivant ils rayent de la carte un village vietnamien. Le bruit de la machine de guerre, qui prend littéralement possession de Clairton, clôt ainsi magistralement cette première partie qui s'ouvre, rappelons-le par l'invasion sonore, puis visuelle du camion.

L'on peut cependant orienter l'analyse vers une autre perspective, lorsque l'on réfléchit à la manière dont le film montre, *stricto sensu* le passage entre les deux « mondes ». Cimino défend l'idée (dans les entretiens qu'il a pu donner) que le montage des plans selon le principe des fondus enchaînés relève de la lâcheté. Il peut à cette occasion user d'une rhétorique pour le moins brutale pour dénoncer la logique de salaud qui se cacherait derrière un procédé aussi communément employé. Si le montage est à ce point pour le cinéaste « affaire de morale », c'est qu'il traduit (ou trahit) des choix qui en définitive relèvent d'enjeux proprement politiques.

De quoi s'agit-il?

Tout simplement de la mise en forme cinématographique, dans son expression la plus instantanée

(quelques secondes) de la réflexion du cinéaste sur les temporalités historiques et, surtout, sur les responsabilités (d'où la dimension intrinsèquement politique) qui sous-tendent les changements de régimes, les passages d'un ordre social à un autre.

Si l'on ne « va pas » au Vietnam, comme cela a été maintes fois souligné, ce n'est pas – de notre point de vue - parce que l'on aurait affaire à une destination tellement étrangère du monde de Clairton que le voyage dépasse l'entendement. Si l'on considère en effet qu'il n'y a rien de commun entre le point de départ et le point d'arrivée, on ne peut pas montrer la transition. Les deux espaces relèvent de dimensions différentes, qui ne peuvent communiquer.

Mais ce n'est pas ce que nous dit le film. *The Deer Hunter*, tout au contraire, ne cesse de mettre en lumière à quel point ce monde là (le Vietnam a feu et à sang) découle, ou dérive pour reprendre la métaphore fluviale du Styx, de celui-ci (Clairton, sa production manufacturière et sa culture à l'identité chancelante). Pas de fondus enchaînés entre l'Amérique et l'Indochine ; le cinéaste a précédemment usé du temps long pour décrire la déréliction d'une société « traditionnelle », qui entretient encore, pour partie, un rapport « mythique » à la temporalité. Cette dynamique connaît son paroxysme avec la guerre. Le déclenchement du conflit achève de brutaliser la société. Le *cut* entre les deux plans rend compte de ce basculement en même temps que, paradoxalement, il annule la distance entre les deux univers. Il n' y littéralement *rien* entre Clairton et le Vietnam. Cimino, sur cette absence de phase intermédiaire (un camp d'entraînement, un voyage en avion), a expliqué – restant ainsi fidèle à sa philosophie du « one shot » - que « cela a déjà été montré ». Ne voulant pas répéter les images des autres, le cinéaste est finalement amené à élaborer sa propre représentation cinématographique de la guerre, grâce ici au montage. Bien sûr, c'est la roulette russe qui restera. Mais comment ne pas voir que ce grand saut entre le calme absolu qui règne dans le *Welsh Bar* (il y a une infime fraction de seconde, entre la dernière note de Chopin et l'arrivée des hélicoptères, pendant laquelle le silence est total) et le paysage apocalyptique de la destruction du village et de sa population, est, en soi, l'expression d'une des caractéristiques les plus prégnantes de la guerre : un acte politiquement pensé et organisé. C'est pourquoi, parmi les inepties qui ont pu être proférées sur ce film, celle consistant à le voir comme une version hollywoodienne qui déresponsabiliserait l'histoire en éludant les causes du conflit est particulièrement dépourvue de fondement. Certes, *The Deer Hunter* n'expose pas la réalité géopolitique de la péninsule indochinoise et ne développe pas tout un arrière plan historique factuel pour « expliquer » la guerre. Ce n'est pas du tout le sujet du film. Mais ce que nous voyons, avec l'invasion aussi brutale qu'inattendue des hélicoptères américains dans le ciel vietnamien, c'est bien que quelqu'un a appuyé sur le bouton. Ainsi, quelques minutes avant que la roulette russe ne donne magistralement forme à l'élément de hasard auquel est

suspendue la vie humaine en temps de guerre, le *cut* nous fait ressentir avec non moins de force une autre réalité tangible de la guerre : elle est déclenchée. On passe du rien au tout. Ou, pour le dire avec une tautologie : avant la guerre, c'est encore la paix.

Et une fois que la guerre est là, il n'y a plus vraiment de retour possible. C'est exactement le sens du second *cut*, c'est à dire le passage du Vietnam à l'Amérique. A priori moins spectaculaire, le « retour » a été beaucoup moins commenté que l'« aller ». Il participe pourtant également de la construction du rapport à l'histoire, et à la guerre, que tisse le film.

Là encore donc, pas de glissement progressif de la guerre à la paix. Ici aussi les véhicules jouent un rôle clé. Le dernier plan « vietnamien » cadre sur le visage pensif et inquiet de Mike, qui n'a pas réussi à rattraper Nick, évaporé dans les rues de Saïgon à bord d'une automobile de luxe conduite par Julien, l'organisateur des duels de roulette russe. Et c'est à bord d'une autre voiture, un taxi, que nous le retrouvons l'instant d'après. Le paysage désormais familier du complexe sidérurgique, avec au premier plan le bungalow des deux amis décoré de banderoles souhaitant un bon retour au soldat démobilisé, surgit avec la même brutalité que le village édénique quarante minutes auparavant. Sauf que la guerre a bien eu lieu (les inscriptions et les drapeaux en témoignent) et que la voiture ne s'arrête pas. Mike courrait, dans la nuit de Saïgon, pour ramener son ami au pays. Le plan suivant donne à voir la conséquence directe de son échec : seul à l'arrière du taxi, sanglé dans son costume militaire, il ne peut plus rentrer chez lui, c'est à dire en fait chez eux .

Déjà problématique, la notion de foyer va définitivement s'étioler avec le passage par la guerre. On comprend que Nick ne reviendra jamais, que l'existence de Mike est définitivement dépeuplée, que le *home* n'existe plus. Et tout cela par la grâce d'un simple *cut*. Comment donner forme plus suggestive à la défaite?

Très élaborée, l'architecture du film est donc totalement au service d'une perspective historiographique toute entière tendue vers l'idée de perte.

Il nous reste, pour parachever ce chapitre, à opérer un retour sur les différents niveaux d'histoire pris en charge par *The Deer Hunter*. Comment en somme Cimino convoque et organise des éléments appartenant à des registres différents (les fameux signes « rituels », qui coexistent avec la « modernité ») pour faire de son oeuvre la grande représentation de la scène américaine que nous a léguée le cinéma des années soixante-dix.

## The Deer Hunter: Histoire(s) parallèles

Nous nous proposons, pour ouvrir ces dernières pages consacrées à *The Deer Hunter*, de partir de la fête au Lemko Hall, soit la soirée donnée en l'honneur des jeunes mariés mais aussi des futurs soldats (Steven cumulant les deux statuts). Imposante par sa durée (une bonne vingtaine de minutes en intégrant l'épilogue extérieur et la « discussion » sur le trottoir autour de la grossesse d'Angela, le tiers de la première partie), cette séquence l'est surtout par la richesse de sa composition et la rigueur avec laquelle le cinéaste déploie, implacablement, son propos. Comme souvent chez lui, une scène inaugurale est choisie (cette séquence n'est finalement guère plus longue que le prologue à Harvard de *Heaven's Gate*) pour l'exposition de l'ensemble des enjeux portés par le film. Nous allons montrer comment la scénographie est entièrement construite autour de la confrontation matricielle de la Machine et du Jardin.

En ce sens, notre approche diverge sensiblement de l'analyse de Robin Wood quant à la fonction de ce moment du film. Ce dernier accorde en effet à la scène de chasse, qui suit (presque) immédiatement la fête, la primauté en y voyant *le* moment-clé de la première partie. De fait, le critique passe relativement rapidement sur le Lemko. Il est bien sûr absurde de se lancer dans une surenchère, en prétendant « plus important » tel ou tel morceau du récit. Cependant, et même si le titre choisi par Cimino semble donner raison à Wood, nous estimons que, dans le processus de construction d'un discours sur l'histoire, les vingt minutes du Lemko sont plus « pleines » que la séquence, évidemment capitale, de la première partie de chasse. La raison en est simple. La première sortie dans les montagnes, en vue de traquer le daim, illustre fondamentalement, et ce sera l'objet du second point abordé dans cette partie, une philosophie de l'histoire, celle portée par Mike *ante bellum* (la précision chronologique est fondamentale) : le *one shot*. Wood a bien sûr relevé que le titre était au singulier (il n'est pas question *des* chasseurs, même si Mike n'est pas le seul à tenir un fusil et à s'en servir, ni même à tuer), mais il n'en tire pas la conclusion qui s'impose : la chasse, et son éthique, est en définitive l'affaire du seul Mike Vronsky.

Or il y a d'autres manières d'appréhender le monde depuis Clairton. Et c'est au Lemko que nous les découvrons.

« Filmer des gens ». Et si le credo ciminien avait trouvé, avec les personnages interprétés par De Niro et Walken une de ses plus belles déclinaisons? Au delà des performances d'acteurs, ce qui doit ici être soumis à l'analyse, c'est bien la capacité du film à donner chair, à travers ce qui constitue fondamentalement une histoire d'amour refoulé, aux lignes de force qui tissent son rapport à l'histoire.



## **Une approche anthropologique : le Lemko Hall et la scène américaine**

A notre connaissance, ce moment central de la première partie américaine du film n' a pas été analysé de manière systématique. Généralement confondue avec le mariage lui-même, célébré à l'église Saint Théodosius, la fête au Lemko Hall est vue comme une manifestation du trope ciminien pour les rites et la danse. Les commentaires qui s'attardent le plus sur ce qui reste avant tout considéré comme une introduction, un propos préliminaire avant le « vrai » film (combien de critiques commencent par résumer *The Deer Hunter* en affirmant que l'histoire « commence » avec un mariage russe »!), notent la multiplication des « signes » avant coureurs, les deux principaux étant l'intrusion du *Green Beret* et la tâche de vin sur la robe d'Angela. Cependant, la tonalité globale de la perception de ces vingt minutes « festives » est bien que, justement, elle donne à voir une certaine joie de vivre, l'insouciance d'une petite bourgade tenue à l'écart des bouleversements du monde et notamment de la guerre du Vietnam.

Or, tout l'intérêt de cette séquence est d'offrir une mise en scène, dans l'acception théâtrale de l'expression, des lignes de tensions qui traversent la société américaine contemporaine, mais aussi – le génie du sens de la composition de Cimino donne ici sa pleine mesure – de proposer un parcours scénographique, un voyage, à travers les représentations de l'histoire, où la « part mythique » se taille une belle place, telles qu'elles se sont développées depuis les origines du pays.

C'est donc une séquence d'une immense ambition, que nous nous proposons d'observer. Elle porte, plus qu'aucune autre dans la filmographie, la marque des préoccupations architecturales de Cimino. Il est pour le moins étonnant que, étant donné sa durée et la diversité des prises et angles de vues, conjuguées à l'importance accordée aux changements de plans – si bien que l'on finit par se faire une idée très précise de l'endroit, les commentaires aient négligé d'en dresser une cartographie rigoureuse. Même entre quatre murs Cimino reste bien un « cinéaste du lieu ». C'est lui qui en définitive raconte l'histoire. Pour entendre celle du Lemko Hall, il faut donc commencer par planter le décor.

### **Les murs ont une histoire**

Le Lemko Hall est un bâtiment historique de Cleveland, la grande ville de l'Ohio où l'on trouve également la cathédrale Saint Theodosius. Situé dans le quartier péri-central de Tremont, espace d'accueil des populations migrantes en provenance de l'Est du Vieux Continent, il a été construit avant le premier conflit mondial pour abriter les activités culturelles de la communauté Lemko, la

plus importante d'Amérique du Nord. Racheté par un promoteur immobilier en 1987, le lieu a été reconverti en centre commercial et, aux niveaux supérieurs, en lofts de luxe.

Il y avait donc, en 1978 un certain sens à choisir cet espace, émanation directe de la « vitalité populaire culturelle » chère au cinéaste, comme cadre de la fête d'un mariage célébré selon le rite russe orthodoxe. L'aménagement de la salle et la disposition des différents éléments ornementaux sont pensés de manière à répondre à une double exigence : congratuler les jeunes mariés et souhaiter « bonne chance » aux trois futurs soldats, tous d'extraction russe. Décrivons donc rapidement les lieux avant de définir les fonctions que la mise en scène leur attribue.

Le premier étage du Lemko, où se déroule la fête, se compose en réalité de quatre espaces distincts. A la salle de bal, qui peut contenir entre 150 et 200 personnes, s'ajoutent trois « réduits », qui ouvrent tous sur l'espace central : une entrée, un vestiaire et un bar. La première découverte de l'endroit se fait, alors que la fête est encore loin et que les amis (marié compris) sont réfugiés au *Welsh bar*, sous l'égide de vétérans de la seconde guerre mondiale, qui supervisent les préparatifs tandis que des femmes âgées (dont la propre mère du marié) apportent les gâteaux. La toute première image de l'intérieur du Lemko nous montre l'un des deux grands murs de la salle de bal (de forme rectangulaire) où ont été dressés les trois portraits très grand format des soldats. On a placé sous chacun des visages une urne destinée à recevoir une couronne de fleurs (seule celle de Steven est encore vide) et ils sont séparés les uns des autres par de larges ouvertures décorée de vitraux. Il s'agit de photographies en noir et blanc, prises alors que les personnages étaient adolescents<sup>1101</sup>. Leur disposition est soigneusement étudiée pour, déjà, livrer quelques données essentielles de la nature des relations qui vont se développer entre ces personnages. Le portrait du centre est celui du jeune marié. Le regard de Steven porte vers le mur qui lui fait face, la seconde longueur du rectangle. En revanche, les deux personnages latéraux se regardent l'un l'autre (ils sont donc tournés vers Steven). Mike (placé du côté proche de la scène sur laquelle se tiendra l'orchestre, et le maître de cérémonie, le gérant de l'*Eagle Supermarket*) est donc séparé de Nick, situé lui à proximité du vestibule (et du vestiaire) qui permet d'accéder (et de sortir) à la salle principale<sup>1102</sup>. Tandis que l'on s'affaire pour les ajuster et que l'on suspend cocardes et banderoles, le vétéran commente : « ça manque un peu de drapeaux! ». (Illus.) L'on découvre également dans ce même plan inaugural le mur du fond, contre lequel a été érigée une scène, surélevée. Un groupe installe les instruments de musique et l'on remarque une bâche en plastique qui masque le mur ; il s'agit d'une fresque, qui nous sera dévoilée lorsque la fête commencera. Mais la banderole, qui occupe la partie

---

1101 Les clichés ont été retrouvés par les trois acteurs, souvenirs de leurs années passées au lycée.

1102 Le premier plan du lieu suggère toutefois un accès côté scène, mais il ne sera jamais utilisé lors des vingt minutes de la fête.

supérieure du mur est bien visible : « Servir Dieu et la patrie avec fierté ». Et partout des bannières étoilées et les trois couleurs du drapeau national. La seule référence explicite au mariage, lors de cette visite préliminaire conduite par un ancien combattant, est donnée par le gâteau préparé par les dames, qui ne parlent entre elles que russe, orné en son sommet de deux figurines représentant le couple célébré.

La première image des lieux en fête, une fois la foule reversée de l'église au Lemko, utilise Steven comme élément de raccord ; l'on vient de le voir au volant de la *caddy* de Mike, quittant Saint Théodosius avec sa femme, les boîtes de conserve bringuebalantes dans les rues désertes de Clairton (tout le monde est à la cérémonie), et on le retrouve en gros plan, sous les traits de son portrait de jeune lycéen, agrémenté de sa composition florale<sup>1103</sup>. La caméra opère ensuite un zoom arrière, panote vers le mur du fond, d'où provient la musique, un air traditionnel interprété par un quintette (une contrebasse, une guitare, des percussions, un accordéon et un flûte). Le plan suivant nous permet d'apprécier la densité de la foule, qui danse, en groupes mixtes de trois ou quatre personnes dessinant des rondes tournant alternativement dans chaque sens<sup>1104</sup>. Nouveau changement de plan et l'on voit enfin le troisième mur, opposé aux trois portraits. L'on découvre alors que cette seconde longueur du rectangle ouvre en fait, en son centre, sur un autre espace. C'est le bar du Lemko, un lieu en soi, où se tiennent plusieurs dizaines de personnes, dont Mike, un verre à la main, et qui regarde la fête se dérouler, en mélangeant bière et alcool fort (Illus.). Les deux salles communiquent par une ouverture, large peut-être de deux mètres.

Il y a encore deux espaces périphériques, que nous entr'apercevons au cours de ces premières images. Dans le sas d'entrée, où Axel et John officient comme hôtes d'accueil, s'accumulent les cadeaux offerts par la communauté aux jeunes mariés. Avec l'arrivée d'un couple, nous comprenons également que la fête draine un large public, qui va au delà des invités *stricto sensu*. Comme le proclame John, dans un état d'éthylisme déjà très prononcé, « pour un dollar, vous avez un verre, et une danse avec la magnifique mariée » - tandis qu'Axel (« Fucking A! ») glisse, dans un geste qui évoque le don de Lighthfoot à Thunderbolt, un cigare dans la bouche du nouveau venu ; la caméra montre alors une corbeille remplie de billets verts. Nombreux sont sans doute ceux venus prendre un verre, danser avec la jolie mariée et, ici réside tout le sous-texte du sens de cette célébration que l'on aurait décidément tort de voir comme une innocente manifestation de la « tranquillité » de l'Amérique profonde, voir ceux qui vont mourir à la guerre. A leur place.

Communiquant à la fois avec le vestibule d'entrée et la salle de bal, se trouve le vestiaire. Cet

---

1103 Voir illustrations dans le second chapitre de la première partie.

1104 On songe évidemment à la valse aristocratique du prologue de *Heaven's Gate*.

espace, passé systématiquement sous silence dans les commentaires du film, intervient au cours d'un unique plan, capital toutefois pour saisir l'enjeu de ce qui se déroule vraiment sous nos yeux.

Voyons à présent comment les éléments du décor attribuent, avant même que les personnages ne les définissent en fonction de leurs usages, une première assignation idéologique à ces différents ensembles et sous-ensembles du Lemko Hall.

La grande salle a donc trois « vrais » murs et une cloison semi-ouverte qui la sépare du bar. Le côté des trois portraits (et des vitraux ; l'effet est très estompé au moment de la fête - il fait nuit – mais la similitude avec la lumière d'église est prégnante lors de la première visite des lieux, en plein après-midi) sera considéré comme le mur *du passé*. C'est le dépositaire des souvenirs, de la remémoration de ce qui fut. Les fleurs, la lumière liturgique, les visages figés dans une éternelle jeunesse : Clairton commémore un monde perdu, idéalisé. Le fond de la salle – qui possède aussi une porte, empruntée par le vétéran - est le mur du mythe, des rites et du Jardin. Il est temps en effet de dévoiler le grand dessin qui sert d'arrière plan à la scène dressée pour l'occasion. C'est une fresque, de facture très naïve, l'on pourrait presque y voir une oeuvre enfantine, représentant un village et une scène pastorale (un troupeau de moutons est bien visible). Peut-être la projection fantasmée de la terre quittée (l'Europe orientale) ou une représentation onirique du pays d'accueil. L'herbe est verte, les maisons blanches : la Machine n'a pas atteint les gras pâturages de ce Walhalla, que surmonte toutefois une banderole « Serving God and the Country proudly ». Le portrait de Mike, sur le mur du passé, a été placé du côté le plus proche de cette scène mythique.

En face, le mur de l'entrée et du vestiaire, orné de trois banderoles ; l'une répète celle qui décore la fresque du Jardin, une autre congratule Angela et Steven et la dernière, la plus proche de la sortie, souhaite « Good Luck » à Michael, Nick et Steven. Nous considérerons que cette lisière-ci du Lemko matérialise effectivement la « chance », c'est à dire en fait, nous allons le voir, le Vietnam et la Machine. Le visage juvénile de Nick a été suspendu de ce côté de la salle. Sur le seuil, entre le vaste espace dédié à la fête et le vestibule, s'amoncellent les présents en une impressionnante pyramide, objets manufacturés dont le surnombre anticipe à la fois les entrepôts de Saïgon et la mort « économique » de Steven ; le souci de Clairton d'offrir à Angela un lot aussi pléthorique peut en effet être vu comme participant de ce désir semi-conscient de la communauté d'offrir en sacrifice ceux que le sort a désignés – pour que les autres soient épargnés. Rentré au pays amputé de trois de ses quatre membres, Steven est devenu inutile ; il est important pour Clairton de proposer, par avance, une compensation à sa femme - devenue entre-temps mère.

Reste le quatrième mur. C'est à la fois une séparation et un passage. Au delà de la cloison existe un *alter* monde, une scène parallèle. L'on comprend très vite que, parmi les buveurs accoudés, dont le

*Green Beret*, peu se soucient véritablement de ce qui se trame dans la pièce principale. C'est d'une certaine façon une autre histoire, souterraine, qui se noue au comptoir du bar. Ici aussi les murs sont décorés de photographies en noir et blanc, des portraits de groupes, équipes sportives ou promotions étudiantes, qui, une nouvelle fois, évoquent *Heaven's Gate*, en l'occurrence la salle de billard du Cheyenne Club, « espace dans l'espace », siège également d'une contre-histoire – celle qu'avaient à se raconter les deux réprouvés, Bill et Jim, opposée au récit « officiel » qu'écrivait dans la grande salle du bas l'Association<sup>1105</sup>. C'est dans ce réduit que Mike passe l'essentiel de la soirée, au zinc ou, posté dans le passage, observant le déroulement de la fête. Ce côté-ci du Lemko, espace en grande partie dissimulé, définitivement en retrait par rapport à l'histoire légale, légitime, où l'on note que s'empilent les caisses de bière et de whisky que l'on retrouvera une demi-heure plus tard au Vietnam, doit être désigné comme le lieu du refoulement, l'inconscient collectif de la société américaine.

Il s'agit maintenant de donner chair à cette toponymie en montrant comment les dynamiques (déplacements et mouvements, jeux de regards, occupations des différents territoires par les acteurs) établissent des interactions entre ces éléments de telle sorte qu'avec ces vingt minutes que l'on passe dans cette salle des fêtes c'est bien, avant même donc que le Vietnam et la chasse ne surgissent, une mise en scène exhaustive des propositions narratives du film qui nous est donnée à voir. Pour le dire autrement, le Lemko nous raconte une histoire, à partir du mariage de Steven et d'Angela et de la conscription des trois, qui en définitive contient toutes les histoires de Clairton.

### **« It's just a wedding ». Clairton ou l'impossible innocence.**

L'intégralité des pistes que suivra ensuite le film sont donc présentes entre les quatre murs du *Lemko Hall*, et ses dépendances. La chasse ou la guerre, les deux faits socio-culturels les plus viscéralement consubstantiels à l'identité du film, comme en témoigne à la fois le titre - et le genre - auquel il est presque systématiquement ramené, ne sont, nous allons le voir, que la traduction phénoménologique des pulsions qui animent souterrainement le corps social de la bourgade industrielle et que met au jour la scénographie construite au Lemko.

Nous l'affirmions plus haut : le Vietnam n'est pas l'envers de l'Amérique. L'opposition irréductible que tout le film met en scène ne se joue pas à ce niveau. Le Vietnam peut être compris comme une conséquence, une émanation, une projection des logiques ultimes portées par la Machine, l'hydre impérialiste, mais certainement pas l'« altérité absolue » que beaucoup ont crû déceler dans les

---

1105 Canton : « nous projetons d'éliminer *publiquement* cent vingt cinq voleurs et anarchistes... » Voir chapitre précédent.

borborygmes barbares des geôliers du Vietcong. Nous l'avons vu en première partie, en évoquant, notamment, la rencontre, à Saigon, entre Nick et une prostituée locale qu'il tient à prénommer Linda. En revanche, la logique de guerre n'est en rien une continuation de la chasse, telle que pratiquée par les futurs soldats au cours de cette première partie. Ni l'une ni l'autre ne se sont encore, physiquement, invitée à l'écran<sup>1106</sup>. Bien sûr la première préside explicitement à l'organisation des festivités, puisque il s'agit de souhaiter « bonne chance » aux trois ouvriers mobilisés, mais l'on verra que tout cela s'opère selon des modalités qui mettent en tensions deux rapports au monde, deux philosophies, dont l'une trouvera sa manifestation la plus expressive dans la chasse.

La confrontation absolue, dans *The Deer Hunter*, réside dans l'invasion du Jardin par la Machine. Tout l'art du film tient au fait qu'il prend en compte le rapport schizophrénique de la société américaine à cette dualité, ainsi que l'a parfaitement démontré Leo Marx ; cette tension permanente entre le désir d'ubris et la représentation, constamment renouvelée, d'un rapport idéalisé à la Nature, cet « idéal pastoral » qui habite la culture nationale depuis les tout débuts. Mike, le chasseur de daim – comme il y eut avant lui Natty Bumpo, le *Deerslayer* – est évidemment le grand manitou, celui qui sait lire les signes indiens annonciateurs de succès cynégétiques (le « Grand Loup » qui s'adresse à ses enfants, en tout cas ceux capables de décrypter les *sundogs* et qui, pour Stanley, ne peuvent être compris que par les médecins) ; il apparaît, au moins lors de cette première partie américaine du récit, comme le véritable gardien du Jardin, son *conservateur*. Et pourtant il sera aussi l'incarnation de la Machine la plus implacable qui soit lorsque, de retour du Vietnam, il ne se départira plus de son treillis et de ses médailles et ses aigles militaires, tendant des embuscades à ses amis et menaçant même d'en exécuter un, au fin fond d'une cabane, employant exactement les mêmes méthodes que ses anciens tortionnaires. Il a alors renoncé à la chasse.

Il y a bien deux philosophies de l'histoire en jeu dans *The Deer Hunter* ; leur antagonisme recoupe partiellement la confrontation Jardin/Machine. Elles nous ont déjà été présentées (il y a en particulier cette scène décisive de discussion entre les deux colocataires, entre la buvette au *Welsh Bar* et la cérémonie à l'église, durant laquelle Mike expose sa théorie à un Nick dubitatif), mais c'est au Lemko – qui fonctionne, pour reprendre l'expression de Stanley Cavell, comme une projection du monde, une « scène américaine » – que l'on prend conscience du fait que tout le propos du film doit être lu à l'aune de cette dualité.

---

1106 Les allusions se sont largement multipliées, tant à la chasse qu'à la guerre. D'un point de vue conceptuel, la scène-clé demeure la première discussion dans le mobil-home entre Mike et Nick.

**« Ils étaient à quelques mètres, mais ils vous regardaient d'une distance que vous ne pourriez jamais vraiment franchir<sup>1107</sup> ». Quand le passé *regarde* ; retour sur le portrait et la question de l'aura.**

Nous avons laissé Mike au bord de la grande scène, où la fête bat son plein. Bien qu'entouré de dizaines de personnes il apparaît dans toute sa solitude lorsqu'il porte son regard au loin, vers ce portrait qui, en retour, semble l'interroger depuis un indicible passé<sup>1108</sup>. Naît alors un sentiment étrange chez le spectateur, car si les traits de Robert De Niro sont aisément reconnaissables sur ce cliché qui n'est séparé que de quelques années du De Niro de 1978 incarnant pour les besoins du film Mike Vronsky, l'impression est palpable que l'image provient de beaucoup plus loin. Cet effet d'*estrangement* sera reproduit lorsque Nick (à l'hôpital de Saigon) et Mike (dans sa chambre du *Riverview*) feront le geste identique de sortir de leur porte-feuille le même cliché noir et blanc du visage de Linda ; cette idée, extrêmement subjective, que l'image n'appartient pas au même monde que celui qui l'observe. On est là bien sûr au coeur du voyage de Cimino, qui doit s'appréhender dans une dimension beaucoup plus temporelle que spatiale. Même s'il y a une dimension d'anticipation dans le Vietnam de cauchemar imaginé par le film, on peut admettre une continuité ontologique entre Clairton et Saigon. En revanche, ce qu'organise la fête au Lemko, c'est un parcours muséal entre plusieurs régime de temporalités, qui ne peuvent cohabiter.

Mike Vronsky, jeune ouvrier sidérurgiste (une industrie qui, aux Etats-Unis, est déjà moribonde à l'époque du Vietnam) d'une vingtaine d'années, dont les ancêtres ont vécu en Russie, pays largement éprouvé par les horreurs du siècle, ne regarde pas, ou pas seulement, le lycéen qu'il fut. Il y a une force extraordinaire qui se dégage de cette image. Ce n'est pas un adolescent d'une petite ville de province de l'Est de la Pennsylvanie, où la guerre n'est qu'une représentation abstraite, qui, en retour, pose ses yeux sur cet homme en partance pour le Vietnam, conflit qui, si l'on intègre dans notre analyse des éléments de datation fournis plus tard par le film pouvait, dès ce moment là, passer pour vain – et immoral chez une fraction grandissante de l'opinion publique - et même *déjà perdu*, pour les plus lucides, et qui en tout état de cause avait causé de nombreuses victimes dans les rangs américains<sup>1109</sup>.

La singularité de l'esthétique que compose l'ensemble des éléments rassemblés sur ce mur du passé,

---

1107 Michael Herr, *op. cit.*, p. 27.

1108 Il jette d'abord un coup d'oeil au portrait de Nick. On constate alors que si les deux visages sont bien tournés l'un vers l'autre, leur regard ne se rencontrent pas exactement. Le profil de Mike est en réalité dirigé seulement aux trois-quart vers celui de son ami (qui lui au contraire le regarde franchement). Placé au centre du mur opposé, à la verticale du portrait de Steven, le Mike contemporain, celui qui assiste en spectateur à la fête, semble, davantage que l'image du jeune Nick, être le vrai destinataire du regard de son propre portrait.

1109 On rappelle brièvement les contours chronologiques du récit. L'idée selon laquelle la première partie du film se déroulerait « en 1968 », l'année de l'offensive du Têt et du massacre de My Lai (voir plus loin), que l'on trouve dans de nombreux commentaires et critiques ne tient pas. A l'enterrement de Nick, que l'on peut dater à coup sûr au printemps 1975, Angela porte son enfant dans les bras. Il ne peut avoir plus de quatre ans. Il est donc raisonnable de penser que tout le film tient dans les années 1970-1975.

dont les trois portraits constituent les pièces maîtresses (on relève par ailleurs qu'ils sont ceints, verticalement, des mêmes bannières étoilées, toutes en longueur, que l'on dispose traditionnellement sur les cercueils des soldats tombés au combat), et tout particulièrement l'aura qui s'échappe de leur regard, ces yeux du Mike mort interrogeant le Mike vivant ses dernières heures de paix, au son de la musique traditionnelle russe, tandis qu'au comptoir les verres de bière et de vodka s'entrechoquent avec force « Na zdorovije ! », tout cela nous ramène à la Seconde guerre mondiale. Nous avons vu que l'on peut trouver, ailleurs dans le film d'autres « signes » d'une forme de réminiscence, ou d'écho plus ou moins subliminaux, du conflit matriciel qui devait porter la violence de masse à un niveau industriel, sans équivalent historique. Mais pour rester au Lemko, lieu qui, rappelons-le, nous a été présenté par un vétéran des armées de Paxton et d'Eisenhower venues combattre en Europe, la prise de vue (la caméra est derrière Mike ; nous le voyons de dos observer son portrait, dont le regard est lui-même dans l'axe de l'objectif) suggère assez clairement que celui qui nous regarde se tient au côté des millions de Slaves dont les vies furent englouties, un quart de siècle plus tôt, par la machine de guerre nazie.

Posé au bord du monde, à la frontière du lieu du refoulement (le bar) et de la scène de l'histoire (la salle de bal), perdu dans la contemplation de celui qu'il fut, Mike semble soudainement réaliser que ses amis, et notamment Linda, le regardent, regrettant sans doute qu'il ne se joigne pas à eux. Pour faire bonne figure, il lui rend son sourire et se compose une physionomie enjouée. Mais il y a, entre la jeune femme et le chasseur solitaire, une autre personne qui va venir perturber ce jeu de regards déjà passablement complexe. C'est également une femme très jeune, sans doute plus encore que Linda. Les critiques, tous anglo-saxons », qui l'ont remarquée l'ont nommée « la fille triste » ou « au regard triste<sup>1110</sup> ». Au cours des quatre seuls plans dans lesquels elle intervient<sup>1111</sup>, sa présence à l'écran ne paraît pas excéder la durée moyenne accordée à beaucoup d'autres participants « secondaires » de la fête. Mais c'est avec elle que l'expression « il n'y a pas de figurants », si souvent martelée par le cinéaste, pour qui tout dans un film doit oeuvrer à la construction générale du propos, y compris l'élément qui a pourtant toute les chances de passer inaperçu, prend, dans *The Deer Hunter*, son sens le plus fort.

Nous l'apercevons une première fois, assise derrière une bouteille d'eau de vie russe, dans le bord inférieur de l'écran – seule sa tête est dans le cadre - lorsqu'elle tente d'accrocher du regard Mike, dont les yeux naviguent entre les portraits (c'est avec celui de Nick que commence cette séquence construite autour d'un « jeu » de regards croisés<sup>1112</sup>) et Linda (Illus.). Quand enfin elle y parvient, un

1110 Le générique de fin désigne ce personnage, interprété par Victoria Karnafel, comme la « sad looking girl ».

1111 Davantage en réalité si l'on considère ceux où on la devine, évoluant aux bras de Nick, parmi la foule des danseurs, au moment de l'intervention « musclée » de Stanley (voir plus loin).

1112 Le tout premier plan au Lemko montre également le portrait de Steven, vu depuis l'emplacement qu'occupe Mike.



plan rapproché montre que sa tristesse a disparu et qu'elle tente à présent de surmonter sa timidité dans l'espoir que Mike, qui s'est avancé vers la salle (sans doute l'observait-elle déjà tandis qu'il était encore au comptoir), fasse un pas vers elle (Illus.). Ce qu'elle ne sait pas, c'est qu'elle est simplement positionnée très exactement sur l'axe reliant Mike à Linda et que le jeune homme, élégamment vêtu, un oeillet blanc à sa boutonnière, ne lui sourit absolument pas, ni même ne la regarde. Lorsqu'il réalise le malentendu, et l'espoir, que son attitude a fait naître, il opère un mouvement de recul et engage un repli stratégique vers sa base arrière du comptoir. Tout cela bien entendu pourrait passer pour une simple façon de meubler cette « longue » séquence de la fête. Après tout, comme l'affirment Linda et John, « ce n'est qu'un mariage! ». Il faut bien qu'il s'y passe des choses sans importance. Cependant une fréquentation assidue de l'oeuvre du Cimino nous indique que la facture de ses deux plans de la « fille au regard triste », notamment l'image rapprochée nous donnant à voir la folle espérance, l'attente, que porte son regard, est tout sauf anodine. Manifestement, le film veut nous dire quelque chose.

#### « Je n'aime pas les surprises »

Mais quoi? A ce moment-là du récit, nous ne disposons pas de tous les éléments permettant de connecter cette séquence avec le reste. Tout s'éclaire lorsque, cinq minutes plus tard, nous la retrouvons, toujours à la lisière du cadre. Cette fois, l'action principale, si l'on peut dire, se joue entre John et Nick. Le premier, qui peine à tenir debout<sup>1113</sup>, se souvient de l'ombre qui plane au dessus de cette fête, si belle et si joyeuse, mais qui, justement n'est pas « qu'un mariage ». Visiblement gêné, il entreprend de se lancer dans une laborieuse justification vis à vis de Nick, qui ne lui demande strictement rien. Cherchant ses mots, il bafouille : « Tu comprends, Nick, je serais venu avec vous, mais mes genoux... ». Balayant littéralement d'un revers de main les propos de son ami – il ne le laisse même pas achever sa phrase – Nick se penche brutalement vers la jeune fille qui, coincée entre deux vétérans de la seconde guerre mondiale, est retombée dans sa tristesse, afin de l'inviter à danser. Nous avons entre-temps abandonné le folklore slave et Joe Grifasi, sur l'estrade, interprète le standard de Franck Valli «can't take my eyes off of you ». Le plan suivant, long, montre le couple nouvellement formé évoluant sur cette chanson, propice aux rapprochements en tout genres. Des hommes dansent ainsi ensemble, dont Mike et Stanley, qui ne perd pourtant nulle occasion d'assener des « faggot! » au moindre signe de complicité masculine un peu trop poussée à son goût. Puis, Mike esquisse quelques pas avec Linda avant de l'entraîner prestement prendre une bière au comptoir. Jusque là enjoué, Nick, toujours au bras de la jeune fille - qui a

---

1113 Cimino a expliqué, dans le numéro maintes fois cité d'*American Cinematographer*, que, pour « faire plus vrai », il a tenu à ce que les acteurs et figurants boivent de l'authentique alcool. Parmi les premiers, George Dzundza est très certainement celui qui s'est le plus rigoureusement conformé aux directives de l'« ayatollah ».

largement retrouvé des couleurs – les observe quitter la scène, leur jetant un regard où la perplexité le dispute au désespoir le plus sombre (Illus.). Que s'est-il donc passé?

Cette « *sad girl* » n'est pas une invitée parmi d'autres. *Not just an ordinary guest*, pour parler comme Ella. Elle occupe, dans la scénographie qu'organise la fête, de mariage et de départ, donnée par la communauté de Clairton à ses quatre enfants, une fonction bien particulière. Cimino, on le sait, est un créateur d'images, de formes capables d'exprimer par elle-même un concept. Ce que permet de rendre sensible l'utilisation de ce personnage, tantôt triste, tantôt joyeux, rejeté et accepté, c'est tout ce qui sépare les deux philosophies de l'histoire qui traversent le film.

Reprenons. Mike réalise que le sourire, destiné à Linda – la promesse d'un foyer, la femme consolatrice, encore marquée à la joue du coup que son ivrogne de père, dont elle a la bonté de continuer à s'occuper, lui a asséné quelques heures auparavant – a également été capté par une inconnue, qui, pensant que la marque d'attention était pour elle, s'enhardit et lui suggère une aventure. Un jeu. Un voyage hors des sentiers battus. Tout ce que fuit Mike Vronsky. « J'essaie d'exclure l'élément de hasard de mon travail » confiait un Cimino passablement agacé à un journaliste lui demandant si, étant donné le nombre substantiel de projets avortés, sa démarche ne consistait finalement pas à « miser » sur la chance... On peut en tout cas penser que cette disposition psychologique l'a guidé pour définir son Mike Vronsky. Tout au long du récit en effet, et notamment lors de sa première discussion avec Nick, le chasseur de daim explique que, exactement comme le comte Vronsky, il « aime les choses nettement définies<sup>114</sup> ». Nick lui reproche d'être un « maniaque », un « *control freak* »? Il lui explique simplement qu'il « n'aime pas les surprises ». Il n'accepte de parier que sur des actions dont l'issue dépend exclusivement de sa capacité de contrôle. Quand Nick met en jeu son propre camion, lors de la course-poursuite avec le *Brockway*, il accepte de rentrer dans le jeu (après avoir toutefois demandé à son ami si c'est bien « son jour de chance », manière de lui permettre de réfléchir à deux fois avant de risquer ce qui constitue sans doute son unique bien) car tout repose en définitive sur sa dextérité<sup>115</sup>. Dans la scène suivante, on le voit gagner une nouvelle fois un pari, toujours aux dépens de Nick, au billard, encore une affaire d'adresse. En revanche, lorsqu'il s'agit de miser sur le résultat d'un match de football que retransmet

---

1114 Anna Karénine, *op. cit.*, p. 907.

1115 Vainqueur, il refuse d'empocher la mise, prétextant que c'était « gagné d'avance ». Là aussi, on « gagne » beaucoup à rester le plus près possible de la version originale. Mike accompagne en effet la restitution des papiers du véhicule de Nick de ce commentaire : « It's a million-to-one shot against a sure thing », et c'est son ami qui clôt définitivement la discussion sur le sujet en estimant que « there's no such thing as a sure thing ». Bien qu'il n'y ait pas encore eu, à ce stade du récit, de véritable confrontation entre les deux hommes, ce court échange nous introduit très subtilement dans leur manière respective d'être au monde, fondée sur des philosophies de vie (le « one shot » et le jeu) s'excluant mutuellement. Tout cela disparaît entièrement avec la « traduction » en français. Voir plus loin, notre analyse de « l'histoire d'amour » que porte le film.

la télévision du bar<sup>1116</sup>, il se garde bien de participer. Mike ne *joue* fondamentalement pas. Plus tard, bien plus tard, après le Vietnam, il sera le seul à regarder, depuis un autre bar, la partie de bowling que disputeront ses amis, dans une attitude en tout point identique à celle adoptée lors de la fête au Lemko.

Sa philosophie, c'est le « one shot » qu'incarne sa pratique de la chasse mais qui en définitive régit toute sa vie. Le *one shot*, c'est – *stricto sensu* - la capacité à loger une balle, et une seule, décisive, dans le corps de l'animal traqué. Le *one shot*, c'est l'exact opposé du jeu et du hasard. C'est le démenti le plus radical qui soit au tapis de bombe se déversant sur les rizières du nord-Vietnam, au napalm brûlant indistinctement civils et militaire, et, bien sûr, à cette roulette russe donnant si magistralement forme à la terreur et à la mortalité aléatoire qui définit toute guerre. Dans *The Deer Hunter*, le Vietnam, la guerre, le déluge du feu, n'est surtout pas la poursuite de la chasse par d'autres moyens. Certes, toutes deux semblent relever de la même logique de dissociation, la plus définitive que l'homme puisse entreprendre, celle qui consiste à séparer l'élément vivant de la part morte du monde. Mais Cimino les inscrit dans deux registres de pensée, deux rapports à l'histoire inconciliables.

Face au *one shot*, il y a donc une autre manière d'habiter le monde. C'est bien sûr celle de Nick. L'instant précédent la discussion avec John et ses genoux, dans le dos de la *sad girl*, Nick est encore/déjà en train de jouer. Dans une sorte de parodie de concours, qui semble ne l'opposer qu'à lui-même, il a disposé par terre, au milieu des danseurs, un verre de bière et fait mine à plusieurs reprises de prendre son élan avant de sauter par dessus à pieds joints. Attirée par le spectacle, la foule s'est écartée, créant au centre du Lemko une arène où Nick est le champion, la vedette, applaudi à tout rompre pour ses exploits. Déjà, une posture de gladiateur<sup>1117</sup>, sur un mode carnavalesque certes, - « ce n'est qu'un mariage » - pour celui qui offrira son corps, supplicié comme celui d'une rock star décadente, les bras constellés de piqûres d'héroïne, au milieu des hurlements d'une foule en délire.

John parle du Vietnam. Pourquoi il reste ici, au chaud, à Clairton, tandis que Nick part. Des genoux mal fichus. Il aurait pu y aller, si seulement...Mais voilà, il est né avec des articulations fragiles. Il

---

1116 Voir première partie, chapitre deux.

1117 Rien décidément n'est gratuit dans le cinéma de Cimino. Ainsi la première parole audible prononcée par Nick réside-t-elle dans une blague, lancée à ses collègues dans le vestiaire de l'usine. Elle est basée sur un jeu de mots, ce qui rend sa traduction littérale impossible. Cependant, l'insigne médiocrité du sous-titrage français fait une nouvelle fois des ravages, en proposant une absurde plaisanterie graveleuse à propos d'un nain...Dans le texte original, Nick demande à son interlocuteur s'il sait comment s'appelle un « romain joyeux » (« happy roman ») et enchaîne avec la réponse: « a gladiator » (glad he ate her). Le jeu de mot a certes une dimension sexuelle explicite, mais il est significatif de relever que la première prise de parole de celui qui se révélera par la suite particulièrement *inarticulate* fait de l'état de gladiateur une quasi allégorie du bonheur terrestre...

mourra dans son lit, à Clairton. Avant même de commencer, bien avant que les balles ne sifflent et ne frappent aléatoirement ceux désignés par le sort, la guerre est déjà une affaire de hasard et de (mal)chance. Il y a ceux qui y vont et ceux qui n'y vont pas. Nick y va. Immédiatement, il connecte la guerre et le jeu. Il n'écoute plus John, ses genoux souffreteux et sa mauvaise conscience, et mise sur la jeune fille au regard triste.

Le dernier temps de cette séquence avec la *sad girl* témoigne de l'articulation – si l'on peut dire – entre ces deux manières d'appréhender le monde, que développera le film par la suite. N'oublions pas, nous en reparlerons plus loin, que tout cela s'inscrit dans le cadre d'une histoire d'amour refoulé entre deux hommes. Le *one shot* est pour Mike un refuge, ce qui permet de donner un sens à sa vie. Le jeu relève davantage, pour Nick, d'une logique de fuite (avec une dimension addictive évidente) et de compensation. Lorsque son ami et colocataire entraîne sans ménagement (l'on se souvient de sa maladresse caractéristique avec les femmes) Linda vers le bar, quittant ainsi la scène, la caméra s'attarde sur Nick. Il lève les yeux de sa partenaire pour suivre du regard le couple qui s'éloigne inexorablement et son visage se décompose. Une première lecture, un peu rapide, pourrait nous amener à voir là une manifestation de désapprobation de la conduite de celle qui sera dans quelques instants sa fiancée. Mais ne nous y trompons pas. Nick a sans doute beaucoup d'affection, de tendresse, pour Linda. Mais ce n'est pas elle qu'il voit. Ce qu'il comprend, c'est que le seul amour qui ait jamais compté à ses yeux, celui qu'il éprouve pour Mike, ne se réalisera jamais. La grimace qui déforme alors son visage l'atteste ; « ah, alors c'est comme ça? » semble-t-il se dire à lui-même, avant de retourner vers la fille qu'avait avant lui dédaigné Mike. Il peut se perdre dans le jeu.

#### « Green Beret! »

La fête s'organise donc pour partie autour de la dualité entre le « jeu » à qui Nick donne sa forme la plus expressive, et ce que l'on peut déjà nommer, avant que le moindre coup de fusil ne soit tiré, la « philosophie du *one shot* ». Toute la fin de la cérémonie, nous y reviendrons, est construite autour de cette confrontation. Mais il se passe autre chose au Lemko. Le Vietnam s'invite. Pas seulement avec des drapeaux et des promesses de « servir fièrement Dieu et le pays » suspendues aux murs. Un Vietnam de chair et d'os, en Béret vert et tenue de Ranger. Et sa présence a des répercussions immédiates sur la cohésion sociale de la petite communauté<sup>1118</sup>.

L'ambiance est à nouveau à la musique traditionnelle, à l'accordéon et aux rythmes slaves. Mike et Linda boivent leur *Rolling Rock* au bar, espace où se loge l'inconscient, le refoulement, les non-dits tant collectifs qu'individuels. Le premier fait très gauchement une esquisse de tentative pour

---

1118 L'intrusion du Béret Vert doit bien sûr être rapprochée de l'invasion de Clairton par le camion.

embrasser la seconde, qui ne sait trop quoi en penser, si ce n'est que « c'est un mariage, il faut bien que les gens s'amuse » ». C'est alors que, dans la grande salle, celle de l'histoire officielle, Axel, qui ne part pas, (le médisant Stan suggèrera beaucoup plus tard que son sur-poids pourrait en être la cause) « joue » au soldat, commettant son petit crime de guerre à lui, pour s'amuser. Tout le monde rit d'ailleurs quand il soulève de terre sa compagne, la hisse sur ses épaules et l'emmène en courant vers le vestiaire. La caméra est là et l'attend. Ce vestiaire, c'est un peu la contre-société de l'Amérique post hippie, on y trouve un couple d'amoureux cachés (une relation interlope?) fumant, peut-être de la marijuana, qui, surpris par l'intrusion intempestive du gros Axel et de sa compagne, qui s'est au passage emparée d'un parapluie, le menaçant de l'embrocher s'il ne la remet pas sur ses deux pieds, disparaît en un éclair sous les vêtements laissés là par les invités de la fête. Et tandis qu'Axel semble s'engager dans un simulacre de viol, encouragé par les gloussements de son amie, nous voyons, à l'arrière-plan, dans l'ouverture séparant le vestiaire du sas d'entrée, passer, furtivement, reconnaissable entre toutes, la silhouette d'un militaire<sup>1119</sup>.

Le Béret Vert se poste, bras croisés, sur le seuil de la salle du bal, et il regarde (Illus.). Stan danse avec sa fiancée du moment (il passe tout le film, rappelons-le, à se vanter d'accumuler les succès auprès des femmes) mais il doit céder la place, alors que le morceau de musique n'est pas terminé, au gérant du supermarché *Eagle*. De très mauvaise grâce, il rejoint le banc – disposé le long du « mur du refoulement », face aux portraits - où John<sup>1120</sup>, qui n'a pas perdu une miette de l'histoire, ne peut réprimer un fou-rire. Et les déboires de Stan ne sont pas finis. Le repli honteux vers la périphérie de la salle n'était que le prélude à son humiliation publique. Car voilà que l'aigle déploie ses ailes. Il enveloppe le postérieur de la demoiselle d'honneur et entreprend, sans pudeur aucune, de le caresser. John manque de s'étouffer dans son verre tellement il rit. Et les commentaires ulcérés de Stanley (« Tu as vu ce que fait ce salaud?! Il lui pelote le cul!! Non, mais regarde, il recommence! ») ne font que redoubler son hilarité. Lui aussi finit par conclure qu'après tout, « ce n'est qu'un mariage! » ; il n'y a pas de raison de prendre les choses trop au sérieux. Mais il en faut plus, beaucoup plus, pour apaiser l'ire de Stanley. Une bonne guerre, voilà ce qui pourrait le régénérer. Mais Stan ne part pas. Lui le guerrier dans l'âme, qui astiquait son revolver au comptoir du *Welsh* pendant que ses amis braillaient *I can't take my eyes off of you*, est condamné à regarder les autres partir porter le feu. Mais il y a bien pire que les menées des communistes athées en Indochine. La patte de l'aigle sans foi ni loi sur le derrière rebondi de sa copine. Comment un tel

---

1119 Voir illustration dans le second chapitre de la première partie.

1120 Comme le montre à nouveau ce plan, la présence soulignée des vétérans contribue à donner chair au spectre de la seconde guerre mondiale que font planer les portraits suspendus des trois futurs soldats. L'on remarque par ailleurs que le tenancier du *Welsh Bar* a disposé sa rangée de cigare à sa ceinture, telles des cartouches, reproduisant ainsi une esthétique très guerrière.

crime pourrait-il demeurer impuni? Il l'aura sa guerre ; « Qu'est ce que ça veut dire 'c'est qu'un mariage? ' Ça suffit, je vais chercher mon flingue! ». Stan quitte le banc, encouragé par un John qui n'en peut plus : « oui c'est ça, va donc chercher ton flingue! ».

Et, tandis que le Béret Vert occupe toujours la même place, Stan gagne le centre de la salle et met fin à l'idylle naissante (la demoiselle d'honneur ne semblait pas mécontente du comportement plutôt cavalier de son partenaire) par une tape sur l'épaule du gérant. Le combat des chefs va-t-il avoir lieu? C'est oublier bien vite que Stan est foncièrement médiocre et lâche. Il administre donc une violente gifle à...sa copine, qui s'effondre aussitôt sur le parquet (Illus.)<sup>1121</sup>. Avec ce second coup porté sur une femme (dans les deux cas par des personnages caractérisés par leur couardise), c'est bien une facette de la guerre, l'agression des plus faibles<sup>1122</sup>, qui traverse le Lemko. D'ailleurs, une fois les choses apaisées, notamment grâce à l'intervention du pacificateur Nick<sup>1123</sup> et les couples de danseurs reformés, un indice nous montre que le récit a franchi une étape, qu'un glissement s'est opéré avec cet ersatz de lâcheté guerrière. Le Béret Vert s'avance, joue des coudes pour se frayer un passage parmi la foule qui ne semble pas le remarquer. Il ne marque aucun temps d'arrêt, il est déterminé à gagner le bar au plus vite, et s'assoit directement au comptoir.

Quand il pénètre dans ce réduit, Mike a repris ses tentatives lourdaudes d' « approche » de Linda (à moins que ce ne soit l'alcool qui le fasse tituber, mais il semble bien qu'il veuille de nouveau l'embrasser), manifestement très soulagée de voir, dans le sillage du Béret Vert, arriver Nick, vers lequel elle se précipite (elle lui dépose même un baiser sur la bouche), puis retourne danser. On

---

1121 La réaction de l'aigle du supermarché, qui détourne les yeux et se dépêche de quitter les lieux, sans même esquissier le moindre geste visant à secourir ou reconforter sa partenaire, trahit assez nettement l'aversion du cinéaste pour les « moyens »...

1122 On l'a vu avec notamment l'audience très large rencontrée par les images mettant en évidence les souffrances des femmes au Vietnam, telles *Napalm Girl* ou *Massacre at My Lai*.

1123 Une dimension fondamentale du personnage, qui justifie le rapprochement déjà signalé avec le Billy Budd du roman éponyme de Melville. Nous en reparlerons plus loin, dans la mesure où il est également possible de « connecter » Mike et Vere, le capitaine du *Bellipotent*. Comme Billy, Nick quitte la paix pour la guerre avec une apparente sérénité (Billy Budd est matelot sur un navire marchand, baptisé le *Droits de l'Homme* et se retrouve incorporé de force sur le navire de guerre commandé par Vere, mais en prend son parti). Comme le personnage de Melville il est aimé de tous, sauf d'un seul, qui veut sa perte (c'est sans doute noircir à l'excès le personnage de Stanley que d'en faire le pendant de Claggart, mais il est évident, comme le montre sa tentative de croche-pattes dans l'église, puis la hargne avec laquelle il s'en prend à Nick, venu relever la femme et tenter de le calmer qu'il en veut beaucoup à ce dernier, qui achève involontairement de le ridiculiser en l'envoyant au tapis). Par ailleurs, *Billy Budd* est un récit qui peut, d'une manière générale, être convoqué avec profit pour mieux comprendre le film de Cimino pour au moins deux raisons:

- 1) La tension, puis l'angoisse, qui saisit les personnages du roman (rappelons qu'il se déroule entièrement à bord du bateau, monde clôt par excellence) est en grande partie la résultante de la confrontation entre deux systèmes d'organisation sociale : la *gemeinshaft* et la *gesellshaft*. Les marins ont fondamentalement la nostalgie de la communauté, de type villageoise, à laquelle la guerre les a arraché. Cette menace sourde est palpable pendant toute la fête que donne la *gemeinshaft* de Clairton afin de domestiquer, de conjurer, la guerre voulue par la *gesellshaft*.
- 2) Cimino, admirateur de Melville, ne pouvait qu'être particulièrement sensible au fait que se trouve au coeur du propos de *Billy Budd* l'idée que, les hommes étant par définition mortels, sont « naturellement » portés à s'attacher à ce qui résiste au temps et, terrible paradoxe, tuer d'autres hommes au nom de ces valeurs. Ici, Dieu et la nation (« serving God and Country Proudly ») occupent la place de la Loi et de l'Ordre dans *Billy Budd*.

remarque alors une chose étrange : tout le monde a quitté le bar. Ce lieu qui jusqu'à présent n'avait jamais désempilé, le serveur Jerry peinant à satisfaire les commandes de ses innombrables et insatiables clients, est désormais totalement désert, à l'exception bien entendu des trois futurs soldats (Steven a rejoint le groupe). Et du Béret Vert, dont personne encore n'a relevé la présence. Si l'on met de côté Jerry, ainsi qu'un buveur ivre mort affalé sur une table, tous les civils ont fui. Vidé de ses anciens occupants, le bar donne encore mieux à voir l'empilement de centaines de cartons que l'on ne manquera de reconnaître dans les différents entrepôts vietnamiens où le film nous emmènera dans les parties suivantes.

Mais ce que l'on constate dans l'immédiat, c'est bien que personne ne *veut voir* la guerre. Le *Green Beret* n'a fait que traverser l'histoire (la grande salle de bal), à toute vitesse. On ne s'est même pas retourné sur son passage – on s'est un peu poussé, afin, justement, de faciliter un trajet le plus rapide possible, sans *traces* - et est allé se loger tout droit dans l'unique lieu où on l'accepte : l'espace du refoulement, le bar désormais occupé par les seuls individus qui ne peuvent pas faire semblant d'ignorer qu'une guerre fait rage à l'extérieur, puisqu'eux-mêmes s'appêtent à la rejoindre. « Green Beret! » hurle Steven quand il réalise la qualité du client esseulé, juché sur un tabouret à l'autre extrémité du comptoir (Illus.). Il y a, dans la scène qui suit, pour reprendre le fil des références littéraires indispensables à la bonne intelligibilité du film, un peu de la *Complainte du Vieux Marin* de Coleridge<sup>1124</sup>. Sauf que le dispositif est inversé. Cette fois, c'est l'invité surprise (il est évident que le *Green Beret* n'entretient aucun rapport avec le couple dont on célèbre la noce ; c'est Nick qui doit présenter le marié au soldat) qui ne veut pas parler, et les autres qui veulent absolument savoir.

Ils vont rester sur leur faim. Car si la société ne veut pas voir la guerre, mais seulement souhaiter « Bonne chance! » à ceux qui partent, ceux qui en reviennent ne peuvent pas en parler. Sous les traits de Paul d'Amato, le milicien barbu de l'Association dans *Heaven's Gate*, ce *Green Beret*, tout droit venu du « mur de la chance » (où Clairton a suspendu sa banderole « Good Luck Nick, Michael and Steven », sous laquelle il a stationné un certain temps avant de se décider à traverser la salle) assène une magistrale leçon d'histoire aux trois bleus qui lui témoignent leur admiration : « Allez vous faire voir! »

Ce Béret Vert, c'est évidemment le futur Mike. Le même treillis, les mêmes médailles, le même mutisme. La guerre, c'est un albatros que l'on porte autour du cou pour le restant de ses jours<sup>1125</sup>.

---

1124 *The Rime of the Ancient Mariner*, poème publié en 1798.

1125 Dans le poème de Coleridge, le vieux marin, coupable d'avoir tué l'animal qui avait pourtant guidé le navire hors des eaux prises par les glaces, a l'impression de porter le poids de son crime autour du cou, ressentant physiquement la présence du volatile. Episode qui a donné naissance au proverbe anglais « porter un albatros autour du cou » autrement dit être accablé par un fardeau lié à un sentiment de culpabilité.

Trois temporalités occupent alors le cadre durant la présence de cet hôte inattendu. A l'arrière-plan, on distingue, sur le mur du passé, le portrait de Steven lycéen. Au centre, les trois nouvelles recrues et à l'extrême-droite l'image du devenir de l'un d'eux. Insensible aux « Na Zdorovije! » des trois fêtards, qui en rajoutent dans leur enthousiasme (Nick se croit même obligé d'ajouter : « j'espère qu'il nous enverrons là où ça canarde! »), le *Green Beret* finit par concéder une ébauche de sourire. Cimino, créateur d'images, frappe encore un grand coup avec ce petit rictus en coin. Dans une économie de moyens rappelant un peu le personnage d'Axel, le soldat s'est contenté de décliner quelque « Fuck it! », mais il laisse, grâce à cet ultime geste, et avant de disparaître dans les oubliettes de l'histoire, un témoignage d'une force incommensurable. « Ah, vous voulez savoir comment c'est, vous êtes pressés d'aller au feu? Ne vous inquiétez pas, vous allez bientôt voir...Et vous ne serez pas déçus! Sauf que vous non plus vous ne pourrez rien en dire... » ; voilà en substance la teneur du « message » du Béret Vert.

### **Epilogue, premier acte : un *one shot* fleuri**

Mais même les plus beaux mariages ont une fin. Sur un signe convenu, les convives tapent en cadence dans leurs mains (toujours, en fond sonore, la musique traditionnelle), Axel (qui est entre-temps venu aux nouvelles) et Nick s'emparent de Steven, hissé sur leurs épaules, et le ramènent dans l'histoire, jusqu'à l'estrade où se tient l'orchestre. A l'autre extrémité de la salle, John se précipite sur Angela et, aidé d'Axel qui a déposé son fardeau, l'achemine de la même manière vers son mari. Le couple est donc réuni, devant la grande fresque pastorale, comme il se doit, du côté « mythique » du Lemko. Cette dernière séquence s'organise entièrement autour de la relation jeu (chance)/ *one shot* (rite). Nous sommes du côté de Mike (rappelons que son portrait voisine avec la fresque tandis que celui de Nick est tout proche de la sortie et de la banderole « Bonne chance »). Il est d'ailleurs le seul, parmi les invités, qui s'autorise à monter lui-même sur l'estrade, où se tiennent également le maître de cérémonie et gérant de l'*Eagle* et la mère de Steven, afin de couvrir son ami avec la veste de son smoking. Nick et Linda se sont rapprochés et la caméra les saisit en légère contre-plongée, exactement sous le portrait de Mike. Le premier *one shot* prend la forme d'un bouquet, celui de la mariée, jeté dans la foule. Et c'est un coup de maître : Angela expédie dans une trajectoire limpide (il est évident qu'elle a visé et ajusté son tir<sup>1126</sup>) sa composition florale dans les bras de Linda. Une fréquentation assidue du film nous permet de distinguer, quelques secondes plus tard, tandis que Linda exulte, une main exerçant une amicale pression sur la tête, puis l'épaule de

---

1126 Plusieurs scènes suggèrent une complicité entre les deux femmes. Témoin et demoiselle d'honneur, Linda s'est tenue pendant toute la cérémonie du mariage derrière Angela, portant au dessus de sa tête, selon le rite orthodoxe, la couronne célébrant la reine du jour. Il ne fait donc aucun doute que le geste de la mariée ne relève pas du jeu mais bien d'une forme de *one shot* : Angela n'a qu'un bouquet et désigne avec son tir fleuri le destin de son amie, qui devra lui succéder sur cette même estrade.



Nick. C'est John. En camarade attentif, serviable et attentionné, il a bien noté que Linda aime Nick. Il le presse donc de se déclarer. La timidité du jeune homme est palpable, il hésite. John doit revenir à la charge. Mais Nick voit le bouquet. Le sort lui paraît jeté. Linda a été choisie, il doit tenter sa chance. Sa bouche remue, il va parler, et parvient à lâcher une phrase très courte, qui va à l'essentiel : « veux-tu m'épouser? », à laquelle la jeune femme s'empresse de répondre par l'affirmative. L'attitude de Nick nous révèle à quel point il avait conçu sa déclaration comme un pari. Il n'en revient pas d'avoir gagné (pour une fois!) et force Linda à réitérer son accord. Il peut, finalement la serrer dans ses bras et l'embrasser avec fougue, tandis qu'à l'arrière plan le bon John laisse éclater son bonheur.

### **Epilogue, second acte : « Si vous n'en versez pas une goutte... »**

Retour au rite. Sur l'estrade, la mère de Steven, qui semble au fil de la soirée s'être un peu consolée (en tout cas s'être faite à l'idée) de la mésalliance de son fils, tient une coupe à double col. L'aigle de l'épicerie, toujours ravi – il a sans doute fourni le vin que contient le récipient, ainsi peut-être que toutes les boissons bues durant la fête – se fait pédagogue et expose le principe de l'opération aux mariés et au public<sup>1127</sup>. C'est, à l'en croire, une affaire de *one shot* qui doit porter chance. « Si vous n'en renversez pas une goutte, c'est de la chance assurée pour tout le reste de votre vie! » assure-t-il tandis que les invités encouragent de leurs applaudissements et de l'incantation « Adonaï!<sup>1128</sup> » les jeunes mariés à s'exécuter. Il faut boire la coupe de vin d'un trait, sans reprendre son souffle. *A priori* donc, un pur *one shot*, qui ne dépend que du contrôle, de la maîtrise, du buveur. A lui de bien régler l'inclinaison de son récipient pour ne pas en laisser s'échapper la moindre parcelle de liquide. Mais il y a deux mains qui tiennent la coupe, deux mains qui n'appartiennent pas au même corps et n'obéissent pas au même cerveau. A moins, peut-être, d'avoir préalablement répété l'opération, le succès repose donc, partiellement, sur la chance, c'est à dire la probabilité que les gestes des deux mariés soient parfaitement coordonnés. Selon Robin Wood, c'est Steven qui gâche tout. A l'écran, ce n'est pas absolument évident, même si les arguments que développe le critique anglo-canadien sont assez percutants. Il voit dans l'empressement du jeune homme le signe tangible de son envie de faire enfin partie de la communauté des hommes, de quitter cette mère possessive qui l'étouffe. Steven aurait ainsi hâte que s'accomplisse ce qui peut effectivement être vu comme un rite de passage, ce qui est conforme à la situation que le film fait au personnage : il restera finalement un éternel enfant et, quand les circonstances l'éloigneront du foyer maternel, c'est auprès de ses deux compagnons

---

1127 Cimino assure s'être inspiré à ce sujet de son immersion dans les communautés russes qu'il a fréquentées. Voir toujours le même numéro d'*American Cinematographer*.

1128 Un des noms de Dieu dans la Torah, et donc dans l'Ancien Testament. N'oublions pas que cette soirée est toute entière frappée du sceau du sacré. Les mariés s'unissent évidemment devant Dieu, mais celui-ci attend aussi d'être loyalement « servi » par ceux de ses fils qui s'en vont combattre.

d'armes qu'il recherchera une protection. Toujours est-il que trois gouttes rouges viennent salir la robe blanche d'Angela (Illus.). On a beaucoup écrit sur ces trois gouttes de vin : substitut du sang virginal (Angela est enceinte d'un autre et Steven confie à la fin de la fête à Nick son « dernier grand secret », à savoir qu'il « ne l'a jamais fait avec Angela ») ; anticipation bien entendu du sang qui sera versé à la guerre (et de la triple amputation que subira Steven). Tout cela est évidemment valable, inutile donc de revenir dessus. Mais ce qui nous paraît décisif, dans la mise en scène de ce rite qui mêle l'adresse à la chance est, qu'avec lui, c'est toute l'hypocrisie et le cynisme de l'illusion démocratique, en période de guerre, que dénonce le film.

La guerre du Vietnam, comme le fut une décennie plus tôt le conflit en Algérie côté français, est la dernière guerre américaine à faire appel à la conscription. Plusieurs dizaines de milliers d'appelés du contingent sont morts ou ont été gravement blessés entre le milieu des années soixante et la chute de Saïgon. Logiquement, l'idéal démocratique prévoit que les hommes soient mobilisés en fonction de critères établis indépendamment de l'appartenance de classe. Or, la quasi totalité des civils appelés à combattre, et éventuellement à mourir, au Vietnam, étaient issus des classes populaires<sup>1129</sup>.

On lira à ce sujet avec profit le témoignage de l'un de ces soldats prolétaires, devenu bien des années plus tard universitaire, Tim 'O Brien. Dans *If I die in a Combat Zone*, écrit dans l'immédiat après-guerre, il raconte comment, l'été 1968, il s'est « transformé en soldat<sup>1130</sup> ». Jeune ouvrier, sans famille à charge, il ne pouvait, sauf à gagner le Canada, échapper à la conscription. Le livre vaut surtout pour ses considérations relatives aux conditions dans lesquelles il a, aux côtés de ses compagnons d'infortune, « dit les mots<sup>1131</sup> » qui ont fait de lui un maillon de l'énorme armada militaire déployée par la première puissance du globe dans la péninsule indochinoise. Tout particulièrement, l'on retiendra les descriptions de la petite ville du Minnesota (« Ce n'était pas une grande ville, pas une Minneapolis ni une New York, où le fils de son père peut échapper au regard inquisiteur des habitants<sup>1132</sup> ») où il grandit et où la nouvelle de son incorporation fut accueillie dans un mélange de commisération et de soulagement. « La ville était là, elle m'observait », écrit-il pour témoigner de la tension, comme l'ont fait bien d'autres avant lui, qui traverse, en temps de guerre, la communauté au sein de laquelle il a toujours vécu. La ville observe Tim parce qu'elle veut savoir s'il va bien répondre à l'appel, s'il va se conformer à l'injonction lancée par l'illusion démocratique. Il doit le faire, au risque de voir l'ordre social tout entier s'effondrer. C'est le sens profond de ce rite conclusif de la fête de mariage et de départ : Clairton vient voir, et célébrer, ceux qui vont mourir pour que survive, espère-t-elle, la communauté.

1129 Un constat similaire peut être établi pour les guerres coloniales menées par la France entre 1945 et 1962.

1130 *If I die in a Combat Zone*, 1975, p. 34.

1131 *Ibidem.*, p. 41.

1132 *Idem*, p. 35.

Cimino, en cinéaste tolstoïen, construit, autour de cette séquence de la coupe de vin, et de la chute finale – le départ des mariés et des soldats - une impressionnante mise en forme de la polarisation autour de laquelle a tournée toute la fête. Ce moment fonctionne donc, à l'intérieur de ce film dans le film qu'est le Lemko, comme le temps de clarification des enjeux structurels du récit.

L'échec des mariés à mener leur mission à bien est imputable à une divergence de temporalité. En définitive, ce qui se joue lors de la célébration de l'union sous le signe du cratère à deux becs, c'est bien la tension entre la *gemeinshaft* et la *gesellshaft*. Peu importe que ce soit à Steven ou à Angela que l'on impute la responsabilité du vin versé. Ce qui compte, c'est que ces trois gouttes se soient échappées en raison de l'impossibilité de mener de conserve, de fusionner (ce qu'est censé être par définition un mariage ; par là Cimino illustre une nouvelle fois sa défiance vis à vis du couple hétérosexuel) deux régimes intrinsèquement antagonistes de temporalités et de rapport au monde.

Angela porte la vie. Elle veut la retenir, la conserver. Steven, on l'a dit, veut fuir. Sa mère bien sûr, mais aussi, comme nous l'a révélé la scène de beuverie au *Welsh*, une existence un peu trop lisse. On a beaucoup reproché à Cimino le « bellicisme » de ses personnages. Mais, outre qu'il est absurde de considérer que l'état d'esprit de Mike, Nick ou Steven refléterait le point de vue du cinéaste, Cimino expose avec *The Deer Hunter* une idée très simple et difficilement contestable, bien que déplaisante : la guerre, n'importe quelle guerre, a toujours constitué, pour une fraction de la population masculine, une forme de dépaysement, une aspiration à un dépassement que le cadre quotidien de l'existence est incapable de fournir. Sans doute en effet, Steven est-il impatient, tout comme Nick, d'aller « là où ça canarde ». Il veut se conformer, répondre à l'appel de la *gesellshaft*. Et rejoindre ses amis, d'autant que, comme il se confiera à Nick quelques instants plus tard, il ne sait pas « quoi faire quand Angela aura le bébé ». Expulsé *manu militari* du *Welsh*, Steven lance à sa mère, qui ne supporte pas de le voir épouser une « étrangère » : « J'aime Angela! ». Il n'y a évidemment aucune raison de douter de la sincérité de ses sentiments, mais l'on peut penser que l'amour qu'il lui porte est peut-être, pour partie, lié au fait que, justement, elle est étrangère. Dès les tout premiers instants du récit, cette tension, constitutive de son être, est palpable. Sur le parking de l'usine, il lâche à ses amis, après la lecture de l'oracle (le parhélie) par Mike : « je me marie ce soir et vous, vous allez à la chasse! », manière d'exprimer un tiraillement douloureux entre l'appel du foyer et la camaraderie virile.

Le plan montrant le jus de la treille maculant la robe possède un statut particulier, sans équivalent aucun dans toute la filmographie de Cimino. Cette singularité tient au fait que, à rebours de la conception du cinéma qui l'anime – celle en tout cas qu'il défend – les images ne sont pas ici justifiées du point de vue du récit. Personne ne voit les gouttes tomber et former une auréole

écarlate sur le blanc de la tenue de mariée d'Angela.

C'est évidemment une rupture fondamentale ; avec ce plan, le cinéaste semble renoncer à sa préoccupation consistant à construire son histoire de telle façon que le spectateur « n'en sache jamais plus que les personnages ». Cette idée d'une progression conjointe constitue le fondement de l'analogie que cette thèse tente d'établir entre le cinéma de Cimino et les considérations kracaueriennes relatives au « flux de la vie ». Le cours de l'existence ne laisse pas de possibilité aux *flashforwards*, aux montages parallèles ou aux fondus enchaînés. Ni au zoom, le seul mouvement d'appareil qui ne puisse être réalisé par l'oeil humain ; le gros plan sur les minuscules tâches rouges ne correspond *a priori* à aucun point de vue diégétique.

Personne, on l'a vu, ne nous informe de ce que devient Nick après que la voiture de Julien l'ait emmené dans la nuit de Saïgon. De même, nous ne savons rien de la manière dont la vie s'est poursuivie dans la petite cité de Pennsylvanie pendant les années de guerre au Vietnam. La brutalité du *cut* entre le *Welsh Bar* et le village vietnamien est infiniment plus conforme à la réalité de la texture de l'expérience que toute forme de transition, gommant la spécificité du passage à l'état de guerre.

Ici, nous savons, tandis que Steven et Angela, levant la coupe en vainqueurs, chaleureusement congratulés par la foule du Lemko, sont maintenus dans l'ignorance (Illus.). Et pourtant, nous tenons ce moment pour le témoignage le plus pertinent de la fonction politique que l'on peut assigner au cinéma de Cimino et même, paradoxalement, une mise en forme en tout point fidèle au dogme (terme qui serait évidemment rejeté avec la dernière violence par le cinéaste) visant à établir le cinéma comme relevant d'une analogie avec la façon dont les hommes habitent leur existence. Tout particulièrement dans un contexte aussi puissamment marqué par le poids de l'idéologie que pouvaient l'être les années Vietnam aux États-Unis.

Le patron du supermarché *Eagle*, « fondation » (voir première partie) de l'impressionnante église orthodoxe de la communauté, est donc le maître d'une cérémonie relevant fondamentalement de l'ordalie (Cimino nous met sur la voie avec le titre de son article publié dans l'*American Cinematographer*) et dont l'esthétique nous ramène davantage à l'imagerie de la Russie impériale (l'aigle à deux têtes) qu'à la liturgie grecque qui a ordonné la célébration de l'union de Steven et d'Angela à Saint Theodosius. Ce moment clôt la fête et annonce le départ des mariés pour leur nuit de noce, l'avant dernière avant le Vietnam. Ce que prend en charge cette ultime phase de cette longue séquence au Lemko, c'est aussi toute l'ambiguïté du regard que porte le film sur Clairton.

D'un côté donc, la communauté, bienveillante et chaleureuse, toute entière réunie pour féliciter les

jeunes époux (« congratulation Steven and Angela ») et pour souhaiter « Bonne chance » aux trois soldats. De l'autre, une société enlue dans les contradictions de son époque, fondamentalement en état d'insécurité<sup>1133</sup>, qui *sait* qu'un tribut doit être payé pour que le chaos l'épargne. Elle le désire, parce qu'elle le juge nécessaire, mais ne veut pas le voir. C'est très précisément ce que filme Cimino. Jusque là – dix huit minutes se sont déjà écoulées – tous les moments importants de la fête ont été montrés depuis la périphérie du Lemko (les échanges de regards entre Mike, les portraits, Linda et la fille triste ; l'arrivée du *Green Beret* vue depuis le vestiaire, puis la « discussion » dans le bar déserté entre ce dernier et les trois futurs soldats...Même la scène de la gifle donnée par Stan à sa compagne commence dans les marges de la salle, avec les commentaires de John, hilare, relativisant les infortunes de son ami). Cette fois nous sommes, lorsque Joe Grifasi annonce que le destin du couple sera scellé par leur faculté conjointe à boire à la coupe sans verser *à côté* la moindre goutte, au milieu de la foule assemblée au pied de l'estrade. Nous nous tenons au coeur de la société de Clairton lorsque les deux mariés s'emparent de l'objet. Le public tape dans les mains et scande « Adonai! Adonai! », au fur et à mesure que celles de Steven et d'Angela inclinent le vase pour en boire le contenu (Illus.). Et plus le terme approche, plus le rythme des incantations/injonctions divines s'accélère. Tout le rapport magique de la société à la guerre passe dans cette scène. Nous sommes toujours dans Clairton, Clairton qui sait instinctivement qu'il se joue, dans cette salle, sur cette estrade, quelque chose qui entretient un rapport étroit avec le destin non d'un couple seul, mais bien de la communauté. Clairton qui, comme l'écrit Michael Herr au sujet de la société américaine des années Vietnam, « veut voir et ne veut pas voir<sup>1134</sup> ». Et le vin, le sang, finit par couler et tacher la robe. Du milieu de la salle, au centre de l'histoire, nous ne voyons rien. C'est un insert, sous forme de gros plan<sup>1135</sup>, qui nous révèle ce que ni les principaux intéressés ni le public n'ont remarqué. La première leçon, la plus immédiatement accessible, que nous communique ce plan, est que, si l'on veut comprendre l'histoire, il faut faire un pas de côté, adopter un autre point de vue que celui qui sert l'ordre social. C'est depuis la marge que l'on comprend le centre. Certes, mais il y a plus car c'est bien à nous, spectateur, que s'adresse exclusivement cette image.

Autrement dit, à ceux, qui de toute façon, connaissent la fin de l'histoire. « Si vous n'en versez pas

---

1133 Entre la volonté de conserver une forte spécificité culturelle – et donc une forme d'homogénéité sociale – avec l'affirmation des traditions culturelles et linguistiques directement héritées de l'immigration russe et la revendication constante de la fidélité à la nation américaine, le tout sur fond d'un tissu économique basé quasi exclusivement sur des activités appelées à périliter dans un avenir proche.

1134 *Dispatches*, *op. cit.*, p. 28.

1135 Rien n'interdit de voir dans ce gros plan « autre chose » qu'un morceau d'étoffe blanche. La robe est en effet ornée de motifs brodés, en relief donc. Cela pourrait être une carte. Or, le vin tombe sur une forme oblongue, située à l'extrême orient, au bord d'une vaste étendue plane (en réalité l'épaule et le haut du bras d'Angela). Le Vietnam? Kracauer note, à ce sujet : « Tout gros plan révèle des formations nouvelles insoupçonnées ; telle texture de la peau évoque des photos aériennes, des yeux se transforment en lacs ou en cratères volcaniques » (*Théorie du film*, *op. cit.* p. 90)

une goutte... » prétend l'épicier. Mais, dans la mesure où toute la fête lie intrinsèquement le destin du jeune couple à la guerre du Vietnam, il est évident que le vin ne pouvait que couler sur la robe d'Angela. Ce que met en évidence la nature bien particulière de ce plan, c'est assurément une forme de cécité, mais aussi, de manière plus dérangeante parce que moins attendue, une certaine duplicité, un hypocrisie collective. Après tout, on l'a vu, le film organise ses motifs, pour une large part, selon une approche duale. A rebours de nombreuses considérations autour du portrait « idéalisé » d'une communauté homogène, sans dissensions, que dépeindrait le Lemko, l'épilogue de la fête met en relief les deux visages de la petite ville.

« On a vraiment gagné, là bas, hein Mike? » ; cette question, pensée comme purement rhétorique, que pose le gérant de l'*Eagle* au *ranger* de retour à Clairton (il accompagne Linda au travail, au début de la troisième partie du film) doit être, si l'on veut saisir la dimension proprement subversive du *Deer Hunter*, directement connectée à la cérémonie du Lemko, que présidait le même personnage insipide. Là aussi, une lecture instinctive nous amène à penser que ce qu'exprime alors Grifasi relève de cette même ignorance crasse, entretenue par des médias relayant complaisamment les « éléments de langage » de l'état major<sup>1136</sup>. Pourtant, lorsque l'on rapproche les deux moments, une autre dimension se met au jour. Comme nous l'avons indiqué, les dés étaient largement pipés. Seule une fraction de la nation étaient amenée à « servir Dieu et le pays *fièrement* ». Mais, en insistant sur l'honneur suprême que représente le service militaire (« ça manque de drapeau! » juge le vétéran parcourant des yeux une salle dans laquelle le moindre espace disponible supporte une bannière étoilée ou un cocarde tricolore), l'on gomme le caractère coercitif, et profondément inégalitaire, de la conscription. Le Lemko donne parfaitement à voir ce dispositif. « Ce n'est qu'un mariage! » veulent se convaincre Linda, puis John. « Il faut bien que les gens s'amusent! », ajoute même la première. On congratule, on félicite, on s'embrasse. On boit énormément, avec, chez beaucoup (on pense bien sûr à John, qui trimballe pendant toute la fête une bouteille de gnôle) cette urgence – on retrouve là un constat déjà établi à propos de Jim Averill et Bill Irvine – à ne surtout pas dégriser, à se maintenir dans un état d'ivresse qui rende acceptable la comédie sur laquelle repose la soirée. Très significativement, quand, quelques minutes seulement après le dernier verre, Mike et Nick se retrouveront pour leur second face à face, sur le terrain de basket, toute trace d'éthylisme aura, comme par enchantement, entièrement disparu.

Mais Grifasi, l'aigle de la supérette, n'a, lui, pas bu la moindre goutte d'alcool au cours de la fête<sup>1137</sup>.

---

1136 Avec cette idée, lattante, de « victoire volée » (par les hippies, les « gauchistes », les catholiques pacifistes, l'opinion internationale, voire le gouvernement fédéral...), qui servira de sous-bassement idéologique à ce sous-genre que constitue les films de revanche au cours desquels – par le biais notamment des récits de récupération des POW et des MIA – Hollywood réécrira, dès la fin de la décennie, l'histoire du Vietnam.

1137 Il en a en revanche sans doute beaucoup vendu. Rien bien entendu ne permet de l'affirmer ; toutefois le film

Il faut regarder au delà, pour apprécier l'importance du personnage, de la sobriété apparente de sa composition<sup>1138</sup>. Avec lui, le film prend en charge (Stanley investissant une autre facette du même phénomène), le cynisme de la *gesellschaft* en temps de guerre. Lui aussi approvisionne une machine, sans trop avoir l'air d'y toucher. Il y a, au coeur de sa partition, ce mélange difficilement définissable de badinerie, de fausse bienveillance, de démagogie et de cynisme qui en font, encore une fois, une forme cinématographique très achevée de l'idéologie. A l'instar des journaux télévisés capables de glisser, sans aucune forme de hiérarchisation et de définition des points de vue, des résultats du *super bowl* au massacre de My Lai, Grifasi prend d'abord la parole, avec toute la hauteur qui incombe à sa stature de maître de cérémonie (« Silence s'il vous plait mesdames et messieurs, j'ai un annonce très importante à faire! ») pour informer le public qu'une « Impala blanche » gêne la circulation dans l'impasse. Quelques instants plus tard, il interrompt de nouveau la musique pour souhaiter la bienvenue à tous « de la part des mariés », tout particulièrement à Nick et Mike « qui partent avec Steven servir leur pays avec fierté au Vietnam ».

Bien sûr, il arrive que des voitures mal garées doivent être déplacées. Mais ce qui génère le malaise, avec ce personnage d'épicier, c'est ce sentiment diffus que toute sa prestation (il est évidemment ici en tant que fournisseur de service et non comme invité ; il *travaille*, il fabrique l'opinion) vise à lisser les choses, à oeuvrer à ce que jamais la monstruosité de ce qui est en train de se passer (des hommes tout juste sortis de l'adolescence sont envoyés combattre à quinze mille kilomètres de chez eux pour une guerre moralement difficile à justifier, l'un d'entre eux laissant potentiellement une veuve et un orphelin) n'apparaisse dans toute son évidence.

On doit finalement réajuster notre analyse première du gros plan du vin sur la robe. C'est effectivement un insert qui nous informe de ce que l'on pressentait puisque Steven s'engage dans une guerre que l'on sait perdue. En revanche, il est un peu rapide d'en conclure que cette image ne coïncide avec aucun point de vue diégétique. Il y a quatre personnes sur l'estrade, en plus de l'orchestre, qui occupe le fond, au pied de la grande fresque rurale. A droite de Steven se tient sa mère. C'est elle qui tend la coupe. Ce mariage fait son malheur. Elle ne le comprend pas. « Qui peut m'expliquer? Est-ce que quelqu'un peut m'expliquer? » se lamente-t-elle très démonstrativement auprès du pape de Saint Theodosius avant que celui-ci ne célèbre l'union tant redoutée de son fils unique avec « une étrangère ». Cette scène présentait d'ailleurs, nous l'avons noté rapidement en première partie, les « signes » avant coureurs de la défaite et de la mort avec cet alignement de bancs en bois (encore vides) décorés de couronnes de fleur, exactement comme s'il s'agissait de

---

souligne à de nombreuses occasions le monopole dont semble jouir l'*Eagle* à Clairton.

1138 D'une manière générale les commentaires et les critiques ne lui ont accordé qu'un intérêt très limité. La plupart du temps son existence n'est même pas mentionnée.

cercueils. Il est vrai qu'elle a pu, au cours de la fête, donner l'impression de se déridier quelque peu (effet de l'alcool?), mais l'on peut difficilement s'ôter de l'esprit qu'elle souhaitait autre chose pour son fils. A gauche de la mariée, micro en main, le chauffeur de la salle incite le public à donner de la voix et à taper dans les mains, comme pour accélérer l'ascension de la coupe, et s'assurer que son contenu tout entier en soit vidé.

Le calice jusqu'à la lie. « Si vous n'en versez pas une goutte, c'est du bonheur jusqu'à la fin de votre vie ». Grifasi ne part pas. Il reste à l'arrière, pour assurer la logistique, et pour féliciter ceux qui y vont, et ceux qui en reviennent (il glisse un cigare dans la poche de l'uniforme de Mike après l'avoir félicité pour la victoire « là bas »). Il sait qu'il n'y a pas de guerre sans sang versé, surtout quand – les repères chronologiques contenus dans le film nous permettent de l'affirmer – il s'agit d'un conflit qui a déjà occasionné de très nombreuses pertes. Clairton doit payer le tribut du sang. Grifasi est à moins de cinquante centimètres d'Angela. C'est le sourire aux lèvres qu'il voit – il ne peut que le voir : le plan suivant le montre tourné aux trois quart vers la mariée – le vin souiller sa robe. Steven, en transe, soulève le calice comme un joueur des Pittsburgh Steelers (leur équipe, celle sur laquelle Nick a misé vingt dollars) le saladier du Super Bowl. Et c'est en *winner*, qu'il quitte l'estrade, porté en triomphe par Mike et Stan.

L'on mesure désormais la fonction profondément politique de cet insert. Cette image (peut-être également donc captée par la mère de Steven, mais sous un autre angle, dans tous les sens du terme), c'est fondamentalement le point de vue de ceux qui viennent regarder les autres mourir pour eux *et* qui sont conscient de la nécessité sociale du mensonge<sup>1139</sup>.

### **Epilogue, dernier acte : bon vent, et surtout « Good Luck! »**

Le statut du gros plan précédemment décrit nous confirme dans notre entreprise - largement ébauchée<sup>1140</sup>- de rapprochement de l'essai de Michael Herr et *The Deer Hunter*. A de nombreuses reprises en effet – et malgré leur nature foncièrement différenciée – la lecture parallèle des deux oeuvres fait naître l'impression que les deux auteurs ont « senti » la même chose, ont perçu des enjeux fondamentaux analogues au sein de ce conflit vietnamien. Ainsi du regard et de la responsabilité de celui qui voit. « Il a fallu la guerre, note Herr, pour m'apprendre qu'on est tout

---

1139 On lira avec intérêt *First Blood*, le roman de David Morrell, qui a donné lieu au premier volet cinématographique de la saga de Rambo. Il est question, dans le dialogue qui suit, du vétéran du Vietnam et de sa santé mentale:

Trautman: Chez nous, on accepte pas les dingues. Il a subi toute une série de tests : il est aussi équilibré que vous et moi.

Teasle : Mais moi, je ne tue pas pour vivre.

Trautman : Bien sûr. Mais vous acceptez un système où les autres le font pour vous. Et quand ils reviennent de la guerre, vous ne supportez pas l'odeur de mort qu'ils trimballent avec eux.

David Morrell, *Premier sang*, Paris, Gallmeister, 2012, p. 207.

1140 Voir première partie.



autant responsable de ce qu'on voit que de ce qu'on fait<sup>1141</sup> ». C'est donc entendu, Grifasi est responsable ; c'est, dans l'acception sartrienne du mot, un salaud. Mais l'histoire ne s'arrête pas là.

Cimino ne pouvait pas quitter le Lemko Hall, qui résonne jusqu'au bout de psalmodies russes, autrement qu'avec Tolstoï. Bien sûr, on l'a vu en première partie, la composition du dernier plan semble devoir beaucoup à l'analyse de Benjamin du tableau de Paul Klee, la fameuse « neuvième thèse ». Mais, pour classique qu'elle soit, il est évident que le cinéaste n'a pas mis en scène le départ des mariés, et des soldats, en « s'inspirant » de l'essai du philosophe allemand. En revanche, il n'est guère douteux qu'il ait trouvé dans l'une des nouvelles phares de son maître, *La mort d'Ivan Illitch*, le souffle qui anime cette séquence, et qui lui confère en définitive une puissance d'évocation rarement atteinte par le médium cinématographique.

Une nouvelle fois, il faut se souvenir de l'imbrication des fonctions symboliques que l'architecture du lieu attribue aux différents espaces (notamment les « quatre murs ») et de la question du point de vue défendues par les images qui y sont fabriquées. Cimino, bien qu'il s'en défende, n'a pas seulement lu Tolstoï. Il en a aussi proposé une adaptation, qui trouve, avec cet épilogue de la fête, un de ses moments les plus convaincants. Toute la scène de la coupe a donc été filmée depuis la grande salle de l'histoire, où se tient l'ensemble de la communauté, à l'exception bien entendu de la seule chose à voir, et que personne n'a vue. Que se passe-t-il ensuite? Les mariés sont juchés sur les épaules de leurs amis et entreprennent de traverser la vaste pièce, en direction de la sortie. Très vite cependant le point de vue se modifie et l'on retrouve le dispositif filmique initial avec une caméra opérant depuis la seconde longueur, le mur faisant office de séparation entre la salle de l'histoire et le bar, l'espace du refoulement<sup>1142</sup>. Autrement dit, les choses sont montrées depuis la place qu'a occupée Mike pendant l'essentiel du temps, à la lisière des deux espaces en question.

L'importance de ce dernier plan tient d'abord à la dynamique qu'il imprime. La caméra panote de la droite vers la gauche, de l'estrade vers la sortie<sup>1143</sup>. L'image traverse ainsi l'histoire (Clairton saluant ses enfants qui la quittent, tapant des mains et chantant en russe<sup>1144</sup>) depuis le mur du rite jusqu'à celui de la chance ; de la fresque célébrant l'idéal pastoral communautaire à la banderole souhaitant « Good Luck, Michael, Nick and Steven » ; du portrait de Mike à celui de Nick ; du *one shot* (certes déjà largement perverti comme le montre la cérémonie de la coupe) au « jeu » que représente fondamentalement la guerre, voyage dont le retour, incertain, dépend pour l'essentiel du hasard.

A la porte de la salle, entre l'amoncellement des cadeaux – inutiles - offerts aux mariés et « le tic

---

1141 *Op. cit.*, p. 29.

1142 Il y a cependant un plan intercalaire, très bref, montrant le départ du couple de dos, depuis l'estrade.

1143 Soit le mouvement inverse de celui qui nous a introduit, vingt minutes plus tôt, dans les lieux.

1144 Chanson dont le sens ne nous est malheureusement pas parvenu.

verbal du Vietnam<sup>1145</sup>», pour reprendre les mots de Michael Herr, les quatre porteurs opèrent un mouvement de rotation afin d'offrir à la communauté de Clairton, qui tourne entièrement le dos à l'estrade, la dernière image des visages du couple que le destin vient de condamner, ainsi, par la même occasion, que celle des soldats qui partent le surlendemain à la guerre. Pour la première fois depuis vingt minutes, l'ensemble des participants font tous exactement la même chose ; ils tapent en cadence des mains, prononcent les mêmes paroles, avec une parfaite synchronisation vocale, font bouger leurs corps d'une façon en tout point identique<sup>1146</sup>. Les visages sont plus radieux que jamais. La société a triomphé. Clairton, dans un immense soulagement (ici évidemment réside toute l'analogie entre *The Deer Hunter* et le récit de l'agonie d'Ilan Ilitch) regarde une dernière fois ceux qui, chassés par le souffle de l'histoire, quittent la scène avec un souhait de « bonne chance! » en guise de viatique, vont mourir pour elle, c'est à dire à sa place.

Et tout cela est donc montré depuis le mur du refoulement, comme un immense impensé collectif. Manière de dire, peut-être, que si la veulerie de l'épicier est patente, il ne faudrait pas qu'en sa personne se résume toute la lâcheté sociale. Le film a été sévèrement jugé pour son prétendu « apolitisme » (quand ce n'était pas son engagement belliciste). Et si la dimension la plus subversive de *The deer Hunter* résidait justement dans le fait qu'il montre – plutôt que la contestation de l'engagement militaire, réel bien sûr mais qui malgré tout n' a concerné qu'une frange minoritaire, conscientisée, de la population – les conditions idéologiques qui ont rendu possible que s'éternise un conflit aussi vain que celui-ci<sup>1147</sup>? Ce que mobilise cet épilogue au Lemko, c'est bien une dimension universelle de la psychologie collective, particulièrement prégnante en situation de guerre, et c'est pour cela que la lecture de Tolstoï nous éclaire finalement davantage que les traités historiques relatifs à la guerre du Vietnam<sup>1148</sup>. Il y a bien dans cette longue séquence un rapport magique à la vie et à la mort, tout au long de la fête, mais particulièrement affirmé dans les dernières images. La

---

1145 « "Pas juste" ne voulait rien dire ; "Pourquoi moi?" était la question la plus triste au monde. "Eh bien, bonne chance!", le tic verbal du Vietnam », *op.cit.*, p. 63.

1146 Tandis que, rappelons-le, l'ensemble de la fête est marqué par un foisonnement de motifs discordants : danseurs qui tournent à contre-sens les uns des autres, couple d'hommes (et également de femmes) dansant ensemble, chute de Mike au centre de la salle, gifle de Stanley à sa copine et bagarre avec Nick, « enlèvement » d'une demoiselle d'honneur par Axel, mélange de bière et de vodka, de musique traditionnelle russe et de variété américaine...

Trois personnages toutefois, dans cette dernière vue intérieure du Lemko sont en situation de dissonance. Sur l'estrade, la mère de Steven ne semble pas gagnée par l'enthousiasme de son voisin, l'épicier, tandis que dans la salle, John et Linda regardent partir le groupe, souriant mais sans chanter ni taper dans les mains. Autrement dit les trois seuls qui, pour des raisons diverses, n'ont pas intérêt à voir se réaliser l'ordalie de la coupe de vin.

1147 Idée que suggère Vincent Canby, pour qui la « passivité » des personnages du film au sujet de la guerre est en définitive « bien plus significative que les contes à propos d'une prise de conscience politique » (« Blue Collar Epic », *New York Times*, 15 Décembre 1978)

1148 Si la référence à *La mort d'Ivan Illitch* s'impose, la fin d'*Anna Karénine*, et ses considérations sur la guerre russo-turque de 1877-1878, fait également écho à ce moment du film. Il y a notamment ce dîner d'adieu donné en l'honneur de deux volontaires. L'un d'eux, Weslowski, est l'objet d'attention particulière de la part de la communauté rassemblée, dont le propre frère de l'héroïne, Oblonsky, qui s'exclame : « A peine marié, il part déjà. C'est beau, n'est-ce pas? » (Tolstoï, *op. cit.*, p. 935)

mort est « tombée » sur eux. Si eux meurent, nous vivront<sup>1149</sup> ; voilà ce qui inconsciemment entretient la joie des habitants de Clairton, qui, assurément, n'avaient pas vu un « aussi beau mariage » depuis longtemps<sup>1150</sup>.

### ***The Deer Hunter, une histoire d'amour***

Film d'une exceptionnelle densité, *The Deer Hunter* construit un récit complexe où se croisent, on l'a vu, des thématiques diversifiées, mais qui participent toutes, peu ou prou, d'une logique de perte. Parmi les « histoires parallèles » (du point de vue de la narration principale, qui s'articulerait autour de la guerre du Vietnam et du portrait de Clairton, les deux axes qui ont essentiellement retenu l'attention des critiques et commentateurs), il nous semble que celle que nous raconte la relation entre Michael et Nick doit faire l'objet d'une attention toute particulière. En définitive le second long métrage de Michael Cimino relève, tout comme son premier, *Thunderbolt and Lightfoot*, d'une histoire d'amour impossible entre deux hommes. Malgré les dénégations du cinéaste – qui ne veut même pas entendre parler de l'hypothèse d'une telle piste de travail<sup>1151</sup> - il existe un consensus assez large pour reconnaître l'existence d'un « sous texte » homosexuel dans *The Deer Hunter*.

De notre point de vue cependant, la question n'a pas été suffisamment creusée. Deux remarques ont fini en effet par s'imposer, au fil des visionnages. D'une part, l'évidence avec laquelle le film multiplie les allusions à la nature singulière du lien entre les deux personnages principaux est telle que l'on est en droit d'estimer que le propos « homo-érotique » du récit ne relève plus du sous-texte. Mais surtout, cette relation – bien loin de constituer une simple histoire périphérique, où d'introduire le thème du « triangle amoureux » que développera la réalisation suivante – est en réalité ce qui permet au film d'incarner tous les enjeux théoriques qui l'habitent.

On l'a dit, tout est affaire, dans *The Deer Hunter*, de confrontation, de frottement, entre la Machine et le Jardin, le jeu et le *one shot*. Bien entendu, le film est fait de zones de zébrures, de hachures.

---

1149 Et l'on repense à certaines pages de *Dispatches*. Herr rapporte ainsi l'histoire d'un « gosse de Miles City », une bourgade du Montana comparable, du point de vue démographique avec Clairton, qui « lisait tous les jours le *Star and Stripes* pour voir si quelqu'un de chez lui s'était fait tuer » et qui confiait au reporter d'*Esquire* : « Je veux dire, tu ne vois pas deux mecs d'un trou perdu comme Miles City se faire tuer au Vietnam? » (*op. cit.*, p. 187). De son côté, Toby Wolff écrit : « Dans un monde où les choses les plus importantes se produisent du fait de la chance ou procèdent de causes insondables (...), on se console avec les mystères. On s'encourage avec des hommages, des rites propiatoires. L'idée surgit qu'une vie donnée en rachète une autre. Et pourquoi pas? Autour de vous, tout le monde meurt, mais pas vous. Ils ont été tué à votre place (*In Pharaoh's Army, op. cit.*, p. 96. Nous soulignons).

1150 Dans l'*American Cinematographer* d'octobre 1978 largement mis à contribution au cours de ce chapitre, Cimino rapporte une anecdote de tournage. A l'en croire, les participants – approvisionnés donc en alcool véritable – s'étaient tellement pris au jeu qu'à l'issue du tournage, l'un des « vétérans » de la seconde guerre mondiale s'est exclamé : « Ah, quel beau mariage s'était! ».

1151 Voir sa réaction assez vive aux suggestions de son admirateur FX Feeney sur ce sujet dans la version commentée (à deux voix donc) proposée par l'édition DVD (Studio Canal) du film.

Mike défend la philosophie du *one shot*, qui « tend » du côté du Jardin dans la mesure où elle affirme la capacité de l'homme à habiter son élément, à être « raccord » avec le monde, mais il est aussi, notamment lors de la seconde partie américaine du récit, une partie de la Machine. Nick est fasciné par le jeu, ce qui ne l'empêche pas de défendre son jardin, les montagnes et les arbres, « tous différents », qu'il affectionne tant qu'il exige de Mike le serment de le ramener, quoi qu'il arrive, à Clairton. Tout l'intérêt de cette histoire d'amour est justement de donner à voir, jusqu'à son dénouement tragique, l'ambiguïté fondamentale de cette articulation si structurante de la culture américaine. Examinons donc, en quelques pages, comment, à l'insu peut-être de son créateur, qui aime pourtant répéter qu'il filme « des gens » et non « des idées », *The Deer Hunter* charge progressivement, d'abord à l'ombre des hauts fourneaux de Pennsylvanie puis au Vietnam, ce lien d'une puissance émotionnelle telle – jusqu'à la fusion des deux êtres – qu'il peut être opportun de percevoir, dans le titre, un jeu de mots reflétant le sens caché du film. Que peuvent en effet traquer Mike et Nick, loin (très loin même<sup>1152</sup>) de la ville et de ses regards, si ce n'est la seule vraie consolation qui soit, l'être aimé, le *dear*?

#### « a beautiful buck »

Toute la première partie, à Clairton, développe une relation qui semble avant tout basée sur l'admiration que porte Nick à Mike. Jusqu'à la scène finale au *Welsh*, avec John au piano, c'est sur le premier que repose pour l'essentiel l'ambivalence des rapports entre les deux colocataires. Par la suite, les choses se complexifieront.

Dès les tout premiers instants du récit, dans les vestiaires de l'usine, où les ouvriers prennent, collectivement leur douche, Nick fait preuve d'une évidente sensibilité à l'esthétique masculine. Amicalement (c'est nous l'avons dit un trait de caractère qui, notamment, justifie le rapprochement avec le *Billy Budd* de Melville), il incite Stanley, qui se pomponne devant le miroir<sup>1153</sup>, à gagner la sortie, l'assurant qu'il est « assez beau comme ça » (tandis que Mike le traite déjà d'« asshole »). Mais c'est bien sûr son partenaire de chasse qui est l'objet de tous ses regards. Tous les face à face entre De Niro et Walken sont des moments clés du film et sont traversés par une tension homo-érotique capable de donner forme aux pulsions de vie et de mort, au sentiment de perte, à l'impossible consolation, bref à tout ce qui, dans le film, trouve difficilement les mots (ce n'est pas un hasard si Nick est le plus *inarticulate* – l'on met Axel de côté - des personnages<sup>1154</sup>) à même de donner la pleine mesure de leur évidence.

---

1152 Voir *supra* la question des paysages du film.

1153 Le personnage, persuadé d'être un irrésistible séducteur, renouvèlera la posture un peu plus tard, admirant son reflet dans le pare-brise de la Cadillac de Mike.

1154 Voir *supra* et l'article de Denis Wood « All the Words We Cannot Say », *art. cit.*

La première rencontre de cette nature se déroule donc dans leur maison commune où Mike, qui est manifestement passé chez le loueur de smoking, rejoint Nick, tout droit sorti du *Welsh* où les six amis (on se souvient cependant de Steven prématurément expulsé du lieu par sa mère) se sont déjà, de bon matin, copieusement alcoolisés<sup>1155</sup>. L'échange de regards, avant même que le moindre mot ne soit prononcé donne à voir les aspects essentiels de cette relation problématique. Installé dans le coin cuisine, Nick s'adonne au nettoyage d'une chaussure au moment où son ami pénètre dans le bungalow. Un rapide coup d'oeil permet à ce dernier d'évaluer le travail de son colocataire, et l'ampleur du désastre. Et tandis qu'il passe côté salon pour ajuster – face à un miroir que surplombe une tête de cerf empaillée et un portrait du président Kennedy<sup>1156</sup> - sa tenue de soirée, Nick semble, tout comme le narrateur de la chanson qu'il interprétait dans une chorégraphie faite de déhanchements suggérant un certaine androgynéité, au *Welsh*, incapable de « décoller les yeux » de Mike<sup>1157</sup>. Pendant d'interminables secondes, il le suit d'un regard extrêmement expressif, hésitant à parler (ses lèvres frémissent plus qu'elles ne bougent véritablement) et l'on lit toute l'inquiétude qui le saisit alors. Il redoute en effet le jugement de Mike (il a compris sa désapprobation). Alors, peut-être pour désamorcer la crise latente, il lance ce qui se veut un compliment : « Tu essaies de ressembler à un prince? ». Refusant d'entrer dans le jeu, Mike met rapidement fin à la tentative de diversion. Et le couperet tombe : « Tu aurais du le faire il y a longtemps. ça aurait pris maintenant ». On comprend alors que Nick est en train de cirer non une simple chaussure mais une botte de chasse. « Je sais » lui répond-il, penaud. Cet aveu ne suffit cependant pas à mettre fin aux remontrances du chasseur de daim et Mike enchaîne : « Alors, pourquoi ne l'as tu pas fait? ». Dépité, Nick ne trouve rien à dire si ce n'est qu'il avait simplement « oublié ». Tout cela est tout sauf anecdotique. C'est la première manifestation de l'attachement de Mike à une certaine éthique de la chasse (et sa corrélative exaspération vis à vis de l'amateurisme de ses amis à ce sujet), dont la prise en compte est essentielle si l'on veut saisir toute l'ambivalence de sa relation à Nick.

Celui-ci veut dédramatiser, mais provoque involontairement le dévoilement des véritables enjeux de la discussion : « Steven se marie dans quelques heures. Nous, on parle de chasser, *la dernière fois avant le Vietnam* ». La partie conclusive de sa réplique, que nous soulignons, est ignorée par le sous-titrage en français. C'est particulièrement dommageable car c'est cette ultime remarque de Nick qui fait tout basculer. Mike entreprend en effet, sur un ton grave, d'exposer à son ami – qu'il a

---

1155 Nous sommes alors samedi. Toute la première partie peut être vue comme une longue beuverie qui s'achève avec la nocturne de Chopin dans la nuit de dimanche à lundi.

1156 D'une taille très modeste (sans doute moins de quarante mètres carrés), le mobil-home présente une décoration chargée, qui témoigne de l'importance que les occupants des lieux (en réalité essentiellement Mike) accordent à la chasse. On remarque également la présence de quelques livres (une petite bibliothèque fait office de séparation entre la pièce principale et la chambre.

1157 « I can't take my eyes off of you ».

rejoint dans la cuisine pour se servir une nouvelle bière – sa philosophie du *one shot*. Ce qui se joue à ce moment là entre les deux hommes est absolument capital à la bonne intelligence du propos général du film. *Parce que* Nick lie dans la même phrase la chasse et la guerre, Mike juge nécessaire d'explicitier son propre rapport à la mort. « Je vais te dire une chose. Si je trouve la mort, là haut dans les montagnes, ce sera juste. Parce que je l'aurais choisi ». Immédiatement, Nick pressent à quoi son ami fait allusion et lui demande : « Quoi? Le *one shot*? »

Est ainsi mis au jour, de manière extrêmement explicite, la nature inconciliable de la chasse et de la guerre. La chasse, c'est le *one shot*, l'habileté, l'économie de moyen qui met en valeur l'intelligence de celui qui la pratique et, finalement, la reconnaissance d'un danger pleinement accepté, y compris dans sa traduction létale. La suite du dialogue est instructive. Mike, de manière plutôt inattendue, répond en effet dans un premier temps : « two is pussy ». La traduction proposée par la version française est « deux, ça fait mauviette ». C'est un choix défendable, mais qui atténue la connotation sexuelle très marquée de la réplique de Mike, qui doit être entendue comme une manière de désavouer les tendances homosexuelles de son ami. Bien sûr, nous verrons qu'il y a aussi chez Mike une très forte ambiguïté autour de ces questions, que le film ne cessera d'approfondir. Mais il est manifeste, à ce moment là du récit, qu'il cherche à camper une personnalité *straight*, droite dans ses bottes, peu ouverte à la pluralité - Nick le taxe alors de « maniac, control freak ». Le chasseur du dimanche, qui n'a pas pensé à cirer ses bottes, joue franc jeu : « Tu sais Mike, je ne pense plus trop au *one shot* ».

La réponse est sans appel et montre à quel point toute cette discussion tourne autour d'enjeux existentiels : « Tu dois penser au *one shot*. Le *one shot*, c'est ce qui compte le plus<sup>1158</sup>. Je me tue à l'expliquer mais personne ne veut m'écouter». Effectivement, le *one shot* constitue l'élément structurant son existence ; dès lors qu'il ne peut plus se réaliser, le monde aura perdu pour Mike toute signification. Malgré tout, il revient aussitôt à des considérations d'apparence très prosaïques : « Un daim doit être pris avec un *one shot* ». Pourtant, cet apparent retour à la praxis cynégétique *stricto sensu* ne doit pas tromper. Là encore, le sous-texte sexuel est latent, cette fois pour révéler les failles dans l'armure hétéronormée du chasseur. Après en effet avoir écouté les envolées poétiques de son compagnon au sujet des arbres dans les montagnes, Mike lui confie que « sans lui » il irait chasser seul, les autres (qu'il estime cependant être des « great guys ») n'étant qu'une « bunch of assholes<sup>1159</sup> ». Et il précise ce qui lui plaît chez Nick le chasseur – en dépit donc de son imprévoyance - : « J'aime un gars qui se déplace vite, capable de mouvement rapides<sup>1160</sup> ». C'est la

1158 « You have to think about one shot. One shot is what it's all about. »

1159 Littéralement, une « horde de trous du cul ». On l'a dit, l'orifice anal apparaît comme un point de fixation tout au long du film.

1160 Phrase qui n'apparaît pas dans la version sous-titrée en français.

première connexion directe entre les deux « deer ». Comment ne pas voir en effet que la description des qualités de Nick correspond aux attributs physiologiques et morphologique que l'on prête généralement à l'animal devant être « pris » au *one shot*? Le film n'aura de cesse de creuser cette analogie. Ainsi, après la première (et sans doute unique) « nuit d'amour » entre Mike et Linda (on en reparle plus loin), le chasseur quitte le lit pour observer, au dehors, l'usine et surtout le terrain de basket, où, après la fête il s'est retrouvé nu, promettant à Nick de le ramener à Clairton. Il finit par faire volte-face, et l'on imagine qu'il va tourner ses yeux vers Linda, mais c'est pour plonger son regard dans celui, figé, d'un cerf dont la tête naturalisée décore la chambre (Illus.).

La chasse, le *deer*, c'est pour Mike, une manière d'exprimer un rapport au monde et, l'histoire progressant, une mise en forme de la traque d'un amour impossible. Lors de la première sortie dans les montagnes, il laisse la « bunch of assholes » dans la cabane et s'enfonce, avec Nick, dans les brumes matinales. Le chœur slovène, celui que l'on entendait à Saint Theodosius, se fait de nouveau entendre. Combien de critiques se sont gaussés de ce « moment de pure grandiloquence », allant jusqu'à y voir une des scènes « les plus prétentieuses de toute l'histoire du cinéma américain ». Mais ce que célèbre à ce moment le film, ce n'est pas, n'en déplaise à des commentateurs aussi avisés que Rosenbaum, Sarris ou Quart, la « toute puissance », dans une esthétique riefensthalienne<sup>1161</sup>, du chasseur (et donc du guerrier, et donc de l'impérialisme américain) mais bien l'union de deux hommes, avec pour seuls témoins des arbres, « tous différents ». La chasse exprime alors sinon une forme de plénitude, au moins une manière d'habiter le Jardin. L'acte de dissociation ultime, le don de la mort, peut avoir lieu dans la mesure où il représente la conclusion logique d'une pratique ritualisée régulant un rapport pluri-séculaire de l'homme au monde. *The Deer Hunter*, et d'une manière générale le cinéma de Cimino, n'est pas du tout une entreprise de sacralisation du héros. Ici, la comparaison opérée, avec beaucoup de facilité, en direction de l'oeuvre de Cooper trouve rapidement ses limites. Mike, tout à l'inverse d'Oeil de Faucon et de son *deerslayer* n'est pas un chasseur solitaire. Les chasseurs solitaires n'existent pas, sauf justement dans les fictions visant, tel le *Dernier des Mohicans*, à glorifier les prouesses individuelles des Blancs, pionniers avant l'heure<sup>1162</sup>, archétypes du « héros américain » que toute une industrie culturelle n'aura de cesse de sanctuariser. Le propos de Cimino est tout différent. Il montre la chasse telle qu'elle se pratique vraiment, depuis l'aube de l'humanité. En groupe, et entre hommes. Plus tard, beaucoup plus tard, après que Nick ait disparu dans la nuit de Saïgon, la chasse

---

1161 On ne saurait dénombrer toutes les allusions (notamment dans la presse de gauche américaine) à la soi-disante influence des « films de montagnes » de l'icône de l'industrie cinématographique du troisième Reich (*La Lumière bleue* notamment) sur les scènes de chasse de *The Deer Hunter*, avec évidemment, la conclusion politique qui justifie un tel rapprochement.

1162 Le récit a pour cadre, rappelons-le, non les Etats-Unis, mais les provinces colonisées de l'Est, dans le contexte des rivalités franco-anglaises. Le sous-titre choisi par Cooper est d'ailleurs « un récit de 1757 ».

refait surface dans une discussion au bowling. Axel, dans une tentative désespérée de revenir au « good gone days » suggère une expédition dans les montagnes, avec les fusils. Mike, qui a passé toute la soirée entre le bar et la salle, comme au Lemko - mais sans boire - ne dit pas non mais croit utile de préciser, ce qui lui vaut un coup d'oeil désabusé de Linda : « But no women ».

« Sans toi, je chasserais seul ». C'est bien ce que tente Mike, qui laisse la horde de « assholes » s'ébattre bruyamment, jurant et gaspillant leurs munitions, souillant par leur seule présence la beauté grandiose des lieux, montrant par là le peu de cas qu'ils font du code du *one shot*. Et, à nouveau, la musique sacrée s'élève, accompagnant Mike dont la solitude est soulignée par le magnifique plan (très commenté) du lac où se reflète sa silhouette inversée (Illus.). De fait, cette scène indique surtout (ou plutôt confirme ce qui est évident dès la première image de cette seconde partie, à savoir « l'impossible retour » de la guerre<sup>1163</sup>) que le rapport au monde, auquel la chasse donne forme, s'est radicalement inversé avec le passage de la guerre. Dans la relation traditionnelle de l'homme au Jardin dont témoignait la première chasse, il s'agissait d'opérer, par le *one shot*, un prélèvement, d'ampleur minimale, sur la nature afin que se régénère la communauté. Il y avait d'un côté les hommes, unis, et de l'autre leur proie. La seconde chasse donne à voir la dissociation de l'humanité. Tandis que le reflet de Mike sur la surface de l'eau rappelle la perte irréparable de son compagnon, le film nous montre aussi, contrairement à la première scène, l'existence d'une « autre chasse », celle du *gunfetichist* Stanley, qui répare sur les hauteurs de Clairton son absence des champs de batailles en Indochine et mitraille à tout va, incapable de l'achever proprement, une pauvre bête qui vient s'abîmer dans un lac, croyant peut-être, tel le daim de Ken Kesey, trouver dans l'élément liquide une protection contre la cruauté des hommes<sup>1164</sup>. Dans de telles conditions, la chasse ne veut plus rien dire. C'est, on l'a vu, pourquoi Mike renonce à abattre le second daim. Mais, pour revenir à la relation entre les deux hommes, il faut insister sur le fait que cette perte de sens, cette impossibilité de se « connecter » au monde via la chasse, pour Mike, résulte en grande partie de l'absence du *dear*, de Nick. Rendant visite à Steven, qu'il vient, contre sa volonté, exfiltrer du mouvoir pour vétéran où il se terre, il fera à son infortuné compagnon d'armes, lui demandant s'il est retourné chasser depuis son retour, cet aveu : « Je poursuivais un magnifique mâle (*a beautiful buck*), mais j'ai perdu sa trace »...Et c'est alors que, voyant les billets et les éléphants en bois reçus par Steven<sup>1165</sup>, il comprend que le « magnifique mâle » est toujours en vie et qu'il doit retourner au Vietnam le chercher, conformément à la parole donnée la nuit du mariage de Steven et Angela.

---

1163 Voir première partie.

1164 Ken Kesey, *Et quelques fois j'ai comme une grande idée*, Paris, Editions Monsieur Toussaint Louverture, 2015.

1165 Voir première partie.



### « You want me to dance? »

L'existence d'un « trio amoureux » est assurément un des aspects les plus défendus dès lors qu'il s'agit d'aborder la manière dont le film met en scène les relations sentimentales entre les personnages principaux. Cimino lui-même encourage cette lecture en présentant ce schéma - effectivement fort classique - comme une donnée consubstantielle des rapports amoureux : « là où il y a un homme, explique-t-il, il y a une femme et là où il y a une femme, il y a un autre homme ». Dans la version commentée de l'édition DVD il met les choses au point pour son ami FX Feeney et son public : « Mike et Nick sont deux amis, qui sont amoureux de la même femme ».

Il est évident que, au delà des divergences d'interprétation inhérentes à toute réception d'une oeuvre d'art, ce n'est pas l'histoire que nous raconte *The Deer Hunter*.

Entre la discussion dans le mobil home et la première chasse, il y a le mariage et le Lemko. C'est lors de cette longue séquence, et surtout son épilogue, que se cristallisent véritablement les données de cette impossible rencontre amoureuse, contrariée tant par le refoulement que par le contrôle social qui intercale toujours quelqu'un ou quelque chose entre les deux amis.

Tout cela est en réalité perceptible bien avant la cérémonie nuptiale. L'on se souvient que, au moment où Nick s'épanche sur la *caddy* de Mike, (« It makes me feel safe »), Linda arrive, avec sa valise, le visage rougi. Nick la rejoint à l'arrière du bugalow - l'on remarque alors qu'il porte le gilet de chasseur de Mike, celui avec la tête d'indien - et lui demande ce qui s'est passé. La jeune femme lui raconte l'altercation avec son père et la gifle reçue. Tandis qu'elle expose le motif de sa visite, justifiant ainsi la présence de la valise - elle voudrait louer leur bungalow pendant l'absence des deux hommes - Mike jette depuis l'intérieur des coups d'oeil à son ami. Survient alors une scène qui anticipe grandement le Lemko. Côté usine (qui est aussi le coin cuisine de l'habitation), entrent Nick et Linda. Au moment précis où s'ouvre la porte, Mike sort côté cour, et le regard que lui adresse son ami porte déjà la marque du dépit et de la frustration, exactement comme lorsque, dansant avec la fille au regard triste, il constatera le départ de Mike, accompagné par la même Linda.

Pendant l'office religieux, les seules voix humaines audibles sont (à l'exception des questions - et réponses - rituelles posées par le prêtre aux deux impétrants), celles qui s'élèvent, depuis la mezzanine, du choeur, mixte, auquel appartient le mélomane du groupe, John. Tous les personnages principaux sont regroupés autour de l'autel, du clerc et du jeune couple. Les échanges sont donc entièrement basés sur des jeux de regards. Linda baisse les yeux quand elle réalise que Mike l'observe, annonçant ainsi les difficultés insurmontables qu'éprouveront, après le Vietnam, ces deux êtres à se rencontrer. Nick est absorbé par sa mission, très prenante il est vrai, de « best man » (ainsi qu'il se présentera plus tard au Green Beret) et ne manifeste pas un intérêt très marqué pour son ami.

La passe d'armes, certes très feutrée, entre Stan et Mike est peut-être l'évènement qui, lors de cette séquence, nous en dit le plus sur les liens que tissent entre eux les membres du groupe. Déjà passablement surpris par la manifestation de piété de son collègue de travail, Mike surprend en effet le geste de méchanceté gratuite, très révélateur de la personnalité de l'individu, de Stanley qui tente de faire trébucher Nick au moment de son passage – couronne solennellement tenue au dessus de la tête du marié. Le « one shot » que lui expédie alors du regard Mike va lui faire passer pour quelques instants l'envie de se livrer à ses mesquineries. Stanley, qui est lui aussi dans un rapport d'admiration vis à vis de Mike est bien conscient de la nature privilégiée de la relation entre ce dernier et Nick, source manifeste de son aigreur.

Nous voilà donc au Lemko où, sur le mur du passé sont suspendus les trois immenses portraits. Ceux de Nick et de Mike se regardent l'un l'autre mais l'on note que le visage du second est légèrement tourné vers la salle, de telle manière que ses yeux portent autant vers l'image de Nick que vers le mur du refoulement, où se tient le vrai Mike. Et surtout, bien entendu, les deux portraits sont séparés par celui de Steven. Comme nous le suggérons plus haut, cette longue séquence de la fête, où beaucoup de choses se transmettent par le biais d'une communication non verbale, illustre, notamment, les difficultés qu'éprouvent les personnages à établir un véritable contact. La gêne est d'emblée palpable entre Linda et Mike. Sans doute, l'attrance qu'il éprouve alors (peut-être tout simplement sous l'effet désinhibiteur de l'alcool, ingurgité en quantité industrielles) pour la jeune femme n'est pas réciproque. L'on peut supposer que cette dernière se réserve pour Nick<sup>1166</sup>; elle présentera d'ailleurs elle-même la possibilité de « se mettre au lit » avec Mike comme une tentative de consolation (de la perte de Nick). Nous ne reviendrons pas sur tous les incidents qui émaillent cette soirée et qui peuvent donner à voir (et entendre) l'ambivalence de la relation entre les deux amis. C'est encore la jalousie qui explique l'emportement disproportionné de Stanley qui non content d'avoir lâchement frappé une femme (elle s'effondre sur le plancher) sème la zizanie et s'en prend violemment à Nick, venu calmer les choses. Contentons-nous d'évoquer deux moments jusque là laissés dans l'ombre.

Il y a d'abord la photographie de groupe, prise dans la salle de bal, dos à la fresque pastorale (le regard se porte donc vers la sortie et la banderole « Good Luck »). C'est Grifasi, on l'a vu, qui provoque ce moment cérémonieux, en rappelant la qualité de soldats des trois hommes. Mais, malgré les appels répétés de Nick, et des autres, Mike ne veut pas quitter le bar. Il s'accroche littéralement au comptoir et à son verre de bière, alors même que les autres usagers du lieu lui

---

1166 Au comptoir, cet espace en retrait où se loge le refoulé, Mike lui demande si elle aime Nick, mais avec une formulation qui peut laisser planer une certaine équivoque (« You really like Nick a lot, huh? ») ; la réponse positive de la jeune femme entraîne de sa part ce curieux geste inabouti de tentative d'embrassade.

tapent sur l'épaule pour lui faire comprendre, gentiment mais quand même, qu'on exige sa présence. On l'a vu, la communauté a bien compris que cette fête n'est pas « juste un mariage ». Elle attend de constater qu'ils vont bien y aller, et fièrement si possible. Hors de question donc que l'un d'entre eux manque à l'appel. Et c'est l'arrière, l'inévitable Stanley, qui vient déloger Mike, soulevé de terre (Illus.) . Sa faible corpulence ne lui permet cependant pas de mener à bien sa mission jusqu'au bout et les deux hommes s'effondrent au centre de la salle, provoquant rires et applaudissements. Sitôt relevé, Mike rejoint instinctivement Nick, les deux hommes sont manifestement (on n'entend pas leur conversation, comme c'est souvent le cas dans cette séquence au Lemko où la musique est omniprésente) heureux de partager ce moment de complicité, quand le contrôle social intervient. C'est d'abord le photographe qui vient mettre un peu d'ordre, rapprochant les uns, séparant les autres, indiquant à l'ensemble (soit, aux côtés des mariés les quatre demoiselle d'honneur en robe rose et les cinq amis, habillés du même smoking) qu'il souhaite les voir former une ligne. Mais c'est surtout Linda qui fait preuve d'un empressement remarqué ; elle époussette la tenue froissée de Nick, lui arrange sa coiffure, l'éloignant ainsi insensiblement de son ami. Finalement, le couple de mariés vient lui même s'intercaler entre les deux hommes. Ce bref moment de confusion et d'incertitude se termine donc bien, les choses sont à leur place, Linda est tout sourire, les flashes peuvent crépiter à leur aise. Mais pourquoi Nick tire-t-il la langue?

Le groupe se disloque et, après la photographie, vient le moment des embrassades et congratulations. Grifasi montre l'étendue de ses talents en interprétant lui-même le tube de Frank Valli sur lequel ont dansé les amis dans le bar de John. Mike serre dans ses bras Steven, puis Angela, rappelant que « c'est lundi le grand jour » puis se tourne vers son compagnon de chasse, tandis que sur l'estrade l'épicier s'époumone « You're just too good to be true. I can't take my eyes off of you ». Nick est effectivement trop bon, trop beau pour être vrai ; il y a quelque chose d'irréel dans sa blondeur, sa gentillesse, sa grâce androgyne, à l'heure où il faut partir à la guerre. Que se passe-t-il exactement dans la tête de Mike à ce moment là? Comprend-il que les sentiments que peuvent susciter un tel être chez un autre homme sont « trop » pour Clairton, ses hauts fourneaux et son église orthodoxe, les deux montagnes qui contrôlent la ville? Veut-il mettre à profit ce très bref moment où tout semble permis pour se livrer à l'effusion dont le photographe, puis Linda l'ont privé? Toujours est-il qu'il s'empare de Nick avec une fougue qui surprend très manifestement ce dernier. Et comme il n'est pas possible de prolonger ce moment, Nick saisit le bras de Linda et l'unit à son ami leur intimant de danser ensemble<sup>1167</sup>.

---

1167 Linda perçoit, très tôt, l'ambiguïté du lien entre les deux hommes, et le danger potentiel qu'elle fait peser sur sa propre relation à Nick. Ici, elle tente d'empêcher l'accolade chaleureuse de Mike en suggérant à son futur fiancé (tandis que Mike embrasse Steven, puis Angela, se dirigeant inéluctablement vers eux) de danser avec lui. Nick ne prend même pas la peine de répondre et se jette dans les bras de son ami.

La réaction de Mike montre, si besoin était, que la dimension homo-érotique de son lien à Nick ne relève pas d'une dimension souterraine du propos filmique. Se saisissant avec la dernière maladresse de sa partenaire ainsi autoritairement désignée, il ne « décolle pas ses yeux » (c'est toujours ce que chante Grifasi) de son ami et lui dit, en riant : « You want me to dance?! » On retrouve ici une des nombreuses tournures de phrase polysémiques (la plus célèbre restant bien entendu « I want play the American ») dont la traduction en français appauvrit considérablement la portée . Le sous-titrage propose en effet « Moi, tu veux que moi je danse?! », passant ainsi à côté de l'autre interprétation, qui donne à entendre l'épaisseur des sentiments qui unissent les deux hommes (« Tu me veux pour danser? »).

Vient ensuite le moment du jet rituel du bouquet, dont Linda se saisit. On l'a vu, c'est alors que Nick se déclare et finit par embrasser passionnément la jeune femme. Ce baiser est cependant précédé d'un nouveau mouvement de confusion ; Nick semble surpris de l'adhésion aussi rapide et sans réserve de Linda et croît nécessaire d'évoquer le Vietnam. Ce plan inverse le dispositif du « trio amoureux » dominant tout au long de la soirée. Cette fois, c'est Mike qui s'intercale entre les deux éléments du couple. Mais pas le Mike qui part le surlendemain avec Nick au Vietnam. Le Mike mort, celui du mur, dont le regard semble braquer sur son ami ; la composition d'ensemble, saisie en légère contre-plongée, avec en arrière plan cette image qui évoque toute à la fois l'amour impossible de Nick et la projection de son prochain anéantissement, confère une texture particulière à ces mots que Nick peine à trouver, notamment à ce « nous » dont il use pour parler de son propre destin (« Si nous revenons...enfin, je veux dire, quand nous reviendrons... »).

Mais c'est bien sûr l'épilogue, le strip-tease nocturne de Mike et la discussion sur le terrain de basket, qui a le plus – sur cette thématique du « sous-texte homosexuel » - retenu l'attention.

Plusieurs éléments peuvent être convoqués pour « expliquer » ce déshabillage intégral, dans les rues de Clairton, d'un Mike manifestement ulcéré par les médisances de Stanley<sup>1168</sup>. Venons-en à présent à la conclusion de cette course, l'entrevue sur le terrain de basket, situé très exactement à mi-distance du bungalow et de l'usine.

Etendu, comme crucifié sur le sol en béton, cerné par l'environnement manufacturier, plus présent que jamais avec ses bruits et ses fumées tellement proches que l'on pense dans un premier temps,

---

1168 Tout part du refus obstiné de Mike d'entrer dans le jeu sordide de Stanley, qui veut absolument parier (« Do you wanna bet? Put your money where your mouth is! ») sur le fait que Steven n'est pas le père de l'enfant qu'attend sa femme. Dans la mesure où l'on peut penser que Nick est le véritable géniteur, il s'agit peut-être d'une nouvelle manifestation de la veulerie de Stan, désireux de discréditer ce dernier aux yeux de Mike...

On peut également y voir le « passage » du Vietnam, avec la rencontre du *Green Beret* ; ce sont les derniers moments de Mike à Clairton et de sa vie civile puisque, même revenu de la guerre, il ne revêtra plus d'habits autres que sa tenue des rangers.

lorsqu'il quitte la rue (il fait alors le geste d'enlever son slip), que l'on va pénétrer dans son enceinte, Mike est rejoint par son ami qui lui hurle : « Je dois te parler ». Il prend soin, préalablement, de déposer un voile pudique (sa propre veste) pour couvrir les parties intimes de l'anatomie de celui qui ne porte plus pour tout vêtement qu'une croix autour du cou, puis s'assoit, dos au poteau du panier de basket. Mike finit par se redresser, estimant, en guise de justification, qu'il doit être « complètement fêlé » et s'adosse au même poteau métallique. S'engage alors le second tête à tête (même s'il vaudrait mieux parler d'un dos à dos) entre les deux amis. L'élément le plus remarqué de la discussion est bien sûr le « pacte » passé entre les deux futurs soldats. Solennellement (n'oublions pas qu'un mariage vient d'avoir lieu), Nick exige de son ami la promesse qu'il ne le laissera pas au Vietnam. D'une certaine manière, cette discussion prolonge, tout en inversant le dispositif, la confrontation initiale, dans le bungalow. Et elle s'insère totalement dans cette articulation problématique de la Machine et du Jardin dont se nourrit le film. Cette fois, c'est Nick qui parle de la mort. Mais, contrairement à son ami qui, précédemment, la connectait avec la chasse, les montagnes et le *one shot*, Nick l'évoque – fort logiquement – en faisant directement allusion à leur départ pour le Vietnam. Pourtant d'une certaine manière, c'est Nick qui semble, assez brutalement, se placer du côté du Jardin. Le paradoxe n'est qu'apparent ; il ne fait après tout que reprendre le fil de son argumentaire sur les arbres « tous différents » qu'il aime tant, mais l'on note la similitude de la formulation, définitive, dont il use pour donner du poids à sa demande, avec celle de Mike défendant la primauté du *one shot* : « The whole thing, it's right here. I love this fucking place ». Tout cela fait rire son ami, mais ce n'est pas le but recherché. Nick veut un serment. Et d'une certaine façon la conclusion de l'entrevue rétablit chacun dans son tropisme dominant. Nick insiste en effet pour que Mike prononce bien les mots « Je te le promets ». Il s'est tourné pour être maintenant côte à côte avec son ami et est suspendu à ses lèvres. Son visage est parcouru par une tension qui montre l'enjeu que recouvre à ses yeux la parole de Mike (« no, man, you gotta promise, definitely »). Une nouvelle fois son existence, son destin, paraît dépendre d'une forme de jeu, en tout cas d'un processus dont il n'est pas le maître. Enfin, Mike lâche les mots qu'il veut entendre (« Hey, Nicky? You got it, pal »). Soulagé, Nick peut lui aussi se détendre. Riant de conserve avec son ami, il déploie son bras droit et pose sa main sur l'épaule gauche, nue, de Mike (Illus.). Au moment exact où le contact charnel s'établit un *cut* nous ramène au tunnel initial, celui par lequel le camion est entré dans Clairton, franchi cette fois dans l'autre sens par la *caddy*, mais toujours à l'aube, en direction des montagnes alentour.

### « Can't we just comfort each other? »

Linda attendait, espérait, que Mike rentre du Vietnam avec Nick. Mais, ainsi qu'elle le rapporte à

l'homme qui frappe à la porte de son propre bungalow le lendemain de son retour à Clairton, alors que tous ses amis, qui voulaient fêter son retour, sont partis<sup>1169</sup>, celui-ci ne l'a jamais appelée, ne lui a jamais écrit pendant sa longue absence<sup>1170</sup>. Personne ne sait ce qu'il est devenu ; l'armée le considère désormais – c'est Linda qui l'affirme à Mike – comme un AWOL, un déserteur.

La promesse faite la nuit du mariage de Steven et d'Angela n'a donc pas été tenue. Nick s'est évanoui, à bord d'une voiture de sport, blanche comme la *caddy* de son ami, conduite par un Français organisateur de paris de roulette russe dans un Saïgon de cauchemar.

Toute la seconde partie américaine du film multiplie les allusions au thème du *doppelgänger*. Mike a perdu son double, le seul être au monde avec qui chasser avait un sens<sup>1171</sup>. Le reflet dans le lac est le motif dominant, qui sera prolongé par celui sur le couvercle poli du cercueil. Beaucoup d'autres pourraient être convoqués. L'attitude, la gestuelle, de Mike rappelle en permanence Nick, comme pour mieux souligner son absence, en révélant ce qu'elle constitue d'irréparable pour le compagnon survivant. L'on se souvient que Nick portait, avant le mariage, par dessus sa chemise blanche, le gilet de chasseur de Mike. Or, quand celui-ci réinvestit les lieux, l'on note la présence, en évidence dans l'unique chambre (où par ailleurs il n'y a qu'un lit) de la veste de cuir noir que portait Nick au début du film (de la sortie de l'usine à la première beuverie au *Welsh*). A plusieurs reprises les deux personnages sont montrés faisant exactement le même geste. L'un d'entre eux a, de notre point de vue, un peu rapidement été interprété comme une simple manifestation de ce fameux triangle amoureux (dans le sens défendu par Cimino : « deux amis qui aiment la même femme »). Les deux hommes, en effet, exhument d'une manière tout à fait similaire, de leur porte-feuille, le même portrait en noir et blanc de la jeune femme. Dans l'hôpital militaire de Saïgon, où Nick vient de vivre une scène traumatisante (la vue de l'alignement, dans la cour, des boîtes métalliques destinés à ramener les corps des soldats morts<sup>1172</sup>), le souvenir de la jeune femme, à qui il a promis le mariage, semble l'inciter à gagner la cabine téléphonique, où il exprime à l'opérateur le souhait d'avoir

---

1169 Guettant depuis les hauteurs, Mike, on l'a vu (première partie), a méthodiquement attendu que le dernier d'entre eux (John, qui réédite le gag de l'abandon joué par Mike lors de la première chasse en étant de nouveau laissé sur place par une voiture) quitte les lieux pour réinvestir sa demeure.

1170 Que l'on peut estimer à environ trois ans. Evidemment, les soldats ont bénéficié de permissions. Sont-ils rentrés au pays? Aucun élément ne permet de se faire une opinion sur cette question. Ce qui est certain, c'est que Nick n'a pas épousé Linda.

1171 Et boire sans doute aussi. Mike aurait sans doute pu faire sienne le commentaire nostalgique de Jim Averill retrouvant vingt ans plus tard son compagnon d'étude Bill Irvine, « le seul *sonofabitch* avec lequel il est instructif de se saouler » dans la salle de billard du *Cheyenne Club*. La place nous manque pour développer longuement cette question, mais il est évident que le rapport à l'alcool est totalement modifié par le passage de la guerre. Mike trinque une dernière fois avec ses anciens amis dans la cuisine du *Welsh* (on se rappelle que John demande à Stanley de prendre « les verres sales »...) puis n'avale plus une goutte, jusqu'à bien entendu le repas des funérailles de Nick, toujours au *Welsh*. Il refuse ainsi la tournée générale qu'offre la direction du bowling. Pourtant, une flasque de whisky trône sur la table de nuit du motel *Riverview* (un peu à la manière de Jim Averill, qui lui aussi logeait à l'hôtel), signe que Mike n'est pas devenu abstinent mais bien qu'il ne trouve plus de sens, après le Vietnam et la perte de Nick, aux beuveries collectives.

1172 Voir première partie.

« CLAIRTON, Pennsylvania ». Voulait-il appeler Linda? Toujours est-il qu'il ne donne pas suite à sa demande et raccroche. Mike fera également, à Clairton, le même geste d'abandonner une tentative d'appel téléphonique, (il vient d'arracher à Angela le numéro du *Veteran Hospital* et pénètre dans la cabine située en face du supermarché *Eagle*, compose le numéro puis repose le combiné). Mais restons encore un peu sur le portrait de Linda. Le sens que produit le dispositif filmique, dans la scène de la chambre du *Riverview* où Mike s'est réfugié, tandis que Linda, et les autres, occupent son mobil home, c'est-à-dire ce qui fut le cadre de sa vie commune avec Nick, consiste moins à souligner l'importance de la jeune femme pour le soldat (car en ce cas pourquoi aurait-il demandé au chauffeur de taxi de poursuivre sa route, se tassant sur la banquette arrière afin d'être sûr de ne pas être vu) que de construire une nouvelle image de la perte. Très significativement, la plupart des scènes, y compris celle-ci où la jeune femme est présente par l'intermédiaire de sa photographie, d'intimité entre Mike et Linda, lors de cette seconde partie, sont accompagnées du thème musical du film, *Cavatina*. Or, cette composition, écrite en 1970 par Stanley Myers, a été popularisée, cinq ans avant *The Deer Hunter* par une chanson, écrite et interprétée par Cleo Laine et accompagné à la guitare par John Williams (c'est lui qu'on entend également dans le film). Intitulé *He Was Beautiful*, ce texte plane au dessus de tous ces moments, rappelant que Mike a « perdu la trace » du « *beautiful buck* » avec qui il chassait dans les montagnes<sup>1173</sup>.

Linda doit se faire une raison. Le *one shot* du bouquet d'Angela aura été un coup pour rien, Nick ne reviendra pas. « On peut toujours l'arranger, c'est ça qui est pratique avec la laine ». Le pull sera pour Mike. Elle revient, après sa journée de travail à l'*Eagle*, les bras chargés de victuailles et trouve le *ranger* faisant sa valise, dans la chambre où est toujours suspendue, ostensiblement, la veste d'aviateur en cuir noir de Nick. Elle a tout ce qui faut pour « préparer un vrai repas » ; elle veut apporter un peu de chaleur dans ce qui est devenu, depuis déjà trois ans, sa maison. Voyant que Mike ne semble nullement réjoui par une telle perspective, elle rassemble son courage et se jette à l'eau : « On pourrait se mettre au lit. On se consolerait, tous les deux ». Il n'y a donc de sa part aucune illusion : elle est parfaitement consciente que le don qu'elle fait de sa personne ne peut au mieux représenter qu'un réconfort pour la perte de Nick. Et c'est en définitive, comme en témoignera avec force le dernier repas chez John, la seule chose qui les rassemble : ils ont tous les deux perdus l'être aimé, le *dear*. Mais ce n'est pas suffisant pour constituer un couple. Mike

---

1173 Récit d'un amour perdu, « trop beau pour être vrai ». Ne reste alors, comme pour Mike, que les souvenirs des moments de bonheur partagés : « He was beautiful/ Beautiful to my eyes/ From the moment I saw him/ The sun filled the sky (...) Oh, but it was beautiful/ Knowing now that he cared/ I will always remember/ Moments that we shared/ Now it's all over/ Still the feelings linger on/ For my dream keeps returning/ Now that he's gone/For it was beautiful, beautiful »...

repousse l'invitation, en expliquant qu'il se sent « trop loin », qu'il ne peut pas, « pas ici ». Pas dans cet espace entièrement dédié, avec tous ces trophées et ces râteliers à fusils, à la pratique de la chasse - « no women » rappellera-t-il à Axel au bowling – au *deer* et au *one shot* auquel il a voulu convertir son colocataire. Pas dans cette chambre où, sur la patère, repose toujours, à l'endroit sans doute où son propriétaire l'a suspendue la dernière fois qu'il s'est déshabillé dans cette pièce, la veille de son départ sans retour pour le Vietnam<sup>1174</sup>. Mais la jeune femme s'accroche, elle se souvient, tandis que Mike dispose ses affaires dans sa Cadillac et met le moteur en route, de la soirée au Lemko et des tentatives maladroites de Mike pour l'embrasser. Peut-être subsiste-t-il malgré tout quelque chose? Pour la seconde fois en moins de deux minutes, elle rassemble ses forces, claque la porte du mobil-home et saute dans la caddy, direction le *Riverview*.

« ça fait un peu étrange...venir ici dans un motel. Tu vois ce que je veux dire Michael? Michael??... » ». Curieux, en effet, un couple de prolétaires - qui n' a *a priori* besoin de se cacher de personne - venant faire l'amour dans un hôtel situé aux portes de la ville où il réside, avec toujours l'usine comme éternel horizon. Cette remarque de Linda sera suivie, plus tard, à la sortie de l'*Eagle* où son nouvel amant l'attend, d'une considération sur les tournures inattendues que peut prendre l'existence, devenant ainsi ce « voyage imprévisible » dont tout le cinéma de Cimino tente de donner forme. Mais dans l'immédiat, elle se prépare, dans la salle de bain - surmontant, pour la troisième fois de la soirée, une évidente appréhension - à rejoindre Mike, déjà allongé sur le lit. Quand elle en sort, elle est nue, enveloppée dans une serviette, portant au cou une croix d'une facture analogue à celle qui habillait Mike la nuit du serment avec Nick. Le dispositif mobilisé pour la construction de ce plan est très proche de la manière dont le film nous montrait son irruption, plateau à la main, dans la chambre où elle retrouvait son père, ivre – il devait finir par la frapper – éructant contre la ville entière, qu'il menaçait de noyer dans un « océan de pneus crevés ». Ici, la première image nous montre, de face, la jeune femme sur le seuil de la chambre mais, au moment où la caméra entame son mouvement de rotation pour nous dévoiler la pièce dans son ensemble, nous réalisons que c'est en fait son reflet dans un miroir<sup>1175</sup>. L'on découvre alors le visage assoupi de Mike ; la dernière étape de ce parcours circulaire nous montre la « vraie » Linda, dont on ne sait trop si la découverte de l'endormissement précoce de son amant est source de dépit ou de soulagement. Elle se glisse sous les couvertures et pose la tête sur son épaule. Coupe avec une vue, déjà aperçue, du fleuve et de l'usine.

---

1174 Sans que cela constitue une preuve formelle, on est quand même en droit d'y voir une indication claire du fait que les deux hommes partageaient bien la même chambre. La dernière occupation du lieu, par Mike comme par Nick, est peut-être toutefois plus ancienne : la nuit de samedi à dimanche se passe entièrement au Lemko et la nuit suivante se termine sans doute chez John.

1175 L'ascension de l'escalier menant à la salle de billard par Bill Irvine est filmée d'une manière analogue, au début de la partie « Wyoming » de *Heaven's Gate*.



Il n'est pas aisé de proposer une lecture d'ensemble de ce plan. Le manque d'empressement, pour user d'un euphémisme, de Mike à se « consoler » auprès de Linda est bien sûr la donnée qui s'impose avec le plus d'évidence. Mais que penser de la construction du plan, de l'agencement des différents éléments (dont l'environnement sonore, dont nous n'avons pas encore parlé)? Et pourquoi Cimino filme-t-il cette scène de la même façon que celle montrant le père de Linda (son unique apparition)?

Il faut en réalité l'appréhender comme un moment total du film, où le cinéaste parvient à faire vivre, dans un espace aussi exigüe et impersonnel qu'une chambre de motel, toutes les questions que pose son récit. *The Deer Hunter* a été, on l'a vu, dans une bonne mesure, reçu comme une oeuvre misogyne, phallocratique, une ode aux « valeurs viriles », qui maintiendrait les rôles féminins dans un statut proche de la figuration. Combien de critiques par exemple pointent la « fadeur » du personnage de Linda ou, à l'opposé (mais finalement pour dénoncer les mêmes tares du cinéaste, son incapacité supposée à montrer des femmes « crédibles »), sa « beauté patricienne » peu en accord avec l'austérité prolétarienne du lieu et la modestie de sa fonction – caissière à l'*Eagle Supermarket*. Cimino s'est, comme il a pu le faire au sujet d'Ella, largement insurgé contre cette interprétation, largement construite à partir de préjugés sociaux inavouables. Contre ce « féminisme de supermarché » (*dimestore feminism*), le cinéaste a défendu le « courage » de Linda, jeune femme célibataire dans une petite bourgade industrielle dominée par une imposante église orthodoxe. Sa combativité, son volontarisme, traversent tout le film. Elle s'occupe d'un père violent, puis quitte le foyer familial et emménage, seule dans un bungalow à la sortie de la ville. Elle s'offre à Mike tout en entretenant le souvenir de son amour pour Nick<sup>1176</sup>. Les hommes semblent s'être ligüés pour faire son malheur, mais elle fait front. Face à son père bien sûr. Mais aussi d'une certaine manière face à la désertion de Nick. Même son lieu de travail apparaît, en dépit du caractère « communautaire », familial, de l'entreprise comme un espace confiné, aliénant et nullement épargné par les vexations sexistes<sup>1177</sup>. L'on comprend avec ce plan que le compagnonnage de Mike ne lui apportera guère de satisfaction et de réconfort. Il annonce à bien des égards la scène finale au *Welsh*. Mais il y a à

---

1176 Au bowling (qui porte aussi un nom de rapace, le « faucon ») - où les anciens amis tentent de renouer avec une certaine légèreté - (la scène suit immédiatement la nuit au motel), tout le monde est en uniforme. Mike est bien sûr en tenue de Béret Vert et ne joue évidemment pas tandis que les civils ont passé la chemise avec leur prénom brodé sur la poitrine. Linda porte celle de Nick. Encore une scène - que nous ne pourrions faute d'espace analyser en détail - où la construction du sens passe beaucoup par la musique. La jeune femme, qui veut donner l'impression qu'elle s'amuse, cherche du regard un Mike absent, tandis que la radio du bowling diffuse *Tattletale Eyes*, de J. Emerson (interprété par Georges Jones et Tammy Wynette) : « Here we are staring at each other/ With that crazy look in our eyes (...) Did we ever really say good bye ?/ Then our eyes keep looking at each other (...) How they read between the lines/ Tattletale eyes tell what's on our minds »... »

1177 En témoigne ainsi les propos déplacés d'un des employés – au moment où elle arrive accompagnée de Mike (ils passent inaperçus dans le flot des sons et des images). Le plan la montrant pleurant dans la réserve, accroupie au milieu d'emballages qu'elle doit étiqueter, donne à voir sans fard la nature abrutissante des « millions de choses » qui l'occupent au travail.

l'évidence plus que cela. C'est bien la mort de l'amour, rendu vain par la guerre, la destruction finale du Jardin qui est ici mis en scène. Mike repose sur le dos, en uniforme, les yeux clos, la tête surélevée, comme dans la première image le montrant au Vietnam, dormant – un soldat mort en guise d'oreiller – tandis que sa propre armée noyait sous un déluge de feu, depuis les airs, le petit village vietnamien. Au *Riverview*, il n'y a pas de musique. Ici, même le souvenir de l'amour a disparu. La Machine occupe toute la place. C'est la seule scène d'intérieur (exceptées bien entendu celles qui se passent dans l'ancre de l'usine elle-même) dont l'environnement sonore soit saturé de bruits industriels. Heureusement que les deux personnages n'ont rien à se dire, car de toute façon leurs paroles seraient rendues inaudibles par les vibrations des trains, les sonneries des passages à niveaux (l'on songe à nouveau à Kerouac, notamment grâce à la toute dernière image de la scène, la vue sur la Susquehanna), les sifflements des barges remontant la rivière et les grincements métalliques de toutes sortes. Le sens ultime que semble porter le mouvement circulaire de la caméra, qui s'achève donc avec l'image de la jeune femme nue, sa croix autour du cou, la tête reposant sur un corps de soldat inerte, au milieu du vacarme incessant de la Machine, est assez clair. D'autant que l'on quitte le *Riverview* avec, justement, une vue imprenable sur le sombre cours d'eau qui plus que jamais paraît couler au milieu d'une jungle épaisse, avec à l'arrière-plan les sinistres cheminées du complexe sidérurgique. On ne sort pas du Vietnam, on n'en revient pas. Après la guerre, comme le chantait Léo Ferré, « on couche toujours avec des morts ».

Et quand ces deux là finiront tout de même par coucher vraiment ensemble, la tristesse poignante dans laquelle baignera cette scène d'« amour » suffira à nous faire comprendre que l'acte consommé ne les rapprochera nullement et que tout espoir de foyer doit être abandonné. Comme à son habitude, Cimino ne nous montre pas la concrétisation physique de la pulsion sexuelle. Mike a donc accepté de se « mettre au lit » avec Linda, sous son propre toit, le temple du *deer*. Dans la chambre, la veste de cuir de Nick a disparu. A sa place, le treillis kaki, seule chose que Mike ait réussie à ramener du Vietnam. Il est de nouveau allongé dans la même position quand la jeune femme le rejoint ; elle lui touche le front, dans un geste lent, si bien que l'on pourrait dans un premier temps croire qu'elle va fermer les yeux du soldat. Mais celui-ci – cette fois c'est lui qui est nu – paraît revenir à la vie et se tourne pour l'embrasser. Ellipse, puis vue, en plongée, sur le terrain de basket. Mike est à la fenêtre et, on l'a dit, quand il se retourne, c'est pour regarder son trophée de chasse, c'est à dire le cervidé. L'objectif de la caméra opère un zoom afin de détailler les traits de l'animal. L'on s'attarde en gros plan sur cette tête de daim, son oeil capte irrésistiblement notre attention et l'impression qui se dégage de cette composition, exactement comme de celle montrant la mort du premier daim tué à la chasse, succombant au *one shot* de Mike, est que l'homme regarde

la bête tout autant qu'il est regardé par cette dernière. Le chasseur (ou plutôt l'ex-chasseur) se redresse, s'empare de son treillis, se penche sur Linda, reposant inerte sur le lit, et sort téléphoner à Steven.

Un critique américain a écrit que la jeune femme ainsi saisie par la caméra ressemblait en tout point au daim ramené à Clairton étendu sur le capot de la Cadillac 1959. Il se trompait : la bête, morte, avait l'air beaucoup plus épanouie. Même la *caddy* dégageait, après les assauts enthousiastes d'Axel, une certaine joie de vivre, totalement absente du visage de Linda, abandonnée sitôt la mission accomplie.

Nous nous sommes déjà expliqués à ce sujet (voir première partie). Nous réfutons l'idée selon laquelle Mike renoncerait à la chasse parce que, après le Vietnam, la mort lui serait devenue insupportable. Selon cette lecture du film, le chasseur, revenu vivant de l'enfer vert, amorcerait un processus d'humanisation qui aurait une double issue ; d'une part donc un pacte avec la nature (que résumerait le « okay?? » qu'il adresse aux montagnes, après avoir épargné le daim, et que celles-ci lui retournent sous la forme de l'écho) et d'autre part l'acceptation de la sexualité et l'engagement dans la conjugalité aux côtés de Linda. Toute cette analyse est sous-tendue par l'analogie de la chasse et de la guerre. Or, nous l'avons vu, la mise en rapport de ces deux activités conduit, à l'exact opposé du lien dialectique qu'établit l'autre grande oeuvre de fiction de la décennie sur le même sujet, *Pourquoi nous sommes au Vietnam*, à un antagonisme irréductible. Mike abandonne effectivement la chasse à cause de la guerre. Mais pas du fait que son passage dans l'armée américaine, engagée dans un combat immoral, l'aurait vacciné contre le principe de donner et de voir la mort. Tout au contraire, il est, immédiatement après avoir laissé filer un animal sauvage, sur le point d'assassiner un homme, qui plus est un « ami », tout au moins un membre de sa propre communauté, Stanley. Quant au fait qu'il finisse par coucher avec Linda, c'est aller bien vite en besogne que de voir là le triomphe final du « foyer » et du couple hétérosexuel. Il suffit pour s'en convaincre de prêter attention au déroulement de la scène finale.

La « nuit d'amour » au bungalow n'a eu aucune suite. Sitôt persuadé que Nick est encore au Vietnam, en vie, Mike fait ses valises et Linda se retrouve, pour la seconde fois, seule dans le logement que partageaient avant guerre les deux hommes. Les retrouvailles du *ranger* et de l'employée de l'*Eagle* se font donc autour du cercueil de Nick. Mais, on l'a vu, il n'y a en réalité aucunes véritables retrouvailles. L'on comprend, lors de ce dernier repas au *Welsh* que ces deux là sont perdus l'un pour l'autre, que la « consolation » n'a pas eu lieu et qu'elle ne surviendra vraisemblablement jamais. S'il fallait garder une image de cette mise en forme de l'impossibilité qu'un tel miracle puisse un jour se produire, ce serait la toute dernière. « My home, sweet home » :

le *God Bless America* impulsé des cuisines par John brûle ses dernières cartouches. Pour les ultimes paroles, celles sur le « doux foyer », Linda et Mike se regardent enfin, et la jeune femme sourit. Mais quelque chose passe et, sitôt l'hymne achevé, les yeux se baissent. Le silence est finalement rompu par Mike qui lève son verre. « Here's to Nick! », repris par tous. L'image se fige, le thème musical du film, *Cavatina*, démarre, le changement de plan s'effectue et le visage radieux de Nick, souvenir du dernier moment de joie éprouvée, entre hommes, par les futurs soldats dans ce même bar, envahi l'écran. *He was so beautiful* ; l'on remarquera que le film reprend le dispositif mis en place au Lemko. De même que, lors de la fête de mariage, le portrait célébrant le futur sacrifice de Mike pour la communauté planait au dessus des deux fiancés, l'apparition du visage de Nick, leur unique *dear*, effectivement supplicié au Vietnam, comme ultime conclusion, indique que l'union entre ces deux êtres ne se réalisera pas et que l'amour est définitivement mort.

### « Nicky, tu te souviens des arbres, tous différents? »

Confortablement assis, jambes croisées, sur le capot de la *caddy* qui le rassure tant, stationnée au pied du somptueux glacier pour la pause repas précédent la traque du *deer*, Nick, toque de fourrure « russe » vissée sur la tête, déguste une nouvelle *Rolling Rock*. « Comment ça se fait que je ne te voies jamais manger? » l'interpelle John, qui dispute à Axel l'hégémonie sur le pot de moutarde. « J'aime bien avoir faim. Ça maintient la peur » lui réplique son ami<sup>1178</sup>. Tout cela dépasse l'entendement pour le patron du *Welsh*, qui ne peut que conclure : « c'est pas naturel! »

Nick est différent. S'il a du mal à « penser » au *one shot*, c'est fondamentalement parce que, comme il s'en ouvre très franchement à Mike lors de leur première discussion dans le bungalow, l'éthique sur lequel il repose relève du contrôle. A l'inverse des attentes de son colocataire, Nick, lui « aime les surprises », l'incertitude, la nouveauté<sup>1179</sup>

---

1178 La contradiction semble insurmontable : Nick paraît aspirer à la sécurité *via* la voiture de Mike tout en entretenant, par la privation de nourriture, le sentiment de peur. Mais la *caddy* est évidemment un objet transitionnel ; ce qui le rassure, c'est la présence de Mike. La « peur » revendiquée, et souhaitée, doit être vue comme la manifestation de son désir d'aventure, d'inattendu, de « non naturel ». En même temps, cette phrase est prononcée immédiatement avant la chasse. On peut penser qu'elle exprime aussi une certaine appréhension (après la déception que son imprévoyance au sujet des bottes a causé) vis à vis des attentes de Mike – qui place le *one shot* au dessus de tout et voit dans Nick le seul avec qui chasser a du sens. L'enjeu de cette dernière sortie avant le Vietnam est donc de taille.

1179 C'est la dimension « conservatrice » de Mike qui autorise le rapprochement du personnage de Cimino avec le capitaine Vere de la nouvelle de Melville. Il y a en effet d'évidentes analogies entre les couples formés par Billy et l'officier de la marine de guerre d'un côté et Nick et Mike de l'autre. L'attirance du maître du *Bellipotent* pour son jeune matelot est patente mais il doit au final le condamner conformément à la rigidité de son code moral ; Vere essayait aussi de faire valoir un rapport au monde que beaucoup trouvaient anachronique, ce qui lui valait une réputation d'asocial (on se souvient de la remarque de Stan à propos de Mike : « seul un médecin pourrait te comprendre »), bref – tout comme le chasseur de daim – de « control freak, maniac » (« Ses convictions assurées se dressaient comme une digue à l'encontre des eaux envahissantes des nouvelles opinions », *op. cit.*, p. 59)

Allons à l'essentiel : c'est le *one shot* de Mike qui accule Nick au suicide.

L'ultime face à face entre les deux hommes s'engage dans un couloir de l'ancre sordide où se déroulent les duels de roulette russe organisés par Julien (qui prétend ne plus y toucher et fait ses valises au moment où De Niro débarque) et ses comparses (sud)vietnamiens. Mike parvient à intercepter Nick, qui s'apprête à pénétrer dans l'arène où l'attend, vociférante, une *bunch* de parieurs agitant des liasses de dollars sous le nez des *bookmakers*. Comme la chambre d'Angela à Clairton (où vit par ailleurs celui qui est vraisemblablement son fils), l'espace est rempli d'objets manufacturés (appareils électroménagers notamment<sup>1180</sup>).

Cette fois, c'est Mike qui exige d'entendre de son ami les mots qu'il lui dicte. Dans un état second, celui-ci ne semble pas le reconnaître. Mike, en tenue civile mais de manière toujours très militaire s'en empare par le col de la chemise et le secoue : « Dis-moi : 'c'est Mike' ». A la troisième demande Nick finit par s'exécuter, mais sans que ces mots signifient quoi que ce soit pour lui. D'où la nouvelle question : « Mike qui? Mike qui? » à laquelle Nick ne peut que répondre: « Mike qui? J'en sais rien! ». « Tu ne me reconnais pas? » hurle Mike, qui prend conscience du caractère désespéré de la situation et tente un électrochoc. « Nicky je t'aime... Tu es mon ami ». Après avoir marqué une hésitation, Nick lui crache à la figure. Il ne veut pas, ne veut plus être son ami.

Mike ne peut reculer. Il va devoir abattre sa dernière carte à la table de la roulette. Dans une configuration très proche de celle qui présidait au premier duel entre les deux soldats, dans la geôle du Vietcong (voir première partie), l'ex chasseur assiste impuissant (« Non, Nicky, ne fais pas ça! ») au premier *shot* que s'inflige Nick, un coup à blanc donc. Dans une mise en forme paroxystique du motif du *doppelganger*, Mike se saisit de l'arme et interroge à deux reprises son adversaire : « c'est ça que tu veux Nick? ». Il a dans le passé, pour le sauver, forcé Nick à appuyer sur la gâchette. Il est prêt, cette fois, à faire de même pour lui, à mourir à sa place. Il accepte le jeu mortel que lui soumet le seul être qui ait jamais compté à ses yeux et place le révolver sur sa tempe. Mais avant de commettre l'irréparable, il veut lui dire l'essentiel, les mots avec lesquels il s'apprête à quitter le monde : « I love you, Nick ».

Comme dans la hutte en bois sur la rivière, il percute une chambre vide. Et un second miracle semble sur le point de se réaliser. Nick revient à la vie. Son regard exprime enfin quelque chose. Mike s'en est aperçu. Il faut absolument trouver les mots qui le fassent basculer, qui rendent enfin son retour possible. Alors il enchaîne, très vite car, comme il lui a signifié au tout début de la conversation, ils n'ont que très peu de temps. Le pistolet est déjà dans la main de Nick (qui a

---

1180 Mike pousse Nick contre une étagère d'où tombent des ventilateurs, manière de souligner peut-être l'extrême confinement et l'atmosphère irrespirable du lieu.

désormais une chance sur quatre de se loger une balle dans la tête), mais, fait radicalement nouveau, il écoute Mike, qui lui maintient son bras, constellé de piqûres d'héroïne, contre la table. « Rentrons à la maison Nicky. Allez-viens, on rentre. Nick parle moi. ». Une fraction de seconde et l'on est persuadé qu'il va effectivement parler. Ses lèvres s'agitent désespérément, exactement comme dans la scène à l'hôpital militaire de Saïgon, quand le médecin lui demande de décliner son identité. Mike veut l'aider à trouver les mots, ces mots si difficile à sortir, ces mots que l'on ne peut pas dire avec lesquels se débat depuis toujours Nikanor Chevotarovitch. Alors il se souvient. Nick, rapide et agile, l'accompagnant à la chasse au daim. Nick, amoureux des montagnes, qui lui avait fait promettre de le ramener à Clairton, quoi qu'il arrive, car c'est ici qu'est l'essentiel. Tout se joue maintenant. « Nicky, tu te souviens des arbres, tous différents? Tu te souviens? Les montagnes, tu t'en rappelles? ». Le déclic arrive. Mais pas le bon. Nick se souvient de la discussion au bungalow, quand il expliquait – redoutant le jugement de son colocataire vis à vis de ce type de considérations esthétiques, peut-être un peu trop *pussy* à son goût<sup>1181</sup> - aimer les arbres dans la montagne, parce qu'ils sont tous différents. Et la connexion se fait automatiquement avec l'éthique de la chasse, défendue à cette même occasion avec force par Mike. « One shot? » finit-il ainsi par souffler, du bout des lèvres. « One shot, one shot ! » s'emballe son ami, qui pense avoir ainsi trouvé le moyen de le ramener à la raison. Mais Nick a compris. Il a vacillé au moment où Mike lui a dit qu'il l'aimait, puis a évoqué les arbres, « tous différents ». Mais le *one shot*, c'est le contrôle, la répression. Voilà ce que son *dear* lui propose. Voilà pourquoi il veut le ramener à Clairton. Déjà, dans la cuisine du mobil home, Nick établissait un lien dialectique entre la mort (évoquée par Mike) et le *one shot*. Il est prêt à renverser les termes de l'équation. « Yeah! » lâche-t-il, se dégageant de l'emprise de Mike, avant de quitter le monde – ultime pied de nez à l'ordre – dans un immense éclat de rire sardonique<sup>1182</sup>. *He was so beautiful*, « too good to be truth<sup>1183</sup> ».

Le dernier plan vietnamien du film revient au thème central du double<sup>1184</sup>. Mike, accablé par la douleur se saisit à pleine main de la tête de Nick, dans un effort désespéré de retenir le dernier souffle de vie. Il plonge une dernière fois ses yeux dans ceux de Nick. C'est à sa propre fin qu'il

1181 « I sound like some asshole, right? ». C'est ensuite que Mike lui assure (*seriously*) qu'il est « the only guy I go hunting with » avant d'ironiser gentiment sur la *bunch of assholes* qui les accompagne dans leurs sorties.

1182 Voilà donc pourquoi il tirait la langue au photographe...(voir *supra*)

1183 Si l'on s'accorde sur le fait que le désir le plus cher de Nick, la seule perspective qui aurait pu le maintenir en vie, était d'être « pris » par Mike, alors la mort (ici, et ici seulement, le film établit un point de convergence entre la roulette russe et le *one shot*) d'une balle dans la tête lui apparaît logiquement comme la seule manière de le rejoindre. Et effectivement, il est, au moment précis où la vie le quitte, pris par Mike, son *dear*. Voir nos commentaires en première partie.

1184 Comme le note Robin Wood, la première injonction de Mike (« Tell me 'it's Mike' ») place d'emblée toute la scène sous le motif du *doppelgänger*, puisque l'on peut en effet entendre la demande de Mike comme la manifestation de son désir de voir Nick prendre sa place, en lui faisant dire « c'est Mike ». (Robin Wood, « Things Fall Apart : The Deer Hunter » in *Hollywood from Vietnam to Reagan, and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 241-266).

assiste, de la même façon que les yeux de son portrait noir et blanc, ou ceux des deux daims morts (celui de la première chasse et le trophée de sa chambre) lui renvoyaient l'image de sa prochaine disparition<sup>1185</sup>.

## **Conclusion : It's been such a grey day**

Nous ne reviendrons pas, pour ces ultimes considérations sur le « sens » du *God Bless America*, ni sur l'in vraisemblable erreur de traduction qui a, en France, gravement altéré la perception du film dans sa dimension conclusive.

La dernière partie s'ouvre et se clôt au *Welsh*, le bar qui a joué tout au long du récit le rôle du *surrogate home*. Entre le reportage d'Hillary Brown et la chute des hélicoptères en mer de Chine et le toast porté à l'ami disparu, il y a bien entendu le passage par Saint Theodosius et le cimetière attendant à l'usine (Illus.). L'entrée du groupe est filmée exactement de la même manière que l'arrivée intempestive des chasseurs de retour - daim sur le capot de la *caddy* - de la dernière chasse avant la guerre<sup>1186</sup>, depuis l'intérieur, la caméra au niveau du comptoir où s'empilent les verres, la porte occupant la partie droite du cadre. Toute cette séquence, on l'a vu, et entièrement construite autour du motif de la perte. Il se passe pourtant, chez John, un ajout. Angela retrouve l'usage de la parole.

La présence de femmes est, comme l'ont noté de nombreuses critiques et analyses de l'oeuvre, une autre indéniable nouveauté, un « plus » qui doit *a priori* être considéré comme relevant d'une dynamique contrecarrant cette logique de déperdition. D'une certaine manière, l'« ordre » au nom duquel Mike voulait ramener Nick ne semble pas présider à l'organisation de ce dernier repas. Les couverts tombent, les gens s'affairent à droite à gauche pour se donner une contenance, le patron prépare des oeufs « brouillés » (*scrambled*<sup>1187</sup>) et demande que l'on « verse le café » tandis que Stan propose des bières et que Mike a déjà rempli les petits verres de Vodka. Surtout, comme on l'a vu au début de ce chapitre, personne n'arrive à se rencontrer, à se parler ; Mike tend une chaise à Linda dont elle s'empare sans même le regarder, Stan se plonge dans l'observation méthodique d'un saladier.... (Illus.)

« Ce fut un jour bien gris... ». Angela rompt donc, par ces quelques mots, une très longue période de mutisme total. « Elle ne va pas bien, Mike. Et c'est pire depuis qu'elle lui a parlé ». Le processus de guerre a, chez Angela, trouvé son terme. Après avoir revu son mari, amputé de trois membres, elle a renoncé à la parole (Illus.). « Elle ne veut plus parler à personne », poursuit d'ailleurs John pour

---

1185 Ce que confirme totalement, on l'a vu, le reflet (inversé) de son visage sur le cercueil de Nick.

1186 La horde, Nick en tête hurlait alors « Drop kick-me, Jesus, through the goalposts of the life/ End over end neither left nor to right/ Straight through the heart of the righteous uprights... »

1187 Au risque de paraître obnubilé par la question, on relève que la traduction française affaiblit une nouvelle fois le texte en proposant « omelette ».

bien signifier à Mike qu'il est réellement dans l'ignorance du lieu où s'est enfermé Steven. L'entrevue militaire qui suivra, où la jeune mère finit par griffonner une adresse, nous confirmera l'état de réclusion de cette quasi veuve de guerre.

Et voici que des sons sortent de sa bouche. Elle est la dernière, Stan la soutenant, à quitter le cimetière, son enfant blond comme les blés dans les bras. Une dernière fleur déposée sur le cercueil, avant la mise en bière. Trois roses blanches. Trois taches blanches sur le bois acajou. Elle a confié son fils au bon soin, sans doute, de sa belle-mère, présente à l'église et au cimetière. Elle l'a emmené à l'enterrement, lui a montré la tombe, l'a consolé quand il s'est mis à pleurer, mais ce qu'elle a à dire, ici, au milieu du dernier carré des amis de Nick, n'est pas pour lui.

Angela a vu l'homme qu'elle a épousé, et qu'elle aimait, revenir de la guerre dans un fauteuil roulant, un bras en moins et refusant de réintégrer le foyer familial. Et le père de son enfant a fait le voyage retour dans une boîte que l'on vient de mettre en terre.

« voilà, c'est mon dernier secret » confiait Steven à Nick, ses derniers mots avant le Vietnam. Ses premiers mots à elle, depuis la fin de la guerre, sont aussi pour faire part à ce qui reste de la communauté de son grand secret, qui occupait l'ultime réduit encore debout de sa conscience.

« It's been such a grey day ». Elle pourra ensuite, une fois achevé le *God Bless America*, prononcer, avec les autres, les mots suivants, avant que le flux de la vie cesse pour de bon de s'écouler : « To Nick!<sup>1188</sup> » (Illus.)

---

1188 On relèvera que, les deux uniques moments où Mike lève un verre d'alcool, geste tant répété dans la première partie, sont placés sous le signe du « To Nick! » (en association avec Steven pour le premier d'entre eux, à l'arrière du *Welsh*).



### Chapitre III L'âge du verre : Year of the Dragon

Chinatown était pour moi comme un pays étranger et, chaque fois que je sortais dans la rue, je me sentais complètement désorienté et confus. C'était l'Amérique, mais je n'entendais rien à ce que les gens disaient, je ne comprenais pas la signification de ce que je voyais. Même lorsque je commençais à connaître certains commerçants du quartier, nos contacts ne consistaient guère qu'en sourires polis et en gesticulations, langage par signes dépourvus de tout vrai contenu. Je n'avais pas accès au delà des surfaces muettes des choses, et par moment cette exclusion me donnait l'impression de vivre dans un monde irréel, de circuler au milieu de foules spectrales où chacun portait un masque. Au contraire de ce que j'aurais imaginé, ce statut d'étranger ne me gênait pas. C'était une expérience curieusement stimulante qui, à la longue, paraissait embellir la nouveauté de tout ce qui m'arrivait. Il ne me semblait pas avoir déménagé d'un quartier de la ville à un autre, mais avoir accompli, pour parvenir où j'étais, un voyage autour de la moitié du globe, et il tombait sous le sens que rien ne pouvait plus me paraître familier, moi-même inclus.

Paul Auster, *Moon Palace*, 1989

Guère moins agressif que l'Italien, le Juif russe ou polonais, ayant envahi jusqu'à saturation le quartier situé entre Rivington et Division Street, à l'est du Bowery, prend peu à peu possession des bâtisses de la vieille Septième Circonscription jusqu'au fleuve, et dispute à l'Italien chaque mètre carré disponible dans les allées de Mulberry Street. Les deux races, bien que séparées par d'insurmontables différences, ont néanmoins ceci en commun qu'elles importent leurs taudis où qu'elles aillent si on les laisse faire. Little Italy rivalise déjà en insalubrité avec le « Bend », son parent, tandis que d'autres nationalités, parties de rien, prennent un nouveau départ en s'empilant sur les degrés de l'échelle sociale. Or, ces deux là sont heureusement gouvernables, l'une par les lois rabbiniques, l'autre par les lois civiles. Comprimée sur le plan de la ville entre le gris sombre des Juifs – leur couleur favorite – et le rouge italien, on pourrait presque discerner l'éclatante bande jaune qui marque l'étroit territoire de Chinatown.

Jacob Riis, *Comment vit l'autre moitié*, 1889

Comment voulez-vous que les gens aux Etats-Unis comprennent un film comme *l'Année du dragon*? Ils ne comprennent que l'action, les explosions, les poursuites de bagnoles ou de fusées...Rien n'est trop complexe dans mes films, il n'y a que des spectateurs bornés ou paresseux.

Michael Cimino, 1991<sup>1189</sup>

## Introduction

Bien davantage en effet qu'un *thriller* sur la mafia chinoise aux Etats-Unis, *Year of the Dragon*, le dernier volet de la trilogie américaine de Cimino, est un film sur la mondialisation, tant économique que culturelle, phénomène majeur de ce qu'il est convenu de nommer l'ère post-industrielle.

Dès lors, le choix de New York, comme cadre principal du récit, s'imposait. Le premier tableau, qui montrait avec quelle brutalité les portes s'étaient refermées pour les humbles migrants venus mettre en valeur, titre de propriété en poche, leur modeste lopin, avait « naturellement » pour décor les

---

1189 « La nuit américaine. Entretien avec Michael Cimino », Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 7 Février 1991.

rudes terres de l'Ouest, en voie d'assimilation à la grande nation. La question était alors celle de la construction du foyer. L'immigration constitue très explicitement le fil rouge choisi par le cinéaste afin de connecter les différents éléments de sa vaste fresque. D'une certaine manière, les personnages de *The Deer Hunter* pouvaient être vus comme les descendants des *homesteaders* slaves chassés du Wyoming par les *landlords* d'extraction anglo-saxonne et protestante. Prenant en charge l'histoire la plus immédiate, le film se proposait de mettre en forme le processus de perte et de déréliction qui a affecté tout un pan de la culture américaine, essentiellement populaire, dans la décennie soixante-dix. Quel territoire pouvait mieux convenir, pour ce récit montrant des ouvriers forgeant l'acier, attisant le feu qui devait eux-mêmes les anéantir, que cette ceinture industrielle, berceau de la puissance du pays, en voie de dégradation en *rust belt*?

Et nous voilà donc, pour cette ultime étape du voyage, dans le New York des années Reagan. Cimino conserve le point de vue d'extraterritorialité à partir duquel il construit son récit. Tous les personnages sont issus d'une immigration plus ou moins récente. Tous, policiers, journalistes, truands, petites-mains des commerces interlopes de ce secteur du Lower East Side<sup>1190</sup>, entretiennent un rapport intime avec ce que l'on nommera faute de mieux le « rêve américain ». Dans *Year of the Dragon*, la classe ouvrière a disparu. Pour toute usine, des fabriques souterraines (dans tous les sens du terme) de soja. Les seules fumées sont celles des pétards du Nouvel An chinois. Mais les damnés de la terre sont toujours là, plus nombreux que jamais. Ils occupent les emplois déqualifiés qu'offre la mégapole la plus globalisée qui soit, dont l'activité frénétique exige de pressurer une main d'oeuvre atomisée dans des unités de production (restaurants, petits commerces, salles de jeux clandestines...) qui ne permettent plus (comme cela pouvait encore être le cas dans les vastes complexes sidérurgiques de Pennsylvanie) de penser collectivement le monde. Chacun, dans la jungle urbaine, doit tirer son épingle du jeu.

*America is back*. Fini la dépression post-Vietnam, les discours culpabilisants et misérabilistes des années Carter. C'est l'avènement des *yuppies*, des grattes-ciels tape à l'oeil façon Trump Tower (inaugurée en 1983 sur la Cinquième Avenue<sup>1191</sup>). C'est l'ère de l'individu dans la foule. Du grain de

---

1190 Une bonne introduction à l'histoire du Chinatown de New York : Bonnie Tsui, *American Chinatown : A People History of Five Neighborhoods*, New York, Simon & Schuster, 2009, notamment le chapitre quatre « City within a city », p.61-77.

1191 Voir Catherine Pouzoulet, « New York, modèle de la ville-monde de 1985 à nos jours » in Pauline Peretz (dir.), *New York. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2009. L'auteur relève notamment que, aux antipodes du mythe de la « main invisible » qui régirait le capitalisme, « la transformation de New York en capitale du monde ne fut en rien la conséquence d'un fonctionnement spontané du marché. Les pouvoirs publics jouèrent un rôle fondamental et orchestrèrent financièrement cette mutation ». Concernant le navire amiral de Donald Trump, chantre du libéralisme économique le plus débridé, Pouzoulet écrit que cet immeuble d'un plus de deux cent mètres de haut, érigé dans un des secteurs les plus prisés de Manhattan, n'aurait jamais vu le jour sans un large déploiement d'exemptions fiscales, de subventions et d'incitation de toutes sortes à destinations des promoteurs immobiliers. (*op. cit.*, p. 138).

sable parmi d'autres grains de sable. Une telle histoire ne pouvait avoir lieu qu'à New York.

La veine cinématographique qui irrigue le film (incontestablement davantage influencé par l'histoire du cinéma que les oeuvres précédentes) prend sa source, on s'en doute, dans une longue tradition qui lie Gotham<sup>1192</sup>, peut-être la cité la plus exposée à l'oeil de la caméra, à l'idée même de cauchemar urbain. On songe évidemment à Scorsese et il est certain que *Year of the Dragon* constitue une des dernières réalisations majeures à montrer de New York une image, malgré la romance entre le policier et la journaliste, aussi profondément assombrie par la violence des contradictions sociales<sup>1193</sup>. Encore une fois, Michael Cimino parvient à saisir un monde sur le point de basculer. Pas tellement la réalité du tissu productif américain ; en 1985 c'en est bel et bien fini du « compromis fordiste », essentiellement basé sur l'industrie lourde. Place à la société de services, à la finance, au tourisme, aux délocalisations et à l'externalisation de toute une série d'activités (c'est par exemple la période qui voit s'épanouir, au Sud, le système des *maquiladoras*, dont le dynamisme joue sur l'effet frontière entre les capitaux en provenance du Nord et la main d'oeuvre issue des villes mexicaines). En revanche, ce qu'enregistre ce troisième volet du triptyque, c'est une représentation de la ville-monde sur le point de s'effacer. Nous sommes, entre Canal Street et Mott

---

D'une manière très générale – il est bien sûr hors de propos de développer davantage cette question, pourtant passionnante – on constate que l'urbanisme new-yorkais des années Reagan répond à un trope dominant du capitalisme américain, parfaitement illustré par le sauvetage des banques d'affaires par la puissance publique suite à la crise financière ouverte en 2008, à savoir l'intervention extrêmement sélective de l'Etat en faveur d'un ordre économique et social (et ici territorial) au service des seuls possédants. Les exemples sont légion. Pour rester dans le secteur géographique du film, citons le complexe ultra-résidentiel de Battery Park City composé notamment de vingt et un mille appartements de grand standing, pour la construction desquels les Rockefeller, initiateurs du projet, ont bénéficié de cent vingt trois millions de dollars d'exemptions fiscales (voir Pouzoulet, *art.cit.*, p. 140 ; Susan Fainstein, *The City Builders : Property, Politics and Planning in London and New York*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 170-188 et Robert Fitch, *The Assassination of New York*, Londres, Verso, 1993, p. 138-139).

1192 Ainsi que Washington Irving, le « père » de Rip Van Winckle, surnommait la ville au début du dix-neuvième siècle. Tombé en désuétude le vocable est repris au siècle suivant par l'univers des *comics*.

1193 L'aseptisation de l'image de la ville dans le cinéma et les séries télévisées est très probante depuis le début des années 1990. Mais ce n'est pas qu'une question de représentation. Ce nouveau marketing médiatique, très glamour, tel que le mettent en avant des productions comme *Seinfeld* (1990-1998), *Friends* (1999-2004) ou *Sex and the City* (1998-2004) peut être vu comme la résultante, du point de vue des industries culturelles, de la « théorie de la vitre cassée » prônée par Rudy Giuliani, élu maire en 1993. L'on peut douter que cette politique de « tolérance zéro » soit véritablement à l'origine d'un processus de pacification. D'autres logiques, socio-économiques, doivent être analysées. Cependant, la baisse spectaculaire de la criminalité dans les cinq *boroughs* de la ville de New York au cours des années quatre-vingt dix est une donnée incontournable, dont rend compte toute une production audiovisuelle (voir William J. Sadler et Ekaterina V. Haskins, « Metonymy and the Metropolis : Television Show Settings and the Image of New York City », *Journal of Communication Inquiry*, 2005, vol. 29, n° 3, p. 212 et Bernard E. Hacıoğlu et Jens Ludwig, « Broken Windows : New Evidence From New York City and a Five-City Social Experiment », *The University of Chicago Law Review*, Hiver 2006, p. 271-320). Tod Lippy reproduit dans son ouvrage consacré à la question une interview de Nora Ephron, scénariste de *When Harry Met Sally* (1989) et *You've Got a Mail* (1998), deux comédies sentimentales ayant Manhattan comme cadre, et Meg Ryan comme interprète principale. Extrait :

Tod Lippy : « Dans un article au sujet de *You've got a mail*, vous dites en plaisantant que le New York respectable, presque familial, qu'habitent les personnages du film réalisent "les rêves les plus fous de Giuliani". Ne pourrait-on pas le décrire comme un New York « à la Ephron », de la même façon que l'on parlerait, à propos de *After Hours* ou de *Bringing Out the Dead*, d'un New York "à la Scorsese" » ?

Nora Ephron : « J'ai toujours eu une vision très romantique de New York et voilà qu'aujourd'hui, enfin, la réalité new-yorkaise a rejoint la fiction. »

Tod Lippy (dir.), *New York Filmmakers on New York Filmmaking*, Londres, Faber & Faber, 2000, p. 214

Street dans la « fosse aux serpents », pour reprendre l'expression de Raymond Depardon expliquant sa manière de filmer les prévenus de *Dixième chambre, instants d'audience* (2004). Nous pataugeons avec Stanley White dans les infâmes bains de culture des fabriques de soja. Mais depuis le somptueux loft de Tracy, à Brooklyn Heights, « windows on the world », nous ne voyons que les lumières d'une ville en phase avancée de gentrification.

A l'image de ce luxueux nid d'aigle, sis entre les ponts de Brooklyn et de Manhattan, construit pour les besoins du film<sup>1194</sup> et offrant une vue saisissante sur l'East River et la pointe sud de l'île historique, hérissée de gratte-ciels, le verre s'impose comme l'élément dominant.

Plus resserré que les deux chapitres précédents, celui que nous proposons de consacrer à *Year of the Dragon* sera essentiellement bâti autour et à partir de ce motif.

Le verre, matériau composite dont la base est la silice, autrement dit le sable, est bien le « troisième âge » du voyage de Cimino. C'est lui qui modèle la *skyline* de Manhattan, horizon métonymique, indépassable, de la globalisation. Un peu à la manière de l'étude de *The Deer Hunter*, les premières pages constitueront donc une entrée par les paysages du film.

Avec Chinatown, et l'accent mis sur les populations d'origine chinoises de la ville, l'histoire suggère une autre approche du verre. A distance respectable du mythe de la « minorité modèle » qu'une abondante littérature a alimenté pendant les années Reagan (discours qui perdure en large partie, et pas seulement aux Etats-Unis), essentiellement dans le but de stigmatiser d'autres minorités (les afro-américains notamment), mais aussi de toute vision essentialisante des communautés sino-américaines<sup>1195</sup>, *Year of the Dragon* use beaucoup, pour décrire ce minuscule quartier enclavé entre le Financial District et Little Italy, de la métaphore de l'aquarium, objet qui apparaît en bonne place à plusieurs moments-clés du récit. Bien sûr, il s'agit, ainsi que l'« explique » Stanley à son entourage, de montrer le fonctionnement en vase clos de ce microcosme qu'était le quartier asiatique du centre de New York dans les années quatre-vingt. Sauf que ce que nous raconte aussi le film, c'est bien le désir ardent qui anime les esprits les plus dynamiques de la communauté, criminels ou non, de faire partie de cette société globale dont les années Reagan marquent le véritable avènement. Sortir de l'aquarium, c'est se heurter à la paroi de verre, autrement dit aux normes sociales qui restreignent considérablement les capacités d'évolutions des individus assimilés aux minorités, surtout s'ils sont pauvres.

Mais qui dit mondialisation et verre dit également écran ; A bien des égards *Year of the Dragon* apparaît, avec ce personnage de Tracy Tzu, comme la satire d'une certaine télévision, plus

---

1194 Rappelons que, contrairement aux films précédents, l'essentiel des prises de vues de *Year of the Dragon* ont été réalisées en studio (notamment en Caroline du Nord).

1195 On ne reviendra pas sur l'accusation absurde de racisme que Cimino a enduré, sept ans après s'être vu reproché d'avoir réalisé un film « anti-vietnamien »...(voir première partie, chapitre I)

hégémonique que jamais, et du rapport narcissique des individus à l'image. Stanley White hait les journalistes (ils sont responsables de la défaite au Vietnam), mais il veut être filmé, lui « le flic le plus décoré de New York », en train de nettoyer Chinatown de la pègre. De son côté, Tracy, prompt à faire valoir le « droit à l'information » et la sacralité de sa profession (« Ne touchez pas à la caméra! »), filme Mott Street comme une zone en guerre.

Ces deux là finiront par unir leur destin. Pour le cinéaste, qui concevait son quatrième long métrage comme « un film de guerre en temps de paix<sup>1196</sup> », l'improbable *happy end* qui clôt *Year of the Dragon* témoigne du fait que, à force de le fréquenter, de labourer les mêmes terres que lui, « on finit par épouser son ennemi ». Même si Cimino a échoué à imposer aux producteurs la ligne de dialogue initialement prévue (rappelons que le scénario est co-écrit par Oliver Stone), les toutes dernières paroles de Stanley expriment un ralliement à l'autre (« Tu avais raison, j'avais tort »). Bien sûr, une lecture un peu superficielle des choses pourrait consister à ne voir dans cet aveu qu'une dénonciation moralement (et surtout commercialement) nécessaire des préjugés racistes du personnage<sup>1197</sup>. Mais il n'y a pas de *happy end*. A quoi ce range finalement Stanley, si ce n'est, en « épousant » Tracy et son point de vue, à l'ordre globalisé et dépolitisé, aussi lisse et clinquant que les façades de verre des buildings de Manhattan?

## Windows on the world

Le rythme de la ville n'est ni celui de l'éternité, ni celui du temps qui passe, mais de l'instant qui s'efface. C' est ce qui confère à son enregistrement une valeur autant documentaire qu'artistique.

Berenice Abbot, *Changing New York*, 1939

Plus que tout autre, le verre est le matériau du nouvel âge du capitalisme, en dépit de l'antériorité de son usage, qui marque l'urbanisme new-yorkais depuis le début du siècle précédent. Dans *Year of the Dragon*, la première fonction de ce motif est de constituer un marqueur économique, social et culturel.

« Wow, this is some place! » s'exclame Stanley découvrant la vue vertigineuse offerte par le loft de Tracy. L'appartement de la journaliste sino-américaine constitue en effet un site privilégié pour observer la manière dont le film met en forme, avec le verre, la question de l'inscription, dans l'espace, de quelques unes des contradictions majeures de la globalisation.

---

1196 Dans un entretien accordé aux *Cahiers du Cinéma*, Cimino dit tenir cette expression « de Don McCullen, le grand photographe de guerre anglais » (« The right place », *Cahiers* n° 377, Novembre 1985).

1197 Manière pour les producteurs de « désavouer » les positions politiques du personnage, avec cette tirade plus explicite que la réflexion un peu absconse sur la guerre rapprochant les ennemis qu'aurait souhaitée le réalisateur. De toute façon, cela n'a en rien empêché, comme on l'a vu, une large partie de la critique de considérer que Stanley White exposait le « point de vue » du film, et donc du cinéaste.

Exerçant un métier traditionnellement assimilé aux « professions intellectuelles », Tracy ne possède pratiquement aucun livre. Les seuls que l'on voit dans son appartement, élaboré sur le principe de la transparence absolue - ainsi la place centrale est-elle réservée à la ...salle de bain, que rien, si ce n'est une paroi de verre, n'isole de l'immense et unique pièce constituant l'habitation - sont manifestement destinés, exactement comme s'il s'agissait d'un reportage photographique pour magazine de décoration, à apporter une « touche » à l'endroit, de même que l'on comprend immédiatement que le piano à queue ne sert pas à émettre une quelconque musique mais à créer un effet plastique, sa grande masse sombre se détachant avec élégance sur le fond blanc qui domine très largement l'ensemble. Par ailleurs, les rares ouvrages identifiables paraissent davantage relever de la presse magazine que de littérature. Paradoxalement, les livres véritablement présents pour être lus sont ceux apportés par son meilleur ennemi, Stanley White - policier qui se définit lui-même comme un « pollack stupide » - qui, après que sa femme l'ait chassé du domicile de Greenpoint, emménage chez elle, sa « bibliothèque chinoise » sous le bras. Tous les objets qui composent l'esthétique très épurée de son habitation relèvent peu ou prou de la vacuité ; un vase et quelques plantes parcimonieusement disposées, une bouteille de vin français et des verres de dégustation, des draps de bains soigneusement pliés, une raquette de tennis et, bien sûr, plusieurs écrans de télévision.

Dans un court article, plutôt anecdotique, consacré à l'aménagement de ce décor de cinéma par le cabinet d'architectes Lembo Bohn Design, le *New York Times* – qui rappelons-le à été à la pointe de la fronde anti-Cimino depuis *Heaven's Gate*<sup>1198</sup> - remarque la rupture qu'un tel choix révèle dans la représentation, au cinéma, de la figure de l'intellectuel new-yorkais : « hier », les producteurs auraient recherché un appartement dans Manhattan, de préférence avec vue sur Central Park<sup>1199</sup>. Certes, le texte de Slesin, écrit six mois avant la sortie du film, ne s'aventure pas au delà de la description des lieux (« You can see the Brooklyn, Williamsburg and Manhattan Bridges, the World Trade Center, Ellis Island, the Statue of Liberty and the Empire State Building »...), mais il est étonnant que son journal n'ait pas creusé, une fois qu'il s'est agi de rendre compte du film pour lui-même, de l'idée contenue dans le titre : « Brief Luxury : an Apartment Made for A movie ».

« Wow, this is some place ! ». Stanley, peu habitué à un tel raffinement, arpente les lieux, admirant le spectacle de la ville depuis les immenses baies vitrées, avant que ses pas ne le conduisent inopinément dans la salle de bain, où il se retrouve pataugeant dans une baignoire, un peu comme, quelques instants plus tôt, il s'immergeait dans les bacs à soja des usines souterraines de Chinatown, repêchant un cadavre. Quelques secondes lui ont suffi pour prendre la mesure des choses et plus

---

1198 Voir première partie.

1199 Suzanne Slesin, *New York Times*, 24 Janvier 1985.

rien ne semble désormais devoir l'étonner. Mais cela ne lui est possible qu'en raison du fait qu'il est lui-même un personnage de fiction, interprété par Mickey Rourke. L'individu qui se retrouve les pieds dans la douche au milieu d'un loft de quatre cent mètres carrés donnant sur Manhattan sait qu'il est dans un film. Et nous, qui regardons tout cela sur un écran, nous comprenons aussi, immédiatement, que l'appartement n'existe pas, qu'il n'est qu'un décor. Qui aurait l'idée de prendre sa douche dans son salon? Cette compréhension est encore renforcée lorsque nous réalisons, après un tour complet du site, que l'endroit est totalement dépourvu d'espace dédié à la cuisine.

Le loft de Tracy est un « luxe bref », un appartement « fait pour un film ». C'est donc à nouveau la question du foyer qui s'invite, pensée cette fois à l'heure de la globalisation libérale. A l'image de la beauté plastique de son occupante, interprétée non par une actrice professionnelle mais par un mannequin de mode, et aussi des (quelques) fleurs fraîches qui le peuplent, cet espace est voué à la disparition, au néant. Ce n'est, pour reprendre – en détournant le sens de sa formule - Kracauer, qu'un *lieu de passage*. En le définissant d'emblée par son impossibilité à exister dans la réalité physique (la baignoire au centre de la pièce), le film déconstruit davantage qu'il n'alimente la « rhétorique postmoderne<sup>1200</sup> ». L'histoire n'est pas finie. Elle ne fait que transiter par cet improbable loft, caricature de la manière post-industrielle, « post-idéologies », *transparente*, de voir la ville.

En dépit de sa fin problématique, avec ce *happy end* peut-être fortement suggéré par des producteurs échaudés par l'« affaire » *Heaven's Gate*, ce que nous dit à ce moment là *Year of the Dragon*, c'est bien que tout peut basculer, que rien n'est acquis, que les colosses d'aujourd'hui ont peut-être des pieds d'argiles et que les dragons, chinois ou américains, sont, à l'image de ceux qui ouvrent le film avec la parade du Nouvel An, toujours en papier. Le futon sur lequel Stanley et Tracy font l'amour est au même niveau que l'appui de la fenêtre donnant sur l'East River. Seule une rangée de trois cubes de verre, renvoyant l'image des corps nus, des écrans de télévision, c'est à dire encore de l'artefact, encore de la précarité brute, sépare ses deux occupants du vide (Illus.).

La jeune femme se lève, abandonnant son amant, une serviette nouée à la taille. L'aube pointe à peine et la ville qui ne dort jamais brille encore de ses mille feux. Passant d'un pont à l'autre, sa frêle silhouette semble marcher sur l'eau. A la hauteur du Brooklyn Bridge, elle tourne le dos à

---

1200 D'où, entre autres, nos réticences à adhérer aux vues – non dénuées d'intérêt, loin s'en faut – développées par Gina Marchetti dans sa conclusion de *Romance and the Yellow Peril*, *op. cit.*, p. 202-237, pour qui « Year of the Dragon représente simplement un exemple de cet usage postmoderne de Chinatown comme spectacle dans le cinéma hollywoodien contemporain ».

Rendant compte du film à sa sortie, la revue québécoise *Séquences* écrit : « Violence, sexe, imagerie high-tech, il s'agit bien d'un film de son temps (...) Nous sommes les témoins, sinon les victimes des publicistes ; Cimino, comme tous ces ex espoirs du cinéma américain (Friedkin, Bogdanovitch, Ashby, Coppola), n'est plus que l'ombre de lui-même (...) Le cinéaste veut à tout prix jouer le jeu dangereux du commentaire sociologique (...) *L'Année du dragon* est un film qui loue et critique la violence, joue à la fois pour et contre le racisme (...) ses propos s'embourbent dans leurs propres contradictions » (Richard Martineau, « L'Année du dragon », *Séquences* n°122).

Manhattan, fait face à la caméra et se perche sur un volumineux coussin. On ne distingue plus le verre. En équilibre au bord du sofa sa position paraît plus fragile, plus instable que jamais. Son corps filiforme se loge dans l'étroit interstice séparant les deux tours jumelles du World Trade Center (Illus.). Quelques notes encore de la composition de David Mansfield, évocation plutôt convenue d'un monde perdu<sup>1201</sup> et le *cut* intervient. Tracy a disparu, New York aussi. Nous sommes en Thaïlande, au bord d'un autre fleuve, à la terrasse d'un restaurant chic où Joey et son assistant-garde du corps noir parlent affaire<sup>1202</sup>.

Car à bien des égards, la jeune femme et le chef de la « triade », l'organisation mafieuse que Stanley s'est juré, quitte à y laisser sa peau, de détruire, appartiennent à la même ville, celle du verre et de l'ère globale. Certes, le domicile familiale de Joey n'est jamais montré, mais on relève la similitude esthétique de son bureau, au restaurant, avec celle du loft de Tracy<sup>1203</sup>.

Le trafiquant d'héroïne, comme la journaliste, porte un prénom américain. Il n'est pas originaire de n'importe quelle région de Chine. D'ailleurs, il n'est pas Chinois, mais Hong-kongais<sup>1204</sup>, autrement

---

1201 Le thème musical du film est, dans sa tonalité, beaucoup plus proche de celui de *The Deer Hunter (Cavatina)*, que des arrangements de *Heaven's Gate*, pourtant composés par le même Mansfield. Il est notamment utilisé pour toutes les scènes intimistes, ici entre Stanley et sa maîtresse, mais surtout lors des confrontations internes au couple White, leur conférant une indéniable coloration nostalgique. De retour chez lui, après les funérailles, Stanley se recueille dans son salon, une chaussure de sa femme dans la main, parcourant du regard d'anciennes photographies la représentant, avec en son extra-diégétique, la même musique.

Par ailleurs, la modification radicale, tant physique que symbolique, du paysage de la métropole qu'a provoquée la disparition des *Twin Towers* témoigne du fait que l'expérience de visionnage d'un film est un acte total et qu'au final la construction du sens passe par la mobilisation de la subjectivité du spectateur. Il est évident que ce plan montrant le corps longiligne de Tracy à la verticale du Brooklyn Bridge, comme une « troisième tour », le dernier que nous montre le film avant que la ville elle-même ne disparaisse (provisoirement certes) du cadre ne peut pas être vu de la même manière avant et après les événements du onze septembre 2001. Rétrospectivement, ce plan participe de l'entreprise de personnification du WTC. Dans son essai consacré à l'influence des images saisies par Zapruder à Dallas le jour de l'assassinat de Kennedy sur toute la production cinématographique américaine des années soixante et soixante-dix, Jean-Baptiste Thoret cite l'écrivain Russell Banks, évoqué en introduction à propos du trope « machine in the garden » : « Nous réagissons d'abord au fait que le bâtiment a été tué, comme s'il s'agissait d'une chose vivante, pas simplement d'un symbole du pouvoir et de l'optimisme américains. Le WTC, c'est le centre du commerce mondial, c'est les Etats-Unis, c'est nous. Et devant nos yeux (...) il a été attaqué, abattu, exactement comme l'assassin solitaire, tirant d'une fenêtre d'un étage supérieur d'un bâtiment de Dallas, a transpercé la gorge et la nuque de JFK » (« Filmer le Onze Septembre : le syndrome Zapruder », *26 Secondes. L'Amérique élaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Paris, Rouge profond, 2003, p. 179-180)

1202 Dans une certaine mesure, la brutalité de la transition, de l'Amérique à l'Asie rappelle le fameux *cut* du *Welsh Bar* (rappelons par ailleurs que toutes les scènes vietnamiennes du *Deer Hunter* ont été tournées en Thaïlande). Ici, outre qu'il peut suggérer la dimension intrinsèquement éphémère de l'exposition médiatique et de la notoriété de la jeune femme, vouée à sombrer dans l'anonymat aussi rapidement qu'elle a été consacrée star du petit écran, le montage accentue clairement le caractère globalisé du monde dans lequel évolue Taï, achevant de rendre plus poreuse la distinction entre le commerce légal (dont le centre mondial est très précisément incarné par les deux tours) et les affaires illicites.

1203 A la différence, notable, que celui de l'ancien policier de Hong Kong est surchargé de photos de famille, encadrées - du verre donc - avec soin et disposées dans un souci évident de livrer un message aux visiteurs (Stanley ne peut d'ailleurs s'empêcher de les contempler et même de les manipuler, prélude symbolique à l'anéantissement annoncé du pouvoir de Taï), de la même manière que les objets du loft de Tracy ont essentiellement une valeur symbolique, et non d'usage. Sans doute, cet affichage ostentatoire est-il aussi destiné à lever toute ambiguïté concernant sa sexualité.

1204 Au début de leur discussion au restaurant, sur laquelle nous reviendrons, Stanley demande à la journaliste si sa famille est de Hong-Kong.



dit originaire d'un territoire qui présente, dans sa partie insulaire, exactement le même paysage, tout de verre et d'acier, que celui qui s'ouvre au delà des fenêtres du loft de Tracy<sup>1205</sup>. Joey Tai est parfaitement bilingue, aussi à l'aise en anglais, langue officielle de la colonie britannique rétrocedée en 1997, qu'en hakka, version dialectale distinct du mandarin, en usage dans le sud de la Chine continentale (la plus développée et la plus insérée dans l'économie mondiale), à Hong-Kong donc et à Taïwan (dont le drapeau trône en bonne place dans le bureau de l'organisation criminelle que dirige Tai, voir Illus.)

Inutile d'insister sur le fait que le Brooklyn de Stanley, Greenpoint, relève davantage, malgré le saut temporel, de Kazan (*A Tree Grows in Brooklyn*<sup>1206</sup>, 1945) que de celui, totalement *offshore*, de Tracy (Illus.). Sans doute, la volonté de montrer l'enracinement dans une culture allogène bien spécifique est-elle peut-être un peu appuyée (tout le monde semble parler polonais, l'église catholique est présente, un peu à l'image de la byzantine Saint Théodosius de Clairton, dans quasiment tous les plans extérieurs...) Mais, même s'il occulte la dimension plus diversifiée de la population de Greenpoint, tout au nord de Brooklyn, sur les bords de l'estuaire de Norton Creek, le film donne ainsi forme à une donnée fondamentale du personnage de Stanley (et aussi dans une moindre mesure de son collègue et voisin Louis Bukowski) : son enracinement prolétarien.

Avec le verre (en avoir ou pas), c'est bien une opposition historique de la géographie de la ville que *Year of the Dragon* met en évidence : la verticalité contre l'horizontalité, le verre contre la pierre. Il est significatif qu'il n'y avait, à l'époque du film, aucun gratte-ciel en dehors de Manhattan<sup>1207</sup>.

Car s'il a changé de nom, le « flic le plus décoré de New York » n'a pas changé de quartier. Policier « raciste qui se sait raciste » (Serge Daney<sup>1208</sup>), n'hésitant pas à se présenter à ses interlocuteurs sophistiqués (Tracy et Joey) comme un Polonais analphabète, Stanley entretient plus d'affinités objectives avec les habitants de Chinatown qu'avec sa maîtresse. De nombreux plans montrent le quartier chinois cerné, dominé par les buildings du Financial District, dont les Twin Towers (Illus.). Avec ses immeubles de briques, ses arrières-cours sordides, ses escaliers extérieurs en fer, il relève davantage de la ville horizontale, et même souterraine avec ses salles de jeux clandestines

---

1205 Les deux îles ont également pratiquement la même superficie (84 km<sup>2</sup> pour Manhattan, 80 pour Hong-Kong). L'influence architecturale de la première sur la seconde est évidente. Ainsi le plus haut gratte-ciel de Hong-Kong s'appelle l'International Commerce Center et culmine à la hauteur des défuntes tours new-yorkaises.

1206 Où il est d'ailleurs question d'un Pulaski, homonyme du glorieux général polonais mort lors du siège de Savannah, qui donne son nom, dans le film, au bateau sur lequel voyage la cargaison de drogue de Joey (voir plus loin). Le quartier reconstitué par le film (totalement tourné en studio) est, d'après le roman éponyme de Betty Smith fidèlement adapté par le réalisateur d'origine grecque, celui de Williamsburg, site historique de l'immigration à Brooklyn, dans le voisinage immédiat de la Petite Pologne de Stanley (le plan final, sur le toit de l'immeuble occupé par les Nolan reproduit par transparence la vue sur l'East River et l'on aperçoit, tout au sud, le Brooklyn Bridge).

1207 En 1989, la banque Citicorp a fait ériger, dans Queens, son siège social, une tour de 48 étages.

1208 « De Rambo à Stanley », *Libération*, 13 Novembre 1985 : « Stanley White est un personnage nouveau dans le cinéma américain, écrit Daney. C'est le flic qui se *sait* raciste ».

aménagées dans des caves et ses cultures *underground* de soja, que de la ville de verre à laquelle appartiennent Tracy et Joey.

Personnage torturé, pétri de contradictions, White éprouve essentiellement une haine de classe vis à vis de Tracy. Il l'exprime très clairement lors de sa première visite au loft. « Je vous hais, depuis toujours. Avant de vous voir, je vous haïssais déjà, je vous haïssais à la télévision, au Vietnam...Plus que tout je hais les gosses de riches et je hais cet endroit. » Le ressentiment de classe subsume, chez lui, tous les autres. Le conservatisme populo-réactionnaire de Stanley le pousse à la détestation tant des héritiers (Tracy) que des parvenus (Joey). La jeune femme comprend d'ailleurs très vite que son désir fanatique de détruire Taï y puise ses racines : « et si, suggère-t-elle pour contrer les arguments du policier qui veut la persuader de la nature criminelle des activités de son ancien confrère hongkongais, c'était tout simplement un homme d'affaires habile, comme mon père, impliqué dans rien? »

Mais plus que tout, Stanley, qui n'est pas à une contradiction près, reproche aux deux représentants de l'élite mondialisée sino-américaine, de ne pas accepter de rester à leur place, de vouloir franchir le plafond de verre.

### **Sortir de l'aquarium : « Tina ira à Columbia »**

Tandis que Connie soupire, à la table réservée pour eux deux par son mari dans le restaurant que tient Joey sur Eldrige Street, tournant le dos à un immense aquarium, le propriétaire des lieux s'entretient avec une femme d'une cinquantaine d'année et sa fille, une jeune adulte. C'est un des moments où le film, innovation radicale chez Cimino, s'aventure sur le terrain délicat de la citation cinématographique<sup>1209</sup> La mère est pauvre, obligée, comme Herbert, l'indicateur de Stanley, de cumuler des emplois harassants, mais elle tient à ce que sa fille, qui garde la tête baissée pendant toute la discussion, fasse des études. Et Joey promet. Tina ira à l'université, à Columbia. Et, une fois diplômée du prestigieux établissement, c'est elle qui subviendra aux besoins de sa vieille mère.

### **Year of the Dragon et la « model minority »**

Cette scène a été peu commentée. Sans doute, le plan sur le visage de Connie, sa détresse, introduit un effet de « *what's next?*<sup>1210</sup> » : on attend de voir si Stanley va arriver, si bien que l'entretien en

---

1209 En l'occurrence la scène d'ouverture de *The Godfather*, voir nos commentaires plus bas. On peut aussi songer, puisque nous y faisons allusion, aux incantations de la grand-mère (« This reading will not stop! ») dans *A Tree Grows in Brooklyn* : elle n'a pu, « dans le pays d'où elle vient », explique-t-elle à ses petits enfants, bénéficier de l'instruction, mais ici, en Amérique, tout est différent : eux iront à l'université, il faut donc que la lecture quotidienne de Shakespeare se poursuive, coûte que coûte.

1210 Voir nos commentaires relatifs à la « version courte » de *Heaven's Gate* dans le chapitre consacré au film.

chinois entre les trois personnages (en réalité deux puisque Tana, en signe de parfaite soumission, ne dit pas un mot) passe pour une simple séquence intercalaire, précédant l' « action » proprement dite.

Nous sommes alors au tiers du récit. Jusqu'à présent, le film a essentiellement donné à voir les exactions d'individus tous apparentés à l' « ethnie chinoise », qui peuple très majoritairement le quartier. Cimino s'est, on le sait, défendu des accusations de racisme, notamment en mettant en avant la nature diversifiée des personnages chinois de *Year of the Dragon*, ce qui, pour lui, constituait une réelle nouveauté dans le cinéma américain<sup>1211</sup>. A l'image de cette future étudiante et de sa mère, de toute évidence totalement étrangères aux activités criminelles de leur bienfaiteur, ces personnages secondaires ont effectivement peu attiré l'attention des critiques et commentateurs du film. Pourtant, cette séquence montre une autre facette de la communauté asiatique sur le sol américain. Ou plutôt, *Year of the Dragon* se saisit à ce moment là d'un autre mythe<sup>1212</sup> entourant les « Chinois » (qui peuvent tout aussi bien être Laotiens, Vietnamiens, Cambodgiens ou Thaïlandais...) des Etats-Unis : celui dit de la « minorité modèle ».

Ce point est capital ; c'est en grande partie à partir de lui que l'on peut comprendre l'immense incompréhension dans laquelle le film a été reçu, tout particulièrement aux Etats-Unis.

Il faut lire à cet égard, en dépit d'erreurs factuelles qui obscurcissent considérablement sa perception du film<sup>1213</sup>, le chapitre de Robert G. Lee, « The Model Minority as Gook<sup>1214</sup> ». Les premières pages constituent un implacable démontage de la manière dont ce mythe a été forgé de toute pièces, dans les *think tanks* préparant la prise de pouvoir de Reagan, et ne repose en définitive sur aucune donnée sociologique sérieuse<sup>1215</sup> : « Le récit néoconservateur, écrit Lee, mobilise le modèle de la

---

1211 « C'est la première fois qu'un film américain montre sur un pied d'égalité (ils sont aussi complexes, attirants..) les Blancs et les Asiatiques, déterminés à demander leur part du rêve américain » (« Michael Cimino, la manière étoilée » *Télérama*, p. 12-15. Jean-Luc Doin, qui conduit l'entretien, introduit ainsi son sujet : « A quoi servent les critiques américains? A dégommer le dernier film de Cimino », *art. cit.* p. 12). Gene Siskel, dans une critique plutôt équilibrée, cherchant à mettre le film en perspective, tant du point de vue de la filmographie de l'auteur que du contexte dans lequel il a été vu par le public américain, accorde, sur cette question, un « pouce levé » à Cimino : « *Year of the Dragon* nous montre un Chinatown méconnu, avec une large palette de personnages asiatiques que nous voyons rarement dans les films commerciaux » (« Excessive, Yes... », *Chicago Tribune*, 16 Août 1985)

1212 Qui fonctionne en définitive comme contre-partie nécessaire au discours visant à donner chair à l'autre grand mythe, le fameux « péril jaune » que représenterait pour l'occident en général et les Etats-Unis en particulier, le dynamisme économique, non seulement des pays asiatiques (parfois justement qualifiés de « tigres » ou de « dragons »), redoutables concurrents de l'industrie américaine, mais aussi la réussite supposée des populations originaires d'Asie du Sud-Est vivant aux Etats-Unis.

1213 Et une conclusion totalement hors de propos, voir plus loin.

1214 In Robert G. Lee, *Orientalism and Asian-Americans in Popular Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 1999, p. 180-203

1215 Pour aller à l'essentiel, l'auteur pointe le fait que, parmi les cohortes de primo-arrivants en provenance d'Asie, on trouve une très forte proportion d'individus hautement qualifiés, donc qui ont déjà « réussi », avant même d'avoir touché le sol américain. Cela n'empêche par ailleurs pas les *asian-americans*, pris dans leur ensemble, de présenter, au moment où leurs succès s'affichent en pleine page dans les magazines, un taux de pauvreté nettement supérieur à celui des WASP (12% contre 8% au recensement de 1990 ; chiffres cités par Lee, *op. cit.*, p. 195)

minorité modèle (les *asian-americans*), autour du thème de la restauration nationale fondée sur la discipline et le travail...Paradoxalement, la "minorité modèle" sert de miroir nostalgique aux prétendues valeurs américaines »

Les prolégomènes de la « minorité modèle » sont en fait largement antérieurs aux discours reaganien annonçant le « retour de l'Amérique ». Lee montre le rôle qu'a eu à cet égard le rapport Moynihan, commandité par le Département américain du Travail, un document approuvé donc par les autorités politiques fédérales, intitulé *The Negro Family : The Case for National Action*. Nous renvoyons le lecteur à la bibliographie en fin de volume pour approfondir cette question cruciale de l'histoire des minorités ethniques aux Etats-Unis. Constatons simplement que cette étude a été publiée en 1965 ; la coïncidence veut que, ainsi que le suggère Tracy lors du tête à tête avec Stanley au restaurant (voir plus loin), ce soit aussi la date d'une réforme importante des lois sur l'immigration qui va permettre aux sino-américains de faire venir leurs familles restées aux pays. Or c'est bien autour de la problématique familiale que se cristallisent les représentations stigmatisantes (ou « valorisantes », mais en définitive tout autant racistes) des deux communautés, les afro-américains d'une part et les *asian-americans* d'autres part. En plein mouvement pour les droits civiques, qui est en train de mettre à bas les dispositions ségrégationnistes ayant survécues, dans le Sud, à cent ans d'abolition de l'esclavage, le rapport Moynihan stipule, dès l'introduction, que la « famille noire matriarcale » constitue la véritable matrice de toutes les pathologies qui caractériseraient les populations afro-américaines. La « culture de la pauvreté », ontologiquement liée à la condition noire aux Etats-Unis, peut en définitive s'expliquer, selon l'étude officielle, sans référence à la pauvreté elle-même. En clair, ce sont les « dysfonctionnements » de la famille noire (notamment la faiblesse de la figure du père) et sûrement pas les discriminations et le racisme, qui expliquent le « comportement noir », intrinsèquement déviant.

Au cours des années quatre-vingt, l'identification des communautés afro-américaines avec le chaos social et la violence est un réflexe largement généralisé tant dans les médias que dans les discours émanant de la classe politique. Cette rhétorique nauséabonde culmine avec la campagne de spot publicitaires, diffusés sur les chaînes de télévision nationales, par la communication de Bush, dans le cadre de l'élection présidentielle de 1988, visant à rendre coupable Dukakis, le candidat démocrate, des crimes de Willie Horton, prisonnier Noir du Massachusetts.

Or, dans le même temps, les sino-américains, se voient parés de toutes les vertus. Trois mois avant la sortie du film de Cimino, David Bell théorise le succès des « Asiatiques d'Amérique ». Le « Triumph of Asian-americans » énonce, comme s'il s'agissait de données fraîchement établies par

une indiscutable science sociologique, des clichés remontant au moins à Pline l'Ancien<sup>1216</sup>, et que reprend pour partie, dans sa discussion avec la journaliste, Stanley : les « Chinois » sont « auto-suffisants, économes, sobres, discrets ». Dans le numéro de la *New Republic* qui publie cet essai, on peut également lire un article, intitulé « Brown's Blacks<sup>1217</sup> », dénigrant un mouvement de revendication des minorités ethniques de Brown University réclamant davantage de représentation dans les instances de l'université, en le qualifiant de « *black protest* » alors même qu'il s'agissait d'une lutte beaucoup plus large, qui avait par ailleurs trouvé de nombreux soutiens parmi les étudiants blancs. L'idée ainsi ouvertement défendue par la revue est on ne peut plus simple : les Noirs geignent, les Asiatiques travaillent.

La multiplication de ce type de considérations dans la presse populaire ne doit pas tromper : le mythe de la minorité modèle a été défendu et argumenté au plus haut niveau de l'élite intellectuelle du pays. En 1988, alors que les Républicains parviennent, sans trop de difficultés, à se maintenir au pouvoir, Stephen Graubard, un professeur d'histoire – accessoirement rédacteur en chef de *Daedalus, Journal of American Academy of Arts and Sciences* - de l'université de Brown, vénérable établissement de Providence membre de l'Ivy League, dont il vient d'être question, publie dans le quotidien new-yorkais de référence un article s'interrogeant sur « les raisons du succès » des étudiants d'origine asiatique, constatant que dix des douze vainqueurs des *Westinghouses Prizes* de cette année étaient des *asian-americans*. La rhétorique de Graubard n'a pas grand chose à envier aux envolées lyriques et autres analyses socio-historiques à l'emporte-pièce de Stanley White. Les « Chinois » réussissent parce qu'ils « sont plus malins » glisse le policier à la jeune journaliste ; parce qu'ils sont « plus déterminés » écrit l'universitaire, si bien que « Porto-Ricains, Noirs, mais aussi enfants blancs de *certaines communautés ethniques* ont beaucoup à apprendre des *asian-americans*<sup>1218</sup> »

Quelques mois plus tôt, une autre institution de la presse écrite de la côte Est, *Time Magazine*, avait ouvert une perspective similaire en consacrant sa une aux « New Whiz Kids », les *asian-americans*<sup>1219</sup>. En plein page, une photographie expose les deux composantes de la réussite de la « minorité modèle » : la famille et l'éducation. Le dossier intérieur peut donner le sentiment d'une approche « mesurée » de la question : le magazine tente de prendre en compte les barrières qui

---

1216 « Les Sérés [Chinois] sont civilisés, mais, très semblables aux sauvages mêmes, ils fuient la société des autres hommes. Ils attendent que le commerce vienne les trouver » (Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre VI, chapitre XX)

1217 Autrement dit « Les Noirs de Brun »...

1218 « Why Does Asian Pupils Win Those Prizes? », *New York Times*, 29 Janvier 1988. Edith D. Neimark, professeur de psychologie à Rutgers (Nouveau Brunswick) écrit deux jours plus tard une « réponse » à Graubard, dans le même journal : « The New Protestant Ethic is the Asian Ethic ». Nous soulignons ; comprendre : les Hispaniques.

1219 *Time Magazine*, 31 Août 1987, vol. 139, n° 9.

continuent de freiner l'ascension des *asian-americans* tandis que le titre même de l'article met l'accent sur les sacrifices que représentent, dans un environnement éducatif sélectif et hiérarchisé, où les acteurs privés ont l'essentiel de l'initiative, l'investissement dans l'enseignement supérieur<sup>1220</sup>. Et pourtant, la lecture de ce texte nous ramène, une nouvelle fois, à des représentations aussi schématiques qu'essentialisantes, qui relativisent beaucoup la grossièreté des conceptions du « flic le plus décoré de New York » à propos du Chinatown de sa ville et de ses habitants. Le magazine donne ainsi la parole à William T. Liu, alors professeur à l'Université de l'Illinois à Chicago et directeur du *Pacific/Asian American Mental Health Research Center*. Né en Chine, arrivé aux Etats-Unis à l'âge de dix-sept ans, son parcours est l'illustration même du rêve américain. La rubrique nécrologique publiée par le *Chicago Tribune* en 2008<sup>1221</sup> insiste sur le fait qu'avant d'accéder aux honneurs de la carrière universitaire, Liu a « fait tous les boulots », gagnant de quoi payer ses frais d'inscriptions et ses livres en travaillant...dans le quartier chinois de la ville, ses hôtels miteux, ses restaurants ouverts jour et nuit. Quand, en 1987, *Time Magazine* lui demande d'analyser la « réussite exceptionnelle » des membres de la minorité à laquelle il appartient, Liu, qui cumule son poste à Chicago avec un statut de consultant à l'East Asia Institute de l'Université de Singapour, est catégorique : les étudiants Japonais, Coréens, Chinois et Vietnamiens sont bons car « l'éthique du confucianisme pousse les gens à travailler dur, à exceller et à rembourser la dette qu'ils doivent à leur famille ». On notera que Liu ne se prononce pas quant aux trajectoires scolaires des autres immigrants originaires d'Asie installés aux Etats-Unis. C'est son confrère de la San Diego State University, le sociologue Rubén G. Rumbaut, spécialiste des questions migratoires et des minorités, notamment hispaniques<sup>1222</sup>, qui lève le voile ; si les Laotiens et les Cambodgiens sont moins performants, ils le doivent en définitive à « une approche plutôt bouddhiste de l'existence<sup>1223</sup> ».

L'élément central, pour bien apprécier le film, réside donc dans le fait qu'au mitan des années quatre-vingt, le paramètre « culturel » occupe une place hégémonique comme facteur explicatif de l'ordre social ; il a pour ainsi dire chassé toute analyse fondée sur la structuration de la société en classes antagonistes. Evidemment, l'énorme paradoxe de cette rhétorique est qu'en définitive la « culture » ne renvoie à rien d'autre que la nature. Les Chinois font de brillantes études parce qu'ils sont « confucéens », autrement dit parce qu'ils sont Chinois. Par contre, les Cambodgiens...

Or c'est exactement de cette tautologie dont se saisit le film.

---

1220 « Education : The New Whiz kids. Why Asian Americans are doing so Well, and What It Costs Them », *op. cit.*

1221 « Death Notice: William T. Liu, PhD », *Chicago Tribune*, 9 Novembre 2008.

1222 *Immigrant America : A Portrait*, Los Angeles, University of California Press, 2006. Au moment de l'interview dont il est question, le chercheur, d'origine cubaine, venait de publier dans l'*International Migration Review* un article (co-écrit avec John R. Weeks) consacré à l'« adaptation » des réfugiés Indochinois sur le sol américain.

1223 *Time Magazine*, *art. cit.*

Revenons à la scène de l'entretien entre Taï et le couple formé par la mère et la fille venu solliciter son soutien. A gauche de l'écran, Tina est prostrée, recevant comme une bénédiction la parole du maître, Joey Taï. Le sermon de l'ancien policier hong-kongais est on ne peut plus confucéen. La jeune fille fréquentera l'une des meilleures institutions du pays, et, en retour elle remboursera la dette morale contractée auprès de sa mère en « travaillant dur » et en la dispensant, une fois ses études achevées, des labeurs qui l'accablent aujourd'hui. Nous avons donc affaire, a priori, à l'exposition caricaturale du mythe de la minorité modèle. Sauf que *Year of the Dragon* n'engage absolument pas le spectateur à s'identifier à cette lecture « culturaliste » des trajectoires des personnages. Nous l'avons dit, cette courte séquence a été très peu commentée<sup>1224</sup>. Bien sûr, on a relevé, en passant, l'allusion à la scène d'ouverture du *Parrain*, mais sans essayer d'en déduire son véritable statut dans l'architecture d'ensemble du propos filmique. Il n'y avait pas, jusqu'alors, d'emprunts cinématographiques aussi explicites dans l'oeuvre entamée en 1974. Ici, Cimino, qui aime rappeler que son cinéma « copie la vie » et non les films, semble quasiment mimer le travail de Coppola. L'on ne peut donc se contenter de le remarquer ; il faut absolument comprendre pourquoi c'est précisément ce moment, filmé de la même manière, en champ/contre-champ avec une ouverture sur le plaignant, où un membre faible de la « communauté » vient demander protection au puissant, qui se retrouve dans les deux oeuvres. Dans les deux cas, le motif de la visite met en jeu la vie de la fille du plaignant ; le croque-mort sicilien veut obtenir du Don que justice soit faite pour les violences que des « voyous » ont fait subir à la sienne, tandis que la mère de Tina veut assurer l'avenir de sa progéniture, et le sien par la même occasion. Ainsi, à l'origine des doléances, se trouvent les carences de la puissance publique. Mais les différences entre ces deux scènes sont nombreuses et tout se passe comme si Joey, qui, plus tard, se collera sur le nez un

---

1224 Robert G Lee l'utilise comme point de départ de son chapitre « The Model Minority as Gook ». Malgré tout l'intérêt de ce texte, il n'est pas exempt d'une tendance assez lourde des analyses filmiques : la distorsion du matériel soumis à la critique afin de le plier aux vues préétablies du commentateur. Et il faut reconnaître que Lee frappe fort. Réussissant à cumuler dans la même phrase deux erreurs factuelles grossières (le film date de « 1982 » et Tina est la « petite-fille » de la femme plus âgée), l'auteur expose sa vision (très) personnelle de *Year of the Dragon*. Cimino n'adhère pas au mythe de la minorité modèle, mais sa posture est encore plus condamnable. Il en fait des « Gooks », des « sales chinetiques ». Il veut montrer, selon le professeur de l'université de Brown, que tous les « Chinois » sont des terroristes en puissance, des émanations, dans le Chinatown des *eighties*, du Vietcong de l'oncle Hô, venus en quelque sorte « terminer le travail » sur les terres mêmes de l'ennemi. Y compris ceux et celles qui se prétendent étudiants. Et voilà comment le cinéaste donne forme à son racisme : « nous voyons ensuite, écrit Lee dès la quatrième phrase du chapitre, l'honorable étudiante désormais vêtue d'une mini-jupe de cuir, mitrailler la foule d'un restaurant à l'aide d'un fusil d'assaut Uzi ». (*op. cit.*, p. 180). Il va sans dire que Tina, interprétée par Janice Wong, ne réapparaît pas de tout le film et n'a donc aucun rapport, ni avec la fusillade du restaurant ni avec, à la fin du récit, l'échange de coups de feu entre Stanley, à l'extérieur de la boîte de nuit et les deux « Jade cobras » de Joey Taï, incarnées par Aileen Ho et Lisa Lee. Enfin, la conclusion du chapitre six de son livre est proprement stupéfiante. Après un rappel des propos racistes tenus par White (« Ici au moins nous pouvons les voir »...), il rend explicitement responsable Cimino et son film, en raison de leur influence supposée auprès des petits Blancs frustrés, du meurtre, à Detroit, quelques jours après la sortie de *Year of the Dragon*, de Vincent Chin, jeune ingénieur de l'industrie automobile sino-américain, visiblement pris pour un « Jap » - le concurrent par excellence - par ses bourreaux, Ronald Ebens et Michael Nitze. (« The Model Minority as Gook », *op. cit.*, p. 203)

sparadrap façon Nicholson<sup>1225</sup>, se comportait en parrain de Chinatown qui a vu, et digéré, le film de Coppola. Ce qui s'étire dans *The Godfather* est expédié en quelques secondes chez Cimino. A l'ambiance feutrée du bureau du Don, matou ronronnant sur les genoux, dans la demeure familiale de Long Island, bien loin de l'agitation de Manhattan, où se tiennent dans l'ombre son fils et son *consigliere*, s'opposent les lumières criardes et le brouhaha d'un restaurant bondé d'un quartier populaire qui est aussi un haut lieu touristique de la ville. Et, surtout, Taï va à l'essentiel. Il épargne à son obligée tout le cérémonial moyenâgeux du baise-main et du serment de fidélité. Il sait, et le lui dit, combien il était « difficile » pour elle de venir le voir. A l'inverse des circonvolutions de Corleone, il présente immédiatement la solution au problème qui lui est soumis : Tina ira à Columbia. Deux commentaires semblent s'imposer ;

- 1) Sur un plan formel, la séquence fonctionne comme une citation à double entrée ; elle renvoie autant au film de Coppola qu'au discours autour de la minorité modèle qui se trouve *de facto* assimilé à une mise en forme fictionnelle de l'histoire américaine, un mythe<sup>1226</sup>.
- 2) Tout en effet dans le film contredit les présupposés sur lesquels est bâtie cette représentation fantasmée des *Asian-americans*, y compris dans la scène même où le mythe est exposé. La physionomie de Tina est à des années lumières des visages rayonnants de détermination et de confiance en soi des six « New Whiz Kids », livres, ordinateurs et ballons de basket sous le bras, de la couverture de *Time Magazine*. Le moins que l'on puisse dire est qu'elle porte déjà les stigmates de la défaite et de la résignation. Filmée au milieu de l'agitation du restaurant, où évolue une main d'oeuvre pléthorique et sur-exploitée, on comprend aisément que la sortie de l'aquarium est largement compromise. Il fut beaucoup reproché à Cimino de donner une image « négative » de la communauté sino-américaine avec ses personnages de mafieux. Peut-être cet emprunt est-il également une manière d'anticiper ces accusations en rappelant que le film de Coppola, unanimement reconnu comme un classique indépassable lorsque *Year of the dragon* sort sur les écrans américains, fut lui aussi exposé au feu des censeurs et subi les foudres de quelques zélés italo-américains prétendant parler au nom d'une « communauté » offensée<sup>1227</sup>.

---

1225 *Chinatown*, Roman Polanski (1974).

1226 *Year of the Dragon* dresse le portrait, avec ce personnage de Taï, qui possède l'élégance et le cynisme des grands *mafiosi* italo-américains dont le cinéma américain a forgé l'idéal-type, d'un criminel habile, utilisant sa famille comme élément de respectabilité (sa femme et sa fille n'apparaissent ainsi que lors des cérémonies funèbres, dont celle qui clôt le film après la propre mort de Taï), n'hésitant pas à faire assassiner son beau-père, dont la photographie trône en bonne place sur son bureau. Pour rester dans la comparaison avec *The Godfather*, il est notoire que l'élément familial joue un rôle beaucoup plus lâche dans la mise en place du réseau criminel du parrain de Chinatown que dans celui des Corleone. Bref, cette exposition spectaculaire de la famille, avec l'étalage ostentatoire de photographies pléthoriques, tranche avec le fait que la puissance du personnage n'a rien de spécifiquement « orientale » et en particulier ne repose absolument pas sur ce fameux pilier familial, base de la « minorité modèle ».

1227 Voir première partie, chapitre un.



Ce qui unit en définitive les personnages « chinois » du film n'est pas tant leur appartenance au crime organisé que leur trajectoire sociale, comme entravée par un infranchissable plafond de verre. Bons ou méchants, tous finissent par perdre (on fait un sort particulier à Tracy, dont nous reparlerons plus loin). Dans *Year of the Dragon*, on voit certes des tueurs Chinois, mais on est surtout immergé dans le système économique impitoyable qui régit le fonctionnement global de Chinatown, qui du coup apparaît comme un miroir déformant du capitalisme. A côté des emplois plus ou moins utiles socialement et hautement rémunérés qui justifient l'érection des somptueuses tours de verre, il y a, dans cette même île de Manhattan, des besoins infiniment plus nombreux à satisfaire en terme de travail déqualifié, sous-payé et quasiment dépourvu de toute perspective d'évolution. D'une certaine manière, on peut défendre l'idée que *Year of the dragon*, décrit par Cimino comme un voyage qui irait « des usines souterraines de soja jusqu'à la demeure céleste de Tracy », anticipe pleinement les évolutions actuelles du capitalisme globalisé dans les pays les plus développés de la planète, c'est à dire ceux dont l'économie a le plus externalisé les fonctions proprement productives pour ne conserver que les deux pôles opposés du marché de l'emploi ; les fonctions de commandements dans les sièges sociaux (« les demeures célestes ») et les tâches, ingrates et souvent dégradantes (les « usines souterraines ») que génère le développement exponentiel des services de tous ordres<sup>1228</sup>. D'où l'immense incompréhension autour du propos politique du film. Comme nous le disions, le sujet n'est pas tant « la mafia chinoise », que la mise au jour des réalités sociales du capitalisme post-industriel. Même le très sophistiqué Joey, issu, comme l'apprend Stanley à sa maîtresse, « des bas fonds de Kowloon » ne parviendra pas au terme de son évolution sociale, qui aurait dû, rêve de tout parrain, lui permettre de « blanchir » la provenance de sa fortune. Contrairement à son ennemi, né Wyzinski, il ne peut, justement, devenir « White ».

---

1228 L'image ainsi constituée de New York, la ville-monde par excellence, n'est pas sans rappeler le Los Angeles d'anticipation du *Blade Runner* de Ridley Scott, un film presque contemporain de celui de Cimino, où la force de travail est également principalement fournie par la main d'oeuvre d'origine asiatique. Le géographe marxisant David Harvey s'est livré à une intéressante analyse de la manière dont cette oeuvre cartographiait la géographie économique post-fordiste de la ville globale (« Time and Space in Postmodern Cinema », in Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Londres, Wiley-Blackwell, 1992, p. 308-323).

Pour rester sur des données sociologiques quantifiées, on relève que la part des salariés, à New York, gagnant moins de sept dollars de l'heure a triplé entre 1979 et le début du vingt et unième siècle, pour atteindre 10% de la population active de la ville (voir notamment Andrew Beveridge, « The Poor in New York City », *Gotham Gazette*, 15 Avril 2003). Par ailleurs, on ne peut qu'être frappé du fait que *Year of the Dragon* brosse de la principale métropole américaine le portrait de la ville du « premier monde » par excellence, centre d'impulsion de l'économie capitaliste à l'échelle planétaire, mais aussi celui d'une métropole peuplée du « troisième monde » (on retrouve ainsi la réticence de l'auteur à traiter du monde « intercalaire », celui des classes moyennes). A bien des égards, le film de Cimino peut faire songer à certaines pages de *L'Amérique* de Joan Didion. « New York fonctionne, écrit-elle, quand elle fonctionne, non pas selon une économie de marché, mais sur des combines, des pots de vin, des compromis, des bakchichs, des aménagements...L'histoire montre qu'il faut à New York, comme s'il s'agissait de Mexico, dix ans pour voter, définir, proposer, signer et construire une nouvelle école ; vingt ou trente pour une autoroute (...). Les similitudes avec les villes du Tiers-Monde ne sont en aucun cas anodines, ni fondées sur la 'couleur' d'une population polyglotte : ce sont toutes, à l'image de New York, des villes conçues non pas pour adoucir la vie de leurs habitants mais pour être livrées à une frénésie de travail et pour accueillir, au seuil minimal de subsistance, dans l'idéal, puisque c'est ainsi que la main d'oeuvre est la plus docile et sa loyauté la mieux garantie, une population du Tiers-Monde » (*op. cit.*, p. 231).

## « On ne se souvient de rien dans ce pays », une triste histoire

Cimino voulait initialement réaliser un film autour de l'immigration chinoise en lien, au dix-neuvième siècle, avec l'expansion du réseau ferré à l'Ouest. Il a dû abandonner le projet en raison, explique-t-il, de l'impopularité d'un tel sujet auprès d'un public qu'il tient pour massivement inculte (et, on l'imagine facilement, de producteurs peu enthousiastes...). Il est cependant parvenu à glisser son idée dans deux scènes clé du film, qui nous ramènent à cette question de la condition faite aux minorités ethniques et des cloisonnements (les parois de verre) de la société américaine.

« Vous êtes de Hong-Kong ? » demande Stanley à Tracy, à l'étage du restaurant où il lui a donné rendez-vous afin de lui soumettre un marché. Mais, avant de lui exposer ses conceptions sur la manière dont la police du quartier et la jeune femme pourraient coopérer, il veut savoir à qui il a affaire et, au passage, faire part de sa propre analyse historique de l'immigration chinoise aux Etats-Unis. « Non, américaine de naissance. De San Francisco » lui répond la jeune femme, rappelant ainsi les réponses apportées tant par Nick au médecin du *Saigon Hospital* que par Lightfoot à son comparse l'interrogeant sur l'« indianité » de son intrigant sobriquet. Mais Stanley veut mettre au jour la trajectoire migratoire de celle qui est devenue, si jeune, journaliste vedette de « WKXT<sup>1229</sup> ». Et Tracy de remonter jusqu'à son arrière grand-père, venu, justement, travailler dans la construction du réseau ferré. Son fils s'est quant à lui embauché « dans une mine d'or ». mais aucun des deux n'a pu s'installer durablement sur le sol américain. La faute, explique Tracy, à des lois très restrictives qui empêchaient les travailleurs asiatiques de faire venir leur famille. « Je connais l'histoire, elle est plutôt triste » concède Stanley, et l'on découvre alors que la partie de la table qu'il occupe est entièrement recouverte de livres<sup>1230</sup>. Des livres d'histoire. Bien que souvent mentionnée, cette discussion entre les deux principaux protagonistes, n'a pas, de notre point de vue, été suffisamment exploitée<sup>1231</sup>. En particulier dans ce qu'elle donne à voir de la complexité d'un personnage que l'on a trop eu tendance à enfermer dans un profil très réducteur, celui du flic grossièrement raciste et sexiste.

Miné par les préjugés, envers « les Chinois » comme les femmes, Stanley l'est assurément, de manière viscéralement malade<sup>1232</sup>. Avec lui, le cinéaste campe un ancien soldat, d'extraction

---

1229 Voir *infra*.

1230 Il lisait déjà en attendant Tracy.

1231 La faute en incombe peut-être, partialement, au réalisateur lui-même. Nous avons eu l'occasion de souligner le fait que son quatrième long-métrage constitue, sur un plan formel notamment, une oeuvre de transition. Cimino y injecte des procédés jusque là absents. Ici, on a à nouveau affaire, au beau milieu de la scène, à l'irruption d'un plan intercalaire qui détourne l'attention du spectateur : dans leur voiture stationnée devant le restaurant, les tueurs attendent le moment opportun pour passer à l'action. Effet de « *what's next?* » qui, insidieusement, dégrade le statut de la scène en cours.

1232 C'est bien parce qu'il est fondamentalement défini comme un fou, prêt, comme le lui suggère en plaisantant son collègue Louis, à bombarder au napalm Chinatown avec la 82ème division aéroportée pour coincer un malfrat, qu'il est absurde de penser que le propos du film puisse s'identifier aux vues du personnages. Là encore, Lee, qui soulignait avec

populaire comme l'étaient tous les vétérans du Vietnam<sup>1233</sup>, déboussolé par les transformations survenues dans la société américaine depuis la fin de la guerre (les droits civiques, le féminisme, la désindustrialisation) et qui se sent, un peu à la manière du De Niro de *Taxi Driver*, investi d'une mission purificatrice<sup>1234</sup>. Pour autant, il est ici montré comme capable d'une certaine lucidité, en convoquant l'histoire et non la seule « culture » pour mettre en perspective son propre racisme. Ce qu'il explique à Tracy, ouvrages historiques à l'appui, donne sans doute un aperçu de ce qu'aurait pu constituer le projet avorté de Cimino sur les chemins de fer.

Une histoire « triste », donc. Et Stanley ouvre son livre, le premier de la pile, *Things Chinese*, de Rita Aero (1980)<sup>1235</sup>. Promontory Point, Utah, 1869. Une des photographies les plus célèbres de la Conquête de l'ouest (Illus.). Pendant que Jim Averill et les *happy few* de Harvard fêtaient le début d'une aube nouvelle, les Chinois étaient massivement enrôlés sur le chantier qui devait permettre la jonction entre les lignes Union et Central Pacific, autrement dit la liaison ferroviaire *coast to coast*, l'unification territoriale du continent, l'accomplissement de la « destinée manifeste » de la nation. Leurs os, explique le professeur Stanley, reprenant les termes de Marx à propos des tisserands indiens<sup>1236</sup>, ont blanchi la terre des grandes plaines. La photo montre, comme une grande famille, les valeureux bâtisseurs, rassemblés autour de l'ultime tronçon : « on voit les entrepreneurs, les banquiers, les hommes politiques, les travailleurs irlandais...et pas un seul Chinois. On ne les montrait pas, ils mourraient anonymement. Alors vous, vraiment, vous faites tout en secret ». Bien entendu, l'ultime remarque semble signifier un retour du policier à ses éternels fantasmes « anti chink » (ainsi que le lui reproche Bukowski), mais il est évident que tout ce qui la précède lui confère une forme d'auto-ironie. D'autant que Stanley enchaîne, après que la jeune journaliste, pressée visiblement de voir la leçon s'achever, lui ait dit qu'elle « connaissait l'histoire », sur l'ignorance généralisée de la population américaine : « Vous oui, mais la plupart des gens non. On

---

raison que Connie représente « pour Stanley White l'incarnation d'un féminisme post-Vietnam non désiré » (p. 200), verse dans le travers déjà évoqué plus haut : la falsification des données objectives du film. Ainsi, pour montrer à quel point le film est intrinsèquement raciste, il prête à Louis Bukowski, qui lui a bien toute sa tête et est montré comme l'image du policier pragmatique, « modéré », l'analyse en réalité défendue par White à propos de l'origine « chinoise » du concept de mafia...(Lee, *op. cit.*, p. 197)

1233 Voir le chapitre précédent.

1234 Grand lecteur, Cimino n'a pu être insensible, pour composer son personnage, au *Lord Jim* de Conrad : « Je crois que ce sont les solitaires, sans foyer ou affection qu'ils puissent dire leur, ceux qui reviennent non pas vers une demeure, mais vers le sol natal lui-même, pour retrouver son esprit désincarné, éternel et immuable – ce sont ceux-là qui comprennent le mieux la sévérité du pays, sa puissance salvatrice, la grâce de son droit séculaire à notre fidélité, à notre obéissance. Oui! Peu d'entre nous le comprenons, mais tous nous le sentons cependant, et je dis tous sans exception, parce que ceux qui ne le sentent pas ne comptent pas. » Conrad, *Lord Jim*, Gallimard « Folio », p. 275.

1235 On repère également dans sa bibliothèque de voyage, qu'il déménagera plus tard, après s'être fait chasser par sa femme, dans la « demeure céleste de Tracy », *Chinese Americans* de Milton Metzger (1980) et *Chinese in America: Stereotyped Past, Changing Present* (Loren Fessler, 1983).

1236 Karl Marx, « Discours sur la question du libre-échange », prononcé le 7 janvier 1848 à l'Association démocratique de Bruxelles, in *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la Misère de M. Proudhon*, Editions Sociales, Paris, 1971, p. 197-213.

oublie tout. Personne ne se souvient de rien dans ce pays ». Ce sont donc bien les propres obsessions du cinéaste, et aussi sans doute son amertume de ne pas avoir pu mener à bien ses ambitions artistiques, dans ce pays qui fait de l'amnésie historique une vertu, qui respirent à travers cette scène. Fasciné par le fait migratoire, qui a construit la nation et dont il est lui-même issu, Cimino aurait voulu consacrer un film entier aux cloisonnements d'une société qui prône la fluidité et la transparence, mais qui continue d'enfermer les minorités ethniques dans une bulle de verre, les condamnant à l'entre-soi. Il doit se contenter, pour exposer sa perspective historiographique, d'une seule scène. « Une histoire triste », en effet<sup>1237</sup>.

Enfin, pas tout à fait. Car outre le fait, déjà souligné, que les problématiques liées à l'intégration dans la société globale des non-WASP (ce que sont aussi les catholiques White<sup>1238</sup> et Bukowski<sup>1239</sup>, de même que leur supérieur irlandais), Cimino parvient à opérer, en guise de conclusion, un spectaculaire retour au et du train, grande oeuvre civilisatrice pour laquelle tant de Chinois ont anonymement donné leur vie. Filmé dans une esthétique rendant hommage au Film Noir, le duel du policier et du truand trouve en effet sa conclusion avec la mort de Tai, pris en étau entre une locomotive fonçant droit sur lui et White, à même les voies ferrées desservant le port de New York.

### **« Ce n'est pas l'alcool, ce n'est pas la drogue, c'est vous, les médias, qui ruinez ce pays »**

A quelques notables exceptions, la prestation d'Ariane Koizumi a été jugée catastrophique par la critique américaine. Il est vrai qu'elle est desservie par un texte globalement faible et qu'elle

---

1237 A la fin de la scène, avant que la fusillade ne fasse voler en éclat les vitres de l'aquarium (Illus.), Stanley reprend son ton professoral et assène à Tracy, qui lui demandait s'il trouve vraiment que les choses « vont si mal à Chinatown » : « ça pue! Des femmes sont réduites en esclavage dans des ateliers clandestins...Les gens vivent à trente dans une pièce. Il y a un taux record de tuberculose et de maladies mentales ». On retrouve l'ambition du cinéaste de montrer une certaine réalité urbaine, « des usines souterraines à la demeure céleste ».

1238 Crucifix et portrait du pape Jean-Paul II sont en bonne place dans la chambre conjugale. Louis, le vétéran de Corée âgé d'une dizaine d'années de plus, à de nombreuses reprises, insiste sur la nature endogame de leur amitié ; tous deux ont fait une guerre – en Asie - leur femme sont amies, elles fréquentent la même église, sans doute celle que l'on voit dans presque tous les plans extérieurs du quartier (Illus.)

1239 Ils sont donc voisins, dans la Little Poland de Greenpoint, quartier le plus septentrional de Brooklyn, relié à Queens par le pont Pulaski, du nom du héros Polonais de la Révolution américaine, citoyen d'honneur des Etats-Unis. Tandis que dans le roman la drogue de Tai arrivait au port de New York par un navire hollandais (le SS Rotterdam, voir Robert Daley, *op. cit.*, p. 477), Cimino et Stone optent pour un pavillon polonais, baptisant le bateau du nom du « père de la cavalerie américaine ». C'est donc le Casimir Pulaski qui vient alimenter la métropole américaine en héroïne. Est-ce une manière pour le film, qui approche alors de sa conclusion, de connecter les trajectoires des deux personnages, en soulignant leur dimension allogène? (White reste « un sale Pollack » ; sa « blancheur » ne suffit pas à le faire accepter pleinement par la société américaine. George Washington a remis au militaire polonais un certificat de naturalisation, une médaille, il n'empêche que deux cents ans plus tard, c'est un cargo portant son nom qui apporte le mal dans la ville ; de même White a beau être « le flic le plus décoré de New York », sa promotion au sein de la hiérarchie policière est bloquée et il continue à vivre dans une maison ouvrière mitoyenne, au milieu des autres « pollacks » de la ville). On rappellera aussi qu'une ironie de l'histoire veut que ce soit dans une petite bourgade du Tennessee baptisée Pulaski en hommage au combattant polonais que six officiers confédérés fondèrent en 1866 la plus connue des organisations prônant le « white suprematism », le Ku Klux Klan.

manque, sur certaines scènes, du charisme nécessaire. D'où, pour de nombreux commentateurs ce jugement définitif, qui s'amplifiera dans d'incroyables proportions avec le choix de Lambert pour interpréter Giuliano (voir le chapitre consacré au *Sicilian*) : Cimino a fait un « miscasting ». Une séquence en particulier a déclenché les sarcasmes de la presse outre-atlantique, lorsque White vient lui rendre visite, dans les locaux de la chaîne de télévision où elle travaille. On la voit d'abord se refaire une beauté aux toilettes, puis retenir ses larmes avant d'éclater en sanglot, sans pour autant parvenir à transmettre la moindre émotion. Elle vient de se faire violer par les sbires de Tai et en veut beaucoup à son amant de ne penser qu'à la guerre personnelle qu'il mène - indifférent aux victimes qui s'amoncellent sur son passage - contre le chef de la « triade ». La sentence qu'il prononce, une fois donc que Tracy lui a appris son agression (qui fait accessoirement suite, après les meurtres de Connie et d'Herbert, à une interminable liste d'exactions commises par l'ex policier de Hong-Kong) a beaucoup fait rire les rédactions américaines, d'une côte à l'autre, du *New York* au *Los Angeles Times*. « Cette fois, grince en effet entre ses dents Stanley, il est allé trop loin ».

### **Tracy, Emily et le coq de Brooklyn**

Pourtant là encore, il nous semble qu'un des enjeux du film n'a pas été apprécié à sa juste valeur. Globalement donc, la critique états-unienne (peu de commentaires à ce sujet en France ; ici Ariane est juste « belle »...) a vu en Tracy Tzu, journaliste de l'improbable chaîne de télévision WKXT (on a pas relevé la dimension vraisemblablement parodique d'une telle dénomination) l'exemple type du personnage insipide, fade, sans relief...Ainsi Janet Maslin, pour qui le seul mérite du nouveau Cimino est d'être « sensiblement plus court » que le précédent, « l'interminable et bordélique *Heaven's Gate* », juge-t-elle que Mickey Rourke, qu'elle a pourtant détesté, « arrive à être plus intéressant qu'Ariane, qui est si transparente, qu'elle parvient à être éclipsée, dans une scène de nu, par le pont de Brooklyn<sup>1240</sup> »

« Si transparente...le pont de Brooklyn »...Tout est là, justement! Cimino tient le pont de Brooklyn pour « une des plus belles constructions du monde<sup>1241</sup> », désavouant ainsi Henry Miller, dont la prose hallucinée livre une description apocalyptique<sup>1242</sup> de ce qui constitua, à la fin du dix-neuvième

1240« Cimino in Chinatown », *New York Times*, 16 Août 1985.

1241« The right place », *Cahiers du Cinéma*, art.cit. Le cinéaste a pu apprécier la poésie de Crane:

Ô toi sans repos, tel le fleuve dessous,

Chevauchant la mer et la pelouse endormie des champs,

Viens, descends vers nous qui sommes humbles

Et de ton arc, prête un nouveau mythe à Dieu.

Hart Crane, « Hommage au Pont de Brooklyn », *Le Pont*, 1930

1242 « Du haut du pont de Brooklyn, le regard plonge et s'arrête sur une tâche d'écume, sur un petit lac de gazoline, sur un bout de bois brisé ou sur un chaland vide ; le monde défile, la tête en bas, douleur et lumière vous dévorant le gésier, les parois de chair éclatant, la pointe des lances vous poignardant en pleine viande, l'armature même du corps emportée à la dérive dans le néant. Vous traversent des mots insensés venus de l'ancien monde, signes et présages, lettres de feu sur le mur, entrebâillements de la porte du bar, joueurs de cartes aux pipes de terre, arbre décharné contre l'usine de

siècle une véritable allégorie de l'expansion de la ville, nouveau phare du monde, après Paris et Londres, et qui allait dans les années suivantes absorber Brooklyn et les autres *boroughs*.

Lorsqu'il est inauguré en 1883, l'ouvrage est très majoritairement salué, en continuité avec la représentation « positiviste » qui domine alors, comme un élément de progrès (qui épargnera à des dizaines, et bientôt des centaines de milliers de banlieusards la longue traversée de la rivière en bac<sup>1243</sup>), tout à fait dans l'esprit de la Frontière (et la banlieue, l'autre rive, n'en est-elle pas une, vue de Manhattan?), moteur de la dynamique historique nationale. Lewis Mumford écrit ainsi : « Dans sa structure, l'architecture du passé, massive et protectrice, rencontre l'architecture du futur, légère, aérienne, ouverte à la lumière du jour, une architecture des vides plutôt que des solides<sup>1244</sup> ». En bref, l'alliance, appelée de ses vœux par le doyen de Harvard, entre le savoir issu de l'ancien monde (les arches gothiques, copiées sur les cathédrales européennes) et la vitalité créatrice de celui qui vient.

Par ailleurs, et il s'agit là d'une donnée qui éclaire grandement le choix du film d'implanter la « demeure céleste » à cet endroit précis de la grande cité, ce pont, déjà célébré par le cinéma des frères Lumière, possède une histoire très singulière.

Son premier ingénieur en chef est John Roebling, arrivé d'Allemagne en 1831. Il est emporté par le tétanos le 22 Juillet 1869, un mois après que le Congrès ait autorisé la construction du pont, fixant la hauteur minimale du tablier, afin de ne pas entraver la circulation maritime, à quarante mètres. C'est son fils, Washington, qui prend la relève. Le climat qui entoure la construction, qui s'étirera sur quatorze années, est délétère. La presse fait état de rumeurs de corruption et de malversations. Roebling – dont la propre société est accusée d'avoir fourni des câbles non conformes – affronte l'adversité et vit sa mission comme un acte de foi, une croisade. Son père parlait de sa grande oeuvre comme « un ouvrage dont les tours marqueront l'entrée du Nouveau Monde et dont le tablier s'élancerait vers l'Ouest comme les Américains à la conquête du continent. ». Il use, dans une lettre ouverte adressée au *New York Sun* le 28 Juin 1882, d'une grandiloquence qui n'aurait pas déplu à

---

boîtes de conserves, mains noires souillées même dans la mort. On marche dans la rue la nuit, et le pont se dresse contre le ciel comme une harpe, et les yeux gangrenés de sommeil corrodent les bicoques de feu (...) et les rats dégoulinent à travers le plafond... » (Henry Miller, « Le 14ème district », *Printemps Noir*, 1963)

1243 Sublimée par Walt Whitman dans *Sur le bac de Brooklyn* (1856), parabole du « flux de la vie », mais qui n'avait pas anticipé le progrès et l'avènement du monstre suspendu au dessus de la rivière : « D'autres franchiront les barrières du bac et passeront de rive à rive / D'autres regarderont la course du flux (...) Dans cinquante ans d'ici d'autres les verront en traversant, le soleil haut d'une demi-heure encore... »

1244 Cité par David McCullough, *The Great Bridge : The Epic Story of The Building of The Brooklyn Bridge*, New York, Simon and Schuster, 2001, p. 506. Les indications concernant l'histoire du pont sont tirées de cet ouvrage ainsi que de Rita S. Miller (dir.), *Brooklyn, USA : Fourth Largest City in America*, New York, Brooklyn College Press, 1979. Voir aussi Michael Robbins, *Brooklyn : A State of Mind*, New York, Workman Publishing, 2001. McCullough, l'historien de référence sur cette question, lit également le texte du très instructif documentaire *Brooklyn Bridge*, réalisé en 1981 par Ken Burns (58')

Stanley White : « Cela a pris vingt ans à Khéops pour construire sa pyramide, mais s'il avait été importuné par des administrateurs, des entrepreneurs et des journalistes, il ne l'aurait jamais achevée »

Le chantier s'emballe. Des ouvriers sont décapités par les câbles métalliques, d'autres font des chutes mortelles dans la rivière. En tout, vingt-sept décès. Des morts anonymes. Et Roebling contracte la terrible maladie du caisson, de même que cent dix-sept manoeuvres. Il devient fou, on doit le confiner dans sa maison de Brooklyn Heights, là où, précisément, Cimino a déniché l'endroit idéal pour construire le loft de Tracy. Son épouse Emily tente de maintenir le contact entre le concepteur et ses assistants pour finaliser les travaux, entrés dans leur dernière phase.

C'est elle qui, le 24 mai 1883, inaugure le pont. New York s'est arrêtée, les commerces, les écoles sont fermés. Une page d'histoire de la ville s'écrit sous les yeux de ses trois millions d'habitants<sup>1245</sup>. Emily Roebling effectue, seule, un coq dans les bras en signe de triomphe, la première traversée de l'East River. Une femme, modèle de ténacité et de courage, épouse d'un fils d'immigré allemand, entre dans Brooklyn tandis que les cloches de Trinity Church se font entendre dans toute la cité et que le président des Etats-Unis lui-même, Chester Alan Arthur, attend, pour franchir à son tour les quelques mille huit cent vingt cinq mètres du gigantesque ouvrage, qu' Emily et son coq aient posé pieds et pattes sur l'autre rive.

Et c'est chez Tracy que tout cela se termine.

Tous les trajets empruntés par le film sur le Brooklyn Bridge, ceux de Joey comme ceux de Stanley, sont orientés dans le sens de la traversée historique, celle d'Emily, de Manhattan à Brooklyn. La « demeure céleste » est donc le point d'aboutissement du processus historique.

Le vide, le verre, la « transparence ».

### **« Vous avez une éthique, je la respecte ». Tracy, une autre Connie?**

Une femme, un être humain! C'est un repos, un voyage, un ennemi. (...) Il posséderait à travers cette Chinoise la seule chose dont il fut avide : lui-même. Il lui fallait les yeux des autres pour se voir, les sens d'un autre pour se sentir<sup>1246</sup>

Tout, dans *Year of the Dragon*, oppose les deux principaux personnages féminins. Elles n'occupent jamais ensemble l'écran ; les deux seuls moments où elles sont utilisées au cours d'une même scène soulignent le fossé infranchissable qui sépare leurs univers respectifs. Celui de Connie relève, à

---

1245 Soit le cumul de la population des cinq *boroughs*, qui formeront une unique entité administrative (New York City), une dizaine d'années plus tard.

1246 Malraux, *La Condition humaine*, op. cit., p. 231

l'instar du monde de son mari, de l'enracinement territorial. La première dispute qui l'oppose à Stanley révèle la blessure existentielle qui la conduira à la rupture : l'absence de progéniture. Mais même physiquement inexistante, ou justement parce qu'elle n'existe qu'à l'état de projet contrarié, la famille constitue l'horizon d'attente, indépassable, de Connie White, infirmière de nuit dans un hôpital de Brooklyn.

Il sera donnée à Connie une unique occasion de voir sa rivale ailleurs que sur les écrans de télévision et les affiches qui font, sur les abribus de la ville, la promotion de son émission *News at Eleven*. Debout au comptoir du bar du restaurant de Taï, où elle s'impatiente de voir son mari la rejoindre, elle observe la jeune femme s'entretenant avec véhémence, de l'autre côté de la paroi de verre, avec, justement, Stanley, également furieux. Nous suivons la scène depuis la position occupée par Connie. Nous voyons Tracy comme la voit les millions de personnes qui suivent ses reportages. Nous la voyons gesticuler, mais nous ne l'entendons pas<sup>1247</sup>.

Cimino (et Stone) ont repris, quoi qu'ils en disent, une large part du récit de Daley. C'est au niveau de la définition des personnages que les changements sont les plus marqués. Concernant le trio Stanley/Connie/Tracy, les modifications apportées doivent attirer toute notre attention ; avec elles, c'est une bonne partie du propos du film qui est mis au jour, tout particulièrement dans ce qu'il nous dit du rapport aux médias audiovisuels de la société américaine.

Dans le roman, le « flic le plus décoré de New York » s'appelle Arthur Powers. Il a quarante-six ans et deux grands enfants, étudiants à l'université. Sa femme est infirmière, et se prénomme Eleanor. Tous deux sont des WASP bon teint. Il en est de même pour la journaliste, Carol Cone, sensiblement plus âgée que Tracy, également décrite comme une très belle femme.

L'important nous semble résider ici : alors que dans le livre, le policier, tout autant pétri de préjugés racistes et pressé de « nettoyer » Chinatown, confie à la journaliste, qui cherche à le séduire, qu'il est « heureux en mariage<sup>1248</sup> », Stanley White est d'emblée défini comme un homme au seuil de la rupture, en état de profonde insécurité affective et qui va chercher, par narcissisme, à posséder, avec Tracy, le contrôle de sa propre image.

« Personne ne t'aime, Stanley. Ils disent tous que tu es un grand flic, mais ils ne t'aiment pas » rappelle cruellement Louis à son voisin et collègue, devant son refus de respecter l'accord tacite passé entre la police du secteur et les « old guys » de Chinatown, en échange de la paix sociale.

---

1247 On songe au commentaire de Kracauer évoquant les comédies de Clair où l'on voit des personnages parler derrière la vitre d'un café, sans entendre ce qu'ils disent : « C'est comme si René Clair voulait administrer une démonstration *ad oculos* que la parole est d'autant plus cinématographique que son message nous reste insaisissable, et que ce que nous pouvons réellement saisir, c'est seulement l'image des gens qui parlent » (*Théorie du Film, op.cit.* p. 171).

1248 Robert Daley, *L'Année du Dragon*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 162.



C'est bien en effet le problème de White : il ne sait pas comment faire, ainsi qu'il le dit mot pour mot dans son ultime conversation avec Tracy (le happy end), pour être « un type bien ».

Revenons à la scène du restaurant. Après le discours historique, Stanley en vient, immédiatement à la suite du plan extérieur montrant les tueurs de Joey patientant dans la voiture, à l'exposé des motifs du rendez-vous : son envie de collaborer avec la reporter. S'il coince Tai, qui vient de prendre la direction de la « Triade », il se construira une image, et cette image lui permettra de monter à l'assaut de Chinatown<sup>1249</sup>. Vétéran du Vietnam, Stanley l'a compris : avec l'avènement de la télévision, toute guerre est d'abord une guerre culturelle. Il faut, pour reprendre la formule de Lyndon B. Johnson, utilisée comme titre de l'un des films incontournables sur le sujet, gagner les coeurs et les esprits, « hearts and minds », remporter le combat culturel avant la victoire militaire et politique. Mais il y a des règles, une déontologie, et Tracy est outrée : « Je suis une journaliste, je ne fais pas une croisade ». Elle ne veut pas entendre parler du « plan » de Stanley, consistant à braquer ses caméras, sur ses indications, « un jour sur les salles de jeux clandestines, la semaine suivante sur les rackets subis par les commerçants... ». « C'est presque criminel! » s'insurge-t-elle. C'est pourtant Stanley le plus lucide. La télévision n'est qu'un spectacle. « Vous êtes une actrice. Je peux vous aider » lui glisse-t-il avant que les vitres ne volent en éclat et que des centaines de litres, eau rougie de sang, ne submergent la rue.

Cimino a donc transformé en profondeur le personnage de la journaliste du roman de Daley. A Carol Cone, sexy mais foncièrement *old school*, il substitue une émanation parodique de l'esthétique postmoderne. Tracy relève à la fois – elle résume pour Stanley, au restaurant, sa généalogie migratoire sur quatre générations – de l'histoire et d'un rapport *offshore* au territoire. Ses « racines », de même que son piano à queue et ses livres, s'apparentent essentiellement à une forme d'ornement, d'allusion. Sa physionomie même ouvre sur le vide. Il s'agit indéniablement d'une jeune femme aux « traits asiatiques », que de nombreux critiques, ceux en tout cas qui n'ont pas passé le film le regard rivé sur le pont suspendu de Brooklyn, ont décrite comme séduisante. Il n'empêche que l'allure androgyne du personnage<sup>1250</sup>, l'absence de toute aspérité qui se dégage de ce corps et de ses

1249 « And if I can nail this son of bitch, and he's got face, I get face. And If I get face, I can win the war in Chinatown ».

1250 Ainsi son corps peut-il être appréhendé comme la traduction plastique du mode *trans* auquel appartient le personnage, dont l'« ethnicité » est totalement transcendée par l'intégration accomplie (c'est ce qui la sépare, plus que la nature de leurs activités respectives, de Joey Tai, qui présente par ailleurs des caractéristiques physiques très proches de celles de la jeune femme) à la société globale. Ainsi, lors de cette même discussion au restaurant, Stanley lui explique que le public recevra comme « légitime » les reportages qu'elle pourra conduire, sur ses indications, dans Chinatown, tandis que si « un Blanc » faisait la même chose, « ce serait vu comme du racisme ». L'« asianité » du personnage n'est donc pas annihilée par l'ordre global, transnational. Mais parce qu'elle appartient aux sphères dirigeantes et respectables (Stanley lui rappelle qu'elle est fondamentalement une héritière, une « gosse de riches », à l'inverse de Joey, issu des « slums de Kowloon », la banlieue « continentale » de Hong-Kong, comme l'est le Bronx pour New York), Tracy peut jouer sur tous les tableaux ; elle a effacé les stigmates de l'altérité (son rapport au territoire américain est en définitive plus ancien que celui de Stanley, qui demeure, comme il l'affirme à Joey, un « paysan Polonais ») pour en faire une

mouvements, lui confère effectivement une « transparence », en parfaite symbiose avec le monde dans lequel elle évolue, à commencer par l'espace vitré de sa résidence céleste.

Parmi les nombreuses tares dont Cimino et Stone ont affublées leur personnage principal, le sexisme figure en bonne place, ainsi que l'ont noté tous les commentateurs du film. Et le quasi-viol qui lui permet de ravir le corps de Tracy est fort logiquement vu comme l'aboutissement de ses pulsions violentes et de sa volonté de soumettre les femmes à sa soif de domination. Mais que cherche-t-il vraiment à posséder en s'accaparant ainsi la jeune journaliste? De prime abord, la réponse est évidente. Stanley vit sa nomination dans le cinquième district, Chinatown, comme un sacerdoce (« There's a new marshal in town, me. And new marshal means new rules », annonce-t-il à Joey lors de leur première rencontre) dont l'ultime objectif ne peut-être que la vengeance de la victoire volée (par les médias, notamment), au Vietnam. Chevauchant Tracy, Stanley reprend Saigon et efface l'humiliation de l'homme blanc. D'ailleurs, lorsqu'il aborde, quelques minutes plus tôt, la jeune femme dans la rue, celle-ci l'avertit : « I'm not some gook hooker in the streets of Saigon » ».

Mais il y a autre chose. C'est sans doute Connie qui définit le mieux le personnage. Stanley, incapable, comme toutes les créations de Cimino, de se reproduire, est fondamentalement un narcissique. Obnubilé par sa propre image, il a besoin de Tracy pour se voir lui-même. Le rapport de répulsion et de fascination qu'il entretient avec la jeune femme est de la même nature que celui qu'il construit avec les médias. Et de son côté, Tracy, l'« actrice », interprétée par un top modèle qui n'avait jusqu'alors aucune expérience du cinéma, veut être regardée et admirée. Déjà, au restaurant, elle traversait la grande salle en star hollywoodienne, manifestement satisfaite de voir les têtes se retourner sur son passage. « Je voulais voir de près à quoi ressemblait le type qui m'avait insultée dans la rue », voilà ce qui explique qu'elle ait accepté de répondre à l'invitation de ce goujat, qui allume sa cigarette puis rempoche son briquet, sans même remarquer qu'elle attendait qu'il lui offre du feu.

Le feu, il le garde pour lui ; il veut, lui dit-il, faire « bouillir la marmite de riz » qu'est Chinatown. Mais pour cela, il a besoin d'elle, cette femme qui est à la fois une *insider* et une *outsider*, à la lisière de la marmite, qu'elle surplombe depuis sa bulle de verre.

« Ce n'est pas tous les jours que je rencontre quelqu'un de célèbre ». Stanley emporte le morceau. Tracy lui ouvre ses portes et lui demande : « vin rouge ou blanc? ». La réponse s'impose : « Les deux ». Stanley veut tout. Il veut déverser sa bile sur les médias et passer à la télévision, le rouge de Chinatown (le film s'ouvre avec les cérémonies festives et carnavalesques du Nouvel An, où le

---

carte atout de son évolution au sein de la société du capitalisme tardif.

rouge domine très largement) et le blanc du petit peuple dont il est issu<sup>1251</sup>. Je vous hais depuis toujours, avant même de vous voir à la télévision, Je vous ai haï au Vietnam...vous détruisez tous les sentiments vrais, vous êtes des vampires... « Ce n'est pas l'alcool ni la drogue, c'est vous les médias qui ruinez ce pays...Je déteste la manière dont vous mentez tous les soirs à six heures, je vous déteste et je déteste cet endroit...Mais pourquoi est-ce que j'ai autant envie de te baiser? »

Voici donc comment prend fin une discussion ouverte par les « excuses » du policier au sujet de son attitude lors de leur précédente rencontre, celle du restaurant : « Vous avez votre éthique, je la respecte ». La déontologie, le sens des responsabilités, la « transparence », rendent impensable, ainsi que le lui a expliqué Tracy, toute « collaboration » entre la presse d'un pays libre et la police. « Je ne regarde pas beaucoup la télévision, mais je vous trouve pas mal...Vous êtes plus sexy que les filles des autres chaînes ». Dans sa robe de starlette (Stanley vient d'ailleurs de remarquer l'éclairage tape-à-l'oeil du lieu, où évolue également une chanteuse couverte de paillettes, demandant, d'une voix sirupeuse, tandis que Tracy monte radieuse les marches, captant les regards des convives attablés, où « elle a déjà vu ce sourire familier, chaleureux comme la brise du printemps, peut-être dans un rêve?<sup>1252</sup> ») se rengorge et bombe le torse (Illus.). Elle goûte visiblement avec satisfaction le compliment, dont la seconde partie en dit pourtant long sur la manière dont Stanley entend prendre en compte l'éthique professionnelle de la jeune femme.

Tracy Tzu, de TKXW, est très explicitement une caricature d'un certain journalisme, dont les années Reagan ont marqué l'apogée. Curieusement, si la « fadeur » du personnage a suscité maints sarcasmes, les conditions dans lesquelles la reporter exerce son métier ont été totalement ignorées. Livrons-nous, très rapidement, à un tour d'horizon de ses interventions, avec micro et caméra dans les rues de Chinatown, et d'ailleurs.

Sa première apparition précède celle de Stanley. Jackie Wong, le patriarche, le chef historique de la « tong » (Stanley préfère parler de « Triade », mettant ainsi l'accent sur le caractère intrinsèquement mondialisé de l'organisation criminelle<sup>1253</sup>) vient d'être assassiné, à la faveur de l'agitation du Nouvel An, dans un restaurant du quartier. Quelques jours plus tard, ses funérailles ont lieu en

---

1251 Ce n'est pas un des moindres paradoxes du personnage, définitivement plus complexe que ce que la critique en a retenu, a priori arc-bouté sur son identité *White* que de défendre à plusieurs reprises, que ce soit face aux « Chinois » (notamment lors de sa premières visites à Taï et aux « vieux » de la Triade, leur annonçant qu'avec sa nomination, « les règles ont changé ») ou à ses collègues Bukowski le Polonais et O'Sullivan l'Irlandais, le principe de l'assimilation et finalement le refus de toute forme de communautarisme. Stanley, qui estime faire partie des rares qui, dans ce pays, « se souviennent » ne veut plus entendre parler de ces « traditions », qui justifieraient les écarts à la norme. « Je suis fatigué avec vos histoires de millénaires. Nous sommes en Amérique, et ce pays n'a que deux cent ans. Alors à partir de maintenant, tous, Chinois, Pollacks et les autres Porto-Ricains, on va respecter les mêmes lois ».

1252 D'après la traduction anglaise ; le chant est en mandarin.

1253 Le terme désigne assez communément, en géo-économie, l'« archipel » formé par les trois pôles d'impulsion que sont l'Europe occidentale, l'Amérique du Nord et l'Asie du Sud-est. De fait, l'héroïne de Joey arrive d'Asie en Amérique par un bateau européen.

grande pompe et pour l'occasion, le rouge a laissé la place au blanc du deuil. « Attrape Laura, c'est la fille! Fais un gros plan! » commande Tracy à son caméraman. Le garde du corps<sup>1254</sup> du beau-fils du défunt, et mari de Laura, Joey Tai, dont l'intrigue révélera qu'il est le commanditaire du meurtre, intervient, afin de frayer un passage au couple endeuillé sortant du temple, dans des termes somme toute mesurés : « excusez-moi mademoiselle, merci de reculer, laissez-passer le cercueil...Ne causez pas de problèmes s'il vous plaît... ». Une atteinte inadmissible à la liberté de la presse. Tracy hurle : « Ne touchez pas à la caméra! Hey! Ne touchez pas à la caméra! ». La confrontation initiale survient quelques secondes plus tard ; Stanley, qui vient d'arriver sur les lieux, interrompt sans ménagement l'interview qu'elle dirige de McKenna (encore un Irlandais donc), capitaine de police à cheval, que le « new marshal » doit justement remplacer à la tête du cinquième district. On ne s'étonnera guère du fait qu'elle déploie alors (nous sommes, rappelons-le, au tout début du récit ; nous n'avons pas encore fait la connaissance de Joey, qui n'a fait que traverser furtivement l'écran. Il ne s'est pour ainsi dire *rien* passé, si ce n'est un fait divers, comme il s'en produit tous les jours à New York) point par point l'argumentaire de la théorie défendue par la suite par Stanley (Joey Tai est un ancien policier corrompu, il est venu à New York avec « quinze millions de dollars » et compte prendre le contrôle de Chinatown ; lorsqu'elle évoque l'existence des « Triades », McKenna a exactement la même réaction que Louis Bukowski avec White : « Des foutaises, la situation est sous contrôle, ce ne sont que des jeunes qui cherchent à secouer le cocotier! »), à rebours des idées qu'elle exprimera, hors micro, pendant tout le film. « Vous êtes une sacrée journaliste, la félicite Stanley, impressionné d'avoir affaire à quelqu'un qui a tout compris si vite, mais vous parlez à un type qui a la tête dans un sac et du coton dans les oreilles ». La jeune femme veut savoir qui lui parle ; « demandez juste Stanley White » lui répond le policier et, comme Tracy lui demande, assez étrangement, « Quel Stanley White? », il achève les présentations : « Il n'y a qu'un Stanley White»

Sa seconde apparition dans les rues du quartier fait suite à la découverte des corps des auteurs de la fusillade du restaurant, dont elle a été elle-même victime. Curieux et admirateurs la photographient (c'est elle, la fille que l'on voit partout sur les affiches) pendant qu'elle délivre son commentaire, là encore très avisé alors que l'enquête commence à peine : « ...des représailles pour la tuerie du restaurant. Personne ne sait. En tout cas les touristes ne s'aventurent plus à Chinatown et la population, inquiète, commence à se demander : 'Qu'est-ce qui se passe à Chinatown?' Tracy Tzu, Eldrige Street, Chinatown ». Et ce qui se passe relève proprement du miracle ; au moment précis où la journaliste achève son reportage, Stanley White, le policier du quartier chargé d'enquêter sur ces

---

1254 Omniprésent – il est ainsi de l'escapade en Thaïlande (alors que, comme nous l'avons dit la famille Tai n'apparaît qu'en photographies, à l'exception des deux cérémonies funèbres), le garde du corps de Joey est Noir, manière encore une fois de construire l'image du criminel sans frontières, mondialisé et, d'une certaine manière, héraut des minorités tenues à l'écart du « rêve américain ».

meurtres, lui aussi témoin direct de la fusillade du restaurant, passe justement à cinquante centimètres d'elle. « Le voici! » a-t-elle le temps de souffler à son équipe de techniciens afin qu'ils emboîtent le pas de celui qui comptait, joignant l'utile (rendre visite à Taï) au nécessaire (résoudre ses problèmes de couple), diner au restaurant. Pour l'heure, elle ne fait pas partie de son agenda ; il ne semble pas s'être remis du camouflet du restaurant et lui aussi s'en prend à la caméra : « virez-moi ça de mon visage! »

Troisième temps. A l'exact mitan du récit. Tracy a reçu la visite de Stanley et a subi sa logorrhée au sujet des médias-vampires « qui ruinent le pays ». Une salle de jeu clandestine. A l'extérieur un escadron de policier abat un mur afin d'investir les lieux. Tracy, sa caméra et son micro sont là, en plein milieu (Illus). Quand une brèche s'ouvre, elle est quasiment la première à pénétrer dans la salle. Sans coup férir, elle repère – malgré le chaos ambiant - le fils du défunt Jackie Wong et lui demande sans s'embarrasser de périphrases ou tout simplement de précautions « éthiques<sup>1255</sup> » s'il pense que Joey Taï – son propre beau frère donc – est responsable de la mort de son père. Elle n'obtiendra évidemment pas de réponse et devra se contenter, en guise de scoop, qu'elle délivre sur le même ton sentencieux que celui avec lequel elle interpellait le spectateur, l'invitant à se demander, la peur au ventre, « ce qui se passe à Chinatown », la liste des actes de bravoures du Capitaine White (il observait la scène de l'assaut de la salle depuis sa voiture), « le policier le plus décoré de New York : 43 membres de gangs criminels arrêtés, trois maisons de jeu et six ateliers clandestins démantelés. En guise d'avertissement, il a fait fermer le restaurant de Joey Taï, présenté comme le parrain de Chinatown, pour des problèmes d'hygiène... ». Or, voici que surgit, à point nommé, le principal intéressé. « Monsieur Taï pensez-vous qu'il existe une mafia à Chinatown? Non? Alors diriez-vous qu'il n'y a aucun élément criminel dans le quartier? Monsieur Taï quel est votre commentaire sur Jackie Wong?»

Quatrième intervention. Ce sont les secondes funérailles que Tracy couvrent pour *News at Eleven*. Celles de Connie. Au centre de la meute des journalistes qui tentent de forcer le passage pour investir la petite chapelle où officie le prêtre polonais, elle ne dit pas un mot, se contentant de regarder pleurer Stanley et Louis, penchés sur le cercueil. Son caméraman filme (illus.)

Cinquième tour de piste, à l'aéroport JFK, où Taï vient d'atterrir, de retour de Bangkok. « Monsieur Taï, on dit que Ronie Chang<sup>1256</sup> était votre protégé ; êtes vous impliqué dans le meurtre de Connie White? ». « Non, je connaissais à peine Ronie Chang. C'est une tragédie. Chang représente ce qui se

---

1255 Comme le fait remarquer Louis à Stanley, aucune accusation officielle ne pèse contre Taï. La seule sanction légale qui sera jamais prononcée à son égard est la fermeture administrative de son restaurant – juste avant qu'il ne trouve la mort sur les voies ferrées du port – pour manquement aux règles d'hygiène.

1256 L'assassin de la femme de White.

fait de pire à Chinatown<sup>1257</sup>... ». « D'après mes sources, vous revenez de Bangkok. Vous étiez en voyage d'affaires? ». « Oui, j'ai des intérêts là bas, j'importe des produits alimentaires d'extrême-orient... Pourquoi me demandez vous cela? ». De très bonnes sources en effet. L'essentiel de la scène est filmée en caméra subjective ; nous sommes à la place de Joey Taï, nous marchons avec lui vers la sortie, aveuglés par tous les flashes qui crépitent et les projecteurs, tandis que Tracy poursuit son interrogatoire : est-ce son business alimentaire qui l'a conduit à rencontrer « dans la jungle, à cinq cent kilomètres de la capitale, un baron réputé du trafic de drogue, du nom de Ban Sung? ». Au changement de plan, alors que nous venons de franchir la porte du terminal des arrivées, nous réalisons avec stupeur que la publicité pour *News at Eleven*, jusque là systématiquement identifiée à Chinatown, décore également un abribus de l'aéroport international. Tracy est partout. « Ne croyez-vous pas, miss Tzu qu'il existe des limites à ce que l'éthique permet, même pour la presse? ». « Bon, alors est-ce que le nom de White Powder Ma<sup>1258</sup> vous dit quelque chose? »

Le jour J approche, Stanley, grâce au sacrifice de son indicateur, sait où et quand doit arriver la livraison de drogue de Joey. Il est sur le point de gagner sa guerre, contre le parrain Chinois bien sûr, mais aussi contre son propre camp qui n'a eu de cesse d'entraver son action. Une nouvelle décoration, la plus brillante de toute, sera bientôt à mettre à son crédit<sup>1259</sup>. Plus que jamais, il a besoin, pour se voir lui-même, pour s'aimer, de la présence de Tracy et de ses caméras. Il la retrouve dans les locaux de WKXT, mais une mauvaise surprise l'attend. Lorsqu'il lui annonce que « cette nuit, c'est la grande nuit<sup>1260</sup> », qu'enfin, la « marmite de riz va bouillir », soit la réalisation de la prophétie formulée dans le restaurant au début du récit et qu'elle doit « se pointer avec son équipe au quai onze<sup>1261</sup> ce soir », il ne remarque même pas qu'elle est bouleversée. Sa rédaction lui a demandé d'arrêter les investigations sur Taï (on comprend que les dirigeants de la chaîne ont reçu le message promis, en voix *off*, par Joey à Tracy lors de leur rencontre précédente). Mais il y a pire pour Stanley, qui pense dans un premier temps que l'humeur maussade de sa maîtresse est liée à sa présence dans les bureaux de *News at Eleven*, qui pourrait déplaire à ses collègues, un peu trop regardant sur les questions éthiques. C'est face à un mur d'écrans de télévision, où l'on peut

---

1257 Lors de leur précédente rencontre Taï accusait explicitement la journaliste de ne montrer que « les mauvais côtés » du quartier, de ne pas être « positif », en évoquant par exemple « la chaire d'histoire chinoise de l'université de Yale » qu'il a financé sur ses propres fonds, de même que plusieurs associations caritatives. Ici, le jeune dirigeant de la triade semble à nouveau accuser Tracy de faire le jeu des représentations stigmatisantes de la communauté dont elle est elle-même issue en l'interrogeant sur un sombre fait divers dont il s'estime totalement étranger.

1258 Un concurrent de Taï, qu'il semble avoir décapité lui-même dans la jungle thaïlandaise...

1259 La première fois qu'il emploie cette expression de « flic le plus décoré », c'est, fort logiquement, avec la journaliste, qu'il s'agit d'impressionner. Mais il s'empresse d'ajouter : « attention, ces décorations sont liées à mon action *sur le terrain* ».

1260 Echo du « Monday, Monday is the day. Yeah, monday » de Mike à l'issue de la photo de groupe au *Lemko Hall*.

1261 On ne creusera pas davantage ce qui peut n'être qu'un élément fortuit (mais quand l'on connaît le sens du « détail » du cinéaste, il est permis de se poser des questions), à savoir la récurrence du « onze » dans la plupart de ses films, donnant un goût kracauerien d' « avant dernière chose » aux histoires qui nous sont racontées...

notamment suivre un match de football, et les inévitables horloges indiquant l'heure à Londres, Sydney et San Francisco, que la jeune femme livre le véritable motif de sa défection : elle a « failli mourir » à cause de lui, elle a été violée, par trois hommes, trois hommes chinois. D'où la mémorable répartie du policier : « cette fois... »

Il n'y aura donc pas de caméra pour rendre compte du duel final, sur le pont de chemin de fer du port, entre les deux hommes, ni pour assister à la reddition la plus radicale qui soit, le suicide, du parrain de Chinatown, qui aurait voulu que la télévision donne une image plus positive de son quartier. C'est en terrain connu que nous retrouvons la journaliste, une dernière fois. La musique funèbre, Mott Street, une procession blanche et les portraits géants du défunt<sup>1262</sup>. Troisième enterrement donc pour la jeune femme, qui clôt le « cycle du verre » par la métaphore de la patinoire :

Certains comparent Chinatown à une patinoire. En surface, c'est une carte postale avec des patineurs et des flocons de neige. En dessous, les poissons carnivores, les gangs ; les requins, qui contrôlent les gangs, et les baleines, les parrains, naviguent en eau trouble. On raconte que ces parrains font partie d'un réseau international, dont le siège est à Hong-Kong (...) Des écoutes illégales ont été dénoncées par HJ Yung, chef de l'association Hun San. Le capitaine White a été dessaisi de l'affaire. Est-ce un leurre pour nous détourner de l'essentiel?

La même épiphanie se reproduit. Au moment où elle l'évoque, Stanley White, un bras dans le plâtre, pénètre dans le cadre, Louis sur ses talons. Dessaisi de l'affaire ou pas, sa détermination n'a pas faibli d'un pouce. Il fonce tête baissée sur le cortège funèbre. « Mais que fait-il?! » s'inquiète Tracy ; Bukowsky ne peut que confirmer ses craintes : « c'est un grand flic, mais il ne sait pas s'arrêter ». « J'arrête ces gens! » renchérit White, fendant le cordon de sécurité pour se ruer, seul, sur les « old guys », à qui il a finalement rendu le fier service de les débarrasser d'un chef certes dynamique mais dont le rapport à l'éthique laissait franchement à désirer, au point de remettre gravement en question la stabilité du quartier<sup>1263</sup>.

Mais justement, il n'est pas seul. Il y a Tracy et la télévision. Et c'est devant le subjectifs que la reporter de *News at Eleven* l'aide à se relever de la flaque de boue dans laquelle sa course désespérée s'est achevée. Louis lui remet sa veste sur ses épaules. Tracy l'enlace, l'aide à faire les premiers pas, à s'extirper de la foule. Stanley est devenu « un type bien ». Les flash crépitent.

---

1262 En noir et blanc, comme il se doit ; on relève l'analogie avec les portraits, de format identique, des trois soldats du *Deer Hunter* (voir chapitre précédent). On remarque par ailleurs que ce dernier voyage de l'effigie du parrain chinois est assuré par sa garde rapprochée. En lieu et place de la famille, biologique, elle se compose exclusivement, à l'image de son plus proche garde du corps, d'afro-américains. Par ailleurs, on avait précédemment remarqué dans de nombreuses scènes la présence d'un collaborateur hispanique, Perez.

1263 Rappelons que, pour asseoir son pouvoir, Joey a d'abord fait assassiner son beau-père, puis a commandité la très spectaculaire fusillade du restaurant qui a tant fait de tort, insiste Tracy à l'image du quartier et donc à sa fréquentation touristique, avant d'en liquider les exécutants... Bref, tout comme Stanley, Joey s'est montré déterminé, si besoin était, à mettre Chinatown à feu et à sang, à faire « bouillir la marmite de riz » pour s'en assurer le contrôle total.

Ainsi que nous l'indiquions plus haut, Cimino a construit ce personnage de journaliste à partir d'un modèle bien réel. De même que le cinéaste s'est prévalu du fait d'avoir fabriqué son Stanley White sur « le véritable Stanley White<sup>1264</sup> », il a reconnu s'être largement inspiré des exemples fournis en grand nombre par les chaînes de télévision des années quatre-vingt : « En Amérique, sur presque toutes les chaînes, il y a une jeune femme asiatique très belle qui présente les informations. C'est une mode. Ces filles, comme Tracy, se distancient de Chinatown. Elles n'ont pas cet esprit de communauté. C'est un peu ce qui fait enrager Stanley<sup>1265</sup>. ». La « vraie » Tracy existe bel et bien. C'est Connie Chung, grande prêtresse des informations télévisées sur NBC, avec son émission *News at Sunrise*, qu'elle présenta de 1983 à 1986 (le film est donc exactement contemporain de l'âge d'or de la journaliste sino-américaine). La dimension parodique du personnage, et la critique des médias de masse qui l'accompagne<sup>1266</sup>, est largement renforcée par un motif visuel omniprésent : l'affiche promotionnelle de son émission *News at Eleven*, qu'elle anime avec un confrère masculin, détournement explicite des publicités de NBC mettant en avant le couple vedette que Chung formait avec Joey Witte<sup>1267</sup>. Sa présence à l'aéroport, très loin donc de Chinatown et de son ambiance « communautaire », donne une nouvelle ampleur à Tracy, et par là, au propos du film ; on comprend en effet que la maîtresse de Stanley n'est pas une simple vedette locale, populaire chez les sino-américains, mais que WKXT et son émission, dont l'accroche « If it's news to you, it's news to us » participe de la dimension critique qui structure le rapport du film aux médias audiovisuels, dispose d'une audience nationale, voire d'une position quasi hégémonique (tous les journalistes et photographes qui accompagnent Tracy semblent travailler pour elle – voir la scène des funérailles de Connie White, où elle se tient au centre de la meute . C'est toujours elle qui a la parole, les autres sont des techniciens<sup>1268</sup>). Ainsi, d'une manière générale, il est peu douteux qu'avec ce personnage

---

1264 Nous évoquions plus haut la fanfaronnade de White déclamant à Tracy qu'il n'y a « qu'un seul Stanley White ». Nous avons dit deux mots du roman, écrit par Daley, qui revendique lui-même une « expérience » dans la police new-yorkaise. Mais il prend soin de présenter son livre comme une fiction et par ailleurs, le héros ne s'appelle pas Stanley White. Qui est donc cet individu, qui apparaît en effet au générique de fin, comme conseiller technique? D'après Cimino et Rourke, qui aurait été placé « deux mois » sous sa direction pour s'imprégner des méthodes et du « mode de pensée » policiers, c'est un inspecteur du LAPD (« Une des raisons pour lesquelles j'ai travaillé avec Oliver Stone est qu'il est un vétéran du Vietnam (...) Le vrai Stanley White, qui était policier à Los Angeles, est aussi un vétéran du Vietnam », « The right place », *Cahiers du Cinéma*, art. cit.). Quel rapport peut-il avoir avec le Chinatown de New York et l'histoire que nous raconte le film, qui justifierait qu'il puisse être présenté comme « le vrai Stanley White? » Mystère... 1265 « The right place », art. cit.

1266 Les « reportages » conduits par la journaliste, évoqués plus haut, constituent clairement une satire des pratiques de la télévision, entre voyeurisme (qui déborde dans la sphère privée ; même la nudité des deux amants est « retransmise » par les trois téléviseurs Sony disposés au bord du lit de Tracy), prétention à l'omniscience (Tracy a tout compris, d'ailleurs si la télé le dit...) et transformation du réel en spectacle (il suffit d'évoquer le nom d'un individu pour le voir arriver sur scène).

1267 On remarquera que le cinéaste a pratiquement établi l'état civil de son policier et de son *mafioso* hong-kongais (nommé Koy dans le roman de Daley) à partir des nom et prénom du co-présentateur de *News at Sunrise*. Il peut éventuellement s'agir d'une coïncidence, mais que penser du prénom de Connie (Eléonor dans le livre) attribué à la femme de White?

1268 C'est particulièrement flagrant dans la séquence de l'accueil de Tai à l'aéroport (Illus.).



« totalitaire » le cinéaste laisse passer un peu de sa propre acrimonie envers la presse de son pays.

## **Conclusion : Une histoire new-yorkaise**

Pour nombre de ses détracteurs, tout particulièrement ceux qui ont exigé de la MGM le fameux *disclaimer* précisant bien que les opinions de White n'engageaient que lui-même (voir première partie), le *happy end* signe le caractère odieux du quatrième long métrage dans la mesure où il « exigerait » du spectateur une identification au personnage du « flic raciste qui se sait raciste », pour reprendre l'expression de Serge Daney.

Deux remarques donc, en guise de conclusion, sur cet épilogue, qui tranche effectivement avec la manière dont le cinéaste a choisi de clore les deux premiers volets de sa trilogie américaine.

Tout d'abord, Cimino n'a jamais caché le fait qu'il aurait souhaité une fin plus complexe. Nous l'avons souligné, *Year of the Dragon* porte, sur un plan formel comme sur le fond du propos, de nombreuses traces des compromis auxquels le cinéaste a dû consentir pour retrouver les faveurs des producteurs. Pour autant, le dénouement heureux de l'histoire doit être interprété avec précaution. Quelles sont les valeurs qui *in fine* semblent triompher avec l'idylle du policier réactionnaire et de la journaliste « transparente » de WKXT? Comme l'ont souligné tous ceux qui ont vu dans le film une apologie du *white suprematism*, Tracy adopte, avec la métaphore de la patinoire, les théories « raciales » de Stanley. En réalité, nous l'avons montré en relatant précisément la manière dont ses reportages pour *News at Eleven* sont construits, Tracy Tzu ne dit pas autre chose, devant la caméra, du début à la fin du récit. En *off*, elle s'oppose aux conceptions du policier, mais cela ne l'empêche nullement de reprendre, dans le cadre de son travail, une analyse qui présente l'avantage substantiel d'offrir une histoire télégénique à souhait, dont la trame feuilletonesque s'adapte parfaitement au format de la série télévisée ; le public de WKXT est ainsi invité à suivre les aventures (exotiques) de l'intrépide Tracy (« ...et l'on se demande : "que se passe-t-il à Chinatown?" » interroge la reporter ; pour le savoir, il faudra suivre le prochain épisode). Le film témoigne effectivement d'une porosité entre le « journalisme » sensationnaliste façon *News at Eleven* et les méthodes policières de Stanley. Mais est-ce pour légitimer les secondes? Les réticences de Tracy à marcher dans les pas de White s'effacent au cours du récit. Il y a, au milieu du film, ce plan très parlant où on la voit, à la chasse au scoop, littéralement *embedded* au sein de l'escadron qui donne l'assaut à la salle de jeu (Illus.). N'est-il pas permis de comprendre le dénouement du récit, au delà du « simplisme » de sa mise en scène, comme l'exposition crue du rapport des sociétés postmodernes aux médias?

Film de compromis<sup>1269</sup>, *Year of the Dragon* est aussi un film *sur* le compromis. De ce point de vue, le cadre géographique – et historique - revêt la plus grande importance. « La vie est une affaire d'arrangements, explique le vétéran de Corée à l'ancien soldat du Vietnam, c'est comme ça que les huit millions de gens de cette ville arrivent à vivre ensemble ».

La scène finale est un compromis qui fonctionne à plusieurs niveaux. Sur la forme, Cimino se rallie à l'un des canons hollywoodiens les plus solidement établis et, à l'écran, nous voyons Stanley (qui, dans sa relation aux médias entretient d'évidentes analogies avec le Cimino « maudit » par la presse américaine) « épouser » son ennemi. Par ailleurs, l'on peut même identifier, lorsque l'on intègre la bande sonore à l'analyse d'ensemble, une ultime prise de recul du film. C'est en effet avec la *Seconde Symphonie*, dite de la *Résurrection*, de Malher que les deux amants s'embrassent et s'appêtent à quitter le cadre, solidement accrochés l'un à l'autre<sup>1270</sup>. Mais que se passe-t-il ensuite quand, une fois l'image du couple définitivement figée, le générique se met à défiler (soit le même procédé que dans *The Deer Hunter*)? Nous retrouvons la chanteuse du restaurant, Myra Chen, interprétant, toute en strass et paillettes, *Dream Dance* de Lucia Hwong, juste avant que les rafales de mitraillettes ne fassent voler les vitres en éclat, nous suggérant avec un éclatant sourire, que tout ceci, toute cette beauté, cette « chaude brise de printemps », n'est peut-être qu'un rêve.

Partant de ce constat que le film joue, jusqu'au bout, avec cette notion de compromis, il doit être vu comme une mise en forme typiquement new-yorkaise de l'histoire. Evidemment, entre le New York de Scorsese et celui d'Ephron, ce n'est pas la même histoire qui est racontée. Le New York post-Giuliani n'intéresse plus celui qui a largement contribué à définir une esthétique, poisseuse et cauchemardesque, intrinsèquement liée à un âge de l'histoire du cinéma américain :

---

1269 Deux commentaires du cinéaste à la presse française en donnent un aperçu :

« Des éléments étrangers ont été ajoutés à la reconstitution de Chinatown afin de créer une réalité cinématographique qui corresponde à l'image que les spectateurs ont en tête. Vous savez, l'architecture du Chinatown de New York n'a rien de particulièrement asiatique » (Serge Daney et Edouard Waintrop, « Je savais que je voulais faire un film de guerre en temps de paix », *Libération*, 13 Novembre 1985, p. 5-6 ; il s'agit donc de conforter le public dans ses préjugés) ;

« Si Joey Tai reparle en anglais en plein milieu d'une conversation en chinois, c'est uniquement pour soulager le public de la lecture des sous-titres » (« The right place » *Cahiers du cinéma*, n° 377, *art.cit.* ; souvenons-nous de ce que disait le réalisateur à propos de Sweetwater, véritable Babel de l'ouest où, bien que les langues des migrants ne soient pas traduits, « tout se comprenait »).

1270 *A priori* donc, un nouveau départ, une renaissance. On se souviendra cependant du commentaire d'Adorno articulant les symphonies de Malher à la notion de perte:

« L'utopie reste présente dans la musique de Mahler au sein des souvenirs de l'enfance, dont il semble qu'il vaudrait la peine de vivre rien que pour eux. Mais le compositeur a une conscience non moins vive du fait que ce bonheur est perdu, et que cela seul en fait le bonheur qu'il n'a jamais été. [...] Les états extrêmes de l'âme exprimés dans les dernières œuvres avec des moyens qui restent, pour l'époque, relativement traditionnels rend ces moyens étrangers à eux-mêmes : le général se sature à quel point de particulier qu'il finit par retrouver une universalité contraignante. [...] La musique reconnaît que le destin du monde a cessé de dépendre de l'individu, mais elle sait également que cet individu ne peut être le maître d'aucun contenu qui ne soit le sien propre, pour séparé et impuissant qu'il soit. Aussi ses manques sont-ils les marques de la vérité. Le mouvement de la société y apparaît en négatif comme il apparaît dans ses victimes. Dans les symphonies de Mahler, mêmes les marches sont perçues et réfléchies par celui qu'elles entraînent à sa perte. » (Theodor W. Adorno, *Mahler, Une physionomie musicale*, (1960), traduction de Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Editions de Minuit, 1976, pp. 211 et 244.)

Si je continue à tourner des films new-yorkais, je les situerai vraisemblablement dans le passé (...) Les nouvelles couleurs de la ville, le nouveau Times Square me choquent vraiment. J'ai dû glisser dans une faille de l'espace-temps (...) Je retourne rarement sur les lieux de mon enfance, un quartier aujourd'hui jugé « chic ». Qu'est-il arrivé au New York de mon enfance que j'aimais tant?<sup>1271</sup>

Il n'empêche que s'il est indéniable qu'un certain New York est mort, étouffé par l'avènement de la ville postmoderne, et que Little Italy ne sera jamais rendu au petit peuple, perdure une tradition locale de la narration, que Scorsese a également alimentée, une manière autochtone de mettre les événements en récit, dont relève en grande partie (peut-être pour la parodier?) *Year of the Dragon*. Joan Didion a bien montré comment, des *Histoires de New York* écrites par William S. Porter au tout début du vingtième siècle au « viol de la joggeuse de Central Park », en 1989, qui a donné lieu à un incroyable emballement médiatique, il est possible de se saisir d'une « disposition particulière à l'identification » de la ville. Pour l'auteur de *L'Année de la pensée magique*, la plupart des histoires, y compris donc les faits divers les plus sordides, que l'on situe à New York, et tout particulièrement à Manhattan, exploitent la croyance locale « que certains actes magiques peuvent infléchir le destin de la ville ». Par exemple, le crime commis sur la joggeuse, femme blanche de 28 ans cadre à Wall Street<sup>1272</sup> a généré toute une mythologie faisant directement écho à cette « disposition particulière ». Tom Wicker, du *New York Times* écrit qu'en allant dans le parc le soir, la Joggeuse avait « affirmé la primauté de la liberté sur la peur » et, une semaine plus tard, l'éditorial du même journal, appelle, sous la plume de Susan Chace les lecteurs à se rendre à Central Park le soir et à former une chaîne humaine<sup>1273</sup>. L'année suivante, le maire Dinkins<sup>1274</sup> reprend ce fait divers pour illustrer son discours tenu dans la cathédrale Saint Patrick à propos de la « vague de criminalité » ; l'on croirait véritablement entendre Stanley White, dans la scène où il s'adresse à ses hommes en vue de les motiver à lutter contre les bandes mafieuses du quartier chinois : « Vous sentez-vous motivés? Êtes-vous prêts à devenir une partie de la solution<sup>1275</sup>? »

---

1271 Martin Scorsese, cité par Peter Hägel, « Cauchemars urbains. Gotham sur les écrans » in Pauline Peretz (dir.), *New York, op. cit.*, p. 570.

1272 Ces agresseurs présumés, tous Noirs, ont été récemment remis en liberté (avec une indemnité de réparation de 40 millions de dollars pour les quinze années passées derrière les barreaux) après que le véritable coupable ait été confondu. Voir Benjamin Veiser, « Five Exonerated in Central Park Jogger Case Agree to Settle Suit for \$40 Million », *New York Times*, 19 Juin 2014.

1273 « Une femme ne peut pas courir dans le parc à une heure indue. Acceptez-le dites vous. Je ne peux pas. Ça ne devrait pas être comme ça, à New York City, en 1989, au printemps ». De son côté, le très populiste *New York Post* titre « Aucun de nous n'est à l'abri », et relaie les déclarations-chocs du gouverneur Cuomo : les gens sont en colère et ont peur – ma mère a peur, ma famille a peur. Pour moi qui habite depuis toujours dans cette ville, c'est le cri d'alarme ultime. Restez, croyez. Ne baissez pas les bras ! » (cité par Didion, « Voyages sentimentaux », *L'Amérique, op. cit.*, p. 198-199. L'auteur rappelle qu'il y a eu, en 1989, 3 254 plaintes pour viols déposées dans les commissariats de la ville). Le Capitaine White ne dit pas autre chose à Bukowski lorsqu'il affirme que « s'il abandonne, c'est le système lui-même qui abandonne ».

1274 Un des porte-parole, souvenons-nous, de la « Coalition against Year of the Dragon ». Voir première partie, chapitre un.

1275 Didion, *op. cit.*, p. 233.

A bien des égards, la *praxis* policière comme journalistique relève dans *Year of the dragon* d'un rapport effectivement magique à la réalité (souvenons-nous des épiphanies que suscitent les reportages de Tracy) ou en tout cas d'une croyance en la possibilité que puisse survenir de tels miracles (d'où le volontarisme forcené de White).

Mais *Year of the Dragon* prend en charge, avec cette fin problématique, également l'autre dimension intrinsèquement new-yorkaise du *story telling*, à savoir ce que Didion appelle « la sentimentalisation obstinée de l'expérience ». Une telle mise en forme répond à une nécessité politique, et c'est peut-être ce statut du récit qui est, sinon ouvertement parodié, au moins questionné dans le film de Cimino. Voici en effet ce qu'écrit l'auteur américain:

Une préférence pour les tableaux brossés à grands traits, pour la distorsion et l'aplatissement du caractère et la réduction des événements à une légende, est depuis plus d'un siècle au cœur de l'image que la ville se donne d'elle-même : la liberté, les foules compactes, les parades sous des pluies de confettis, les héros, les égouts, les lumières, les cœurs brisés, huit millions d'histoires dans la ville à nu, huit millions d'histoires qui sont toutes la même histoire, chacune visant à reléguer dans l'ombre non seulement les vraies tensions de la ville, raciales et sociales, mais aussi, de manière plus significative, les arrangements civiques et commerciaux qui ont rendu ces tensions insolubles<sup>1276</sup>

---

1276 *Ibidem*, p. 224.

## Conclusion *Man's Fate* : Michael Cimino et la condition d'homme

« Gallimard a l'intention de rééditer le roman quand le film sortira et dans le volume, ils inséreront également mon scénario. Au moins la moitié de celui-ci est originale : c'était la seule manière d'en faire un film »

Michael Cimino, « Non detto », entretien avec Franco La Polla, *Cineforum*, n° 447, 2 Juillet 2005, p. 5

« [I]l faudra faire un jour l'histoire des êtres et des objets perdus dont l'arrivée eût peut-être changé le monde »

André Malraux, « Lettre du prestre Jehan à l'empereur de Rome », *Commerce*, n° 17, 1928

« Il serait intéressant, un jour, de pouvoir écrire une histoire du cinéma au négatif, une histoire de sa matière noire, des films qui n'ont jamais été tournés »

Silvia Maglioni et Graeme Thomson (dir.), *Félix Guattari, Un amour d'UIQ : scénario pour un film qui manque*, Paris, Editions Amsterdam, 2012, p. 37

### **Un montage fulgurant**

Comme un funeste présage, *Le Figaro*, journal dont nous avons eu maintes occasions de constater l'intérêt pour le cinéaste, notamment sous la plume de Claude Baignères, publie le onze septembre 2001 une interview de Michael Cimino intitulée « Je veux être fidèle à l'esprit de Malraux », dans lequel il faisait déjà part de sa volonté que soit offert, au lecteur francophone, son propre texte adapté de *La Condition humaine*<sup>1277</sup>

---

1277 « J'espère que Gallimard acceptera, comme nous l'avons évoqué, de le publier avec le roman de Malraux dans un même volume » (*Le Figaro*, 11 Septembre 2001, p. 29).

Affirmant à cette occasion avoir écrit « quarante-six » scénarios, l'auteur de *Heaven's Gate* l'assure : son *Man's Fate* est « le meilleur » d'entre-eux. Il développe la manière dont il envisage les choses :

La raison pour laquelle autant d'adaptations ont été des échecs depuis cinquante ans, c'est que les adaptateurs ont suivi trop fidèlement le livre. Dès l'instant où un scénario commence par l'image d'un homme dans une pièce avec un couteau à la main, vous savez qu'il est inutile d'aller plus loin, car l'histoire ne peut pas fonctionner. Je ne dis pas qu'il faut être infidèle à Malraux. Il faut plutôt être fidèle à l'esprit de Malraux. Il faut enrichir ce texte, lui apporter le maximum d'informations, d'éléments nouveaux. Aujourd'hui, nous avons accès aux dossiers de la police de l'époque. Nous savons comment Tchang-Kaï-Tchek est arrivé au pouvoir, avec l'appui des triades, de tueurs, de voleurs. Avec le recul, nous savons énormément de choses que Malraux ignorait. Pourtant, armés de ces informations, il faut écrire au même niveau que Malraux, et ce n'est pas facile!

Nous sommes, au cours de cette thèse, passés un peu rapidement sur la façon dont la filmographie avait adapté trois romanciers, tous américains (Daley, Puzo et Hayes). La principale raison (outre le fait qu'il n'est guère réaliste de prétendre traiter de tout en un nombre aussi limité de pages) tient au fait que Cimino ne décelait aucune qualité particulière à ces textes. Il n'a pas fait grand mystère du caractère alimentaire de *Desperate Hours* ; sa seule évocation du nom de l'auteur du livre a consisté à déplorer le fait, qu'une nouvelle fois, la « sagesse nazie » du syndicat hollywoodien des scénaristes l'a privée de la paternité du script. Concernant *Year of the Dragon*, Cimino, on l'a vu, tenait le roman pour un texte très médiocre, qu'il valait mieux, une fois prélevée l'idée de départ, « oublier ». Nous avons consacré davantage d'attention au roman de l'auteur du *Parrain*, dans la mesure où le cinéaste a dû faire face à une difficulté particulière, en raison de l'interdiction légale d'utiliser tout un pan du récit. Mais là encore, on ne peut pas dire que le cinéaste ait montré beaucoup d'enthousiasme pour le matériau littéraire utilisé comme point de départ de son film.

Opérer un retour à *La Condition humaine*, en conclusion, peut ainsi apparaître comme une façon de corriger une lacune, en rendant justice à cette dimension du travail du réalisateur, qui fut aussi, pour près de la moitié de sa filmographie, un « adaptateur ». Là n'est pourtant pas l'essentiel.

La disparition de Michael Cimino, survenue alors que nous étions encore dans la phase de rédaction de cette thèse, nous a conduit à en modifier radicalement la conclusion. Bien sûr, suivant les injonctions de l'artiste (« franchement, on se fiche de savoir qui est Michael Cimino. Tout ce qui compte est sur l'écran<sup>1278</sup> »), nous avons d'emblée évacué de notre analyse toute considération psychologisante ou qui aurait tiré sa légitimité de données biographiques<sup>1279</sup>. Il n'empêche : ainsi que le notait Pier Paolo Pasolini, la mort réalise un « montage fulgurant<sup>1280</sup> » de la vie. Même si, les

---

1278 *So Film*, Mars 2013.

1279 Souvenons-nous de la critique de Pierre Ajame (le « pompon » de Serge Toubiana) de *Year of the Dragon*, « le roi des cons est-il américain? » (*Le Nouvel Observateur*) qui puisait dans l'enfance malheureuse du « bambino Cimino » des éléments explicatifs au « racisme » du film... Voir premier chapitre de la première partie.

1280 « La vie accomplit un fulgurant montage de notre vie : elle en choisit les moments les plus significatifs (...) et les met bout à bout, faisant de notre présent infini, instable et incertain et donc linguistiquement non descriptible, un passé

années passant, il était de moins en moins probable que vienne s'ajouter un huitième opus, la possibilité que se concrétise ce projet d'adaptation restait ouverte. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Jean-Louis Jeannelle, auteur d'une récente, et indispensable, étude des tentatives de transposition du prix Goncourt 1933 au cinéma, sur laquelle nous revenons plus loin, évoque très peu le « cas » Cimino : il voyait en lui un candidat sérieux, qu'il n'était pas (encore) en droit d'intégrer dans son analyse, sous-titrée *Une histoire des scénarios non-réalisés de La Condition humaine*<sup>1281</sup>.

La filmographie est désormais un objet fini, appartenant totalement au passé.

Chacun est libre de monter et remonter, mentalement, les images produites entre 1974 et 1996. De se faire « son » Cimino idéal. Certains sont même passés à l'acte, ainsi de la « découpe du boucher », proposée, sous son pseudonyme de Mary Ann Bernard, par Soderbergh, en 2014, semblant ainsi répondre à l'appel de Pauline Kael à « vandaliser » *Heaven's Gate* :

En tant que fanatique de cinéma, j'étais obsédé par *Heaven's Gate* depuis l'annonce de sa sortie début 1979. L'histoire a malheureusement montré qu'à l'occasion un fan peut devenir si obsédé qu'il peut se retourner violemment contre l'objet de son obsession. C'est ce qui m'est arrivé pendant les vacances en 2006. *The Butcher's Cut* en est le résultat. Je reconnais que ce que j'ai fait avec ce film est à la fois immoral et illégal<sup>1282</sup>.

Pour notre part, nous souhaiterions, pour clore ce voyage, intégrer dans notre propre montage des images qui n'existent pas, qui n'existeront jamais, mais qui ont hanté le cinéaste pendant les trois dernières décennies de son existence.

Quand on lui demandait lequel de ses films il préférerait, Cimino avait l'habitude de répondre : « celui que je n'ai pas encore fait ». En 1996, l'année de *Sunchaser*, son dernier long métrage, Bernard Eisenschitz donnait pour titre à sa contribution à l'ouvrage collectif dirigé par Aumont et Bergala, « Les meilleurs films sont ceux qu'on a pas vus » :

Les films que l'on ne peut pas voir ; les films qui semblent détruits ; les films qui ne sont pas sortis ; les films qui ont été remontés, mutilés, changés ; les films qu'on a pas vus, au moment où on les voit ; les films qui n'ont pas été tournés ; les films qui ont été rêvés ; les films qu'on se fait dans la tête<sup>1283</sup>...

---

clair, stable, sûr et donc bien descriptible (...) Ce n'est que grâce à la mort que notre vie peut s'exprimer. Le montage effectue donc sur le matériau du film (...) la même opération que la mort accomplit sur la vie » Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 212.

1281 Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Editions du Seuil, collection « Poétique », 2015. Significativement, les seules pages (le livre en compte plus de 700) consacrées à Cimino s'insèrent dans un mini-chapitre intitulé « A suivre... » (*op. cit.*, p. 465-470). L'auteur considère néanmoins qu'il est alors, parmi les réalisateurs pressentis, « celui à l'égard duquel les producteurs manifestent le plus de réticences » (*op. cit.*, p. 465).

1282 Steven Soderbergh, sur son blog *Extension 765*, où l'on peut visionner son montage, qui réduit le film à l'exacte moitié de son métrage d'origine et dont la principale originalité narrative est de transformer le prologue à Harvard en *flash back*, rejeté à la toute fin du récit (l'épilogue sur le bateau est ainsi totalement éludé).

1283 Bernard Eisenschitz, « Les meilleurs films sont ceux qu'on n'a pas vus », in Jacques Aumont et Alain Bergala (dir.), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Paris, Cinémathèque française, 1996, p. 13

Les sept réalisations constituant le corpus étudié ne forment que la partie émergée, visible, de la pensée cinématographique de Michael Cimino, qui disait avoir, dans sa maison de Los Angeles, réservé une pièce entière au stockage de tous ses écrits, de la simple ébauche d'idée au script complet, concernant ses projets. Il a vu certaines de ses oeuvres remontées, mutilées ou changées<sup>1284</sup> et en a conçu de l'amertume. Mais on est en droit de penser que tout cela aurait pu être racheté si le film dont il a le plus rêvé, *Man's Fate*, était sorti de sa tête pour se projeter sur grand écran.

Ainsi que l'écrit Jean-Louis Jeannelle, « il nous manque une histoire du cinéma invisible<sup>1285</sup> », cette « matière noire » dont parlait Guattari. Godard, dont il n'est pas nécessaire de rappeler l'influence qu'a exercé Malraux sur la pensée du cinéma<sup>1286</sup>, se propose d'ailleurs, dès le premier épisode de ses *Histoire(s) du cinéma*, « Toutes les histoires », de raconter « toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits ». Impossible programme bien entendu comme le note Jeannelle, qui restera toujours sous forme d'esquisse.

En soi, le rapport de Malraux, l'homme et son oeuvre, au cinéma est déjà un continent. Jeannelle, spécialiste de l'auteur de *L'Espoir*, a consacré deux ouvrages entiers, dont l'un au seul « problème » de *La Condition humaine*, à ce paradoxe :

Des six romans publiés par Malraux entre 1928 et 1943, il n'existe aujourd'hui qu'une seule adaptation cinématographique (...) Ironie du sort : le romancier dont on a le plus souvent vanté le style « cinématographique » est en réalité l'un des plus délaissés par le septième art.

(...) Or, très peu de grand romans restés jusqu'à présent sans adaptation comptent autant de scénarios, imaginés, ébauchés ou même achevés (en tant que structure dramatique) que *La Condition humaine*<sup>1287</sup> »

Nous ne creuserons pas davantage cette passionnante question de savoir pourquoi la seule entreprise réussie de transposition à l'écran d'un livre de Malraux est en définitive l'oeuvre de l'écrivain lui-même ni les raisons qui peuvent expliquer la malédiction qui semble s'être acharnée sur tous les projets d'adaptation de *La Condition humaine* (y compris donc celui initié dès 1934 par l'auteur, qui s'était attaché la collaboration d'Eisenstein) ; le lecteur se dirigera vers les deux essais de Jeannelle. Il nous a semblé en revanche nécessaire d'évoquer le regard que portait le cinéaste sur le roman de Malraux, tout en se livrant aux rapprochements que nous suggère la lecture en parallèle des deux oeuvres.

Une difficulté tient bien sûr au fait que, présenté comme achevé, le scénario de *Man's Fate* écrit par

---

1284 *Heaven's Gate* cumulant les trois ouvrages.

1285 Jeannelle, *op. cit.*, p. 125.

1286 On se reportera notamment à Antoine De Baecque *Godard. Biographie*, Paris, Grasset, 2010 ainsi qu'au chapitre «La théorie des étincelles » de *L'Histoire-caméra*, *op. cit.*, 263-309.

1287 Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 9-10. On lira, du même auteur, *CinémaMalraux : essai sur l'oeuvre d'André Malraux au cinéma*, Paris, Hermann, 2015 et aussi, pour une approche plus globale de l'écrivain et de son oeuvre protéiforme, *Malraux, mémoire et métamorphoses*, Paris, Gallimard, 2006.



Cimino n'a pas fait l'objet d'une publication. On doit donc se contenter de ses commentaires, souvent d'ordre très général, essentiellement dispensés à la presse française. Ils nous en disent pourtant beaucoup ; parlant de Malraux, c'est sa propre filmographie qu'éclaire le réalisateur.

Le premier projet remonte à 1985. *Year of the Dragon* vient de sortir sur les écrans américains et Cimino convainc le producteur, Dino De Laurentiis, d'acquiescer auprès de Gallimard les droits sur le roman. Il bénéficie par ailleurs du soutien de Florence Malraux<sup>1288</sup>. Jeannelle résume ainsi les attermoissements qui suivirent la signature du contrat entre Dino De Laurentiis Corp. et la maison d'édition française :

Comme les pistes explorées n'aboutissent pas, Gallimard refuse de prolonger le délai imparti et reprend les droits sur le roman, puis les cède, après de longues négociations infructueuses, à la société Media Orient Holdings, dirigée par Jing Jin, en date du 16 Décembre 1997 : différents réalisateurs sont envisagés, et Florence Malraux accorde à nouveau une nette préférence à Michael Cimino<sup>1289</sup>.

Le rêve de l'auteur de *Heaven's Gate* semble pouvoir se concrétiser au début du vingt-et-unième siècle. Le cinéaste commence alors une carrière littéraire et peut légitimement se présenter, ainsi qu'il le fait dans ses *Conversations en miroir. Mythiques mésaventures à Hollywood*, comme « un écrivain français » : bien qu'écrite en anglais, sa prose est à l'usage exclusif du lectorat francophone (et italoophone pour *Big Jane*<sup>1290</sup>) puisque ces trois textes seront édités directement en français et qu'il n'y aura aucune publication dans la langue d'origine. Traçant la route aux côtés de Jean-Baptiste Thoret en 2011, Cimino est revenu sur cette originalité :

(...) c'est la raison pour laquelle je n'ai pas publié *Big Jane* ici. J'aimais tellement les personnages. Je ne voulais pas leur faire subir le feu absurde de la critique américaine. Ils sont tellement stupides ; ils ne comprennent plus rien aux mots ni à la langue<sup>1291</sup>.

Et c'est justement Gallimard qui édite les trois oeuvres (deux fictions : *One Hundred Oceans* et *Big Jane* ; un récit au statut hybride parti d'une discussion avec une journaliste italienne, *Conversations en miroir*). Cimino exulte : « Chez Gallimard ! Comme Malraux, ainsi que Flaubert, et Gide, et Joyce, et Faulkner, et Styron et Pollock ! Ces gens sont mes héros ! » S'épanche-t-il auprès de Nancy Griffin, en 2002, un des rares entretiens américains de cette période. Le tropisme français du cinéaste est à son apogée<sup>1292</sup> ; il réside pour partie dans l'hexagone et exprime, à l'occasion de son élévation au grade de chevalier des Arts et Lettres, en 2001, la profondeur des sentiments que lui inspire sa véritable patrie d'adoption :

---

1288 Cimino : « C'était juste après *Year of the Dragon*. La famille Malraux avait donné son accord... » *Positif* Juillet-Août 1996.

1289 Jeannelle, *op. cit.*, p. 466.

1290 Michael Cimino, *Big Jane*, Rome, Fandango libri, 2002

1291 Thoret, *Michael Cimino, Les voix perdues de l'Amérique*, *op. cit.*, p. 137.

1292 Son interviewer le présente ainsi : « Les Français se sont entichés de lui. Et pourquoi pas ? Ils aiment Jerry Lewis, ils aiment Mikey Rourke. Ce n'est pas surprenant que les Français aiment aussi Michael Cimino » Nancy Griffin, *art. cit.*

Le chemin a été long et difficile, et la France était là, tout le temps. Pendant les moments de doute et de solitude, la France a été à mes côtés. Bénie soit la France et puisse-t-elle m'aimer toujours autant que je l'aime.

Il effectue, en septembre de cette année, une tournée promotionnelle pour son premier roman, *Big Jane*, où l'on retrouve certaines de ses obsessions (la filiation, la guerre et le sacrifice de la jeunesse – il s'agit cette fois de la Corée – la banlieue pavillonnaire...), que son éditeur n'hésite pas à présenter comme une synthèse de Melville et Kerouac<sup>1293</sup>. Le 7 septembre, le quotidien régional *L'Est Républicain* présente la distribution internationale de *Man's Fate*, dont le tournage en Chine est annoncé comme imminent : Johnny Depp, Daniel Day-Lewis, John Malkovitch, Alain Delon, Anouk Aimée et Philippe Noiret. Au début de l'hiver, le réalisateur évoque encore, pour *L'Humanité*, le début « tout proche » des opérations « dans les studios de Shanghai<sup>1294</sup> ». Les financements ne seront pas réunis, mais Cimino reste en course puisque trois ans plus tard les droits sont cédés à Sweetwater Films Ltd, la société de production dirigée par Joann Carelli, amie indéfectible et productrice de tous ses films depuis *The Deer Hunter*.

Le soudain regain d'intérêt que suscite le cinéaste et son oeuvre, à la faveur de la restauration de *Heaven's Gate*, dans les années 2012-2013, insuffle une ultime actualité au projet, auquel Cimino a voulu croire jusqu'au bout : « J'ai toujours en tête une adaptation de *La Condition humaine*. Joann [Carelli] détient les droits du scénario. J'aimerais la tourner en France avec des acteurs et un producteur français<sup>1295</sup> »

De fait, il est facile de comprendre l'emprise qu'a exercé le chef d'oeuvre de Malraux sur Cimino. Il a pu à son égard éprouver des difficultés à la caractériser qui peuvent rappeler les hésitations entourant la « nature » de *Heaven's Gate*. La version malrucienne de l'écrasement des forces communistes dans la Chine des années dix-neuf cent vingt est ainsi tour à tour présentée comme « un livre de philosophie », d'où sa résistance à la transposition à l'image (« c'est comme adapter les *Mémoires* de Cicéron<sup>1296</sup>») ou, à l'exact opposé du spectre littéraire, un récit d'aventure dont la principale difficulté réside dans la construction de la l'intrigue<sup>1297</sup>. La contradiction n'est qu'apparente ; l'influence du roman découle justement de ce que, partant de « la vie des gens », il

---

1293 « Melville a dit que le grand thème américain était l'espace. Kerouac, lui, dit que le thème américain, c'est la vitesse. *Big Jane* possède les deux » (quatrième de couverture de l'édition originale).

1294 Michaël Mélinard, « Michael Cimino : "On écrit pour son salut, pour survivre" », *L'Humanité*, 26 décembre 2001.

1295 Entretien avec Serge Kaganski *Les Inrockuptibles*, 27 Février 2013.

1296 Nancy Griffin, « Last Typhoon Cimino is Back », *New York Observer* 2 Février 2002. Dans cet entretien, déjà cité, Griffin note au passage que « Martha de Larentiis, la femme de Dino, a lu son script et aurait dit : " ça pourrait faire un très beau film, mais violent et en définitive sur un sujet qui n'intéresse pas l'Amérique "».

1297 « J'ai lu le script de Costa Gavras et dès les premières scènes, on sait que ça ne marchera pas. Suivre le roman, c'est toujours une erreur. Tous les scénarios adaptés d'un livre se plantent dès qu'ils commencent par la scène d'ouverture du livre. Il faut trouver un chemin, comprendre les personnages (...) Avec Malraux, ce qui est incroyable, c'est sa vision, très forte (...) Non, La condition humaine, ce n'est pas intellectuel » (Entretien avec Serge Kaganski *Les Inrockuptibles*, 27 Février 2013).

parvienne à transcender le cadre historique dans lequel elle se déploie pour, finalement, raconter « toujours la même histoire », celle de la trahison de la jeunesse et de la perte.

Quantité de « motifs » du roman se retrouvent dans la filmographie. Bien sûr, Cimino en fait une lecture singulière, en phase avec ses propres préoccupations. Son interprétation de la fin du récit peut ainsi surprendre :

J'ai toujours aimé l'histoire et me plonger dans des cartes. On y apprend ceci, à savoir qu'à travers les siècles, la même histoire se joue dans tous les pays du monde : des jeunes donnent leur vie pour les idées de vieux imbéciles croulants (...) Aux Etats-Unis, l'exemple typique, c'est le Vietnam. Mais en Irak, en Afghanistan, c'est la même chose : de jeunes hommes, des jeunes femmes qui perdent leurs bras, leurs jambes ou qui ont la tête explosée, tout cela pour des discours auxquels personne ne croit. Et puis, quand on a versé assez de sang, quand on a tué assez de monde, ces crétins du Congrès finissent par dire : « Ok, on arrête ».

Je ne veux pas en dire trop au sujet de mon scénario, mais c'est cela l'idée. C'est ce qui arrive à Kyo, qui meurt parce qu'il a trop cru aux sottises que son père lui avait enseignées. A la fin, May, la femme de Kyo, accuse le professeur et lui dit : "c'est vous qui avez tué votre fils, vous êtes responsable de sa mort. Ce sont vos idées pourries qui en sont la cause, vous devez en porter le fardeau... ». Elle le regarde, puis elle part<sup>1298</sup>.

En réalité, dans l'épilogue du roman, May vient à Kobé, où Gisors est devenu « professeur libre d'histoire de l'art occidental<sup>1299</sup> » depuis le suicide en prison de son fils, pour persuader son beau-père de poursuivre le combat. Elle ne l'accuse nullement d'avoir provoqué la mort de Kyo et encore moins d'avoir prôné des « idées pourries<sup>1300</sup> ». Alors qu'elle lui annonce son enrôlement « dans les sections d'agitatrices<sup>1301</sup> », il lui fait part de sa *fatigue idéologique*, pour retisser le fil kracauerien de notre analyse (« le marxisme a cessé de vivre en moi »), et dénonce même, reprenant ainsi les propos de Ferral, tenu à son encontre bien plus tôt, au Cercle français de Shanghai, la dimension mortifère de l'engagement politique (« Ne trouvez-vous pas d'une stupidité caractéristique de l'espèce humaine qu'un homme qui n'a qu'une vie puisse la perdre pour une idée<sup>1302?</sup> »). Pour autant, le constat ciminien que « les jeunes meurent pour les vieux » se trouve bien dans l'ultime rencontre entre la révolutionnaire et le vieux leader, réfugié dans l'art et l'opium ; s'il a déserté le terrain de la lutte c'est qu'il n'a « pas d'autre fils à perdre<sup>1303</sup> ».

Mais si l'on veut s'en tenir à un unique rapprochement qui fasse « des étincelles », comme disait Godard, et donc sélectionner une scène particulièrement cinématographique du roman qui serait entrée en résonance avec l'approche de l'histoire développée par la filmographie, c'est celle du préau

---

1298 Entretien avec Isabelle Regnier, 2012, *art. cit.*

1299 Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard « Folio », p. 332.

1300 Au contraire, elle l'estime responsable, du fait de son retrait, de la mort, présente et future, d'autres militants communistes : « Mais pendant que vous vous délivrez de votre vie, pensait-elle, d'autres Katow brûlent dans les chaudières, d'autres Kyo » (*Idem*, p. 334).

1301 *Ibidem*, p. 331.

1302 *Idem*, p. 228. Au moment de prendre congé de sa belle-fille, Gisors l'encourage très explicitement à tourner le dos à son passé : « Ecoutez-moi : il faut aimer les vivants et non les morts » (p. 337).

1303 *Id.*, p. 332.

qui doit mobiliser notre attention.

On l'a vu, Cimino estimait que l'échec des précédentes tentatives d'adaptation, dont celle de Costa-Gavras<sup>1304</sup> tient essentiellement à la trop grande proximité narrative du scénario envisagé avec le texte malrucien ; il n'a en particulier cessé d'affirmer l'impossibilité d'entrer dans l'histoire, au cinéma, par l'acte inaugural, le meurtre commis par Tchen.

On se souvient d'un principe de base de la narratologie ciminienne, pensée comme un « voyage » : il faut d'abord commencer par se familiariser avec les personnages, *vivre* avec eux. C'était, au moins autant que le dispositif filmique anxiogène construit entre les murs de bambous de la cabane du Vietcong pour la séquence de torture, ce qui expliquait, d'après lui, la si grande force dramatique de la roulette russe dans *The Deer Hunter* : le fait qu'elle survienne après plus d'une heure de récit, après le tableau de la vie à Clairton, après avoir vu ces hommes travailler, boire, chasser, danser ensemble. C'est pourquoi cette entrée en matière *in medias res*, cette façon qu'a trouvé Malraux d'immerger immédiatement son lecteur dans l'action, de créer *ex nihilo* une intensité dramatique par la description d'un suspense (« Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire? Frapperait-il au travers? L'angoisse lui tordait l'estomac<sup>1305</sup>... ») ne pouvait selon Cimino donner lieu à une mise en forme cinématographiquement satisfaisante.

« Il faut trouver une voie »...

Le cinéaste disait n'avoir gardé que « la moitié » du roman et « inventé le reste ». On en sait guère plus, mais une chose peut-être tenue pour certaine : il a conservé la scène du préau. C'est aussi l'avis de Jean-Louis Jaennelle, pourtant - mais peut-être a-t-il bénéficié d'une source privilégiée d'information - nous ne le suivons pas quand il affirme que c'est avec elle que le cinéaste aurait choisi d'ouvrir le récit<sup>1306</sup>. Et ce pour les raisons évoquées plus haut ; ce moment, situé à la fin du livre, au bout du voyage malrucien, trouve sa correspondance ciminienne dans la scène de la roulette russe. Il est donc peu probable que le cinéaste eusse choisi de nous montrer dans les premières minutes de *Man's Fate*, la mort de Kyo et de Katow.

On se souvient de l'admiration que vouait Cimino à James Agee. Et l'on sait à quel point le critique américain appréciait Malraux ; quand il rend compte de l'adaptation de *L'Espoir*, il convoque en conclusion Homère pour affirmer que le poète y verrait « la seule oeuvre de notre époque qui soit entièrement en sympathie avec lui<sup>1307</sup> ». Il n'est donc pas étonnant que le scénariste de *The Night of the Hunter* se soit intéressé de très près à *La Condition humaine*, au point de compter également parmi les « adaptateurs » du texte. En réalité, Agee a choisi de n'explorer qu'un seul épisode du

1304 Lire Jean- Louis Jeannelle, « Politique de *La Condition humaine* (Lawrence Hauben - Costa-Gavras) », *Films sans images, op. cit.*, p. 369-463.

1305 *La condition humaine, op. cit.*, p. 9

1306 Jeannelle, *op. cit.*, p. 105.

1307 *The Nation*, 3 Février 1947, in *Sur le Cinéma, op. cit.*, p. 137.

récit, la fameuse scène du préau où les derniers révolutionnaires sont impitoyablement massacrés par les forces nationalistes de Tchang Kai Tchek. Publié dès 1939 dans la revue *Films*, ce texte d'une dizaine de pages est inséré en 1968 dans l'anthologie que propose Robert Fitzgerald ; il est donc peu douteux que Cimino ait enrichi sa réflexion de sa lecture. Jean-Louis Jeannelle le propose, dans une traduction française, dans les annexes de son ouvrage<sup>1308</sup>. Les deux principales modifications apportées par Agee n'ont pu laisser insensible le cinéaste ; d'une part le dispositif choral mis en place évoque la mise en scène de la veillée précédant l'assaut final dans *Heaven's Gate* (les migrants, blessés, sont allongés les uns sur les autres dans une infirmerie improvisée tandis qu'un chœur s'élève, lamento saluant la noblesse d'un combat désespéré), d'autre part l'action se décentre de Katow à Kyo : le don du cyanure du premier (un « vieux ») à deux jeunes militants terrorisés a disparu et toute l'intensité dramatique se déporte sur le suicide du second, qui prend en charge, seul, le poids de la défaite de la révolution.

Qu'aurait pu faire Cimino du passage le plus célèbre du plus fameux roman de Malraux?

### **« Trouver une voie » : L'Expérience hérétique**

Nous proposons, au regard des principaux enseignements que cette thèse a dégagés, un montage construit à partir de quelques citations/évoqueries extraites de la scène du préau (avec en amorce le départ de Chine de Ferral et Clappique et en arrière-plan la rencontre préparatoire au volte-face des forces nationalistes de Tchang Kai Tchek, prélude au massacre du mouvement communiste) et de leurs résonances ciminiennes.

Le raccord entre les deux dernières séquences chinoises du récit passe par un son, que l'on assimile instinctivement au départ ; « un garçon commença à parcourir le pont de première classe en agitant la cloche », sur le paquebot qui emmène en Europe Clappique et Ferral ; le sifflet du train stationné en gare de Chapeï, à Shanghai, où le Guomindang de Tchang Kai Tchek vient d'écraser le soulèvement de ses anciens alliés communistes, avec le soutien de tout ce que la Chine comptait d'intérêts capitalistes, autochtones comme étrangers, notamment français, anglais et américains. L'ultime image tournée au port montre le reflet inversé du bateau - « tremblement du monde d'en haut » - où Clappique, aristocrate déchu et joueur invétéré, se dirige vers le bar, entraînant un russe blanc : « Allons-nous saouler ». *Cut.*

### **Prélude : dans la caverne**

Deux cents hommes, les derniers rescapés de l'insurrection vaincue, sont rassemblés dans une grande salle, « ancien préau d'école ». Très rapidement, un élément sonore sature le paysage : « un

1308 Jeannelle, *op. cit.*, p. 513-525.

sifflement monta, domina murmures et gémissements : celui d'une locomotive ; ils étaient près de la gare de Chapeï ».

La sirène est un motif récurrent du roman<sup>1309</sup>. Il sera ici utilisé comme les « clics » de la roulette russe dans la cabane du Vietcong, que les prisonniers entendent depuis leur geôle à demi immergée sans en *voir* l'origine, maintenus donc dans l'ignorance de la nature exacte de la scène qui se joue au dessus de leurs têtes, jusqu'à ce que Mike parviennent à jeter un coup d'oeil entre deux planches disjointes .

Sous le préau, « il y avait quelque chose d'atrocement tendu, qui n'était pas l'attente de la mort ». Quelque chose qui ne se dit pas, ne se parle pas ; « pourtant, de quelque façon qu'elle fut transmise, l'épouvante était là – pas la peur, la terreur, celle des bêtes, des hommes seuls devant l'inhumain ».

C'est le dernier acte d'une guerre, décidée dans les bureaux feutrés de la Concession. « Voici un des instants où le destin du monde tourne<sup>1310</sup> » songe Ferral, représentant du *consortium*, en réunion de crise avec Liou-Ti-Yu, « chef de l'association des banquiers shanghaiens, président honoraire de la Chambre de commerce chinoise, lié à tous les chefs de ghildes<sup>1311</sup> », qu'il veut persuader de financer le retournement de Tchang Kai Tchek contre les communistes.

« La nuit venait, elle montait du sol où les gémissements se croisaient comme des rats, mêlés à une épouvantable odeur : la plupart des hommes ne pouvaient bouger ». Régulièrement, des soldats apportent de nouvelles fournées de prisonniers blessés. « Aujourd'hui, explique Cimino, nous avons accès aux dossiers de la police de l'époque. Nous savons comment Tchang-Kaï-Tchek est arrivé au pouvoir ». Katow, dans la pénombre de la caverne, en 1927, est encore dans l'ignorance. « il ne sait pas, dit une voix, toujours au ras du sol, et en même temps, une autre plus basse : "ça viendra" ». *Pense à autre chose, ça va aller, tu verras.*

## **22 Mars, 5 heures, au bureau de Ferral, naissance d'une Association**

*Cimino : L'appui des triades, de tueurs de voleurs. (Stanley White : La mafia est un concept chinois). A côté de l'aquarium, chez Joey Tai, à droite de la bannière étoilée, le drapeau taiwanais. L'étendard de Tchang Kai Tchek*

Une guerre culturelle, une guerre totale. (*Stanley White : Si j'échoue c'est le système entier qui échoue*). Dans la ville en ébullition, les mauvaises nouvelles s'accumulent ; le téléphone ne cesse

---

1309 Au tout début du récit (« Première partie, 21 Mars 1927, Minuit et demi »), Tchen, une fois son crime commis, « se trouva en face de Shanghai ». Il écoute la ville, « une sirène s'éleva, puis se perdit dans cette poignante sérénité », sentant, grâce à son crime, « la mort qui se retirait de lui, qui semblait couler hors de son corps à longs traits, comme le sang de l'autre ». *Une mort pour une vie*. « Au delà du fleuve une sirène emplit tout l'horizon : la relève des ouvriers de nuit, à l'arsenal. Que les ouvriers imbéciles vinssent fabriquer les armes destinées à tuer ceux qui combattaient pour eux! » (p. 13-14). *Le bruit du travail, de l'usine où l'on forge le fer*.

1310 *La Condition humaine*, p. 114.

1311 *Ibidem*, p. 111.

de sonner : « la gare du Sud est tombée » apprend Ferral. (*Franck Canton: J'ai eu un très bon entretien avec le gouverneur*). Et le conseil municipal, les ponts. *Un état de quasi anarchie*.

« Les casernes sont bloquées, dit Martial. Les renforts du gouvernement n'arrivent plus ». Et l'arsenal aussi ; « Tous les établissements gouvernementaux sont pris ». *Une loi non appliquée est une invitation à l'anarchie*. « Mais si des individus aussi dangereux pour votre pays que pour le notre, dangereux pour la paix de la civilisation, se réfugient sur la concession... ». Que faire? « vous êtes résolu à en finir avec les communistes, nous aussi de toute évidence » rassure Ferral. *Nous sommes la loi, monsieur Liou. Ne faisons pas de sentimentalisme à propos de la mort d'une poignée de voleurs et d'anarchistes*. « Les communistes n'oseront pas faire de soviets en Chine ». Il ne faut pas jouer sur les mots, Monsieur Liou. « Les communistes sont capables de tout. Union ou soviets, les organisations communistes vont nationaliser la terre et déclarer les créances illégales. Ces deux mesures suppriment l'essentiel des garanties au nom desquelles les crédits étrangers vous ont été accordés. Plus d'un milliard, en comptant mes amis japonais et américains ». (*Canton: Si nous échouons, alors le drapeau américain échoue. Vous contrariez tous les efforts pour protéger notre propriété et celle des membres de votre propre classe*). « Il faut aider Tchang Kai Tchek, c'est pour vous une question de vie ou de mort ». Il faut payer monsieur Liou. « Rien ne peut arrêter les paysans, je l'ai déjà dit à Monsieur le Consul Général de Grande-Bretagne ». *Ils sont trop nombreux, Ferral. Ce n'est pas comme les communistes, vous ne pouvez pas tous les tuer*. « Ils ont essayé déjà de reprendre des terres ». *Ils se disent paysans, mais nous savons que ce sont des voleurs et des anarchistes qui pillent ouvertement nos terres*. « Etes-vous sûr qu'il ne prendra pas l'argent sans exécuter ses promesses? » *Cinq dollars par jour plus cinquante dollars pour chaque section communiste détruite*. « Il y a aussi notre argent, et ce n'est pas de promesses qu'il s'agit. Il ne peut pas faire autrement. Et comprenez-moi bien : ce n'est pas parce que vous le payez qu'il doit détruire les communistes, c'est parce qu'il doit détruire les communistes que vous le payez <sup>1312</sup>».

C'est à Shanghai que le combat décisif doit se dérouler. Les communistes y sont minoritaires ; l'espoir vient de Han-Kéou, « là-bas, on organisait une nouvelle armée rouge ; à cette heure, même les sections ouvrières, là-bas, apprenaient à manoeuvrer les fusils<sup>1313</sup> ». Mais en attendant il faut tenir. *Dans la gueule du loup*.

Un train blindé, commandé par des Russes blancs, constitue la pièce maîtresse de la répression. Et la Machine se déchaîne : « Le train même entrainé dans une transe furieuse. Tirant toujours de partout, ébranlé par sa frénésie même, il semblait vouloir s'arracher de ses rails<sup>1314</sup> »

---

1312 Toutes les citations de *La Condition humaine* sont extraites de la deuxième partie, « 22 Mars », deuxième section, « 5 heures », p. 107-115.

1313 *Ibidem*, p. 125

1314 *Ibid.*, p. 131

(Fred : *Il faut tenir bon jusqu'à ce qu'arrive de l'aide*).

**« Il existait plus de douleur au monde que d'étoiles au ciel<sup>1315</sup> ».**

Une ancienne école, *souvenir d'une Chine évanouie*, transformée en centre de torture d'où les corps sortent en fumée. (*Thunderbolt : L'histoire!*)

Dans la grande salle, 6 heures, la dernière veillée. « La porte s'ouvrit de nouveau. Encore des baïonnettes (...) Envoies-en un! Cria la sentinelle ». Trois hommes, serrés l'un contre l'autre. Ce ne sont pas les gardes qui choisissent. « Décidez-vous! ». *Le choix, par temps de guerre*. Et l'un des hommes, sans crier gare, fait un pas en avant, tel ces chrétiens persécutés sous Néron qui n'attendaient pas que les lions attaquent mais courraient au contraire au devant des fauves, « non pour être les premiers à entrer au paradis mais simplement parce qu'ils n'avaient pas assez de force d'âme pour supporter l'attente de l'inévitable<sup>1316</sup> ». *La guerre : l'attente d'une mort, aléatoire ou certaine*. Des prisonniers tirent à la courte paille. « Un autre ! ». Les deux survivants du trio refusent de se séparer : « Lou et son compagnon avancèrent ensemble, se tenant par le bras. *Side by side!* Lou récitait d'une voix haute et sans timbre la mort du héros d'une pièce fameuse ; mais la vieille communauté chinoise était bien détruite : nul ne l'écoutait. Lequel? Demanda le soldat. Ça va venir, oui! »

Des coups de crosse et Lou est emmené.

« Son ombre pas encore très noire qui grandissait sur le mur des torturés », en marche vers la locomotive. La chaudière, l'ancre de la machine. « Comme pour répondre à sa pensée, pour la troisième fois, le sifflet parvint jusqu'à la salle ». Maintenant, il sait. « Katow découvre en lui une sourde joie : pas de femmes, pas d'enfants ». Mais un camarade, cherchant à tâtons la délivrance, une dose de cyanure égarée et dont la main sert la sienne, « à la limite des larmes, pris par cette pauvre fraternité sans visage, presque sans vraie voix (tous les chuchotements se ressemblent) » qu'offre la dernière nuit.

*Quoi qu'il arrive ne me laisse pas là-bas. Tu dois me le promettre. Ne me laisse pas devenir une ombre et marcher vers la Machine.*

« Pose ta main sur ma poitrine, et prends dès que je la toucherai ». Il n'y en a pas pour deux. *Prends tout ; après tout, c'est plus ton pays que le mien*. « Il comprenait maintenant qu'entraîner l'être qu'on aime dans la mort est peut-être la forme totale de l'amour, celle qui ne peut pas être dépassée<sup>1317</sup> ».

*Je t'aime.*

---

1315 *Idem*, p. 181

1316 José Saramago, *Histoire du siège de Lisbonne*, Paris, Points Seuil, 1989, p. 81.

1317 *La Condition humaine*, p. 204.



## Un massacre plein d'espoir et d'optimisme, c'est cela qu'ils veulent

Dans le roman, Kyo n' a pas perdu sa dose de cyanure et l'utilise pour se suicider. En revanche, Katow cède la sienne à deux jeunes, Souen et un inconnu, que la perspective de finir dans une chaudière plongeait dans un état de terreur incommensurable (« les yeux aussi, répétait Souen d'une voix plus basse, les yeux aussi...Chacun des doigts, et le ventre, le ventre...<sup>1318</sup> »). Après quelques minutes d'un immense désarroi lié à la chute du poison (« C'est perdu. Tombé. »), qu'il faut chercher, au milieu des corps, dans l'obscurité (« Avoir donné *cela* pour que cet idiot le perdit! »), le trésor est retrouvé et Katow joint sa main à celle de Souen au moment où le jeune militant écrase entre ses dents la boulette : « La main qu'il tenait tordit soudain la sienne et, comme s'il eût communiqué par elle avec le corps perdu dans l'obscurité, il sentit que celui-ci se tendait. Il enviait cette suffocation convulsive<sup>1319</sup> ».

La séquence se termine avec la marche chaotique de Katow vers son supplice, sous les yeux de ceux qui, sous le préau, attendaient encore leur mise à mort : « toute l'obscurité de la salle était vivante, et le suivait du regard pas à pas ».

Cimino disait avoir, dans son scénario « inventé la moitié du récit ». Pourquoi ne pas, dès lors, envisager une modification profonde de sa conclusion? Très vraisemblablement, le réalisateur n'aurait pas repris la sublimation du suicide de Kyo telle que décrite par le texte malrucien (« Mourir est passivité, mais se tuer est acte...il mourrait comme tous ces hommes couchés, pour avoir donné un sens à sa vie. Qu'eût valu une vie pour laquelle il n'eût pas accepté de mourir? ...mourir pouvait être un acte exalté, la suprême expression d'une vie à quoi cette mort ressemblait tant<sup>1320</sup> »). en revanche, le don du cyanure par Katow entre en correspondance avec les grands thèmes travaillés par la filmographie dans son rapport à l'histoire. Il met l'accent sur la profondeur des sentiments qui peuvent unir deux individus, vérité à laquelle le cinéaste croyait bien davantage qu'en toute forme de profession de foi politique. Tout particulièrement ceux qui peuvent relier deux hommes. Assis dans la pénombre, sur le terrain de basket qui sépare leur bungalow de leur lieu de travail, cerné par les bruits et les fumées du complexe sidérurgique, Nick exige de Mike un serment solennel. Une fois obtenue la promesse qu'il rentrera, quoi qu'il arrive, grâce à son ami, il se détend et pose sa main sur l'épaule nue de Mike. Il sait qu'il peut mourir. Lorsque les deux hommes se retrouveront dans les entrepôts de la Saïgon coloniale, avec, comme dans la Shanghai de Malraux, les communistes aux portes de la ville, Mike réalisera, par amour, le don suprême, en prenant sa place ; « c'est ça que tu veux? » lui demandera-t-il au moment d'appuyer le canon du revolver sur sa tempe. *Je vais mourir pour toi, à ta place.* Mais avant d'appuyer sur la gâchette il veut lui faire

---

1318 *Ibidem*, p. 306.

1319 *Ibid.* p. 308-309.

1320 *Idem*, p. 303-304.

comprendre la raison de son geste insensé : « Je t'aime Nick ».

A Shanghai, en 1927, la révolution est définitivement anéantie, du moins pour toute une génération. La faute, notamment, aux attermolements du Komintern et à la direction du Parti Communiste Chinois, basée à Han Kéou, qui a voulu désarmer le peuple. Malraux fait du train, d'abord le convoi blindé qui mitraille dans les rues de Shanghai, puis la locomotive de la gare, l'instrument d'une impitoyable répression.

Le supplice de la chaudière a-t-il existé? Sarris et Kael auraient voulu savoir. Certainement pas Cimino. Le massacre des derniers survivants, enfermés dans une école devenue centre de mise à mort industriel, jetés vivants dans la fournaise d'un train, donne forme à la dynamique historique de ce qui s'est alors joué en Chine : l'écrasement d'un mouvement d'émancipation venu des campagnes, de l'intérieur, porté par des paysans, par la Machine capitaliste concentrée dans les grandes villes portuaires. Lors de la discussion entre Ferral et le représentant local de la bourgeoisie commerçante, l'industriel français insiste sur la dimension agraire de la lutte en cours. 90% des quatre-cent millions d'habitants que comptait le pays sont des ruraux. Partout le mot d'ordre est celui de la fin de la féodalité et du partage des terres. C'est cet espoir qui se fracasse à la fin du roman, littéralement réduit en cendre dans la marmite du capitalisme urbain.

Le regard sur l'histoire que porte la filmographie est, nous l'avons vu, désespéré.

Rien, ici, ne doit altérer la mise en forme de la victoire totale de la Machine. C'est bien ainsi que Cimino aurait, comme il le désirait tant, été « fidèle à l'esprit de Malraux<sup>1321</sup> ».

*It's been such a grey day.*

Rien, si ce n'est la beauté poignante, ineffable, du geste par lequel un homme soustrait l'autre, son

---

1321 Sans que nous puissions le développer, nous devons au moins noter le fait que la raison principale de l'échec de la tentative d'adaptation par le duo Malraux-Eisenstein réside dans l'opposition du romancier à satisfaire les exigences des producteurs soviétiques, pour qui les révolutionnaires pouvaient mourir, mais certainement pas la révolution. Ainsi, dans cette séquence si cruciale du préau, était-il envisagé un montage parallèle montrant la marche de Katow (révolutionnaire russe « établi » en Chine, rebaptisé Kataro afin de ne pas connecter sa défaite avec Octobre 1917, la création de l'URSS et le pouvoir stalinien) en alternance avec la progression de deux armées rouges sur Shanghai. Le coup de sifflet final, signifiant l'engloutissement par la locomotive du corps du militant, devait coïncider avec l'entrée des communistes dans la ville (tandis que dans son livre, Malraux écrit : « Un bruit de respirations profondes, le même que celui du sommeil, commença à monter du sol : respirant par le nez, les mâchoires collées par l'angoisse, immobiles maintenant, tous ceux qui n'étaient pas encore mort attendaient le sifflet », *La Condition humaine, op. cit.*, p. 310) , et l'épilogue japonais, beaucoup trop déprimant avec le vieux Gisors abruti par l'opium et déclarant que le marxisme a « cessé de vivre » en lui, était supprimé. Nous renvoyons évidemment le lecteur vers le livre de Jeannelle pour une analyse approfondie du premier scénario cinématographique envisagé, dès 1934, de *La Condition humaine*, mais nous ne pouvons clore la question sans donner la parole à Malraux lui-même, confiant son scepticisme au poète hongrois Gyula Illyés dans ces termes, que rapportent *Films sans images* : « Les producteurs veulent un *happy end* : les héros peuvent mourir, m'ont-ils dit, mais la fin doit être optimiste. Un massacre optimiste, c'est ce qu'ils veulent » (in André Lazar, « Malraux et les Hongrois », *André Malraux, l'homme des Univers*, Verrières-le-Buisson, Comité national Malraux, 1989, p. 108). Jeannelle résume ainsi l'aporie dans laquelle s'est rapidement trouvé le projet de transposition : « aux yeux de Malraux, l'adaptation de *La Condition humaine* par l'auteur du *Cuirassé Potemkine* représentait l'aboutissement évident de son roman, c'est à dire le plein accomplissement du potentiel révolutionnaire de son roman, mais cet aboutissement imposait des révisions idéologiques telles qu'il ne pouvait qu'échouer à rendre compte de l'échec historique de 1927 » (Jeannelle, *op. cit.*, p. 88).

semblable, aux mâchoires du moloch de fer et de feu.

*Pose ta main sur ma poitrine.* La vie, avant qu'elle ne s'efface.

## **Bibliographie Sélective**

### ***Cimino, The man who travel***

#### **Cimino dans le texte**

##### **Articles**

« Ordeal by Fire and Ice », *American Cinematographer*, Octobre 1978

« Conquering Horse », *Cahiers du Cinéma* n° 400, Octobre 1987

« Je n'irai jamais à Monument Valley », *Cahiers du Cinéma* n°439, Janvier 1991, p.33-35

#### **Oeuvre cinématographique**

##### **Réalisations**

*Thunderbolt and Lightfoot* (également scénariste), 1974, United Artists/MGM

*The Deer Hunter* (co-auteur du scénario), 1978, EMI/ Universal

*Heaven's Gate* (scénariste), 1980, United Artists/MGM

*Year of the Dragon* (co-scénariste), 1985, MGM

*The Sicilian*, 1987, Gladden Entertainment (20<sup>th</sup> Century Fox)

*The Desperate Hours*, 1990, MGM

*The Sunchaser*, 1996, Warner Bros

« No Translation Needed », in *Chacun son cinéma, ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, 2007, Festival International du Film de Cannes/Elzévir Films (DVD : Studio Canal)

##### **Ecriture de scénarios**

*Silent Running*, de Douglas Trumbull, 1972, Universal

*Magnum Force*, de Ted Post, 1973, Warner

## **Livres**

*Big Jane*, Paris, Gallimard « Série Noire », 2001

*Conversations en miroir* (avec Francesca Pollock), Paris, Gallimard, 2003

*One Hundred Oceans*, Paris, Gallimard, 2003

## **Commentaire audio :**

Michael Cimino et FX Feeney, *The Deer Hunter* DVD, Studio Canal

## **Sur Cimino**

Sylvain ANGIBOUST, « A propos de Michael Cimino. Le disparu du Wyoming », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 607/608, Novembre-Décembre 2013, p. 42-51

Nigel ANDREWS, « Hollywood's Fallen Angel », *London Financial Times*, 4 Janvier 1986

Steven BACH *Final Cut : Art, Money and Ego in the Making of Heaven's Gate, The Film That Sank United Artists*, New York, New Market Press, 1999

Michael BLISS, « Scorses and Cimino...Why This Pairing? » in *Martin Scorsese and Michael Cimino*, Metuchen, Scarecrow Press, 1985, p. 1-19

Peter BRADSHAW, « Michael Cimino : A Great of a Great Period in American Film », *The Guardian*, 3 Juillet 2016

Richard BRODY, « post-script : Michael Cimino, 1939-2016 », *The New Yorker*, 12 Juillet 2016

Olivier DELCROIX, « Mort de Michael Cimino, grand cinéaste incompris de l'Amérique », *Le Figaro*, 3 Juillet 2016

Michael DEMPSEY, « After the Fall: Post-Cimino Hollywood », *American Film* 6, n°10, septembre 1981

Youri DESCHAMPS, « je suis un reproche vivant, car je suis un honnête homme », Editorial du numéro « Michael Cimino, Territoire et identité », *Eclipses*, n° 39, 2006

Mathilde DOIEZIE, « Michael Cimino en quatre scènes cultes, de Thunderbolt and Lightfoot à l'Année du dragon », *Le Figaro*, 3 Juillet 2016

« Michael Cimino, génie maudit un temps, encensé à sa mort », *Le Figaro*, 3 Juillet 2016

Hélène FRAPPAT, « Cimino: 'Toute forme d'écriture est dramatique ' », *Cahiers du Cinéma* n° 561, Octobre 2001

Sandra M. GILBERT, « Mysteries of the Hyphen: Poetry, Pasta and Identity Politics », in Keneth CIONGOLI et Jay PARINI (dir.), *Beyond The Godfather. Italian-American writers or the Real Italian-American Experience*, Hanover, University Press of New England, 1998, p.49-61

Tim GRAY, « Michael Cimino, Deer Hunter and Heaven's Gate Director, Dies at 77 », *Variety*, 2 Juillet 2016

Naomi GREENE, « Coppola, Cimino: The Operatics of History », *Film Quaterly* 38.2, hiver 1984-1985, p.28-37

Nancy GRIFFIN, « Last of the Big Spenders », *London Independant*, 14 juillet 2002

Michael HENRY WILSON, « La charge des iconoclastes. Michael Cimino », in *A la Porte du Paradis*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 483-488

- Dave ITZKOFF, « Michael Cimino, director of the Deer Hunter and Heaven's Gate, Dies at 77 », *New York Times*, 2 Juillet 2016
- Daniel KREPS, « Michael Cimino, The Deer Hunter Director, Dead at 77 », *Rolling Stone*, 4 Juillet 2016
- Jean-Claude JAUBERT, « Virilité et machisme dans le cinéma de Michael Cimino », *Jeune Cinéma*, Septembre-Octobre 1988
- Ben LAWTON, « America through Italian American Eyes: Dream or Nightmare? » in Anthony Michael O'CONNOR, « Battling the Past. An Encounter with Michael Cimino », *Threemonkeysonline.com*, 1<sup>er</sup> Août 2005
- Jorge MURINHA, « "I never Knew How to Make a Film" : Michael Cimino in 2005 », *Filmmaker*, 5 Juillet 2005
- Chris NASHAWATHY, « Michael Cimino, An Appreciation : From Oscars Triumph to Hollywood Exile », *Entertainment Weekly*, 3 Juillet 2016
- Valentin NOEL, « La Mythitude est une chose sérieuse », *Eclipses, op. cit.*, p. 8-21
- Mark OLSEN, « Michael Cimino, Oscar-winning Director of Heaven's Gate and deer Hunter, Dies at 77 », *Los Angeles Times*, 13 Juillet 2016
- Andrew PAXMAN, « Cimino set to go back in time with *1500*. Pic may be priciest ever for Latin America », *Variety*, 16 Mai 1999
- Didier PERON, « Michael Cimino : Roi et Ruine », *Libération*, 3 Juillet 2016
- Isabelle REGNIER, « Michael Cimino passe la porte du Paradis », *Le Monde*, 3 Juillet 2007
- Nick ROMANO, « Michael Cimino, Deer Hunter' Director, Dies at 77 », *Entertainment Weekly*, 2 Juillet 2016
- Philip C. RULE, « The Italian Connection in The American Film: Coppola, Cimino, Scorsese », *America*, 17 Novembre 1979
- Tom STEMPEL *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*, New York, Syracuse University Press, 1988.
- Julian TAMBURRI, Paolo A GIORDANO et Fred L GARDAPHE (dir.), *From the Margins: Writing in Italian American*, West Lafayette, Purdue University Press, 2000
- Jean-Baptiste THORET, « Sur la route : Trois jours avec Michael Cimino », *Cahiers du cinéma*, n° 671, « Sur la route avec Cimino », Octobre 2011
- Michael Cimino, Les voix perdues de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2013
- Peter TONGUETTE, « A Dissent on Michael Cimino », *The Wall Street Journal*, 6 Juillet 2016
- Florian TREGUER, « Les espaces superposés de Michael Cimino », *Eclipses, op. cit.*, p. 150-159
- Yann CALVET et Youri DESCHAMPS, « Michael Cimino, Territoire et identité », *Eclipses, op. cit.* n° 39, 2006

## **Première partie, Un cinéma pour l'histoire**

### **Chapitre Un : la trilogie, histoire d'une réception**

#### ***The Deer Hunter***

##### **Compte-rendus critiques:**

Robert BENAYOUN, « Vietnam: les héros restent en enfer », *Le Point*, n° 339, 19 Mars 1979, p. 119-121

José BESCOS, « Voyage au bout de l'enfer », *Pariscope*, 28 Mars 1979

Renaud BEZOMBES, « Voyage au bout de l'enfer », *Cinématographe*, Avril 1979, n° 46, p. 62-63

Michel BOUJUT, « Voyage au bout de l'enfer », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2679, 22-29 Mars 1979

Vincent CANBY, « Blue Collar Epic », *New York Times*, 15 décembre 1978

François CHALAIS, « Une guerre pourrie », *Figaro Magazine*, 24 Mars 1979

Louis CHAUVET, « Une oeuvre, enfin... », *Le Figaro*, 2 Avril 1979

Robert CHAZAL, « Voyage au bout de l'enfer. Trois du Vietnam », *France-Soir*, 27 Mars 1979

Richard COMBS, « The Deer Hunter », *Monthly Film Bulletin*, vol. 46, n° 542, Mars 1979

Annie COPPERMANN, « Voyage au bout de l'enfer », *Les Echos*, 23 Mars 1979

Georges DASCAL, « Voyage au bout de l'enfer », *La Vie Ouvrière*, 1er Avril 1979

Jean De BARONCELLI, « La fin du rêve américain », *Le Monde*, 23 Mars 1979

Michel DROIT, « Les nouveaux Américains », *Figaro Magazine*, 21 Avril 1979

François FORESTIER, « Voyage au bout de l'enfer: le cinéma comme roulette russe », *L'Express*, 18 Mars 1979, p.37-39

Philippe GARNIER, « Le "Voyage" visionnaire de Cimino », *Libération*, Premier Juin 2005

Bernard HAMEL, « Voyage au bout de l'enfer. La hantise du Vietnam », *La Nouvelle République du Centre-ouest*, 30 Mars 1979

Aljean HARMETZ, « Oscar-Winning Deer Hunter Is Under Attack as « Racist » Film », *New York Times*, 26 Avril 1979

Jean HATZFELD, « Voyage au bout de l'enfer », *Libération*, 27 Septembre 1982

Michael HENRY, « The Deer Hunter », *Positif* n° 216, Mars 1979, p.63

Barbara GRIZZUTI HARRISON, « A Last Clean Shot at The Deer Hunter », *Ms*, Juin 1979

Harlan JACOBSON, « Deer ' Problem at 70% Its 3hrs Time: NY Showmen face Dilemma », *Variety*, 13/12/1978

Catherine LAPORTE, « Des larmes pour le Vietnam », *L'Express*, 17-23 Février 1979, p. 31-33

Ernesto G. LAURA, « The Deer Hunter (Il Cacciatore) », *Bianco e nero*, Mai-Juin 1979, p.107-109

Eric LEGUEBE, « Voyage au bout de l'enfer », *Le Parisien*, 26 Mars 1979

Michel MARMIN, « Les démons exorcisés », *Le Figaro*, 22 Mars 1979

Janet MASLIN, « Screen Violence – How much is too Much? », *New York Times*, 25 février 1979

Alain MASSON, « Comme un cerf en automne. *The Deer Hunter* », *Positif*, n° 217, Avril 1979, p. 16-20

François MAURIN, « Le film de la mauvaise cause », *L'Humanité*, 23 Mars 1979

Tiziana MINEO, « Una falsa storia vietnamita per rimuovere la colpa americana », *Cinema nuovo*, n° 260, Août 1979, p.11

Pierre MURAT, « Voyage au bout de l'enfer. Guerre et Paix made in USA », *Télérama* n° 1523, 21 Mars 1979, p.106-108

Eric NEUHOFF, « Un voyage fordien », *Le Quotidien de Paris*, 20 Septembre 1982

Paulo Antonio PARANAQUA, « Voyage au bout de l'enfer », *Rouge*, 23 Mars 1979

John PILGER, « Why The Deer Hunter is a Lie », *New Statesman and Society*, 16 Mars 1979

« The Gook Hunter », *New York Times*, 26 Avril 1979

Jean POUGET, « Voyage au bout de l'enfer », *Le Figaro*, 22 Mars 1979

John PYM, « A Bullet in the Head. Vietnam Remembered », *Sight and Sound*, Printemps 1979, p. 82-84 et 115

Dominique RABOURDIN, « Voyage au bout de l'enfer », *Cinéma 79*, n° 244, Avril 1979, p. 81-82

Franck RICH, « In Hell Without a Map », *Newsweek*, 18 Décembre 1978

Jean ROCHEREAU, « Voyage au bout de l'enfer », *La Croix*, 29 Mars 1979

Gilbert ROCHU, « L'ère du soupçon », *Libération*, 28 Mars 1979

Jonathan ROSENBAUM, « The Deer Hunter: Flabby Beyond Belief », *Take One*, 5 Mars 1979

Charles SCHREGER, « The Deer Hunter », *Variety*, 28 Novembre 1978

Jean VALLELY, « Michael Cimino's Battle to Make a Great Movie », *Esquire*, 2 Janvier 1979

James M. WALL, « The Deer Hunter : History or Art? », *Christian Century*, 30 Mai 1979

« L'Amérique, le remord et le Vietnam », *Le Soir*, 22 Septembre 1978

« Voyage au bout de l'enfer. La majorité silencieuse au bord du gouffre », *Le Matin*, 21 Mars 1979

« Voyage au bout de l'enfer. Une fresque véridique », *Minute*, 28 Mars 1979

« La physiologie de l'Amérique », *Le Figaro*, 8 Septembre 1982

### **Polémique autour du passé militaire de Cimino:**

Tom BUCKLEY, « Hollywood's War », *Harper's*, Avril 1979, p.84

David DENBY, « Nightmare into Epic », *New York*, 18 décembre 1978, p.98

Gloria EMERSON, « Oscars for Our Sins », *The Nation*, 12 Mai 1979

Richard GRENIER, « A New Patriotism? », *Commentary*, Avril 1979, p.78-79

## Analyses

Peter ARNETT, « War Reporters Compare Deer Hunter to Reality », *Times-Picayune* (New Orleans), 13 Avril 1979

Albert AUSTER et Leonard QUART, « Hollywood and Vietnam: The Triumph of the Will », *Cineaste*, vol.9, n° 3, Printemps 1979, p. 4-9

David AXEEN, « Eastern Western », *Film Quarterly* (« Four Shots at *The Deer Hunter* »), vol. 32, n° 4, été 1979, p. 17-18

François BEGAUDEAU, « Un héros américain », *Cahiers du Cinéma*, n° 601, Mai 2005, p. 88-89

Peter BISKIND, « War Movies. The Vietnam Oscars », *Vanity Fair*, Mars 2008

Michael BLISS, « God Bless America » in *Martin Scorsese and Michael Cimino*, *op.cit.*, p. 166-192

Jacky BORNET, « Vict-Nam. Des victimes de la guerre du Viet-Nam dans *The Deer Hunter*, *Apocalypse Now*, *Platoon*, *Full Metal Jacket*, *Casualties of War* et *Born the Fourth of July* », *Cinéma, Rites et Mythes Contemporains*, n° 11-12, 1990, p.52-63

Robert E. BOURDETTE, « Reading The Deer Hunter : Michael Cimino's deliberate American Epic » in Owen EGILMAN et Lorie SMITH, *America Rediscovered: Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War*, New York, Garland, 1990, p.165-180

Kathleen BRADY, John BRIGGS et Edward A. HAGAN, « The Enemy is Us: Misconstruing the Real War in The Deer Hunter and Others Post-Vietnam War narratives », in Aranzazu USANDIZAGA et Andrew MONNICKENDAM, *Dressing Up for the War. Transformation of Gender and Genre in the Discourse of Literature and War*, Amsterdam, Rodopi BU, 2001, p.257-270

Franck BURKE, « Reading Michael Cimino's *The Deer Hunter* Interpretation as Melting Pot », *Literature/ Film Quarterly*, vol. 20, n° 3, 1992, p. 249-259

« In Defense of *The Deer Hunter*, Or: The Knee Jerk is Quicker than the Eye », *Literature/ Film Quarterly*, vol. 11, n° 1, Janvier 1993, p. 22-27

David BUTLER, *The Fall of Saigon*, New York, Simon and Schuster, 1985

Ernest CALLENBACH, « «Phallic Nightmares », *Film Quarterly* (« Four Shots at *The Deer Hunter* »), vol. 32, n° 4, été 1979, p. 18-22

Vincent CANBY, « How True to Fact Must Fiction Be? », *New York Times*, 17 Décembre 1978

Sylvia Shin Huey CHONG, « The Deer Hunter and the Primal Scene of Violence », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 2, hiver 2005, p. 89-107

Michel CIEUTAT, « Hollywood et le Vietnam, ou les contours de la vérité », *Positif*, n° 320, Octobre 1987, p. 50-58

Thierry CORMIER, « Morts-Vivants », *Eclipses*, *op. cit.*, p. 60-65

Pascal COUTE, « D'une identité l'autre », *Eclipses*, *op. cit.*, p. 36-47

Anne DE GASPERI, « Le Vietnam sans gloire de Michael Cimino », *Le Figaro*, 28 Février 2002



- Michael DEMPSEY, « Hellbent for Mystery », *Film Quaterly* (« Four Shots at *The Deer Hunter* »), vol. 32, n° 4, été 1979, p.10-13
- Jean-Luc DOUIN, « Les nouveaux Indiens sont au Vietnam », *Télérama* n° 1524, 28 Mars 1979, p. 84-86
- Robert T. EBERWEIN, « Ceremonies of Survival: The Structure of *The Deer Hunter* », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 7, n° 4, 1980, p. 352-364
- Gloria EMERSON, « How Films Lie about Vietnam », *National Catholic Reporter*, 14 Novembre 1980
- Davide FERRARIO, « Qui e altrove », *Cineforum*, n° 195, Juin 1980, p. 350-359.
- Leslie A FIEDLER, « Mythicizing the unspeakable », *Journal of American folklore*, n° 103, Octobre-Décembre 1990, p. 390-400.
- Georges FOVEAU, *Chasseurs en images, visions d'un monde*, Paris, L'Harmattan « Champs visuels », 1996
- Terry Curtis FOX, « Stalking The Deer Hunter », *Film Comment*, vol. 15, n° 2, Mars-Avril 1979, p. 22-24
- Don FRANCIS, « The Regeneration of America : Uses of Landscape in *The Deer Hunter* », *Literature/ Film Quaterly*, vol. 11, n°1, Janvier 1983, p. 16-21
- Aljean HARMETZ, « The Deer Hunter: Playing Russian Roulette With History? », *International Herald Tribune*, 3 Août 1979
- Stephen HARVEY, « All Muddled on the Eastern Front », *Inquiry*, 5 Février 1979, p. 28-29
- John HELLMANN, « Vietnam and the Hollywood Genre Film. Inversion of American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now* », in Michael ANDEREGG, *op.cit.* chapitre trois.
- Scott HENDERSON, « Behind the Scenes of *The Deer Hunter*, » in *American Cinematographer*, Octobre 1978.
- Janice HOCKER RUSHING et Thomas FRENTZ, « The Deer Hunter, Rhetoric of the Warrior », *Quaterly Journal of Speech* 66, 1980
- W.J. HUG, « Images of the Western in Selected Vietnam films (*The Deer Hunter*, *Apocalypse Now* and *Full Metal Jacket*) » in Ray B. BROWNE (dir.), *Continuities in popular culture : the present in the past & the past in the present*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1993, p. 176-190
- Marsha KINDER, « Political Game », *Film Quaterly* (« Four Shots at *The Deer Hunter* »), vol. 32, n° 4, été 1979, p. 13-17
- Rachel C. KRANZ, « *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter* : the Lies aren't Over », *Jump Cut*, n°23, Octobre 1980, p.18-20
- Jérome LAUTE, *Intimité du désastre, Eclipses, op. cit.*, p. 48-59
- Peter LEHMAN, « Well, What's It Like Over There? Can You Tell Us Anything? Looking for Vietnam in *The Deer Hunter* », *North Dakota Quaterly*, vol.51, n°3, été 1983
- Gerard LENNE, « Néo fascisme dans le jeune cinéma américain », *Ecran*, n° 81, Juin 1979
- Peter McINERNEY, « *Apocalypse Then*: Hollywood Looks Back at Vietnam », *Film Quaterly* 33/2 , Hiver 1979/80, p. 21-32.
- Nicolaus MILLS, « Movies: Memories of the Vietnam War », *Dissent* 26/3,1979, p. 334-337.

- Lance MORROW « Nation: Viet Nam comes home: Two winning films signal the struggle to learn from a lost war. The Deer Hunter and Coming Home », *Time*, 23Avril 1979, p. 22-4, 27-8.
- Raya MORAG, « The Asexual Hyper-Masculine Model: *The Deer Hunter* », in *Defeated Masculinity: Post-traumatic Cinema in the Aftermath of War*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p.174-188
- Jacques MORICE, « Voyage au bout de l'enfer. Michael Cimino », *Cahiers du Cinéma*, Hors Série n° 17, « 100 films », Décembre 1993, p. 127
- Eben J. MUSE, « Romance, Power and the Vietnam War : Romantic Triangles in Three Vietnam War Films », *Durham University Journal* 86, 1994, p.307-313
- Stewart O'NAN, *Vietnam reader : the definitive collection of American fiction and nonfiction on the war*, New York, Anchor Books, 1998.
- Nick PEASE, « *The Deer Hunter*, and the Demythification of the American Hero », *Literature/Film Quarterly*, vol. 7, n° 4, 1979, p. 254-259
- Jacques POTHIER, « *The Deer Hunter* Essai de topologie imaginaire américaine » in Philippe BIRGY (dir.), *Espaces et Terres d'Amérique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006
- Leonard QUART, « *The Deer Hunter*: Superman in Vietnam », in Linda DITTMAR et Gene MICHAUD (dir.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990
- Karen RASMUSSEN et Sharon D. DOWNEY, « Dialectical Disorientation in Vietnam War Film: Subversion of the Mythology of the West », *Quarterly Journal of Speech*, 77, 1991
- Lawrence H. SUID, « The Deer Hunter, Hair and Finally Apocalypse Now », in *Guts and Glory, The Making of American Military Image on Film*, Lexington, University Press of Kentucky p. 352-369
- Ian M. TAPLIN, « Why we Need Heroes to Be Heroic », *Journal of Popular Culture*, 22, 1988
- David THOMSON, « The Deer Hunter : Story of a Scene », *The Guardian*, 19 Octobre 2010
- P. WANDER, «The Aesthetics of Fascism,» in *Journal of Communication*, Printemps 1983.
- Mark Royden WINCHELL, « The Politically Incorrect *Deer Hunter*, Thirty Years After », *First Principles*, 24 Mars 2008
- Jean VALLELY, « Michael Cimino's Battle to Make a Great Movie », *Esquire*, 2 Janvier 1979
- Colin L. WESTERBECK, « Peace with Honnor : Cow Boys and Viet Cong », *Commonweal*, 2 Mars 1979, p. 115-117
- Denis WOOD, « All the Words We Cannot Say. A Critical Commentary on The deer Hunter », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 7, n° 4, 1980, p. 366-382
- Robin WOOD, « Things Fall Apart : The Deer Hunter » in *Hollywood from Vietnam to Reagan, and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 241-266

## **Heaven's Gate**

### **Compte-rendus critiques :**

- Claude BAIGNERES, « L'enfer au bout du voyage », *Le Figaro*, 21 Mai 1981
- Robert BENAYOUN, « L'Amérique: comptes et légendes », *Le Point* n° 453, 25 Mai 1981, p. 139-

- Emile BRETON, « Le bal ne pardonne pas », *Révolution* n° 66, 5 Juin 1981
- Vincent CANBY, « *Heaven's Gate*, a Western by Cimino », *New York Times*, 19 Novembre 1980
- Jacqueline CARTIER, « Ouverte sur l'enfer », *France-Soir*, 21 Mai 1981
- Gilles CEBE, « La porte du paradis », *La Revue du Cinéma. Images et sons*, n° 363, Juillet-Août 1981, p. 38-41
- Jean-Pierre COURSDON, « *Heaven's Gate*, requiem pour un poème mort-né », *Cinéma 81*, n° 266, Février 1981, p. 7-23
- Anne DE GASPERI, « La Porte du Paradis », *Le Quotidien de Paris*, 21 Mai 1981
- Pauline KAEL, « Poses. *Heaven's Gate* », *New Yorker*, 22 Décembre 1980
- Stanley KAUFFMAN, « *Heaven's Gate* », *New Republic*, 13 Décembre 1980, p. 26
- Jack KROLL, « Heaven Can Wait », *Film Comment*, Janvier-Février 1981, p.58-59
- Yann LARDEAU, « Le Cercle brisé », *Cahiers du Cinéma* n° 326, Juillet-Août 1981, p. 54-55
- Gérard LEFORT, « Cimino: les clés du Paradis », *Libération*, 16 Juin 1981, p. 42-43
- Bruce McCABE, « Review of *Heaven's Gate*, dir. Michael Cimino », *Boston Globe*, 3 Mai 1981
- François MAURIN, « Entre le rêve américain et la loi de l'argent, un gouffre... », *L'Humanité*, 21 Mai 1981
- Colette MILON, « Les portes du paradis », *Combat Socialiste*, 22 Mai 1981
- Pierre MURAT, « Les Portes du paradis sont au purgatoire », *Télérama* n° 1617, 10-16 Janvier 1981, p. 72-73
- D. POLLOCK, « *Heaven's Gate* Analyzed : Hollywood Searches Its Soul », *Los Angeles Times Calendar*, 30 Novembre 1980
- René PREDAL, « La porte du paradis », *Jeune Cinéma* n° 136, 1981, p. 44-46
- Gilbert ROCHU, « Cimino signe le premier western socialiste », *Libération*, 21 Mai 1981, p. 22-23
- Andrew SARRIS, « Cimino: From Colossal to Titanic », *Village Voice*, 26 Novembre-2 Décembre 1980
- Guy TEISSEIRE, « *Heaven's Gate*. L'éléphant et la souris », *Le Quotidien de Paris*, 21 Mai 1981
- Claude-Marie TREMOIS, « la porte du paradis: les pionniers de la misère », *Télérama* n° 1638, 3 Juin 1981, p. 28
- Carine VARENE, « *Heaven's Gate* » *Cahiers du cinéma*, Janvier 1981, p. 49
- « La Porte du Paradis », *Cinématographe*, n° 69, Juillet 1981, p. 51
- Jeffrey WELLS, « *Heaven's Gate* », *Film in Review*, Janvier 1981, p. 56

## Analyses

- Laurent AKNIN, « La Porte du paradis et le post-western », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 607/608, Novembre-Décembre 2013, p. 58-62.
- Estelle BAYON, « Entrez dans la danse », *L'Avant-Scène Cinéma*, *op. cit.*, p. 53-57
- Michael BLISS, « The Beauty of Things that Fade », in *Martin Scorsese and Michael Cimino*,

*op.cit.*, p. 193-239

Richard Maxwell BROWN, « Western Violence : Structure, Values, Myth », *Western Historical Quarterly* 24. 1, 1993, p.5-20

Mickey BURNS, « *Heaven's Gate* Takes a Swing : Slamming the Capitalist Patriarchy », *CineAction!* n°46, 1998, p.48-55

Luc CHAPUT, « *Heaven's Gate*. Jouer avec l'histoire », *Séquences* n° 264, Janvier-Février 2010, p. 31

Lara COX, « A French Unsettling of the Frontier: Love and Threatened American Dream in *Heaven's Gate* (1980) » in Sue MATHESON (dir.), *Love in Western Film and Television: Lonely Hearts and Happy Trails*, New York, Palgrave Macmillian Publishers, 2013

Christian DELAGE, « Temps de l'histoire, temps du cinéma », *Vingtième siècle, Revue d'histoire* (numéro thématique : « cinéma, le temps de l'histoire »), 1995, vol. 1, n° 46, p. 25-35

Christine DE MONTVALON, « Du gazon peint en vert », *Télérama* n° 1638, 3 Juin 1981

Arnaud DEVILLARD, « Derrière "la Porte du Paradis" de Michael Cimino, une obscure et véridique guerre du bétail », *Sciences et Avenir*, 7 Mars 2013

Olivier EYQUEM, « Déconfiture amère », *Positif* n° 246, Septembre 1981

Daniel GARRET, « Heroism in Michael Cimino's *The Deer Hunter* and *Heaven's Gate* », *Offscreen*, vol 17 n°11, Novembre 2013

Colette GODARD, « Cimino ouvre la porte du paradis », *Le Monde*, 21 Mai 1981

Pierre-Simon GUTMAN, « A propos de la mise en scène. Histoire d'un malentendu », *L'Avant-Scène Cinéma*, *op. cit.*, p. 37-41

Michael HENRY, « Le rêve perverti », *Positif* n° 246, Septembre 1981

Bernard JURIEUX, « Une épopée du désenchantement : notes éparses sur *Heaven's Gate* de Michael Cimino », *L'Art d'Aimer; Revue d'essai critique*, n° 6, Avril 2012

Christophe LAMOUREUX, « Un regard sociologique? La vision de la frontière américaine dans *Heaven's gate* de Michael Cimino », billet du 9 mai 2014, sur [imaj- carnets d'Analyse Juridique de l'IMage](http://imaj-carnets.d'Analyse Juridique de l'IMage), sur [hypotheses.org](http://hypotheses.org)

Galaad LE GOASTER et Eric THOUVENEL, « Vingt-six portes pour le Paradis », *Eclipses, op. cit.*, p. 74-89

James LINDROTH, « From Natty to Cymbeline: Literary Figures and Allusions in Cimino's *Heaven's Gate* », *Literature/Film Quarterly*, vol 17, n° 4, Janvier 1989, p.224-230

Arthur LUBOW, « Crimson Reds », *Threepenny Review* n° 10, Eté 1982, p. 19-20

Patrick McGEE, « The Multitude at *Heaven's Gate* » in *From Shane to Kill Bill*, Malden, Blackwell Publishing, 2007

Rex McGEE, « Michael Cimino's Way West », *American Film*, Vol. 6, n°1, Octobre 1980

Jean-Max MEJEAN, « La Porte du paradis, une épopée politique? », *L'Avant Scène Cinéma*, n° 607-608, Novembre-Décembre 2013, p. 19-21

Sébastien MIGUEL, « Le paradis perdu de Michael Cimino », *Cadrage*, Mai-Juin 2003

David STERRITT, « Why *Heaven's Gate* Failed », *Christian Science Monitor*, 7 Mai 1981

Robin WOOD, « *Heaven's Gate* Re-opened » in *Hollywood From Vietnam to Reagan*, *op. cit.*, p.

Brian WOOLAND, « Class Frontiers : The View through Heaven's Gate » in Ian CAMERON et Douglas PYE, *The Book of Western*, 1995, *op. cit.*

### **L' « inqualifiable désastre » et le retrait du film : dégommeage, acte premier**

Olivier ASSAYAS, « l'Ayatollah Cimino », *Cahiers du Cinéma* n° 320, Janvier 1981, p. XI

Steven BACH, « Premiere », in *Final Cut*, *op. cit.*, p. 353-375

« Bloodbath », in *Final Cut*, *op. cit.*, p. 377-388

Vincent CANBY, « The System That Let *Heaven's Gate* Run Wild », *New York Times*, 30 Novembre 1980

Michael BLISS, « The Sabotaging of Heaven's Gate » in *Martin Scorsese and Michael Cimino*, *op. cit.*, p. 240-267

Charles CHAMPLIN, « *Final Cut: Dreams and Disasters in the Making of Heaven's Gate*, by Steven Bach », *Los Angeles Times*, 18 Août 1985

L. GAPAY, « Shoot Out at *Heaven's Gate* », *The Washington Post*, 2 Septembre 1979

David HANSEN, « Heaven Turns Into Hell », *Newsweek*, 1er Décembre 1980

Aljean HARMETZ, « Behind the Fiasco of Heaven's Gate », *New York Times*, 21 Novembre 1980

« How a Film Studio Died Outside of *Heaven's Gate* », *New York Times*, 31 Juillet 1985

« *Heaven's Gate* Looks Great on Paper, Anyway », *The Gainesville Sun*, 6 Août 1985

Stephen HARVEY, « The Virtues and Pitfalls of Independance », *New York Times*, 16 Novembre 1980

Pauline KAEL et Jean-Luc GODARD, « The Economics of Film Criticism: A Debate », *Camera Obscura*, Automne 1982, p.161-185

Joey LEYDON, « Michael Epstein' *Final Cut* », *Variety*, 27 Octobre 2004

Monique PANTEL, « La porte du paradis refermée. Événement sans précédent à Hollywood. », *France-Soir*, 22 Novembre 1980

G. PEVERE, « Far From Heaven : *Heaven's Gate* a Period Disaster », *Toronto Star*, 12 Mars 2005

Tim PURTELL, « *Heaven's* ' unholy mess », *Entertainment Weekly*, n° 249, 18 Novembre 1984, p.122

Pat SAPERSTEIN, « Steven Bach dies at 70. Former United Artists exec. wrote *Final Cut* », *Variety*, 30 Mars 2009

C. SCHREGER, D. POLLOCK et L. GRANT, « Aftershock of a Slammed *Gate* », *Los Angeles Times*, 21 Novembre 1980

Jeff SILVERMAN, « Megabuck Stops Here? Studio Exec. Tells All On Cimino ' Heaven's Gate », *Chicago Tribune*, 19 Mai 1985

Ben TAYLOR, « Hollywood Be Thy Name ; *Heaven's Gate* » in *Apocalypse on the Set. Nine disastrous Film Productions*, New York, Overlook Duckworth, 2012

Bob THOMAS, « Will *Heaven's Gate* ever finish », *The Spokesman Review*, 18 Septembre 1979

Jean VALLELY, « The Opening and Closing of *Heaven's Gate* », *Rolling Stone*, 5 Février 1981, p.33-36

C.L. Jr WESTERBECK, « Screen : Giving it the Gate ; Cimino's Heaven Bites the Dust », *Commonweal* n° 19, Décembre 1980, p. 724-725

J. WILLWERTH, « The Making of Apocalypse Next », *Time Magazine*, vol. 114, n°10, Septembre 1979

« *Heaven's Gate* Leaves Theatre Owners Fuming », *Business Week*, 8 Décembre 1980, p.29-30

« L'histoire d'un massacre », *Le Monde*, 14 Février 1988

« Film *Heaven's Gate* Taken Off Market », *New York Times*, 20 Novembre 1980

« Behind the Fiasco of *Heaven's Gate* », *New York Times*, 21 Novembre 1980

« Hollywood Shaken by *Heaven's Gate* », *New York Times*, 22 Novembre 1980

« Transamerica Writes Off *Gate* As Admitted Loss ; No Specifics », *Variety*, 26 Novembre 1980, p.3

« Gate Pullout has Exhibs Scrambling : Cimino to Scissor », *Variety*, 26 Novembre 1980, p.4-5

« Loss of Control Over Film Costs Stressed by *Heaven's Gate* Fiasco », *Variety*, 14 Janvier 1981

« Gate Creaks Open to Disastrous Biz : UA Laying Low », *Variety*, 29 Avril 1981, p.3

### **Year of the Dragon : une ultime « affaire Cimino »**

#### **Un film raciste?**

##### **Les réactions françaises**

Pierre AJAME, « le roi des cons est-il américain? Après avoir vu le dernier film de Cimino, la réponse est : oui. », *Le Nouvel Observateur*, 8 Novembre 1985

Lucio ATTINELLI, « La mafia aux yeux bridés », *Le Figaro*, 13 Novembre 1985

Michel BOUJUT, « Grandeur et misère de Cimino. Voyage très houleux au bout de Chinatown », *L'Événement du Jeudi*, 14-20 Novembre 1985, p.85-86

Gérard CAMY, « L'Année du dragon: un film ambigu », *Jeune Cinéma*, n°171, Décembre 1985-Janvier 1986, p.29-32

Philippe ELHEM, « Mise en scène du racisme », *Visions*, n°33, Novembre 1985, p.29-30

Philippe GARNIER, « L'Année de toutes les controverses », *Libération*, 13 Novembre 1985, p.2

Catherine SALES, « Tempête à Chinatown », *Le Matin*, 3 Septembre 1985

Serge TOUBIANA, « Il n'y a pas d'affaire Cimino », *Cahiers du Cinéma*, n°378, Décembre 1985

##### **Les points de vues exprimés aux Etats-Unis...**

Michael BLOWEN, « An Outcry Falls on Deaf Ears », *Boston Globe*, 25 Août 1985

Pat H. BROESKE, « Chop Suey and Other Reactions to Cimino's Latest », *Los Angeles Times*, 25 Août 1985

« Critics react strongly to Year of the dragon », *Philadelphia Inquirer*, 1er Septembre 1985

Don Hogan CHARLES, « Demonstrators protest film about Chinatown », *New York Times*, 17 Août 1985, p.46

Richard CORLISS, « Cinema: Guess who flunked the IQ test? », *Time*, 19 Août 1985, p.71

Antonio De CASTRO, « A Deeper Look Into the *Year of the Dragon*' Furor », *Asian Americans Network*, vol.3, Automne-Hiver 1985, p. 4-5

Aljean HARMETZ, « Movieto Have Disclaimer », *New York Times*, 10 Août 1985

John HORN, « Demonstrators picket *Year of the Dragon* », *Los Angeles Times*, 26 Août 1985

« MGM/UA may insert *Dragon*' disclaimer », *Los Angeles Times*, 28 Août 1985

« *Dragon*' to Get Disclaimer », *Los Angeles Times*, 30 Août 1985

« The *Dragon*' wars: Hard-Fought Month », *Los Angeles Times*, 7 Septembre 1985

Mary KASDAN, « Asian Protest *Year of the Dragon* », *Los Angeles Daily News*, 23 Août 1985

Guy LIVINGSTON, « Mayor of Boston Blasts *Dragon*, pickets converge on Sack House », *Variety*, 28 Août 1985

Ray LOYND, « MGM/UA sending *Year* Disclaimer out to Exhibitors », *Variety*, 4 Septembre 1985

Charles LYONS, « No More Racist Movies Here. Asian Americans against *Year of the Dragon* », in *The New Censors. Movies and the Culture Wars*, Philadelphie, Temple University Press, 1997, p.81-106

« The Paradox of Protest, 1980-1992 », in Francis B. GOUVARES (dir.), *Movies Censorship and American Culture*, Cambridge, University of Massachusetts Press, 1996

Thomas PALMER, « *Dragon*' Protested as Racist Film », *Boston Globe*, 25 Août 1985

Jim ROBBINS, « Asian-Americans planning *Dragon* Boycott campaign », *Variety*, 14 Août 1985, p.26

Franck SPOTNITZ, « Defending Cimino's *Dragon* », *Philadelphia Inquirer*, 29 Août 1985

Susan STARK, « Cimino's insulting *Dragon* drags on », *Detroit News*, 16 Août 1985

David STERRITT, « Film: *Year of the dragon* presents lopsided portrait of Chinatown », *Christian Science Monitor*, 23 Août 1985, p.25

« MGM/UA Defends Anti-Asian Charges Leveled at *Dragon* », *Variety*, 21 Août 1985

### **...et Ailleurs**

Sverre BRUUN, « *Dragens ar'*: hortejegerens delirium », *Film & Kino*, n°2, 1986, p.38-39

Iain JOHNSTONE, « No Offense Spared », *Sunday Times*, 12 Janvier 1986, p.38

### **Compte-rendus critiques**

David ANSEN, « Movies: The Scourge of Chinatown », *Newsweek*, n°106, 19 Août 1985, p.69

Paul ATTANASIO, « Cimino's gang show », *Washington Post*, 17 Août 1985

Claude BAIGNERES, « Au plus profond », *Le Figaro*, 13 Novembre 1985

Sheila BENSON, « Movie Review: A Compelling Look Inside Chinatown », *Los Angeles Times*, 16 Août 1985

« Critic's notes: Cimino's Back with a Fiery Year of Dragon », *Los Angeles Times*, 18 Août 1985

Michael BLOWEN: « Cimino's Year of the Dragon: Both Good and Bad », *Boston Globe*, « Arts and Film », 16 Août 1985, p.44

Pat H. BROESKE, « Chasing the *Dragon* », *Stills*, n°21, Octobre 1985, p.9

Vincent CANBY, « After Heaven's Gate, *Dragon* doesn't look so bad », *New York Times*, 25 Août 1985, p.15-16

Alain CARBONNIER, « Du côté de chez Welles. *L'Année du dragon* », *Cinéma 85*, n° 329, 13-19 Novembre 1985, p.5

Jay CARR, « Year of the Dragon drags on; Almost you' a small jewel », *Boston Globe*, 23 Mars 1986

Massimo CAUSO, « Le illisioni di un dio », *Filmcritica*, n°411, Janvier 1991

François CHALAIS, « Un Parrain jaune », *Le Figaro Magazine*, 16 Novembre 1985

Charles CHAMPLIN, « The Cimino After *Heaven's Gate* », *Los Angeles Times*, 31 Août 1985

Kenneth M. CHANKO, « Year of the Dragon », *Films in Review*, Octobre 1985, p.495

Robert CHAZAL, « L'Année du dragon. Chinatown 1985 », *France-Soir*, 14 Novembre 1985

Marc CHEVRIE, « Le point de mire », *Cahiers du Cinéma*, n° 377, Novembre 1985, p.4-7

Richard COMBS, « Year of the Dragon », *Monthly Film Bulletin*, Janvier 1986, p.15-17

Annie COPPERMANN, « L'Année du dragon », *Les Echos*, n° 14507, 14 Novembre 1985

Bill COSFORD, « A Fire-breathing Dragon: Director Cimino Rebounds from Heaven's Gate », *Miami Herald*, 16 Août 1985

Serge DANÉY, « L'épopée du ressentiment », *Libération*, 13 Novembre 1985, p.4

Gualtiero DE MARINIS, « L'Anno del dragone », *Cineforum*, Décembre 1985, p.43-48

Rob EDELMAN, « Year of the Dragon », *Cineaste*, été 1985, p.60

Derek ELLEY, « Year of the Dragon », *Films and Filming*, n°376, Janvier 1986, p.43-44

Pierre FAVRE, « Le Dragon est de sortie », *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 15 Novembre 1985

Aurélien FERENCZI, « Cimino dans l'Empire du Milieu », *Le Quotidien de Paris*, n°1859, 13 Novembre 1985

François FORESTIER, « Cimino le Maudit », *L'Express*, n°1792, 8 Novembre 1985

Philippe GARNIER, « Cimino, son Dragon et l'Amérique », *Libération*, 13 Novembre 1985, p.2-3

Joseph GELMIS, « Year of the Dragon », *Newsday*, 16 Août 1985

François GUERIF, « Michael Cimino, l'Année du dragon. L'ordre et le chaos », *Revue du Cinéma*, n°410, Novembre 1985, p.53-55



Aljean HARMETZ, « Hungry an Hour Later », *New York Times*, 23 Août 1985

James HARWOOD, « Year of the Dragon », *Variety* n°320, 14 Août 1985

Jacques HOROWITZ, « L'Année du dragon », *Grand Angle*, Décembre 1985, p.3-4

Stanley KAUFFMANN, « Stanley Kauffmann on Films: loose Again », *New Republic*, 16-23 Septembre 1985, p.30-32

Claude KLOTZ, « L'Année de dragon », *VSD*, 19 Novembre 1985

Gilles LE MORVAN, « Un coup de baguette tragique », *L'Humanité*, 13 Novembre 1985

Rick LYMAN, « A Bitter Film From Cimino », *Philadelphia Inquirer*, 17 Août 1985

Jean-Luc MACIA, « Nuit de Chine, nuit sanglante », *La Croix*, 14 Novembre 1985

Richard MARTINEAU, « Year of the Dragon », *Séquences*, n°122, Octobre 1985, p.64-66

Joan MAC TREVOR, « L'Année du dragon », *Ciné Revue*, 14 Novembre 1985, p.18-19

Louis MARCORELLE, « L'Année du dragon. Michael Cimino filme la fatalité de la violence », *Le Monde*, 14 Novembre 1985

Janet MASLIN, « Film: *Year of the dragon*, Cimino in Chinatown », *New York Times*, 16 Août 1985

Alain MASSON, « L'Année du Dragon », *Positif*, n°297, Novembre 1985, p.68-69

Jack MATHEWS, « Fire and Loathing in Dens of Studio Dragon », *Los Angeles Times*, 18 Septembre 1985

Eric NEUHOFF, « Rourke-Cimino: explosif », *L'Événement du Jeudi*, 29 Avril-5 Mai 1993, p.128

Michel PEREZ, « Scarface à Chinatown », *Le Matin*, 16 et 17 Novembre 1985

Roberto PUGLIESE, « L'Anno del dragone », *Segnocinema*, n°21, Janvier 1986, p.68

John PYM, « After the Deluge. *Year of the Dragon* », *Sight and Sound*, vol. 55, Hiver 1985-1986, p.66-67

Gene RUFFINI, « Big New Film in Reel-Life Drama », *New York Post*, 17 Août 1985

Julie SALAMON, « Film: Hollywood's Prodigal Son Makes his Return », *Wall street Journal*, 15 Août 1985, p.18

Andrew SARRIS: « Films in Focus: Dim Summer », *Village Voice*, 20 Août 1985, p.53

Claude SARTIRANO, « L'Année du dragon », *L'Humanité-Dimanche*, n°30, 15 Novembre 1985

Joshka SCHIDLOW, « L'Année du dragon. Voyage au bout de Chinatown », *Télérama*, n°1870, 13 Novembre 1985

Louis SEGUIN, « La frontière chinoise », *La Quinzaine Littéraire*, n°453, 16 Décembre 1985

Gene SISKEL, « Excessive, Yes, but Cimino's *Dragon* Shows his Vision », *Chicago tribune*, 16 Août 1985

Giuseppe TURRONI, « Tutte le fiamme del paradiso », *Filmcritica*, n°359-360, Novembre-Décembre 1985, p.596-598

« L'Année du dragon. Les mystères de New York », *Le Quotidien de Paris*, 18 Novembre 1985

## **Analyses**

Simon BANNER, « An Obsession with the Legacy of Vietnam », *Times*, 8 Janvier 1986, p.8

- Denholm BARNETSON, « Hong Kong cheers Cimino's Dragon », *Philadelphia Inquirer*, 19 Novembre 1985
- Flemming BEHRENDT, « Russisk roulette eller det indre Vietnam », *Levende Billeder*, 1er Septembre 1986, p.8-9
- Franck BOULEGUE, « Les aventures de Stanley White dans les griffes du dragon rouge », *Eclipses, op. cit.*, p. 98-111
- John COLEMAN, « Films: Bull in a China Shop », *New Statesman*, 10 Janvier 1986, p.29-30
- Jean COLLET, « L'Année du Dragon », *Etudes*, n°364, Janvier 1986
- Serge DANÉY, « De Rambo à Stanley », *Libération*, 13 Novembre 1985
- Louis DANVERS, « Cimino face à l'Asie », *Visions*, n°33, Novembre 1985, p.26-28
- David DENBY, « Movies: The Chinese Connection », *New York*, 26 Août 1985, p.101-104
- Jacques FIESCHI, « Temps forts », *Cinématographe*, n°114, Décembre 1985, p.46-47
- Nigel FLOYD, « Radical Frames of Mind », *Monthly Film Bulletin*, Janvier 1987, p.10-11
- Martha GEVER, « Dragon Busters », *The Independant* vol 8 n°8, Octobre 1985, p. 8-9
- James William GIBSON, *Warrior Dreams: Paramilitary Culture in post-Vietnam America*, Londres, Hill & Wang Pub., 1994
- Jessica HAGEDORN, « Asian Women in Film: No Joy, No luck », *Ms*, Janvier-Février 1994, p.74-79
- Joyce HOWE, « No More Suzie Wongs : Chinese Women in Movies », *Village Voice*, 27 Août 1985, p.60-61
- Pauline KÆEL, « The Current Cinema: The Great White Hope », *New Yorker*, 9 Septembre 1985, p.72-75
- Bill KROHN, « Le retour des morts vivants », *Cahiers du Cinéma*, N°376, Octobre 1985, p. 24-26
- Robert G. LEE, « The Model Minority as Gook. New York as Saigon: Year of the Dragon », in *Orientalism, Asian Americans in popular Culture*, Philadelphie, Temple University Press, p.181-203
- Susan LINFIELD, « Newsreel : Cimino's magic Dragon », *American Film*, Avril 1986, p.11
- Gina MARCHETTI, « The postmodern Spectacle of Race and romance in *Year of the Dragon* » in *Romance and the Yellow Peril : Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fictions*, Los Angeles, University of California Press, 1993 p. 202-221.
- « Ethnicity, the Cinema, and Cultural Studies », in Lester D. FRIEDMAN (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, p. 277-307
- Pierre-Alain MOELLIC, « L'Amérique à bout de souffle », *Eclipses, op. cit.*, p. 90-97
- Alberto PEZZOTTA, « Ancora sui manierismo », *Filmcritica*, n°359-360, Novembre-Décembre 1985, p. 598-602
- Robin WOOD, « Hero/Anti-hero: The Dilemma of *Year of the Dragon* », *CineAction*, n°6, été-automne 1986, p.57-61

## **Cimino : *larvatus prodeo* ? (*Desperate Hours*)**

### **Points de départ**

Joseph HAYES, *La maison des otages*, Paris, Belfond, 1990 (première édition américaine du roman en 1954, adapté au théâtre par l'auteur en 1955)

William WYLER, *Desperate Hours*, 1955, Pramont Pictures

### **Entretiens/Rencontres autour du film**

Michel BOUJUT, « Michael Cimino: 'Nous sommes tous des otages' », *L'Événement du Jeudi*, 10 au 16 Janvier 1991

Richard GIANORIO « Mickey Rourke, l'ange déchu », *France Soir*, 10 Janvier 1991

Serge KAGANSKI, « La nuit américaine. Entretien avec Michael Cimino », *Les Inrockuptibles*, 7 Février 1991

Monique PANTEL, « Desperate Hours. Rencontre avec Michael Cimino », *France Soir*, 4 Janvier 1991

John PYM « Framed. Michael Cimino (*Desperate Hours*) », *Sight and Sound*, Janvier 1991, p.30-31

### **Critiques et analyses**

Claude BAIGNERES, « *Desperate Hours*. Une caméra magique », *Le Figaro*, 9 Janvier 1991

Pat H BROESKE, « Look Who's Back With a New Movie: The Deer Hunter made Michael Cimino a winner, but his next film was the legendary failure Heaven's gate. With *Desperate Hours*, the stakes have never been higher », *Los Angeles Times*, 7 Octobre 1990

Massimo CAUSO, « Le illusioni di un dio », *Filmcritica*, n° 411, Janvier 1991

Marie COLMANT, « Cimino, otage du mythe américain? », *Libération*, 11 Janvier 1991

Annie COPPERMANN, « *Desperate Hours*, un bon polar interchangeable », *Les Echos*, 14 Janvier 1991

Richard CREVIER, « *Deperate Hours*. Allégorie? », *Révolution*, n° 964, 1-7 Février 1991

Anne DE GASPERI, « *Desperate Hours*. Suspense de société », *Le Quotidien de Paris*, 10 Janvier 1991

Aurélien FERENCZI, « Cimino récidive », *Le Quotidien de Paris*, 2 Janvier 1991

Colette GODARD, « L'instant d'innocence », *Le Monde*, 9 Janvier 1991

Ian KATSAHNIAS, « La maison et le monde », *Cahiers du Cinéma* n° 439, Janvier 1991, p.30-32

Dave KEHR, « Cimino Not Up to Remake Of *Desperate Hours* », *Chicago Tribune*, 5 Octobre 1990

Bill KROHN, « Rendez-vous avec les genres », *Cahiers du Cinéma* n° 439, Janvier 1991, p. 25-29

Eric NEUHOFF, « *Desperate Hours*. La violence ordinaire » *France Soir*, 5 Janvier 1991

Véronique PHILIPPONNAT, « Cimino-Rourke : un remake pour deux maudits », *Le Journal du Dimanche*, 6 Janvier 1991

John PYM, « *Desperate Hours* », *Monthly Film Bulletin*, LVIII: 686, Mars 1991, p.76-77

Roselyne QUEMENER, « Albert ou l'épaisseur de la brute », *Eclipses*, *op. cit.*, p. 132-141  
Marie-Noelle TRANCHANT, « *Desperate Hours* », *Le Figaro*, 8 Janvier 1991  
Daniela TURCO, « L'abisso delle regole », *Filmcritica*, n° 413, Mars 1991, p.127-129  
Laurent VACHAUD, « Les inconnus dans la maison », *Positif* n° 359, Janvier 1991, p.31-34

## **Chapitre Deux : de quelques « formes cinématographiques de l'histoire »**

### **Le cinéma, un langage (« le velouté d'une toile de maître ») ; ouvrages généraux**

Dudley ANDREW, *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford University Press, 1984  
Richard BARSAM, *Looking at Movies*, New York, Norton (3ème édition), 2009  
Raymond BELLOUR (dir.), *Cinéma et peinture. Approches*, Paris, PUF, 1990  
David BORDWELL et Kristin THOMPSON, *Film Art : An Introduction*, Boston, McGraw-Hill, 2008  
Francesco CASETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999  
Stanley CAVELL, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999  
Timothy CORRIGAN et Patrick WHITE, *The film Experience : An Introduction*, Boston, Bedford/StMartin's, 2004  
Antonio COSTA, *Il cinema e le arte visive*, Turin, Einaudi, 2002  
Antoine De BAECQUE et Philippe CHEVALIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, collection « Quadrige », 2012  
George DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Editions de Minuit, collection « critique », 1990  
Bill NICHOLS, *Engaging Cinema. An Introduction to Film Studies*, New York, Norton, 2010  
Roger ODIN, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990  
Robert STAM, *Film Theory, an Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000  
Germain VIATTE, *Peinture-cinéma-peinture*, Paris, Hazan, 1989

### **Cinéma , enjeux politiques et esthétiques**

James AGEE, *Sur le Cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, « Collection Essai », 1991  
Vincent AMIEL et Pascal COUTE, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Editions Klincksieck, 2003  
Dudley J. ANDREW, *The Major Film Theories an Introduction*, Londres, Oxford University Press, 1976  
Anne-Marie BIDAUD, *Le rêve américain. Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson, 1994  
Jean-Louis COMMOLI et Jacques RANCIERE (dir.), *Arrêts sur histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1997

Stephen FARBER, « Movies from behind the barricades », *Film Quarterly*, 24/2, Hiver 1970-1971, p. 24-33.

Rodney FARNSWORTH, *The Infernal Return: the Recurrence of the Primordial in Films of the Reaction Years 1977-1983*, Westport, Praeger Publishers, 2002

Richard A. GILMORE, *Doing Philosophy at the Movies*, Albany, State University of New York Press, 2005

Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard/Gaumont, 2006

Steve NEALE, « Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema » in Steve COHAN et Ina Rae HARK (dir.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, 1993, p. 9-20

Bill NICHOLS, « Dear Vietnam: Shadows of forgotten warriors », *Cinemaya* n° 17-18 Automne-Hiver, 1992, p. 10-14.

Derek NISTROM, *Hard Hats, Redneck and Macho Men: class in 1970s American Cinema*, New York, Oxford University Press, 2009

Tom O'BRIEN, « Patriotism », in *The screening of America : movies and values from Rocky to Rain Man* New York, Continuum, 1990.

Bob OSBORNE, *Propaganda tool : the Hollywood war movie and its usurpation by TV*, Carlisle Barracks, U.S. Army War College, 1990.

Jacques RANCIERE, *La fable cinématographique*, Paris, Editions du Seuil, 2001

Philip ROSEN (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York, Columbia University Press, 1986

Michael RYAN et Douglas KELLNER, *Camera Politica : The Politics and ideology of Contemporary Hollywood film*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1988

Daniel SHAW, *Film and Philosophy : Taking Movies Seriously*, Londres et New York, Wallflower, 2008

Robin WOOD, *Hollywood from Vietnam to Reagan and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1986

« Fantasy and Ideology in the Reagan Era » in John BELTON (dir.), *Movies and Mass Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996

## ***Histoire et cinéma aux Etats-Unis : une introduction***

### **Outils de travail**

Robert ALLEN et Douglas GOMERY, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993

Pierre BERTOMIEU, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Paris, Rouge Profond, 2011

Mark C. CARNES, *Past Imperfect. History According to the Movies*, New York, Henry Holt & Company, 1995

David A COOK, *History of the American Cinema, vol. 9. Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, Berkeley, University of California Press, 2001

Antoine DE BAECQUE, *Histoire et cinéma*, Edition des Cahiers du cinéma, « Petits manuels »,

2008

Marc FERRO, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard « Folio histoire », 1993

Sara PENDERGAST et Tom PENDERGAST, *International Dictionary of Films and Filmmakers*, New York, St James Press, 4ème édition, 2000 ; vol. 1: *Films* ; vol. 2 : *Directors* ; vol. 3 : *Actors and Actresses* ; vol. 4 : *Writers and Production Artists*

Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier, 1977

Janet STAIGER, *Interpreting Films : Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992

### **Autres ouvrages et articles / Le Nouvel Hollywood**

Barbara ABRASH et Janet STERNBERG (dir.), *Historians and Filmmakers : Toward Collaboration*, New York, New York University Press, 1983

Jacques AUMONT, André GAUDREAU et Michel MARIE (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1989

Tino BALIO, *United Artists: The Company Built by the Stars*, Madison, University of Wisconsin Press, 1976

James BERNARDONI, *The new Hollywood : what the movies did with the new freedoms of the seventies*, Jefferson, McFarland, 1991.

Jérôme BIMBENET, *Film et histoire*, Paris, Armand Collin, 2007

Peter BISKIND, *Gods and Monsters*, New York, Nation Books, 2004

*Easy Riders, Raging Bulls : How the Drug, Sex and Rock'N Roll Generation Saved Hollywood*, New York, Simon and Schuster, 2011

Jean-Loup BOURGET, *Le cinéma américain, 1895-1980 : de Griffith à Cimino*, Paris, PUF, 1983

Peter BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, Cornell University Press, 2001

Seth CAGIN et Philip DRAY, *Hollywood films of the seventies : sex drugs, violence, rock n' roll and politics*, New York, Harper & Row, 1984.

Marc CHENETIER, *Au delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1989

Michel CIEUTAT, *Les grands thèmes du cinéma américain*, Paris, Cerf, 1991

Michel CIMENT, *Les Conquistadors d'un nouveau monde : Essai sur le cinéma américain*, Paris, Gallimard, 1981

Timothy CORRIGAN, *A Cinema Without Walls : Movies and Culture After Vietnam*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991

Richard N. CURRENT, « Fiction as History : A review Essay », *Journal of Southern History*, n° 52, vol. 1, Février 1986, p. 77-90

Antoine DE BAECQUE (dir.), *Le Goût de l'Amérique*, Paris, Cahiers du cinéma « Petite Bibliothèque », 2001

Antoine DE BAECQUE et Christian DELAGE, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998

- Christian DELAGE et Vincent GUIGUENO, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard « Folio Histoire », 2004
- Philip C. Di MARE (dir.), *Movies in American History. An Encyclopedia*, Santa Barbara, ABC Clio, 2011
- Thomas ELSAESSER, Alexander HORWATH et Noël KIND (dir.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the Seventies*, Amsterdam University Press, 2004
- Marc FERRO, *Analyse de films, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1976
- Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Editions du chêne, 2003
- Hervé FISHER, *Le déclin de l'empire hollywoodien*, Québec, Vlb éditeur, 2004
- Jean-Michel FRODON, *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du vingtième siècle*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 2007
- Geoff KING. *Spectacular narratives : Hollywood in the age of the blockbuster*, Londres, I.B. Taurus, 2000.
- Jonathan HOBEBMAN, *The Dream life. Movies, Media and Mythology of the Seventies*, New York, The New Press, 2003
- Paul M. HOLSINGER (dir.), *War and American Popular Culture: A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara, Greenwood, 1999
- Philip JENKINS, *Decade of Nightmares: the End of the Sixties and the Making of Eighties America*, New York, Oxford University Press, 2006
- Geoff KING, *New Hollywood Cinema : An Introduction*, Londres, IB Tauris, 2002
- Alain KLEINBERGER et Philippe MESNARD, *La Shoah. Théâtre et Cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Editions Kimé, « Entre Histoire et Mémoire », 2013
- R. KOLKER, *Film, Form and Culture*, New York, MCGraw-Hill, 2002
- Michèle LAGNY, *De l'histoire au cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992
- Larry LANGMAN et Ed BORG, *Encyclopedia of American war films*, New York, Garland, 1989.
- Peter LEV, *American Films of the Seventies. Conflicting Visions*, Austin, University of Texas Press, 2000
- Jon LEWIS, *Whom God Wishes to Destroy...Francis Coppola and the New Hollywood*, Londres, Athlone Press, 1995
- David MC CLINTICK, *Indecent Exposure: A True Story of Hollywood and Wall Street*, New York, Harper Collins Publisher, 2002 (1ère éd 1982)
- James MONACO, *American Film Now : The People, The Power, The Money*, New York, Zoetrope, 1984
- Steve NEALE, *Genre and Hollywood*, New York, Routledge, 2000
- Stephen PRINCE, *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin, University of Texas Press, 1998
- Robert B. RAY, *A Certain Tendency of The Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press, 1985
- Robert A. ROSENSTONE, *Revising History : Film and the Construction of a New Past*,

Princeton, Princeton University Press, 1995

*History on Film- Film on History*, Londres, Longman, 2005

Shlomo SAND, *Le Vingtième siècle à l'écran*, Paris, Editions du Seuil, 2004

Robert SKLAR et Charles MUSSER (dir.), *Resisting Images : Essays on Cinema and History*, Philadelphie, Temple University Press, 1990

Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier, 1977

Warren SUSMAN, *Culture as History : The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York, Smithsonian Books, 2003 (seconde édition)

David THOMPSON, « The Decade when Movies Mattered », *Movieline* 4, n° 11 Août 1993

Jean-Baptiste THORET, *Why Not? Sur le cinéma américain*, Paris, Rouge Profond, 2002

26 Secondes. *L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Paris, Rouge Profond, 2003

*Le cinéma américain des années soixante-dix*, Paris, Les Editions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 2006

David ZINMAN, *Fifty Grand Movies of the 1960's and the 1970's*, New York, Random House Value Publishing, 1986

*Cahiers du cinéma* numéro spécial « cinéma américain », n° 334, Avril 1982

### **Faire de l'histoire, penser le cinéma. Kracauer, son héritage (et quelques lectures complémentaires)**

Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991

Walter BENJAMIN, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2014

Momme BRODERSEN, *Siegfried Kracauer*, Reinbeck, Rowohlt, 2001

Antoine DE BAECQUE, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895*, n° 51, Mai 2007

*L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008

Philippe DESPOIX et Peter SCHOTTLER (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Paris, Editions de la Maison de l'Homme, 2008

Gerd GEMÜNDEN et Johannes VON MOLTKE (dir.), *Culture in the Anteroom : The Legacies of Siegfried Kracauer*, University of Michigan Press, 2012

Miriam HANSEN, « With Skin and Hair : Kracauer's *Theory of Film*, Marseille 1940 », *Critical Inquiry* n°19, Printemps 1993, p. 437-469

*Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012 (notamment les partie 1 - « Kracauer » - p. 3-74 et 4 - « Kracauer in exile » - p. 253-281)

Martin JAY, « The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer » in *Permanent Exiles : Essays on the Intellectual Migrations from Germany to America*, New York, Columbia University Press, 1986

Martin JAY, Anton KAES et Edward DIMENDBERG, *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Gertrud KOCH, *Siegfried Kracauer, An Introduction*, Princeton, Princeton University Press, 2010



« Not Yet Accepted Anywhere : Exile, Memory and Image in Kracauer's Conception of History », *New German Critic* n°54, Automne 1991, p. 95-109

Siegfried KRACAUER, « Why France Liked Our Films » ; The Task of the Film Critic » ; The Conquest of Europe on the Screen : The Nazi Newsreel 1939-1940 » ; « The Hitler Image » ; « Hollywood's Terror Films : Do They Reflect an American State of Mind ? » et « Re-education Programm for the Reich », in Johannes VON MOLTKE et Kristy RAWSON, *Siegfried Kracauer's American Writings : Essays on Film and Popular Culture*, Berkeley, University of California Press, 2012

Jacques LOHOUROU DIGBEU-BADLOR, *Siegfried Kracauer et les grands débats intellectuels de son temps*, Stuttgart, Akademis her Verlag, 2005

Michael LOWY, *Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001.

Adrien MARTIN, « The Dream Team : The Parker Tyler and Siegfried Kracauer Correspondance 1947-1960 », *Cineaste*, vol. XL, n° 1, Hiver 2014, p. 10-19

Nia PERIVOLAROPOULOU et Philippe DESPOIX, *Culture de masse et modernité : Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Editions de la Maison de l'Homme, 2001

Leonardo QUARESIMA, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », *1895*, n°57, Avril 2009, p. 31-73

Henrik REEH, *Ornaments of the Metropolis : Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, Cambridge, MIT Press, 2005

Heide SCHLUPMANN, « The Subject of Survival : on Kracauer's Theory of Film », *New German Critic* n° 54, Automne 1991, p. 111-126

Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer, itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, Editions La Découverte, 2006

Patrick VASSORT, « Kracauer et les images du politique », *Raisons Politiques*, n° 3 vol. 39, 2010, p. 79-95

## **Seconde Partie : Rêver l'Amérique**

### **Chapitre Un : Documenter le rêve (*The Sicilian*)**

#### **La réception du film**

##### **Critiques :**

Sheila BENSON, « Family Life in Maine and Sicily: What Happened to All the Cimino Vigor and Bravura? It's Not in *The Sicilian* », *Los Angeles Times*, 23 Octobre 1987

Michel BRAUDEAU, « Salvatore bandit d'honneur », *Le Monde*, 29 Octobre 1987

Edoardo BRUNO, « L'impossibile vero », *Film Critica*, Novembre 1987, p. 594-596

Vincent CANBY, « The Sicilian », *New York Times*, 23 Octobre 1987

Elie CASTIEL, « *Le Sicilien*. Salvatore Giuliano...vingt cinq ans après », *24 Images* n° 37, Janvier 1988, p. 66

Robert CHAZAL, « *Le Sicilien* assassiné en beauté », *France-Soir*, 30 Octobre 1987

Richard COMBS, « The Sicilian », *Monthly Film Bulletin* vol. 50, n° 657, Octobre 1988, p. 312-313

Annie COPPERMANN, « Epopée spaghetti. *Le Sicilien* », *Les Echos* n° 14999, 29 Septembre 1987

Anne DE GASPERI, « Le Sicilien de Michael Cimino. L'Héritage du clan », *Le Quotidien de Paris* n° 2467, 28 Octobre 1987

Bernard GENIN, « Entrez dans la légende », *Télérama* n° 1972, 28 Octobre 1987, p. 29

Allan HUNTER, « *The Sicilian* », *Films and Filming*, Octobre 1988, p.41-42

Dominique JAMET, « Forget Palermo », *Le Quotidien de Paris* n° 2467, 28 Octobre 1987

Marcel JEAN, « *The Sicilian* », *Séquences* n° 132, Janvier 1988, p. 69-70

Iannis KATSAHNIAS, « La colère d'Achille », *Cahiers du Cinéma* n° 401, Novembre 1987

Gilles LE MORVAN, « Une figure de haut vol », *L'Humanité*, 28 Octobre 1987, p. 21

J-L M. « *Le Sicilien* de Michael Cimino. Giuliano au delà de la légende », *La Croix*, 29 Octobre 1989

M.P. « Giuliano et son grand orchestre », *Le Matin*, 28 Octobre 1987, p. 21

Andrea PASTOR, « Mitogrammi », *Film Critica*, Décembre 1987, p. 668-673

François QUENIN, « *Le Sicilien*. Un film de Michael Cimino », *Témoignage Chrétien*, 23-29 Novembre 1987

Johnatan ROSENBAUM, « *The Sicilian* », 1er Octobre 1987, posté sur son blog: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1987/10/the-sicilian/>

Claude SARTINO, « la loi de la poudre. *Le Sicilien*, de Michael Cimino », *L'Humanité-Dimanche* n° 132, 30 Octobre 1987

Olivier SEGURET, « Cimino, Sicile impératrice », *Libération*, 28 Octobre 1987, p. 34

Paul-Louis THIRARD, « *Le Sicilien*. Mythologie et politique », *Positif* n° 322, Décembre 1987, p. 73-74

Michèle WEINBERGER, « Cimino : le lyrisme. *Le Sicilien* », *Cinéma* 87, 28 Octobre-10 Novembre 1987, p. 1

« *Le Sicilien*, un film de Michael Cimino. Salvatore bandit d'honneur », *Le Monde*, 29 Octobre 1987

## Analyses

John HESS, « *Matewan. The Sicilian: History, Politics, Style and Genre* », *Jump Cut* n° 33, Février 1988, p. 30-37

Roberto PUGLIESE, « Cimino e l'ideologia », *Segno Cinema*, Janvier 1988, p. 15

Alan STANBROOK, « The Movie they don't want to See », *Films and Filming*, Février 1988, p.9-11

« Year of the Leopard. *The Sicilian* », *Sight and Sound*, Automne 1988, p.285-286

Brad STEVENS, « Not Just a Bandit : Michael Cimino's *The Sicilian* », *CineAction!* N° 29, Automne 1992

David VASSE, « Soleil noir », *Eclipses, op. cit.*, p. 120-125

Myriam VILLAIN, « Le Sicilien, c'est moi! », *Eclipses, op. cit.*, p. 126-131

### **Entretiens avec Michael Cimino**

« Une histoire en mouvement circulaire. Entretien avec le réalisateur », *Le Monde*, 29 Octobre 1987

Bill KROHN, « Un album de famille », *Cahiers du Cinéma*, n°401, Novembre 1987

Olivier PERETIE, « Rencontre avec Michael Cimino », *Le Nouvel Observateur*, 5 Avril 1987, p. 150-151

Edouard WAINTROP, « Le rêve américain à distance. Et la Sicile telle que l'auteur de *Voyage au bout de l'enfer* la rêve. Entretien », *Libération*, 28 Octobre 1987, p. 34-36

### **Autour du film et du tournage**

François ALBERA, « Cinéma/Tapage. Le Sicilien, justement », *Révolution* n° 404, 27 novembre-3 Décembre 1987

Carole DESBARATS, « Une rencontre avec Christophe Lambert », *Cinéma 87*, 28 Octobre-10 Novembre 1987, p. 2

François FORESTIER, « Lambert: l'ouverture sicilienne », *L'Express*, 23-29 Octobre 1987, p. 135-138

Bill KROHN, « Le pacte avec le diable », *Cahiers du Cinéma* n° 389, Novembre 1986

« L'oiseau noir », *Cahiers du Cinéma* n° 391, Janvier 1987

Mathieu LINDON, « Christophe Lambert, portrait en sweat-shirt avec groupie », *Libération*, 28 Octobre 1987, p. 35

Daria LUCA, « Christophe Lambert tourne la suite du « Parrain » avec Michael Cimino », *Cinématographe* n° 124, Novembre 1986, p. 3-4

Fabienne PASCAUD, « Lambert est pour les héros. Entretien », *Télérama* n° 1972, 28 Octobre 1987, p. 27-28

Lorenzo FERRERO, *Salvatore Giuliano*, Rome, 1985 (opéra)

### **« version américaine » versus director's cut et « affaire Vidal »**

Michael CIEPLY, « How do you Market Sicilian? Carefully », *Los Angeles Times*, 4 Septembre 1987

Pamela KATZ, « Gore Goes to War », *American Film: A Journal of the Film and Television Arts*, n° 13, Novembre 1987

Jack MATHEWS, « The Real Body Count of Michael Cimino's Sicilian: Director's Version Opens in Paris to Mixed Reviews; Cut Print Sinking at US Box Office », *Los Angeles Times*, 12 Novembre 1987

David PECCHIA, « Amputated Sicilian », *Los Angeles Times*, 1er Novembre 1987

### **« Je ne suis pas seulement un bandit » : mise en perspective de la lecture ciminenne de Salvatore Giuliano**

Angelo APRILE, *La verita su Montelepre e il bandito Giuliano*, Rome, 1950

Giuseppe CALVI, *L'ombra di Giuliano al processo di Viterbo*, Milan, Gandolfi, 1951

Giuseppe CASARRUBEA, *Portella della Ginestra, microstoria di un strage di Stato*, Franco Angeli, 1997

- Giuseppe CASARRUBEA et Mario José CEREGHINO, *La scomparsa di Salvatore Giuliano. Indagine su un fantasma eccellente*, Bompiani, 2013
- Bill Jaynes CHANDLER, *King of the Mountains: The Life and Death of Giuliano the Bandit*, Chicago, Northern Illinois University Press, 1988
- Michel CIMENT, Goffredo FOFI et Piero GOBETTI, « Entretien avec Rosi », *Positif* n° 69, Mai 1965, p. 8
- Michel CIMENT, *Le dossier Rosi*, Paris, Stock, 1976
- Claude DELFAU-MIGROT, *Salvatore Giuliano, l'assassin colonel*, Paris, L'Harmattan, 2009
- Monica FACCHINI, « Lamento, ordine e subalternità in Salvatore Giuliano », *Brown University, California Italian Studies*, 2010
- Albert FECHE, « Salvatore Giuliano (analyse) », *Séquences* n° 42, 1965, p. 29-35
- Monte FINKELSTEIN, *Separatism, the allies and the mafia: The struggle for Sicilian Independence, 1943-1948*, Bethlehem, Lehigh University Press, 1998
- Jean GILI, *Francesco Rosi: Cinéma et pouvoir*, Paris, Editions du Cerf, 1976
- Giuseppe Sciortino GIULIANO, *Mio Fratello Salvatore Giuliano*, Palerme, Arnone Editore
- Eric HOBSBAWM, *Les Bandits*, Paris, Editions Zones, 2008 (4ème édition)
- Tulio KEZICH et Sebastiano GESU, *Salvatore Giuliano*, Rome, FM, 1962
- Carlo Maria LOMARTIRE, *Il bandito Giuliano*, Mondadori, 2007
- Gavin MAXWELL, *God Protect Me For My Friends: A History of Salvatore Giuliano*, Londres, Readers Union Longmans Green, 1957
- Francesco MONDINI, *Vita e morte di Salvatore Giuliano, re di Montelepre*, Rome, Novissima, 1950
- Mario PUZO, *Le Sicilien*, Paris, Le Livre de Poche, 1985
- Francesco RENDA, *Salvatore Giuliano: una biografia storica*, Palerme, Sellerio, 2002
- Salvatore Francesco ROMANO, *Sguardo storico sul brigantaggio e la mafia in Sicilia*, Milan, Le Edizioni Sociali, 1950
- Leonardo SCIASCIA, « La Sicilia nel cinema » in *Film 1963* (repris dans Claude AMBROISE, *Leonardo Sciascia. Opere*, Milan, RCS Libri, 2000, p. 1220)
- Giovanni TESSITORE, *Il nome e la cosa. Quando la mafia non si chiamava mafia*, Milan, Franco Angeli, 1997
- Sandro ZAMBETTI, *Francesco Rosi*, Florence, La Nuova Italia, 1977

## **Chapitre Deux : Parcourir le rêve. Les bifurcations de la filmographie (*Thunderbolt & Lightfoot* et *Sunchaser*)**

**1974 : « Which way are we headed ? »**

### **Compte-rendus critiques**

José-Marie BESCOS, « *Le Canardeur* », *Pariscope*, 20 Août 1986

- Bernard CHARDERE, « *Le Canardeur* », *Positif* n° 162, Octobre 1974, p. 69
- Louis CHAUVET, « *Le Canardeur* », *Le Figaro*, 6 Septembre 1974
- Robert CHAZAL, « *Le Canardeur. Dans le Mille* », *France-Soir*, 5 Septembre 1974
- Jack COLE, « *Thunderbolt and Lightfoot* », *Slant Magazine*, 20 Février 2014
- Guillaume GAS, « *Le Canardeur* », *Courte-Focale.fr*, 28 Novembre 2014
- Colette GODARD, « Reprise. *Le Canardeur* de Michael Cimino. Le dernier braquage », *Le Monde*, 19 Août 1986
- Gérard LEFORT, « *Une Amérique monstre* », *Libération*, 19 Août 1986
- Michel LENGLINEY, « *Le Canardeur. Clint Eastwood sympathique* », *Télérama*, 7 Septembre 1974
- Olivier PERE, « *Le Canardeur. Dès son tout premier film de réalisateur, Cimino était grand* », *Les Inrockuptibles*, 19 Janvier 2011
- René QUINSON, « *Le Canardeur de Michael Cimino, un nouveau personnage pour Clint Eastwood* », *Le Quotidien de Paris*, 7 Septembre 1974
- H.R., « « *Le Canardeur* », *La Croix*, 16 Septembre 1974
- John RAISBECK, « *Thunderbolt and Lightfoot* », *Monthly Film Bulletin* vol. 41, n° 484, Mai 1974, p. 185-186
- J.S., « *Le Canardeur* », *Le Monde*, 11 Septembre 1974
- Alexander STUART, « *Thunderbolt and Lightfoot* », *Films and Filming* vol. 20 n° 240, Septembre 1974, p. 42
- Jean-Baptiste THORET, « *Un rêve d'Idaho* », *Charlie-Hebdo*, 19 Janvier 2011

## **Analyses**

- Peter BISKIND, « *Sexual Politics in Thunderbolt and Lightfoot. Tightass and cocksucker* », *Jump Cut* n° 4, 1974, p. 5-6
- Michael BLISS, « *Two for the Road* », in *Martin Scorsese and Michael Cimino, op.cit.*, p. 151-165
- Jean-François BUIRE, « *L'homme qui fit rire Eastwood* », *Eclipses, op. cit.*, p. 32-35
- Arnaud DEVILLARD, « *le vieil Eastwood au pays du Nouvel Hollywood* », *Eclipses, op. cit.*, p. 22-31
- Robin WOOD, « *From Buddies to Lovers* » in *Hollywood from Vietnam to Reagan, op. cit.*, p. 198-218

## **1996 : « un film plein d'espoir et d'optimisme »**

### **Compte-rendus critiques**

- Carlo AVONDOLA, « *Verso il Sole* », *Segno Cinema* n° 83, Janvier-Février 1997, p.38-39
- Claude BAIGNERES, « *La foi qui sauve* », *Le Figaro*, 20 Mai 1996
- Gérard CAMY, « *Sunchaser* », *Jeune Cinéma* n° 238, Juillet-Août 1996
- Serge CHAUVIN, « *Fidèle à son œuvre, Michael Cimino continue d'explorer les rapports d'amour* »

et de haine qu'il entretient avec son pays. », *Les Inrockuptibles*, Janvier 1996

Annie COPPERMANN, « Western automobile », *Les Echos*, 29 Mai 1996

Michel CIEUTAT, « *Sunchaser*. L'écrin des cimes », *Positif*, Juillet-Août 1996, p.95-96

François FORESTIER, « La cavale de Cimino », *Le Nouvel Observateur*, 23 au 29 Mai 1996

Jean-Michel FRODON, « Retour aux sources de la société américaine », *Le Monde*, 30 Mai 1996

Emmanuelle FROIS, « Cimino, l'éternel cow-boy. Chez les Navajos du Colorado, le réalisateur de *Heaven's Gate* retrouve l'Ouest de la légende », *Le Figaro*, 18 et 19 Mai 1996

Philip KEMP, « *Sunchaser* », *Sight and Sound*, Janvier 1997

Jean-Pierre LACOMME, « Le retour très serein de Cimino », *Le Journal du Dimanche*, 19 Mai 1996

Todd McCARTHY, « The *Sunchaser* », *Variety*, 20 Mai 1996

Pascal MERIGEAU, « Le retour du "wonder boy" de Hollywood », *Le Monde*, 21 Mai 1996

Pierre MURAT, « *Sunchaser* », *Télérama*, n° 2420, 29 Mai 1996

Michel PASCAL, « L'ultime ballade », *Le Point*, n° 1236, 25 Mai 1996

Olivier SEGURET, « Cimino prêche dans le désert navajo », *Libération*, 20 Mai 1996

Kevin THOMAS, « *Sunchaser* Leaves Beaten Path in Its Quest », *Los Angeles Times*, 25 Octobre 1996

Serge TOUBIANA, « Loin d'Hollywood », *Cahiers du Cinéma*, n° 503, Janvier 1996, p.36-38

« *Sunchaser* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 454, Juillet 1996, p.87

« *Sunchaser* », *Jeune Cinéma*, n° 238, été 1996, p.48-49

### **Entretiens avec le réalisateur, six ans après son dernier film**

« Michael Cimino: " c'est un film qui guérit" », *Libération*, 20 Mai 1996

« Sur un air de navajo. Entretien avec Michael Cimino », *Les Inrockuptibles*, 29 Mai 1996

Michel CIMENT et Laurent VACHAUD, « Un film optimiste et plein d'espoir. Entretien avec Michael Cimino », *Positif*, Juillet-Août 1996, p.97-101

FX FEENEY, « Between Heaven and Hell. Interview with Michael Cimino », *People* vol.46, n° 20, 1996

Emmanuelle FROIS, « La voyage initiatique de Michael Cimino », *Le Figaro*, 29 Mai 1996

Elizabeth GOUSLAN, « Cimino, l'année du pardon », *L'Événement du Jeudi*, 30 Mai 1996

Sophie GRASSIN et Gilles MEDIONI, « Cimino, légende indienne », *L'Express*, 30 Mai 1996

Jean-Claude LOISEAU, « Le hors-la-loi », *Télérama*, n° 2420, 29 Mai 1996, p.43-44

Nicolas SAADA et Serge TOUBIANA, « Entretien avec Michael Cimino », *Cahiers du Cinéma*, n° 503, Janvier 1996, p.39-43

### **Analyses**

Yann CALVET, « L'humain...derrière les images », *Eclipses, op. cit.*, p. 142-149

Pascal MERIGEAU, « Avec *Sunchaser*, Michael Cimino tente de retrouver ses marques », *Le*

*Monde*, 30 Mai 1996

Maurizia NATALI, « The Sublime Excess of the American Landscape : *Dances with Wolves* and *Sunchaser* as Healing Landscapes », *Cinémas* vol.12, n°1, Automne 2011, p.105-125

### **Deux de la route?**

Bernard BENOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*, Hoebeke, 2011

Sébastien CLERGET, « Hobson, Montana (Le Canardeur) », in *L'Amérique évanouie. De Stephen King à John Carpenter, du Maine à la Californie*, Paris, Rouge Profond, collection « Décors », 2013, p. 61

Steven COHAN et Inan Rae HARK (dir.), *The Road movie Book*, New York, Routledge, 1997

Mathieu DARRAS, « Routes à jamais perdues », *Positif*, n° 545-546, Juillet-Août 2003, p. 20-23

Michel EUVRARD, « Il n'y a plus d'eldorado ou les avatars du road movie », *24 Images* n° 37, Janvier 1988, p.30-34

James J FLINK, *The Car Culture*, Cambridge, MIT Press, 1976

Pierre GIN, « Les bifurcations culturelles du road movie contemporain », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol.18, n°2-3, 2008, p.30-45

Annie GOLDMANN, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Henri Veyrier, 1985

Anne HURAUULT-PAUPE, « Une utopie américaine : le road movie », *CinémAction*, n° 115, Mars 2005, p. 49-57

David LADERMAN, « What a trip : the road film and American Culture », *Journal of Film and Video*, vol. 48, n°1, Printemps-Eté 1996

*Driving Visions : Exploring the Road Movie*, Austin, University Press of Texas, 2002

Antoine LECLERC et Roland HELIE, « Du western au road movie », *CinémAction*, n° 86, Janvier 1998, p. 136-139

Alberto MORSIANI, « La perdita del centro. I crocevia del road movie e le terre di nessuno », *Scene Americane*, Parme, Pratiche Editrice, 1994

Walter MOSER, « Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol.18, n°2-3, 2008, p.7-30

Hubert-Yves ROSE, « Ma femme m'attend, mon mari me cherche », *La Revue de la Cinémathèque*, n° 29, Juillet-Août 1994, p. 10-13

Jim et Nancy SCHAUT, *American Automobilita: An Illustrated History and Price Guide*, Radnor, Wallace-Homestead Book Company, 1994

Berndt SCHULZ, *Lexicon der Road Movies*, Berlin, Lexikon, 2001

### **Troisième partie: Penser l'Amérique**

#### **Thématiques transversales :**

##### **Le Jardin et sa mise à sac**

Roger Cushing AIKIN, « Painting of Manifest Destiny: Mapping the Nation », *American Art*,

Automne 2000

Olivier ASSAYAS, « La ligne de fuite perdue. Notes sur l'espace américain », *Cahiers du Cinéma*, n°337 (« Made in USA »), Juin 1982

Kostas AXELOS, *Marx, penseur de la technique*, Paris, UGE/Editions de Minuit, 1974

Albert BOIME, *The Magisterial Gaze : Manifest Destiny and American Landscape Painting*, Washington, Smithsonian Institution, 1991

Sacvan BERCOVITCH, *The Rites of Assent. Transformation in the Symbolic Construction of America*, New York, Routledge, 1993.

Lawrence BUELL, "Pastoral Ideology", in *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, 31-52.

Sébastien CLERGET, *L'Amérique évanouie*, *op.cit.*

Susan DANLY et Leo MARX (dir.), *The Railroad in American Art: Representations of Technological Change*, Cambridge, MIT Press, 1988

Sara DARIUS, *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 2002

William EMPSON, *Some Versions of Pastoral*, Londres, Chatto and Windus, 1935.

Leslie FIEDLER, *An End to Innocence. Essays on Culture and Politics*. Boston, Beacon Press, 1966.

*The Return of the Vanishing American*, New York, Stein and Day, 1968

*Love and Death in the American Novel*, New York, Dell Publishing, 1969

« Montana ; or the End of Jean-Jacques Rousseau », in *A New Fiedler Reader*, Amherst, Prometheus Books, 1999, p. 13-23

Philip FISHER (dir.), *The New American Studies*, Berkeley, University of California Press, 1991

Hal FOSTER, « The Archive without Museum », *October*, n° 77, été 1996

Daniela GALLINGANI, *Mythe, Machine, Magie*, Paris, PUF « Perspectives littéraires », 2001

Terry GIFFORD, *Pastoral*, New York, Routledge 2000.

Bertrand GILLE, *Histoire des techniques*, Paris, Gallimard, 1978

Tom GUNNING, « Now You See It, Now You Don't : the Temporality of the Cinema of Attractions », *The Velvet Light Trap*, Automne 1993

Martin HEIDEGGER, « La question de la technique » (1954), in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard « Tel », 1980

Robert HUGHES, *American Visions: The Epic History of Art in America*, New York, Alfred A. Knopf, 1997

Jane JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964

François JARRIGE, *Face au monstre mécanique. Une histoire des résistances à la technique*, Imho, « Radicaux libres », 2009

Steven G. KELLMAN et Irving MALIN (dir.), *Leslie Fiedler and American Culture*, Newark, University of Delaware Press, 1999



Leo MARX, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Idea in America*, New York, Oxford University Press, 1966 (2ème édition 2004)

« Pastoralism in America », in Sacvan BERCOVITCH et Myra JEHLEN (dir.). *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986

Lewis MUMFORD, *Le Mythe de la machine*, Paris, Fayard, 1973

*Technique et civilisation*, Paris, Editions du Seuil, 1976

Maurizia NATALI, *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996

David E. NYE, *American Technological Sublime*, MIT Press, 1994

Pierre-Yves PETILLON, *La Grand Route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979

Henry Nash SMITH, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, New York, Vintage Books, 1957

Frances A. YATES, *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966

### **The Hyphen-Nation : Images de l'immigration**

Elyette BENJAMIN-LABARTHE, « Les minorités dans le cinéma américain : aux marches du Paradis? », *Revue d'Etudes Américaines*, année 1993, vol. 57, n° 1, p. 223-234

Christan BOSSENO, « Un troisième voyage en immigration », *CinémAction* n° 24 (numéro spécial « cinéma et immigration, avec la critique de *Heaven's Gate* par René Prédal), Janvier 1983, p. 3-11

Pearl BOWSER, *In Color : Sixty Years of Images of Minority Women in the Media 1921-1981*, New York, Third World Newsreel, 1983, p. 23-25

Angela DAVIS, *Women, Race and Class*, New York, Vintage, 1981

Lester D. FRIEDMAN (dir.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 1992

*Shared Differences : Multicultural Media and Practical Pedagogy*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995

Danusha V. GOSKA, « The Bohunk in American Cinema », *Journal of Popular Culture*, vol. 39, n° 3, 2006, p. 407-429

Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010

Jeffrey H. MAHAN, *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley, University of California Press, 2000

Randall MILLER (dir.), *Ethnic Images in American Film and TV*, Philadelphie, The Balche Institute, 1978

*The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, New York, Ozer, 1980

## **Sur les acteurs de la trilogie**

### **John Cazale**

Bruce FRETTS, « Remembering John Cazale's Big Screen Brilliance », *Entertainment Weekly*, 21 Février 2003

Gina PICCALO, « John Cazale, A Godfather of Acting », *The Daily Beast*, 31 Mai 2010  
Richard SHEPARD, *I Knew It Was You : Rediscovering John Cazale*, film documentaire, 2009  
« John Cazale, Actor on Stage and Screen », *New York Times*, 14 Mars 1978

### **Robert De Niro**

Patrick AGAN, *De Niro, The Man, The Myth and The Movies*, Londres, Hale, 1989  
Douglas BRODE, *The Films of Robert De Niro*, Cecaucus, Citadel, 1993  
James CAMERON-WILSON, *The Cinema of Robert De Niro*, Londres, Zomba Books, 1986.  
Andy DOUGAN, *Untouchable : A Biography of Robert De Niro*, Thunder's Mouth Press, 2003  
Keith McKAY, *Robert De Niro: The Hero Behind the Masks*, New York, St Martins Press, 1986.  
Christian VIVIANI et Michel CIEUTAT, *Pacino/De Niro : regards croisés*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2006  
Robin WOOD, « Robert De Niro » in Tom PENDERGAST and Sara PENDERGAST, *op. cit.*, vol. 3, p. 345-347

### **Isabelle Huppert,**

Ariel Ronald CHAMMAH et Jeanne FOUCHET, *Isabelle Huppert : la femme aux portraits*, Paris Editions du Seuil, 2005 (catalogue de l'exposition du photographe Patrick Faigenbaum consacrée à l'actrice)  
Jean-Luc DOUIN, *Comédiennes aujourd'hui*, Paris, L'Herminier, collection « le champ de la caméra », 1980  
Isabelle HUPPERT, *Autoportrait*, Cahiers du Cinéma , Hors-série, 1994  
Marc RUSCART, *Isabelle Huppert par ...*, Quimper, Editions Gros Plan/Calligrammes, 1989.

### **Mickey Rourke**

Richard GIANORIO « Mickey Rourke, l'ange déchu », *France Soir*, 10 Janvier 1991  
David McGILLIVRAY, « Mickey Rourke », *Films and Filming*, Juillet 1985  
Bart MILLS, *Mickey Rourke, An Illustrated Biography*, Londres, Sidgwick and Jackson, 1988  
Alessandra STANLEY, « Can Fifty Million Frenchmen Be Wrong? The Nouvelle Vague : Mickey Rourke », *New York Times*, 21 Octobre 1990

### **Meryl Streep**

Diana MAYCHICK, *Meryl Streep : The Reluctant Superstar*, New York, St Martins Press, 1984.  
Eugene E. PFAFF et Mark EMERSON, *Meryl Streep : A Critical Biography*, Jefferson, McFarland & Co., 1987  
S.M. SILVERMAN, « Meryl Streep : There's No End To Her Range », *American Film*, Août 1979  
Nick SMURTHWAITE, *The Meryl Streep Story*, Londres, Beaufort Books, 1984

## **Christopher Walken**

D. CHASE et J. COENCAS, « *Deer Hunter* Vets Step Out : Walken Embraces Acclaim », *Features*, Avril 1979

T.C. FOX, « Christopher Walken : the Shy and Evil WASP », *Village Voice*, 15 Janvier 1979

C. HODENFIELD, « Point Blank : *The Deer Hunter's* Christopher Walken », *Rolling Stone*, 8 Mars 1979

Ianis KATSAHNIAS, « Christopher Walken », *Cahiers du Cinéma*, Juin 1990

J. KORNBLUTH, « Christopher Walken, The Oscar Winner Nobody Knows », *Mademoiselle*, Décembre 1980

Janet MASLIN, « Movies "Discover" Christopher Walken », *New York Times*, 26 Décembre 1978

M. WHITMAN, « Introducing Christopher Walken » (entretien), *Films Illustrated*, Mars 1979

W. WOLF, « The Walken Enigma », *New York*, 15 Juin 1981

## **Chapitre Un : L'âge de la terre (*Heaven's Gate*)**

### ***La version United Artist : un autre film***

Jean-Pierre COURSDON, « Pour n'en pas finir avec *Heaven's Gate* », *Cinéma 81*, n ° 270, Mai 1981

Aljean HARMETZ, « Revised *Heaven's Gate* Collapses at Box Office », *New York Times* 28 Avril 1981

Pierre KANDEL, « Une version courte plus longue? Le plafond disparu de Harvard », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 607/608, Novembre-Décembre 2013, p. 63

Catherine LAPORTE, « La Porte du paradis: une dernière chance », *L'Express*, 16-21 Mai 1981, p. 35-36

Michel PEREZ, « Comment être sûr de ce qu'on dit avec un film infirme? », *Le Matin*, 21 Mai 1981

F.J. PRIAL, « *Heaven's Gate* Tries Again at Cannes », *New York Times*, 21 Mai 1981

Andrew SARRIS, « We'll Save It in the Cutting Room! », *Village Voice*, 29 Avril-5 Mai 1981, p.47  
« Trimmed *Gate* Still a Long Way From Profitable Paradise », *Variety* 29 Avril 1981, p.6

### ***La carrière du film & sa « résurrection »***

Emile BRETON, « La lutte des classes, sujet de western », *L'Humanité*, 27 Février 2013

Richard BRODY, « Would the Internet Have Rescued *Heaven's Gate*? », *The New Yorker*, 4 Novembre 2012

« The Modernity of *Heaven's Gate* », *The New Yorker*, 6 Novembre 2012

Giulia D'AGNOLO VALLAN, « *Heaven's Gate*: Western Promises », *Current*, 20 Novembre 2012

Manhola DARGIS, « The Second Coming of *Heaven's Gate* », *The New York Times*, 5 Mars 2013

Jean-Luc DOUIN, « Paradis Perdu », *Télérama* n° 2183, 13 Novembre 1991, p. 84

Gavin EDWARDS, « South of *Heaven* : Soderbergh Cuts an Epic Bomb in Half », *Rolling Stones*, 28 Avril 2014

Pierre EISENREICH, « La porte du Paradis. Le long songe de la catastrophe », *Positif* n° 628, Juin 2013, p. 86-87

Kevin FILIPSKI, « Video; The Second Life of *Heaven's Gate* », *The New York Times*, 9 Avril 2000

Scott FOUNDAS, « Michael Cimino Revisits His Notorious Flop *Heaven's Gate*, Wich Maybe Was a Masterpiece All Along », *LA Weekly*, 17 Janvier 2013

H GAISER, « The Film That Sank a Studio : *Heaven's Gate* was Filmed here 25 Years Ago », *The Daily Inter Lake*, 20 Décembre 2004

Patrick GOLDSTEIN, « No one's cheering *Heaven*. Disastrous Film that Defined Era Hits Twentieth Century », *Milwaukee Journal Sentinel*, 17 Décembre 2000

Joseph Jon LANTHIER, « *Heaven's Gate* », *Slant Magazine*, 18 Mars 2013

Gérard LEFORT et Olivier SEURET, « Huppert-Cimino, souvenir du *Paradis* », *Libération*, 26 Février 2013

Iannis KATSAHNIAS, « le temps retrouvé », *Cahiers du Cinéma*, n° 422, Juillet-Août 1989

Jacob KNIGHT « How to Buid a Bomb : A Re-Examination of Michael Cimino's *Heaven's Gate* », *Very Aware, The Movie Blog* (veryaware.com), 26 Novembre 2012

Nicole LAPORTE, « Inside Move : MGM Trio knocking on *Heaven's* Door. Cimino pic to be restored, get the TV docu treatment », *Variety*, 16 Mai 2004

Dennis LIM, « Time Has Been Kind to *Heaven's Gate* », *The New York Times*, 21 Septembre 2012

Jean-Louis MINGALON, « l'histoire d'un massacre », *Le Monde Radio-Télévision*, 14 Février 1988

Jacques MORICE, « Le film maudit de Michael Cimino », *Beaux Arts Magazine*, n° 345, Mars 2013, p.42

Eric NEUHOFF, « Mais qu'est-ce qu'ils trouvent à Isabelle? », *L'Événement du Jeudi*, 11 Novembre 1991

Geoff PEVERE, « Far from Heaven ; *Heaven's Gate* a Period Disaster », *Toronto Star*, 12 Mars 2005

Simon PLANT, « For *Heaven's* Sake », *Herald Sun*, 23 Octobre 2004

Joe QUEENAN, «From Hell. *Heaven's Gate*, The Worst Film Ever Made », *The Guardian*, 21 Mars 2008

René PREDAL, « La porte du paradis. Après les Indiens et les Vietnamiens... », *CinémAction!* n° 24, 1983, p. 141-142

Jean-François RAUGER, « 18 Novembre 1980 : L'Amérique ferme la Porte du Paradis », *Cahiers du Cinéma* « numéro spécial 100 journées », Hors-Série n° 19, Janvier 1995, p. 120

Steve ROSE, « Six Films That Could Use a Good Edit », *The Guardian*, 29 Avril 2014

Christopher SHARETT, « DVD Reviews. *Heaven's Gate* », *Cineaste*, Été 2013, p. 58-60

Jean-Jacques SCHLERET, « La guerre du bétail », *Le Monde Radio-Télévision*, 11 Novembre 1991

Jay SCOTT, « European Opportunity Knocks on *Heaven's Gate* », *Globe and Mail*, 21 Mai 1981

Laurent VACHAUD, « Le cinéma retrouvé. La porte du paradis, version intégrale », *Positif* n° 347, Janvier 1990, p. 71-73

Robert W. WELKOS, « The Film Flop that Reshaped Hollywood », *Los Angeles Times*, 12 Juin 2004

Jeffrey WELLS, « To All Heaven's Gate Revisionists », *Hollywood Elsewhere*, 13 Août 2012 (<http://www.hollywood-elsewhere.com/2012/08/to-all-heavens/>)

« Cable Heaven for Cimino's Gate », *American Film*, Mars 1983, p.28

« Uncut Gate Comm'1 UK Launch », *Variety*, 14 Septembre 1982, p.35

« Un chef d'oeuvre en version intégrale. *La Porte du paradis* sort du purgatoire », *Le Monde*, 15 Juin 1989

### **Entretiens et rencontres**

Yves ALION et Jean-Philippe GUERRAND, « Entretien avec Isabelle Huppert », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 607/608, Novembre-Décembre 2013

Claudes BAIGNERES, « Le réalisateur le plus contesté des Etats-Unis au festival du film. Michael Cimino aux portes de Cannes », *L'Aurore*, 21 Mai 1981

Yvonne BABY, « Le cercle de la vie. Entretien avec Michael Cimino », *Le Monde*, 21 Mai 1981

T. BUCKLEY, « Talk with Isabelle Huppert », *New York Times*, 25 Juillet 1980

Michel CIMENT et Michael HENRY, « Nouvel entretien avec Michael Cimino. A propos de Heaven's Gate », *Positif*, n° 246, Septembre 1981, p. 17-21

Marie COLMANT, « L'Amérique est une oeuvre inachevée. Entretien avec Michael Cimino », *Libération*, 16 Juin 1981, p. 43-44

Marie COLMANT et Gérard LEFORT, « Isabelle Huppert : Ella est là », *Libération*, 16 Juin 1981, p. 44

Eric DE SAINT-ANGEL, « Michael Cimino contre-attaque », *Le Matin* « Spécial Cannes », 26 Mai 1981

Pierre-Simon GUTMAN, « Rencontre avec Michael Cimino », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 607/608, Novembre-Décembre 2013, p. 22-27

Serge KAGANSKI, « La nuit américaine. Entretien avec Michael Cimino », *Les Inrockuptibles*, 7 Février 1991

« Entretien avec Michael Cimino », *Les Inrockuptibles*, 27 Février 2013

Herb A LIGHTMAN, « Un film plus grand que nature. Entretiens avec Michael Cimino », *American Cinematographer*, Novembre 1980

« Behind the Cameras on *Heaven's Gate* », *American Cinematographer*, vol. 61 n° 11, Novembre 1980

« On location with Heaven's Gate », *American Cinematographer*, vol. 61 n°11, Novembre 1980

Fabienne PASCAUD, « Ils se sont massacrés entre Blancs. Ils refusent de s'en souvenir. Entretien avec Michael Cimino », *Télérama* n° 1638, 3 Juin 1981

Vilmos ZSIGMOND, « On *Heaven's Gate* », *Millimeter*, Janvier 1981

### **Autour du film**

Sylvain ANGIBOUST, « Les protagonistes de la Porte du paradis, entre réalité et légende », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 607/608, Novembre-Décembre 2013, p. 12-13

Michael CIMINO, *Heaven's Gate. La Bible du tournage*, script annoté par le réalisateur, proposé par Carlotta dans le coffret « prestige » de l'édition vidéo du film (comprend également la bande originale, composée par David Mansfield)

Sébastien CLERGET, « Glacier National Park (La Porte du paradis) », *L'Amérique évanouie*, op. cit., p. 63

Chris LE DOUX et Garth BROOKS, « Johnson County War », *American Cowboy*, Liberty Records, 1994

Hélène FRAPPAT, « revues de presse », *L'Avant-Scène Cinéma*, op. cit., p. 66-67.

Scout TAFOYA, *The Unloved : The lone Ranger and Heaven's Gate*, documentaire réalisé pour HBO en 2015

Owen WISTER, *The Virginian*, Londres, Pinnacle, 2014

### **Heaven's Gate et la fin du New Hollywood**

Bruno DEQUEN, « L'apogée et la chute du Nouvel Hollywood. Two-Lane Blocktop et Heaven's Gate », *24 Images*, n° 161, Mars-Avril 2013, p.61

Pierre-Simon GUTMAN, « A propos du tournage. Le mythe "du film qui aurait enterré une époque" », *L'Avant-Scène Cinéma*, op. cit., p. 6-11

Michael HENRY, « Hollywood après le coup d'Etat. Entretien avec Francis Coppola », *Positif*, n° 398, Avril 1994, p. 5-9

Jean-Baptiste THORET, *A propos du film*, livret de présentation inclus dans l'édition « Prestige » du DVD édité par Carlotta, 2013

### **Un film de genre? La question du western ou comment représenter l'ouest**

G.A. ASTRE et A.P. HAARAA, *Univers du western*, Paris, Seghers, 1973

Edward BUSCOMBE, « Inventing Monument Valley: Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film », in Patrice PETRO (dir.), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 87-108

Richard Maxwell BROWN, « Western Violence: Structure, Values, Myth » in *Western Historical Quarterly*, vol. 24, n° 1, 1993

Ian CAMERON et Douglas PYE (dir.), *The Book of Westerns*, New York, Continuum, 1996

Michael COYNE, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, Londres, IB Tauris, 1997

Jean-Philippe DESROCHERS, « Le western crépusculaire. Réfléchir le genre », *Séquences* n° 269, Novembre-Décembre 2010, p. 12-15

Ralph E. FRIAR et Natasha A. FRIAR, *The Only Good Indian...The Hollywood Gospel*, New York, Dram Book Specialists, 1972

T. GALLAGHER, « Shoot-out at the genre Corral : Problems in the 'Evolution' of the Western » in B.K. GRANT (dir.), *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1986

Brian GARFIELD, *Western Films, A Complete Guide*, New York, Da Capo Press, 1982 (réédition 1988)

Christian GONZALEZ, *Le western*, PUF « Que Sais-Je », 1979

- Phil HARDY, *The Film Encyclopedia: the Western*, Londres, Aurum Press, 1991
- Burt KENNEDY, *Hollywood Trail Boss: Behind the Scenes of the Wild, Wild Western*, New York, Boulevard Books, 1997
- Victoria LAMONT, *Westerns : A Women's history*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016
- Gilles LAPREVOTTE (dir.), *Les Indiens et le cinéma, des Indiens d'Hollywood au cinéma des Indiens*, Amiens, Les Trois Cailloux, 1989
- Jean-Louis LEUTRAT, *Le Western*, Paris, Armand Colin, 1973
- David LUSTED, *The Western*, Harlow, Pearson Education Limited, 2003
- R. MALTBY, « A Better Sense of History : John Ford and the Indians », in I. CAMERON et D. PYE, *op. cit.*
- Adrian MARTIN, *Once Upon a Time in America*, Londres, British Film Institute, 1998
- Leonard MATTHEWS, *Histoire du western*, Paris, Bordas, 1985
- Jacques MAUDUY et Gérard HENRIET, *Géographie du western, une nation en marche*, Paris, Nathan, 1989
- Lee Clark MITCHELL, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, Chicago, University of Chicago Press, 1996
- Andrew Patrick NELSON, *Still in the Saddle : The Hollywood Western, 1969-1980*, Norman, University of Oklahoma Press, 2015
- Kim NEWMAN, « Working the Land » in *Wild West Movies. How the West was Found, Lost, Lied About, Filmed and Forgotten*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1990, p. 77-95
- John SAUNDERS, *The Western Genre: From Lordsburg to Big Wiskey*, Londres, Wallflower Press, 2001
- Jon TUSKA, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1988
- Christian VIVIANI, *Le Western*, Paris, Henri Veyrier, 1982
- Janet WALKER (dir.), *Westerns: Films Through History*, New York, Routledge/American Film Institute, 2001

### **La Jonhson county war et les « guerres du range » : quelques films**

- Lewis COLLINS, *The Longhorne*, 1951
- James CRUZE, *The Covered Wagon*, 1923
- Delmer DAVES, *Cowboy*, 1958
- Edward DMYTRYCK, *Broken Lance*, 1954
- Allan DWAN, *Cattle Queen of Montana*, 1954
- Victor FLEMING, *The Virginian*, 1929
- John FORD, *The Man who Shot liberty Valence*, 1962
- Stuart GILMORE, *The Virginian*, 1946
- Howard HAWKS, *Red River*, 1948
- Monte HELLMAN, *Ride in the Whirlwind*, 1965

James HOGAN, *The Texans*, 1938

Joseph KANE, *The Maverick Queen*, 1954

Lee H. KATZIN, *Heaven with a Gun*, 1968

Robert V. LEE, *The Toast of New York*, 1937

Andrew McLAGLEN, *The Rare Breed*, 1965  
*Chisum*, 1970

Anthony MANN, *The Far Country*, 1955  
*The Man From Laramie*, 1955

George MARSHALL, *The Sheepman*, 1958

Rudolmh MATE, *The Violent Men*, 1954

Kurt NEUMANN, *Cattle Drive*, 1951

Sam PECKINPAH, *The Riflemen* (1958-1963) et *The Westerner* (1960), séries pour la télévision  
*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973

Arthur PENN, *The Missouri Breaks*, 1976

Dick RICHARDS, *The Culpepper Cattle Co.*, 1972

Martin RITT, *Hud*, 1963

Wesley RUGGLES, *Cimarron*, 1931

George STEVENS, *Shane*, 1953

Mark RYDELL, *The Cowboys*, 1971

Lee SHOLEM, *The Readhead From Wyoming*, 1953

John STURGES, *Hour of the Gun*, 1968

Jan TROELL, *Utvandrarna*, 1970  
*Nybyggarna*, 1973

William WELLMAN, *Track of the Cat*, 1954

Irvin WILLAT, *North of '36'*, 1924

Simon WINCER, *Lonesome Dove*, 1988 (mini-série pour la télévision)

William WYLER, *The Big Country*, 1956

### **La « guerre des Cinq Jours » et le west (not so wild?)**

Douglas W. ALLEN « Homesteading and Property Rights : or, How the West Was Really Won » *Journal of Law and Economics* 34, n. 1 (Avril 1991) p. 1-23.

Terry ANDERSON et Peter J. HILL, « The Evolution of Property Rights : A Study of the American West » *Journal of Law and Economics* 18, n° 1 (Avril 1975) p. 163-79.

*Not So Wild, Wild West.: Property Rights on the Frontier*; Stanford, Stanford University Press, 2004.

D.F. BARBER, *The Longest Rope*, Caldwell, Caxton Printers, 1947



- Jana BOMMERSBACH, *Cattle Kate. A Novel*, Pen Poisoned Press, 2014
- R.A BARTLETT, *The New country : A Social History of the American Frontier, 1776-1890*, New York, Oxford University Press, 1974
- Daniel BOORSTIN, « A la conquête du domaine public » in « L'expérience démocratique », *Les Américains*, p. 892- 900
- James S. BRISBIN, *The Beef Bonanza or How to Get Rich on the Plains*, Philadelphie, JB Lippincott and Co., 1881
- Richard Maxwell BROWN *Strain of Violence: Historical Studies of American Violence and Vigilantism*, New York, Oxford University Printing Press, 1975.
- John Rolfe BURROUGHS *Guardian of the Grassland: The First Hundred Years of the Wyoming Stock Growers Association*, Cheyenne, Pioneer Printing & Stationary Company, 1971.
- Chip CARLSON, *Tom Horn. Blood on the Moon. Dark History of the Murderous Cattle Detective*, High Plains Press, 2001
- Marion CLAWSON, *Uncle Sam 's Acres*, New York, Dodd Mead, 1951.
- Levette J DAVIDSON, « A Ballad of the Wyoming Rustler War », *Western Folklore*, 6.2, 1947, p.115-118
- John W. DAVIS, *Wyoming Range Wars : The Infamous Invasion of Johnson County*, Norman, University of Oklahoma Press, 2012
- Robert K DE ARMENT, *Alias Franck Canton*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997
- Hernando DE SOTO, *The Mystery of Capital: Why Capitalism Triumphs in the West and Fails Everywhere Else*, New York, Basic Books, 2000.
- Robert C. ELLICKSON, *Order Without Law: How Neighbors Settle Disputes*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- Paul Wallace GATES, « The Homestead Law In An Incongruous Land System », *The American Historical Review* , vol. 41, n° 4 (Juillet 1936) p. 652-681.
- Pierre-Simon GUTMAN, « Histoire d'une guerre civile oubliée. Entretien avec Randy McFerrin », *L'Avant-Scène Cinéma*, op. cit., p. 14-17
- Benjamin Horace HIBBARD, *A History of the Public Land Policies*, New York, Peter Smith, 1939
- Eugene HOLLON, *Frontier Violence : Another Look*, New York, 1974.
- Patrick T. HOLSHER, *On This Day in Wyoming History*, New York, The History Press, 2014
- George W. HUFSMITH, *The Wyoming Lynching of Cattle Kate (1889)*, High Plains Press, 1993
- Turrentine W. JACKSON, "The Wyoming Stock Growers' Association Political Power in Wyoming Territory, 1873-1890." *The Mississippi Valley Historical Review*, vol. 33, n° 4. (Mars 1947) p.571-594.
- Annette KOLODNY, *The Land Before Her : Fantasy and Experience of the American Frontiers 1630-1860*, Chapel Hill, Univesity of North Carolina Press, 1984
- Taft Alfred LARSON, *History of Wyoming*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.
- Gary LIBECAP, *Locking Up the Range. Federal Land Controls and Grazing. Pacific Studies in Public Policy*, Cambridge, Balinger Publishing Co., 1981
- Patricia N. LIMERICK, *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*, New

York, Norton, 1987

Randy McFERRIN et Doug WILLS, « High Noon On the Western Range: A Property Rights Analysis of the Johnson County War ». *Milgard School of Business Publications*, 2007

Asa Shinn MERCER, *The Banditti of the Plains or The Cattlemen's Invasion of Wyoming in 1892*, Norman, University of Oklahoma Press « the Western Library », 1975 (première édition 1894)

Clyde A. MILNER II et Carol A. O'CONNOR, *The Oxford History of the American West*, New York, Oxford University Press, 1996

*As Big as West: the Pionner life of Granville Stuart*, New York, Oxford University Press, 2009

R. W. MONDY, « Analysis of Frontier Social Instability » *The Southwestern Social Science Quarterly* 24 (1943) p. 167-177.

Sue MYERS, « Commemorating the Johnson County War », *Casper Star Tribune*, 9 Avril 2007

Sandra L. MYRES, *Westering Women and the Frontier Experience, 1800-1915*, Albuquerque, University Press of New Mexico, 1982

Dick NELSDON, *Only a Cow Country at One Time*, San Diego, 1951

Bill O'NEAL, *The Johnson County War*, Eakin Press, 2004

Ernest Staples OSGOOD, *The Day of the Cattleman*. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1929

Charles PENROSE, *The Rustlers Business*, Buffalo, Jim Gatchell Museum Press, 2007

John POWELL, *Report on the Lands of the Arid Region of the United States : With a More Detailed Account of the Lands of Utah*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1962.

Janice Hocker RUSHING, « The Rhetoric of the West American Myth », *Communication Monographs* 50, 1983

Mari SANDOZ, *The Cattlemen*, New York, House, 1958.

Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum, 1992

« Myth and the Production of History », in Sacvan BERCOVITCH et Myra JEHLLEN (dir.) *Ideology and Classic American literature*, New York, Cambridge University Press, 1986, p.70-90

*Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973

Henry Nash SMITH, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1970

Granville STUART, *Forty Years on the Frontier*, Lincoln (NE), University of Nebraska Press, 2004

*Pioneering in Montana: the Making of a State 1864-1887*, Lincoln (NE), University of Nebraska Press, 1977

Walter Prescott WEBB *The Great Plains*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981.

Edward WHITE, *The Eastern Establishment and the Western Experience*, Austin, university of Texas Press, 1989

« Powder River Outrage : Champion Tells of the Attempt to Murder Him and Gilbertson », *Buffalo*

*Buletin*, 17 Décembre 1891

« To Kill Seventy Rustlers. That Was Part of the Cattlemen's Programme it is Charged », *New York Times*, 23 Avril 1892

« Troops Came Just in Time. Rescue of the Men Besieged by Rustlers », *New York Times*, 15 Avril 1892

## **Chapitre Deux : L'âge du fer (*The Deer Hunter*)**

### **Entretiens, rencontres autour du film:**

Robert BENAYOUN, Michel CIMENT et Michael HENRY, « Entretien avec Michael Cimino », *Positif* n° 217, Avril 1979, p.21-29

Patrick Mark CARDUCCI, « Stalking the *Deer Hunter* : An Interview with Michael Cimino », *Millimeter*, Mars 1978

Claire CLOUZOT, « Michael Cimino: "la guerre rend fou" », *Le Matin*, 29 Mars 1979

Scott HENDERSON, « Behind the Scenes of *The Deer Hunter* », *American Cinematographer*, Octobre 1978

Laetitia KENT, « Ready for Vietnam? A talk with Michael Cimino », *New York Times*, 10 décembre 1978

Catherine LAPORTE, « Meryl Streep: l'école des cancre », *L'Express*, 18 Mars 1979

Louis MARCORELLE, « Le monde de Michael Cimino. Un acte de foi dans l'Amérique profonde », *Le Monde*, 29 Mars 1979

Janet MASLIN, « Movies Discover Christopher Walken », *New York Times*, 26 Décembre 1978

Joshka SCHIDLOW, « Mon film n'est pas un documentaire sur la guerre du Vietnam. Entretien avec Michael Cimino », *Télérama* n° 1523, 21 Mars 1979

Vilmos Zsigmond, « Photographing *The Deer Hunter* », *American Cinematographer*, Octobre 1978

Sur le site *Cinephilia and Beyond*, le script original du film : <http://www.cinephiliabeyond.org/michael-ciminos-deer-hunter-one-emotionally-shattering-films-ever-made/>

### **Le Vietnam: une approche par la fiction cinématographique**

#### **Les « films de prisonniers »**

Gideon AMIR, *POW. The Escape*, 1986, Cannon Films

Lionel CHETWYND, *The Hanoi Hilton*, 1986, Cannon Films

George COSMATOS, *Rambo : First Blood, Part II*, 1985, Anabasis N.V

Werner Herzog, *Rescue Dawn*, 206, MGM

Lance HOOL, *Missing in Action 2 : The Beginning*, 1985, Cannon Films

Larry LUDMAN (Fabrizio De Angelis), *Cobra Mission*, 1986, Fulvia Film

Aaron NORRIS, *Braddock : Missing in Action part 3*, 1988, Cannon Films

Ted POST, *Good Guys Wear Black*, 1978

Romano SCAVOLINI, *Dog Tags*, 1988, Cinevest Entertainment Group  
Joseph ZITO, *Missing in Action*, 1984, MGM

### **Les conséquences sociales/ Le Vietnam en Amérique**

Hal ASHBY, *Coming Home*, 1978, United Artists  
John BADHAM, *Blue Thunder*, 1983, Columbia Pictures  
Peter BROOK, *Tell Me Lies*, 1968  
Timothy Lin BUI, *Green Dragon*, 2001, Columbia Pictures  
Bob CLARK, *Deathdream (Dead of night)*, 1975, Quadrant Films  
Richard COMPTON, *Welcome Home, Soldier Boy*, 1972, 20<sup>th</sup> Century Fox  
Francis COPPOLA, *Gardens of Stone*, 1987, TriStar  
Gilbert CATES, *Backfire*, 1987, ITC Entertainment  
John FLYNN, *Rolling Thunder*, 1978, American International Pictures  
Henry JAGLOM, *Tracks*, 1977, Trio  
Norman JEWISON, *In Country*, 1989, Warner Bros.  
David JONES, *Jacknife*, 1989, Cineplex Odeon Films  
Jeremy KAGAN, *Heroes*, 1977, Universal Pictures  
Elia KAZAN, *The Visitors*, 1972, United Artists  
Ted KOTCHEFF, *First Blood*, 1982, Orion Pictures  
*Uncommon Valor*, 1983, Paramount Pictures  
Tom LAUGHLIN, *Billy Jack*, 1971, Warner Bros  
Adrain LYNE, *Jacob's Ladder*, 1989, TriStar Pictures  
Alan PARKER, *Birdy*, 1984, A&M Films et TriStar Pictures  
Ivan PASSER, *Cutter's Way*, 1981, United Artists  
Karel REISZ, *Who'll Stop the Rain?* 1978, United Artists  
Mark ROBSON, *Limbo*, 1972  
Martin SCORSESE, *Taxi Driver*, 1976, Columbia Pictures  
Oliver STONE, *Born on the Fourth of July*, 1989, Universal Pictures

### **De quelques récits symboliques**

Robert ALDRICH, *Twilight's Last Gleaming*, 1977, Lorimar Production  
Francis COPPOLA, *Apocalypse Now*, 1979, United Artists  
Peter WATKINS, *Punishment Park*, 1971, Project X Distribution

### **Avant le départ/ la conscription et sa contestation**

Robert ALTMAN, *Streamers*, 1983, MGM/United Artists

Rob COHEN, *A Small Circle of Friends*, 1980, United Artists  
Gordon DAVIDSON, *The Trial of the Catonsville Nine*, 1972  
Jacques DEMY, *Model Shop*, 1969, Columbia Pictures  
Brain De PALMA, *Greetings*, 1968, West End Films  
Milos FORMAN, *Hair*, 1979, United Artists  
Bruce KESSLER, *The Gay Deceivers*, 1969, Fanfare Films Inc.  
David MILLER, *Hail, Hero*, 1969, Cinema Center Films  
Jack NICHOLSON, *Drive, He Said*, 1971, BBS Productions  
Arthur PENN, *Alice's Restaurant*, 1969, United Artists  
Joseph SARGENT, *Tribes* (téléfilm), 1970, 20<sup>th</sup> Century Fox Television  
Paul WILLIAMS, *The Revolutionary*, 1970, United Artists  
Robert WISE, *Two People*, 1973, Universal Pictures

### **Les débuts de l'engagement**

Marshall THOMPSON, *A Yank in Vietnam*, 1964, Allied Artists  
Ted POST, *Go Tell the Spartans*, 1978, United Artists  
John WAYNE et Ray Kellogg, *Green Berets*, 1968, Warner Bros.

### **Au front, ou du camp d'entraînement à la jungle asiatique**

Uwe BOLL, *1968 Tunnel Rats*, 2008, Vivendi Entertainment  
Christopher CROWE, *Off Limits*, 1987  
Brian De PALMA, *Casualties of War*, 1989, Columbia Pictures  
Ignazio DOLCE, *Leathernecks*, 1988  
*Angel Hill : L'Ultima Missione*, 1988  
Sidney J. FURIE, *Boys in Company C*, 1978, Columbia Pictures  
*Purple Hearts*, 1984, Warner Bros.  
John IRVIN, *Hamburger Hill*, 1987, RKO Pictures  
Stanley KUBRICK, *Full Metal Jacket*, 1987, Warner Brothers pictures  
Barry LEVINSON, *Good Morning, Vietnam*, 1988, Touchstone Pictures  
Oliver STONE, *Platoon*, 1986, Orion Pictures  
*Heaven and Earth*, 1993, Warner Bros.  
Toranong SEECHUA, *Soldier Warriors*, 1986  
Randall WALLACE, *We Were Soldiers*, 2002, Pramount Pictures

### **Le Vietnam recyclé**

Robert ALDRICH, *The Choirboys*, 1977, Universal Pictures

Hal BARTLETT, *Love is For Ever (Comeback)*, 1983  
Ossie DAVIS, *Gordon's War*, 1973, 20<sup>th</sup> Century Fox  
Richard DONNER, *Lethal Weapon*, 1987, Warner Bros  
Clint EASTWOOD, *Heartbreak Ridge*, 1986, The Malpaso Company  
Tom GRIES, *The Glass House* (téléfilm), 1972  
Charles SELLIER Jr., *The Annihilators*, 1985  
Joe TORNATORE, *Zebra Force*, 1976, Pac West Cinema Group

### **La destruction du Jardin, quelques fictions du Vietnam et d'ailleurs**

Raoul COUTARD, *Hoa Binh*, 1970, Madeleine Films  
Bach DIEP, *La Punition (Trình phạt)*, 1984  
Jonathan FOO et Nguyen Phan QUANG BINH, *La Danse de la cigogne (Vu Khuc can co)*, 2002  
Dang Nhat MINH, *La Fille du fleuve (Co Gai tren song)*, 1987  
Hai NINH, *Le Dix-Septième parallèle, jour et nuit (Vi tuyến 17 ngày và đêm)*, 1972  
*La Petite fille de Hanoi (Em bé Hà Nội)*, 1974  
Khuong ME, *La Jeun Nhip (Cô Nhip)*, 1977  
Nguyen Hon SEN, *Terre dévastée (Cánh đồng hoang)*, 1979  
Ham TRAN, *Journey From the Fall (Vượt Sông)*, 2005, ImaginAsian Pictures  
Vu Phan TU *La Maîtresse Hanh ( Cô Giao Hanh)*, 1966

### **Parcours romanesque et poétique autour du Vietnam**

Kent ANDERSON, *Sympathy for the Devil*, Paris, Gallimard « Folio Policier », 2013  
Philip D. BEIDLER, *American Literature and the Experience of Vietnam*, Athens, University of Georgia Press, 1982  
*Re-writing America: Vietnam Authors in Their Generation*, Athens, University of Georgia Press, 1991  
Bernard BERGONZI, « Vietnam Novels : First Draft », *Commonweal*, 27 Octobre 1972, p. 84-88  
Joan DIDION, *Démocratie*, Paris, Robert Laffont, 2013  
Duong Thu Huong, *Terre des oublis*, Paris, Le livre de Poche, 2007  
*Roman sans titre*, Paris, Le Livre de Poche, 2013  
W.D. EHRHART, « Soldier-Poets of the Vietnam War » in Owen W GILMAN et Lorrie SMITH (dir.), *America Rediscovered: Critical Essay on Literature and Film of the Vietnam War*, New York, Garland, 1990  
*Carrying the Darkness. American Indochina: The Poetry of the Vietnam War*, New York, Avon, 1985  
Denis JOHNSON, *Arbre de fumée*, Paris, Christian Bourgois, 2008  
John LAWSON, « Telling It Like It Was: The New Fictional Literature of the Vietnam War » in GILMAN et SMITH, *op. cit.* 1990, p.363-381

Norman MAILER, *Why We Are in Vietnam*, 1967 (traduction française : *Pourquoi sommes-nous au Vietnam?*, Paris, Grasset « Les cahiers rouges », 2008)

David MORRELL, *Premier sang*, Paris, Gallmeister, 2013

Martin J. NAPARSTECK, « Vietnam War Novels », *Humanist*, Juillet 1979, p. 37-39

Larry NELSON, *Our Last, First Poets: Vision and History in Contemporary American Poetry*, Urbana, University of Illinois Press, 1991

Baoh NINH, *Le Chagrin de la guerre*, Paris, Philippe Picquier, 1994

Simon PHILO, « Breaking the Silence, Crossing the Line: Women Veteran Poets of the Vietnam War » in Aranzazu USANDIZAGA et Andrew MONNICKENDAM, *op.cit.*, 2001, p. 237-256

Robert STONE, *Dog Soldiers*, 1973 (traduction française: *Les guerriers de l'enfer*, Paris, Gallimard, 1978 ; nouvelle traduction de Philippe Garnier : *La Ligne de fuite*, Paris, Editions de l'Olivier, 2015)

Joseph A. TETLOW, « The Vietnam War novels », *America*, Juillet 1980, p. 32-36

James C. WILSON, *Vietnam in Prose and Film*, Jefferson, McFarland, 1982

### **« *Serving God and the Country Proudly* » : guerre et société dans l'Amérique, de Kennedy à Nixon**

#### **Films Documentaires**

Patrick BARBERIS, *Vietnam, la trahison des médias* (téléfilm), 2008, Zadig Production/Arte

Michael BILTON et Kevin SIM, *Four Hours in My Lai 1964-1992*, 1992 (téléfilm, ITV)

Emmanuelle CASTRO, Joris IVENS et Jean-Pierre SERGEANT, *Le Peuple et ses fusils*, 1969, Capi Films

Isabelle CLARKE et Daniel COSTELLE, *La guerre du Vietnam : images inconnues* (trois films de 52 min. réalisés pour la télévision), 1996-1997

Bill COUTURIE, *Dear America : Letters From Vietnam*, 1987, Corsair Pictures

Jean CREPU, *Les fantômes de My Lai*, 2008, Canopée Production

Peter DAVIS, *Hearts and Minds*, 1974, Touchstone Pictures

Emile De ANTONIO, *In The Year of the Pig*, 1968

Emile De ANTONIO, Mary LAMPSON et Haskell WEXLER, *Underground*, 1976, Sphinx Productions

Pierre D. GAISSEAU, *The Gooks*, Canadian, Broadcasting Corporation, UCLA-Film and Television Archive, 1971

Claude GRUNSPAN, *Riz grillé (Gao Rang)*, 2001, Les Films d'ici

Austin HOYT, *Têt 1968, Vietnam : A Television History*, 1984. DVD : Boston Video, 2004

Eugene S. JONES, *A Face of War*, 1968

Boris LOJKINE, *Ceux qui restent*, 2001

*Les âmes errantes*, 2005

Robert KRAMER, *The People's War*, 1969

*Starting Place*, 1994, les Films d'Ici

Robert KRAMER et John DOUGLAS, *Milestones*, 1975

Chris MARKER (Film collectif ; co-réalisateurs : Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnes Varda et William Klein), *Loin du Vietnam*, 1967

*Le fond de l'air est rouge*, 1977, Dovidis (à compléter avec : Antoine de Baecque, « Le fond de l'air est rouge, de Chris Marker : les années rebelles » publié sur le site *Rue 89* le 15 Avril 2008 (<http://www.rue89.com/prise-de-baecque/le-fond-de-l%E2%80%99air-est-rouge-de-chris-marker-les-annees-rebelles>))

Jim McBRIDE, *David Holzman's Diary*, 1967, New Yorker Films

Francine PARKER, *FTA/Free the Army*, 1972, Duque Films/American International Pictures

Daniel ROUSSEL, *Guerre du Vietnam. Au coeur des négociations secrètes*, 2014, Arte France, Al Di Sopra Production, Goyave Production

SILBER, *The War at Home*, 1979

Joseph STRICK, *Interviews with My Lai Veterans*, (22 min), 1971

Pierre SCHOENDOERFFER, *La Section Anderson*, 1967, ORTF

Gérard VALET, *La Fleur et le fusil*, 1975

David Loeb WEISS *No Vietnamese Ever Called Me Nigger*, Paradigm Films, 1968

Haskell WEXLER, *Medium Cool*, 1969. Edition DVD : Paramount Home Video 2004

Frederick WISEMAN, *High School*, 1968, Zipporah Films Inc.

David ZEIGER, *Sir! No Sir!*, 2005, Displaced Films/BBC

*Winter Soldier*, 1972. Film collectif. DVD : Millarium Zero, 2005

### **Le Vietnam, un mythe américain**

Eddie ADAMS, « The Tet Photo » in Al SANTOLI (dir.), *To Bear Any Burden*, New York, Dutton, 1985, pp.182-185

Keith BEATTIE, « The healed wound: Metaphor and the impact of the Vietnam War », *Australasian journal of American studies* 9/1, 1990, p. 38-48.

Tom BUCKLEY, « The Villain of Vietnam », *Esquire*, 5 Juin 1979, pp.61-64

Milton J. BATES, *The wars we took to Vietnam : cultural conflict and storytelling*, Berkeley, University of California Press, 1996.

BG BURKETT et Glenna WHITLEY, *Stolen valors : How the Vietnam Generation was robbed of it's Heroes and It's History*, Dallas, Verity Press, 1988

Denise CHONG, *The Girl in the Picture: The Story of Kim Phuc, The Photograph and the Vietnam War*, New York, Viking, 2000

Sylvia Shin Huey CHONG, *The Oriental Obscene. Violence and Racial Fantasies in the Vietnam Era*, Londres, Duke University Press, 2012. Notamment le chapitre 3, « Restaging the War. Fantasizing Defeat in Hollywood's Vietnam », p. 127-172

Caron Schwartz ELLIS, « Romancing the Land : American Land Based Mythology and the Vietnam War », *Master's Thesis*, Denver, University of Colorado, 1990

David JAMES, « Presence of Discourse/ Discourse of Presence: Representing Vietnam », *Wide Angle*, vol. 7, n°4, 1985



Owen E GILMAN, *Vietnam and the Southern Imagination*, Oxford, University Press of Mississippi, 1992

Palmer H HALL, « The Helicopter and the Punji Stick : Central Symbols of the Vietnam War » in GILMAN et SMITH, *op.cit.*, 1990

John HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, New York, Columbia University Press, 1986.

Jerry LEMBCKE "Myth, spit, and the flicks : Coming home to Hollywood" in *The spitting image : myth, memory, and the legacy of Vietnam*, New York, New York University Press, 1998, p. 144-182

Frank D McCONNELL, "Media: A name for loss: memorials of Vietnam" *Commonweal* 112, 9 Août 1985, p. 441-442.

Jerry LEMBCKE, *The Spitting Image : Myth, Memory and the Legacy of Vietnam*, New York, New York university Press, 1998

Susan D. MOELLER, *Shooting War : Photography and the American Experience of Combat*, New York, Basic Books, 1989

Richard MOSER, « Vietnam: War and legacy », *Radical History Review* n° 58, Hiver 1994, p. 175-77

### **L'engagement américain / la guerre dans l'histoire:**

Christian G. APPY, *Working Class War : American Combat Soldier and Vietnam*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993

Lawrence BASKIR et William A. STRAUSS, *Chance and Circumstance: the Draft, the War and the Vietnam Generation*, New York, Alfred A. Knopf, 1978

Michael BIBBY (dir.), *The Vietnam War and Postmodernity*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999

Patrizia DOGLIANI, « La memoria collettiva della guerra del Vietnam nella società Americana oggi », *Passato e Presente*, no. 14-15, 1987, p. 171-94

Edward DOYLE et Stephen WEISS, *A Collision of Cultures : The Americans in Vietnam 1954-1973*, Boston, Boston Publishing Company, 1984

Gloria EMERSON, *Winners and Losers*, New York, Norton and Company, 2014

William J. FULLBRIGHT, *The Pentagon Propaganda Machine*, New York, Liveright, 1970.

Philip L. GEYELIN, « The Vietnam Syndrome » in James F. VENINGA et Harry A. WILMER (dir.), *Vietnam in Remission*, College Station, Texas A&M University Press, 1985, p.76-89

George C HERRING, *America's Longest War: The United States and Vietnam, 1950-1975* (2ème édition), New York, Knopf, 1979

Andrew J HUEBNER, *The Warrior Image: Soldiers in American Culture from the Second World War to the Vietnam Era*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2007

Arnold R. ISAACS, *Vietnam Shadows: The War, Its Ghosts and its Legacy*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1997

Stanley KARNOW, *Vietnam: A History*, New York, Viking, 1983

Seymour M HERSH, *My Lai 4: A Report on the Massacre and its Aftermath*, New York, Vintage, 1970

Thomas M HAWLEY, *The Remains of War: Bodies, Politics and the Search for American Soldiers Unaccounted for in Southeast Asia*, Durham, Duke University Press, 2005

John HELMER, *Bringing the War Home: the American Soldier in Vietnam and After*, New York, Free Press, 1974

Michael HERR, *Dispatches*, New York, Vintage 1991

George C. HERRING, *America's Longest War: the United States and Vietnam 1950-1975*, New York, Alfred A. Knopf, 1986 (2ème édition)

Seymour M. HERSH, *My Lai 4: A Report on the Massacre and its Aftermath*, New York, Vintage, 1970

John KINCH, « The Massacre at My Lai », *Life*, 4 décembre 1969

Harry MAURER, *Strange Ground : Americans in Vietnam 1945-1975, An Oral History*, New York, Henry Holt, 1989

Richard NIXON, *No More Vietnams*, New York, Arbor House, 1985

Don OBERDORFER, *Tet!*, New York, Doubleday, 1971

Kendrick OLIVER, *The My Lai Massacre in American History and Memory*, Manchester, Manchester University Press, 2006

Basil PAQUET, *Facing My Lai : Moving Beyond the Massacre*, Kansas City, University Press of Kansas, 1998

John PRADOS, *Vietnam : The History of an Unwinnable War, 1945-1975*, Lawrence, University of Kansas Press, 2009

John Carlos ROWE et Rick BERG (dir.), *The Vietnam War and American Culture*, New York, Columbia University Press, 1991

Susan SONTAG, « Trip to Hanoi », *Esquire Magazine*, décembre 1968

Harry G. SUMMERS, *Historical Atlas of the Vietnam War*, New York, Houghton Mifflin, 1995

Olivier TODD, *La Chute de Saïgon. Cruel Avril*, Paris, Robert Laffont, 2005

Fred TURNER, *Echoes of Combat: The Vietnam War in American Memory*, New York, Anchor Books, 1996

Marilyn B. YOUNG, *The Vietnam Wars 1945-1990*, New York, Harper Collins, 1991

### **« Welcome Home, Michael » : La question du retour & des Vétérans/ La guerre vue par ceux qui l'ont faite**

#### **Revenir de la guerre : de quelques précédents cinématographiques**

Delmer DAVES, *Pride of the Marines*, 1945, Warner Bros.

Edward DMYTRYCK, *Till the End of Time*, 1946, RTKO

Henry KING, *Seventh Heaven*, 1937, 20<sup>th</sup> Century Fox

Andrei KONCHALOVSKI, *Maria's lovers*, 1984, Cannon Group

George ROY HILL, *The Great Waldo Pepper*, 1975, Universal Pictures

Douglas SIRK, *A Time to Love and a Time to Die*, 1958, Universal Pictures

King VIDOR, *The Big Parade*, 1925, MGM

James WHALE, *The Road Back*, 1937, Universal Pictures

William WYLER, *The Best Years of Our Lives*, 1946, MGM

### **Ouvrages et articles:**

Albert AUSTER et Leonard QUART, « The wounded vet in postwar film », *Social Policy*, Automne 1982, p. 25-31.

John BALABAN, *After Our War*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1974

*Remembering Heaven's Face : A Moral Witness in Vietnam*, New York, Poseidon Press, 1991

John BALZAR, « Vietnam and culture ; Lessons and legacies / 25 years after Vietnam ; Coming home is never easy », *Los Angeles Times* 16 Avril 2000

Mark BAKER, *Nam: The Vietnam War in the Words of the Men and Women Who Fought There*, New York, Morrow, 1982

Keith BEATTY, « The Vietnam veteran as ventriloquist », *Media International Australia* n° 80, Mai 1996, p. 46-52.

Daniel BERRIGAN, *Night Flight to Hanoi : War Diary With Eleven Poems*, New York, Harper and Row, 1968

Paul Vincent BUDRA et Michael ZEITLIN, *Soldier Talk: The Vietnam War in Oral Narrative*, Bloomington, Indiana University Press, 2004

Paul CAMACHO, « The future of patriotism: The war film, the cinema industry, and the Vietnam veteran movement », *New England Journal of History*, 47/1, 1990, p. 32-42.

Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996

Emmett EARLY, *The War Veteran in Film*, Jefferson, McFarland, 2003.

Rob. EDELMAN (dir.), *Dear America: Letters Home from Vietnam*, New York, Norton, 1985

« Charlie Company at Home : the Veterans of Vietnam », *CBS News Special*, 17 Janvier 1978

« Viet vets talk about Nam films », *Films in Review* 30/9, Novembre 1979, p. 539-542.

Ron FAUST, « Letter », *The Nation*, 18 Décembre 1982

John KERRY et les « Vétérans du Vietnam contre la Guerre », *The New Soldier*, New York, Macmillan, 1971

Akito G. MAEHARA, « Think on These Things : A perspective from a Vietnam Era Veteran », *Amerasia Journal* 17.1, 1991, p.123-127

Peter Nien-Chu KIANG, « About Face: Recognizing Asian and Pacific American Vietnam Veterans in Asian American Studies », *Amerasia Journal* 17.3, 1991, p.22-40

Robert Jay LIFTON, *Home From the War: Vietnam Veterans: Neither Victims nor Executioners*, New York, Simon and Schuster, 1973

Peter MARIN, « From Their Special Pain: What the Vietnam Vets Can Teach Us », *The Nation*, 27 Novembre 1982

Tim O'BRIEN, *Going After Cacciato*, New York, Delacorte Press, 1978

*If I Die in a Combat Zone, Box-Me Up and Ship Me Home*, New York, Dell, 1979  
(traduction française: *Si je meurs au combat*, Paris, 13ème Note, 2012)

« How to Tell a True War Story » in *The Thing They Carried*, Toronto, McClelland and Stewart, 1991, p.84-91

Murray POLNER, *No Victory Parades: the Return of the Vietnam Veteran*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971

Al SANTOLI, *Everything We Had: An Oral History of the Vietnam War by Thirty-Three American Soldiers Who Fought It*, New York, Ransom House, 1981

Wilbur J. SCOTT, *The Politics of Readjustment: Vietnam Veterans since the War*, New York, Adline de Gruyter, 1993

Jan C. SCRUGGS et Joel L. SWERDLOW, *To Heal a Nation : The Vietnam Veteran Memorial*, New York, Harper & Row, 1985

Chaim F. SHATAN, « The Grieg of Soldiers : Vietnam Combat Veterans' Self-Help Movement », *American Journal of Orthopsychiatry* 43.4, 1973, p.640-653

Wallace TERRY, *Bloods: An Oral History of the Vietnam War by Black Veterans*, New York, Ballantine, 1985

Keith WALKER, *A Piece of My Heart: The Stories of Twenty-Six Women who Served in Vietnam*, Novato, Presidio, 1985

### **conscription et mouvement anti-guerre**

Christopher ANDERSON, *Citizen Jane: The Turbulent Life of Jane Fonda*, New York, Henry Holt, 1990

John F. et Rosemary F. BANNAN, *Law, morality and Vietnam: The Peace Militants and the Courts*, Bloomington, Indiana University Press, 1974

Noam CHOMSKY (dir.), *Trials of Resistance*, New York, New York Review of Books, 1970

David CORTRIGHT, *Soldiers in Revolt: The American Military Today*, Garden City, Anchor Press, 1975

Charles De BENEDETTI et Charles CHATFIELD, *An American Ordeal : The Anti-War Movement of the Vietnam Era*, Syracuse, Syracuse University Press, 1991

Carole FINK, Philipp GASSERT, Detlef JUNKER et Daniel S MATTERN (dir.), 1968: *The World Transformed*, New York, Cambridge University Press, 1998

Robert M. FOGELSON, *Violence as Protest : A Study of Riots and Ghettos*, Westport, Greenwood Press, 1971

Todd GITLIN, *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, New York, Bantam Books, 1974

Herman GRAHAM, *The Brother's Vietnam War : Black Power, Manhood and the Military Experience*, Gainesville, University Press of Florida, 2003

Fred HASTEAD, *Out Now! A Participant's Account of the American Movement Against the Vietnam War*, New York, Monad Press, 1978

Mary HERSHBERGER, *Jane Fonda's War : A Political Biography of an Antiwar Icon*, New York, New Press, 2005

- Lance HILL, *The Deacons for defense : Armed Resistance and the Civil Rights Movement*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004
- Maurice ISSERMAN et Michael KAZIN, *America Divided : The Civil War of the 1960's*, New York, Oxford University Press, 2008 (3ème édition)
- Douglas KELLNER et Dan STREIBLE, *Emile de Antonio : A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000
- Jeff KISSELOFF, *Generation on Fire : Voices of Protest From the Sixties. An Oral History*, Lexington, University Press of Kentucky, 2007
- William KUNSTLER, *My Life as a Radical Lawyer*, Secaucus, Carel, 1994
- David LANGUM, *William Kunstler, the Most Hated Lawyer in America*, New York, New York University Press, 1990
- David McREYNOLDS, « Pacifists and the Vietnam Anti-War Movement » in Melvin SMALL et William D. HOOVER, *Give Peace a Chance : Exploring the Vietnam Anti-War Movement*, Syracuse, Syracuse University Press, 1992
- David MARANISS, *They Marched Into Sunlight : War and Peace, Vietnam and America*, New York, Simon and Schuster, 2003
- Susan MARTIN (dir.), *Decade of Protest : Political Posters from the United States, Viet Nam, Cuba, 1965-1975*, Santa Monica, Smart Art Press, 1996
- Richard MOSER, *The New Winter Soldiers : GI and veteran Dissent during the Vietnam Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996
- Martin F. NORDEN, *The cinema of isolation : a history of physical disability in the movies*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
- « The disabled Vietnam veteran in Hollywood films », *Journal of popular film and television* 13/1 1985, p. 16-23.
- Glenn OMATSU (dir.), *Salute to the 60's and 70's : the Legacy of the San Francisco State Strike*, *Amerasia Journal*, n° spécial, 15.1, 1989
- Lorena OROPEZA, *Raza si! Guerra No! Chicano Protest and Patriotism during the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2005
- Shawn Francis PETERS, *The Catonsville Nine: A Story of Faith and resistance in the Vietnam Era*, New York, Oxford University Press, 2012
- Ron ROSENBLUM, « Dangerous Jane », *Vanity Fair*, Novembre 1988
- Arthur SCHLESINGER, *Violence: America in the Sixties*, New York, Signet Books, 1968
- Richard STACEWICZ, *Winter Soldiers: An Oral History of the Vietnam Veterans Against the War*, New York, Twayne, 1997
- Clyde TAYLOR (dir.), *Vietnam and Black America: An Anthology of Protest and Resistance*, Garden City, Anchor Press, 1973
- James W. TOLLEFSON, *The Strength Not To Fight : An Oral History of Conscientious Objectors of the Vietnam War*, Boston, Little Brown and Company, 1993
- Jeremy VARON, *Bringing the War Home: The Weather Underground, The Red Army Faction And Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*, Berkeley, University of California Press, 2004

## Le traitement médiatique

### Hollywood et le Vietnam

Gilbert ADAIR, *Hollywood's Vietnam : From The Green Beret to Apocalypse Now*, London, Proteus Publishing, 1981. Notamment le chapitre V, « God Bless America », p.113-142

William ADAMS, "Screen wars: The battle for Vietnam", *Dissent* n° 37, Hiver 1980, p. 65-72.

"War stories: Movies, memory and the Vietnam War", *Comparative social research*, n° 11, 1989, p. 165-83

William ALEXANDER, "Vietnam: An Appropriate Pedagogy", *Jump cut*, 31 Mars 1986, p. 59-62.

Henry ALLEN, "Images of the last real war : For the desert troops, battle visions shaped by Vietnam films" *Washington Post*, 3 Janvier 1991

Michael ANDEREGG (dir.), *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Philadelphie, Temple University Press, 1991

Tim APPELO, « Where the war goes on and on ...: In books, movies, and television, we have tried both to face the war and to domesticate it », *Entertainment weekly*, 23 Février 1990, p. 53-54.

Albert AUSTER et Leonard QUART, "Hollywood and the Vietnam War", *Democratic Left*, 16/1, Janvier/Février 1988, p. 13-14.

Stephen BADSEY, « The depiction of war reporters in Hollywood feature films from the Vietnam War to the present », *Film History*, n° 14, 2002, p. 243-260

Fiona BANNER, *The Nam*, Londres, Frith Street Books, 1997.

Martha BAYLES, « The road to Rambo III: Hollywood's vision of Vietnam », *New Republic*, 19-25 Juillet 1988, p. 30-35.

Thomas BIRD, « Man and boy confront the images of war », *New York Times*, 27 Mai 1990

Patrick BRION, *Le cinéma de guerre*, Paris, La Martinière, 1996

Andrew BRITTON, « Sideshows : Hollywood in Vietnam », *Movie*, n° 27-28 (Hiver/Printemps 1980-81), p. 2-23.

Paul BUDRA, « Rambo in the garden: The POW film as pastoral », *Literature/Film Quarterly* 18/3, Juillet 1990, p. 188-192.

Vincent CANBY, « Hollywood Focuses on Vietnam at Last », *New York Times*, 19 Février 1978

Michel CIEUTAT, « Hollywood et le Vietnam ou les contours de la vérité », *Positif* n° 320, Octobre 1987, p. 50-58

Leo CAWLEY, « Refighting the war: Why the movies are in Vietnam », *Village Voice*, 32/36, 8 Septembre 1987, p. 18, 20, 22-3.

James CLARKE, *War Films*, Londres, Random House, 2013

Michael COMBER et Margaret O'BRIEN, « Evading the War: The Politics of the Hollywood Vietnam Film », *History* 73, 1988, p. 248-260

James CONLON, « Making Love, not War : the Soldier Male in *Top Gun* and *Coming Home* », *Journal of Popular Film and Television*, 18, 1990

Richard CORLISS, « Guns and Buttered Popcorn : Vietnam Movies » *New Times*, 20 Mars 1978, p. 65-8.

- Peter COWIE, *The Apocalypse Now Book*, Londres, Faber and Faber, 2000
- Sylvie DALLET, *Guerres révolutionnaires : histoire et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1984
- Antoine De BAECQUE, « Rambo ou la fierté de l'Amérique », *L'Histoire*, n° 328, Février 2008, p. 23
- Jeremy M. DEVINE, *Vietnam at 24 frames a second : A critical and thematic analysis of over 400 films about the Vietnam War*, Jefferson, McFarland, 1994
- Jacques DISSARD, « L'ennemi invisible : les Vietnamiens dans les films de guerre américains », *Cycnos*, n° 17, 2007, p. 18-31
- Linda DITTMAR et Gene MICHAUD (dir.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990, notamment Rick BERG, « Losong Vietnam : Covering the War in an Age of Technology »
- Edward F. DOLAN Jr, « La jungle asiatique », in *Hollywood s'en va-t-en guerre*, Paris, Editions Atlas, 1986
- Robert C. DOYLE, « Unresolved mysteries : The myth of the missing warrior and the government deceit theme in the popular captivity culture of the Vietnam War », *Journal of American culture*, n° 15, Été 1992, p. 1-18.
- Peter EHRENHAUS (dir.), *Cultural Legacies of Vietnam: Uses of the Past in the Present*, Norwood, Ablex, 1990
- Thomas ELSAESSER, « The Pathos of the Failure: American Films in the Seventies », *Monogram* 6, 1975
- Robert ELEGANT, « How to Lose a War : The Press and Vietnam », *Encounter* 57.2, 1981, p.73-80
- Horst FAAS et Tim PAGE (dir.), *Requiem : By The Photographers Who Died in Vietnam and Indochina*, New York, Random House, 1997
- Graham FULLER, « How Hollywood learned to love the war », *Listener* 118/3023, 6 Août 1987, p. 30.
- Guy GAUTHIER « Naissance d'un genre » in dossier « Retour au Viet-Nam », *Revue du cinema* n° 438, Mai 1988, p. 65-72.
- James William GIBSON, *Warriors Dreams and Paramilitary Culture in Post-Vietnam America*, New York, Hill and Wang, 1984
- "Paramilitary culture", *Critical studies in mass communication*, 6/1, Mars 1989, p. 90-94.
- Stefano GHISLOTTI et Stefano ROSSO (dir.), *Vietnam e ritorno : la "guerra sporca" nel cinema, nella narrativa, nel teatro, nella musica e nella cultura bellica degli Stati Uniti* Milan, Marcos y Marcos, 1996.
- Romano GIACHETTI, "Il cinema americano e la guerra nel Vietnam" *Cinema nuovo* 22, Novembre-Décembre 1973, p. 440-445.
- Harvey Roy GREENBERG, « Dangerous recuperations: *Red Dawn*, *Rambo* and the new Decaturism », *Journal of popular film and television*, 15/2, Été 1987, p. 60-70.
- Stephen J.GREENHILL, « The Vietnam War on the screen », *Military illustrated* n° 34, Mars 1991, p. 30-37 et n° 35, Avril 1991, p. 32-38.
- Elliot G. GRUNER, *Prisoners of culture : Representing the Vietnam POW*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

- Karen JAEHENE, "Cinema in Vietnam: When the shooting stopped and the filming began", *Cineaste* 17/2, 1989, p. 32-37.
- Kevin HILLSTROM et Laurie COLLIER HILLSTROM, *The Vietnam Experience. A Concise Encyclopedia of American Literature, Songs and Films*, Westport, Greenwood Press, 1998
- Hal HINSON, « Vietnam: The movies' coming of age: In the '80s, shifting from regrets to rehabilitation » *Washington Post*, 5 Juillet 1987
- Jack HUNTER, *Search & Destroy : an Illustrated Guide to Vietnam War Movies*, Londres, Creation Books, 2003
- Todd Joseph Miles HOLDEN, « Hollywood invades Vietnam: the second American reconstruction », *Journal of American and Canadian studies* n° 10, 1992, p. 45-70.
- Susan JEFFORD, « Friendly civilians: Images of women and the feminization of the audience in Vietnam films », *Wide Angle* 7/4, 1985, p. 13-22.
- « The New Vietnam Film: Is the Movie Over? », *Journal of Popular Film and Television*, 13:4, hiver 1986, p.186-194
- « Debriding Vietnam: The resurrection of the white American male », *Feminist studies*\_14/3, Automne 1988, p. 525-543.
- Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994
- Dave KEHR, « Wining the War Twenty Years After Tet. Hollywood Triumphs in Vietnam », *Chicago Tribune*, 11 Février 1988
- Marsha KINDER, « Political Game », *Film Quaterly* 32.4, 1979, p.13-17
- Judy Lee KINNEY, « The Mythical Method : Fictionalizing the Vietnam War », *Wide Angle* 7, n°4 1985
- Katherine KINNEY, *Friendly Fire : American Images of the Vietnam War*, New York, Oxford University Press, 2000
- Phillip KNIGHTLEY, *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondant as Hero, Propagandist and Myth Maker*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975
- Michael Lee LANNING, *Vietnam at the Movies*, New York, Fawcett Columbine, 1994.
- Jerry LEMBCKLE, « From Oral History to Movie Script: The Vietnam Veteran Interviews for *Coming Home* », *Oral History Review*, 26.2, 1999, p.65-86
- Eusebio V LLACER et Esther ENJUTO, « Coping strategies: Three decades of Vietnam War in Hollywood », *Film-historia*, 8/1, 1998, p. 3-27.
- Gina MARCHETTI, *Romance and the « Yellow Peril »: Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993
- Andrew MARTIN, *Receptions of war : Vietnam in American culture*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993.
- « Vietnam and Melodramatic Representations », *East West Film Journal*, n°2, Juin 1990, p. 54-67
- Marilyn J MATELSKI et Nancy Lynch STREET (dir.), *War and Film in America: Historical and Critical Essays*, Jefferson, McFerland and Co., 2003
- André MURRAIRE, « A propos du Vietnam: Crise de la représentation dans le film de guerre



américain », *La Licorne* n° 36, 1996, p. 79-102.

Bernard NAVE, « Vietnam et fiction dans le cinéma américain », *Jeune Cinéma* n° 126, Avril-Mai 1980, p. 6-13.

Margot NORRIS, « Modernism and Vietnam: Francis Coppola's *Apocalypse Now* », *Modern Fiction Studies* 44.3, 1998, p.730-766.

Gianni OLLA, « Vietnam: Politica e sentimenti », *Cineforum* 23/226, Juillet-Août 1983, p. 18-25.

Jacques PORTES, « Le Vietnam à Hollywood? Des films qui n'expliquent pas la guerre », *Questions Internationales* n° 31, Mai-Juin 2008, p. 112-118

Ignacio RAMONET, « Filmer le conflit du Vietnam », *Le Monde Diplomatique*, Avril 2000

Karen RASMUSSEN, Sharon D DOWNEY et Jennifer ASENAS, « Trauma, Treatment and Transformation: the Evolution of the Vietnam Warrior in Film » in Marilyn J MATELSKI et Nancy Lynch STREET (dir.), *op cit.* P134-158

Arthur SCHLESINGER, « The Worst Years of Our Lives », *Saturday Review*, 29 Avril 1978

Julian SMITH, *Looking Away: Hollywood and Vietnam*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975

Benjamin STORA, « Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam. Le mythe de l'"avalanche" », *Vingtième Siècle*, vol. 49, n°1, 1996, p. 149-155

*Imaginaires de guerre: les images dans les guerres d'Algérie et du Vietnam*, Paris, la découverte, 2004

Gaylin STUDLAR et David DESSER, « Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War », *Film Quarterly*, Automne 1988

Lawrence H SUID, « Hollywood and Vietnam », *Film Comment* 15, n°5, Septembre-Octobre 1979

Gerald SUSSMAN, « Bulls in the (Indo)China Shop: Coppola's Vietnam Revisited », *Journal of Popular Film & Television* 20.1, 1992, p.24-28

Paolo VERNAGLIONE, « Le vittime e la guerra » *Filmcritica*, n° 403, Mars 1990, p. 104 -107.

Jacques VIGUIER, « La guerre du Vietnam au cinéma », *Cinéma* 82, n° 281, Mai 1982, p. 16-29

Mark Edward WALKER, *Vietnam Veteran Films*, Metuchen, Scarecrow, 1991

Charles P. WALLACE, « A filmmaker's struggle to capture the 'real' Vietnam » *Los Angeles Times* 30 Mars 1990

Just WARD, « Vietnam : the Camera Lies », *Atlantic*, Décembre 1979, p. 63-65

James H. WEBB Jr., "One writer's view of the Vietnam movies" (interview de Jay Sharbutt) *Los Angeles Times*, 22 Janvier 1989

Richard F. WELCH, « Using film to teaching the Vietnam War » in *Proceedings and papers of the Georgia Association of Historians*, n° 12, 1991, p. 98-114.

Tom WELLS, *The War Within: America's Battle Over Vietnam*, Berkeley, University of California Press, 1994

Frank Joseph WETTA et Stephen J. CURLEY, *Celluloid wars : a guide to film and the American experience of war*, New York, Greenwood Press, 1992.

David Everett WHILLOCK, « Defining the fictive American Vietnam War film : in search of a genre », *Literature/film Quarterly* 16/4, 1988, p. 244 -250.

Susan WHITE, « Re-viewing Vietnam : Dire notes on dreadful films », *Social Anarchism* n° 10,

1985, p. 3-13.

Tony WILLIAMS, « Far from Vietnam : The Family at War » in *Hearths of darkness : the family in the American horror film* Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1996, p. 129-154

Michael WILMINGTON, « The reel legacy of Vietnam: A battalion of films showed us that war was indeed hell », *Chicago tribune*, 19 Décembre 1993), « Arts », p. 5, 28-29.

Brian J WOODMAN, « Represented in the margins: Images of African American soldiers in Vietnam War combat films », *Journal of film and video* 53/2-3, Été/ Automne 2001, p. 38-60.

*The Vietnamese enemy through the Hollywood lens : using the enemy to explore America's war experience in Vietnam* , Thèse de doctorat, University of Kansas, 2002.

Jacques ZIMMER, « Les apocalypses du Vietnam », *Revue du cinema*, n° 343, Octobre 1979, p. 27-36.

« Vietnam disillusionment fading, new war film cycle appears », *Variety*, 16 Juin 1976, p. 22.

« Viet war films get marching orders: Coppola sparks other projects », *Variety* , 10 Août 1977, p. 7, 31

### **La première guerre télévisée**

Erik BARNOUW, *Tube of Plenity : the Evolution of American Television*, New York, Oxford University Press, 1975

George BAYLEY, « Television War : Trends in Network Coverage of Vietnam, 1965-1970 », *Journal of Broadcasting*, Printemps 1976

Peter BRAESTRUP, *Big Story: How the American Press and Television Reported and Interpreted the Crisis of Tet 1968 in Vietnam and Washington*, Boulder, Westview Press, 1977

Bernie COOK: « Over my Dead body: The Ideological Use of Dead Bodies in Network News Coverage of Vietnam », *Quarterly Review of Film and video* 18, n°2, 2001

Bruce CUMINGS, *War & Television*, Londres, Verso, 1992

Robert J. DONOVAN et Ray SCHERER, *Unsilent Revolution: Television News and American Public Life 1948-1991*, New York, Cambridge University Press, 1993

Daniel C. HALLIN, « The Media, the War in Vietnam and Political Support : A critique of the Thesis of an Oppositional Media », *Journal of Politics* 46.1, 1982, p.2-24

*The « Uncensored War »: The Media & Vietnam*, New York, Oxford University Press, 1986, (notamment le *zippo raid* filmé par Morley Safer pour CBS en 1965)

William M. HAMMOND, *Reporting Vietnam: Media and Military at War*, Lawrence, University of Kansas Press, 1998

Lisa M HEILBRONN, « Coming home a hero : The changing image of the Vietnam vet on prime time television », *Journal of popular films and television*, 13/1, 1985, p. 25-30.

Fred J MacDONALD, *Television and the Red Menace: The Video Road to Vietnam*, New York, Praeger, 1985

Martin MAYER, *About Television*, New York, Harper and Row, 1972

Charles MOHR, « Once Again. Did the Press Lose Vietnam? », *Columbia Journalism Review* 22 Avril 1983, p.51-56

Claudia SPRINGER, « Vietnam: A Television History and the Equivocal Nature of Objectivity »,

*Wide Angle* 7, n°4, 1985, p.53-60

Karen J WINKLER, "Television and film ignored Vietnam until the late 1960's, scholars argue" *Chronicle of higher education*, 20 Novembre 1985, p. 5- 9.

« Diem's War or Ours? » *CBS Eyewitness News*. CBS, 29 Décembre 1961. Archivé au Paley Center for Media, Los Angeles et New York (anciennement Museum of Television and Radio, MTR)

« Vietnam : It's a Mad War », *NBC News Special*, NBC, premier Décembre 1964. MTR

« Vietnam perspective : Eric Sevareid's Personal Report », *CBS News Special Report*. CBS, 21 Juin 1966. MTR

« The Vietcong », *CBS Reports*. CBS, 20 Février 1968. MTR

« A Timetable for Vietnam », *CBS Reports*, CBS 12 Décembre 1969. MTR

« Charlie Company At Home : The Veterans of Vietnam », *CBS News Special*. CBS, 17 Janvier 1978. MTR

## **Chapitre Trois : L'âge du verre (Year of the Dragon)**

### **Entretiens avec le réalisateur**

Gérard CAMY et Christian VIVIANI, « Entretien avec Michael Cimino », *Jeune Cinéma*, n°171, Décembre 1985-Janvier 1986, p.32-34

Marc CHEVRIE, Jean NARBONI et Vincent OSTRIA, « The right place. Entretien avec Michael Cimino », *Cahiers du Cinéma*, n° 377, Novembre 1985, p.8-11

Serge DANNEY et Edouard WAINTRAP, « Je savais que je voulais faire un film de guerre en temps de paix », *Libération*, 13 Novembre 1985, p. 5-6

Jean-Luc DOIN, « Michael Cimino, la manière étoilée », *Télérama*, n° 1870, 13 Novembre 1985, p.12-15

Bruno DOMERCQ et GAILLAC-MORGUE, « Entretien. Michael Cimino », *Cinéma 85*, n°329, 13-19 Novembre 1985

Pascal MERIGEAU, « Entretien avec Michael Cimino », *La Revue du Cinéma*, n°410, Novembre 1985, p.55-58

Pierre MONTAIGNE, « Cimino: tout feu tout flamme », *Le Figaro*, 13 Novembre 1985

Michel PEREZ, « Cimino dans la gueule du dragon », *Le Matin*, 13 Novembre 1985

### **Autour du film**

Henri BEHAR, « Chinoiseries : de L'Année du dragon à Rambo 2 », *Revue du cinéma*, n°409, Octobre 1985, p.12-14

Deborah CAULFIELD, « Dragon' Rourke breathes fire », *Los Angeles Times*, 16 Septembre 1985

Robert DALEY, *L'Année du Dragon*, Paris, Le Livre de Poche, 1997

*Target Blue: An Insider's View of the New York City Police Department*, New York, Riviera Productions, 2011

Ivor DAVIS, « Rourke earns star status in Dragon », *Miami Herald*, 25 Août 1985

Derek ELLEY, « Year of the Rourke »,

- Pierre EDELMAN, « Oliver Stone, Scénariste de l'Année », *Libération*, 13 Novembre 1985, p.6
- Aurélien FERENCZI, « Mickey Rourke, pur produit de l'Actor's Studio », *Le Quotidien de Paris*, n°1859, 13 Novembre 1985
- Francien FRANCE, « Un Irlandais en colère », *Le Matin*, 13 Novembre 1985
- François GUERIF, « Entretien avec Robert Daley », *La Revue du Cinéma*, n°410, Novembre 1985, p.58
- « Mickey Rourke, l'incendiaire allumé », *La Revue du cinéma*, n°410, Novembre 1985, p.3-4
- Hervé GUIBERT, « Mickey Rourke. Inspecteur White, blanc comme l'enfer », *Le Monde*, 14 Novembre 1985
- C. HUTCHINSON, « Year of the Rourke », *Films and Filming*, Janvier 1986, p.23-26
- Jeremy KUZMAROV, « From Counter-Insurgency to Narco-Insurgency: Vietnam and the International War on Drugs », *Journal of Policy History*, 20.3, 2008, p.344-378
- Pascal MERIGEAU, « Entretien avec Mickey Rourke », *La Revue du cinéma*, n°410, Novembre 1985, p.5-7
- Vincent OSTRIA, « S'il continue à pleuvoir », *Cahiers du Cinéma*, n°377, Novembre 1985
- Geert NEYT, « Cimino & Rourke », *Film en Televisie*, n° 343, Décembre 1985, p.18-19
- Monique PANTEL, « La force de Brando, le mystère de Bogart : c'est Mickey Rourke », *France-Soir*, 12 Novembre 1985
- Janice SAKAMOTO et Forrest GOK, « Michael Cimino and the Chinese Mafia », *Asian American Network* (publication de la National Asian American Telecommunications Association), vol.2, Automne 1984
- Suzanne SLESIN, « Brief Luxury: An Apartment Made for a Movie », *New York Times*, 24 Janvier 1985
- Franck SPOTNITZ, « Mickey Rourke Fighting Mad Over Dragon' Reviews », *United Press International*, 26 Août 1985
- Alessandra STANLEY, « Can Fifty Million Frenchmen Be Wrong? The Nouvelle Vague : Mickey Rourke », *New York Times*, 21 Octobre 1985
- Marion VIDAL, « Mickey le désenchanté », *Télérama*, n° 1870, 13 Novembre 1985, p.16-17
- Cinephilia and Beyond : le script original d'Oliver Stone et Michael Cimino : <http://www.cinephiliabeyond.org/michael-ciminos-year-of-the-dragon/>

### **Les Asian Americans et le mythe de la « minorité modèle »**

- Melendy H BRETT, *The Oriental Americans*, New York, Hippocrene Books, 1972
- Tom BUCKLEY, « The Villain of Vietnam », *Esquire*, 5 Juin 1979, p.61-64
- Diane CARSON, « Cultural Screens : Teaching Asian and Asia-Americans Images » in Diane CARSON et Christine CHOY, « Images of Asian-Americans in Films And Television » in Randall M. MILLER dir.), *Ethnic Images in American Film and Television*, op. cit., p.145-155
- « Cinema as a Tool of Assimilation : Asian Americans, Women and Hollywood », in Pearl BOWSER, *In Color : Sixty Years of Images of Minority Women in the Media 1921-1981*, op.cit., 1983, p. 23-25

- Sucheng CHAN, *Asian Americans : An Interpretive History*, New York, Twayne, 1991
- Peter X. FENG, *Identities in Motion : Asian American Film and Video*, Durham, Duke University Press, 2002
- Diane C. FUJINO, « Who Studies the Asian American Movement? A Historiographic Analysis », *Journal of Asian American Studies*, 11.2, 2008, p.127-169
- Bill Ong HING, *Making and remaking Asian America Through Immigration Policy 1850-1990*, Stanford, Stanford University Press, 1993
- Jane Naomi IWAMURA, *The Oriental Monk in American Popular Culture : Race, Religion and Representation in the Age of Virtual Orientalism*, Berkeley, University of California Press, 2001
- Richard A. OEHLING, « The Yellow Menace: Asian Images in American Film » in Randall M. MILLER (dir.), *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, op. cit., 1980, p. 35-52
- Matthew Frye JACOBSON, *Roots Too: White Ethnic Revival in Post-Civil Rights America*, Cambridge, Harvard University Press, 2006
- Claire Jean KIM, « The Racial Triangulation of Asian Americans », *Politics and Society* 27.1, 1999, p.105-138
- Peter KWONG, *The New Chinatown*, New York, Noonday Press, 1987
- Robert G LEE, *Orientalists: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 1999
- Steve LOUIE et Glenn OMATSU (dir.), *Asian Americans : The Movement and the Moment*, Los Angeles, UCLA Asian American Studies Center Press, 2001
- Lisa LOWE, *Immigrant Acts : On Asian American Cultural Politics*, Durham, Duke University Press, 1996
- Stuart C. MILLER, *The Unwelcome Immigrant : The American Image of the Chinese 1785-1882*, Berkeley, University of California Press, 1969
- Daniel MOYNIHAN et Nathan GLAZER, *Beyond the Melting Pot : The Negroes, Puerto Ricans, Jews and Irish in New York City*, Cambridge, MIT Press, 1968 (« rapport Moynihan »)
- Franklin N'G (dir.), *The History and Immigration of Asian Americans*, New York, Garland, 1998
- David Palumbo-Liu, *Asian/America: Historical Crossing of a Racial Frontier*, Stanford, Stanford University Press, 1999
- David ROEDIGER, « Gook : The Short History of an Americanism », *Monthly Review* 43.10, 1992, p.50-54
- Alexander SAXTON, *The Indispensable Enemy : Labor and the Anti-Chinese Movement in California*, Berkeley, University of California Press, 1971
- Ronald TAKAKI, *Strangers from a Different Shore : A History of Asian Americans*, New York, Penguin, 1989
- Bonnie TSUI, *American Chinatown : A People History of Five Neighborhoods*, New York, Simon & Schuster, 2009
- Minh-ha T. TUAN, *Forever Foreigners or Honorary Whites? The Asian Ethnic Experience Today*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1998

US BUREAU OF THE CENSUS, *We The Americans : Asians*, Washington DC, Government Printing Office, 1993

William WEI, *The Asian American Movement*, Philadelphie, Temple University Press, 1993

Eugene Franklin WONG, *On Visual media Racism : Asians in the American Motion Pictures*, New York, Arno Press, 1978

Morrison G. WONG, « Post 1965 Asian Immigrants : Where Do They Come From, Where Are They Now and Where Are They Going? » in Franklin N'G (dir.), *The History and Immigration of Asian Americans*, New York, Garland, 1998, p.202-220

Franck H.WU, *Yellow: Race in America beyond Black and White*, New York, Basic Books, 2002

Henry YU, *Thinking Orientals : Migration, Contact and Exoticism in Modern America*, Oxford, Oxford University Press, 2001

Min ZHOU, « Are Asian Americans Becoming Whites? », *Contexts* 3.1, 2004, p.29-37

Helen ZIA, *Asian Americans Dreams: The Emergence of an American People*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2000

### **New York à l'ère de la globalisation reganienne ; « On ne se souvient jamais de rien dans ce pays » : illusions de la transparence**

#### **La ville, premier aperçu**

Jean-Michel BERTS, *New York*, Paris, Assouline Editions, 2006 (album de photographies)

Jérôme CHARYN, *New York, Chronique d'une ville sauvage*, Paris, Gallimard « Découvertes », 1994

Veretta COBLER, *New York Underground : 1970-1980*, Paris, Ahmad Kamyabi Mask, 2003

Eric HOMBERGER, *The Historical Atlas of New York City : A Visual Celebration of 400 Years of New York City's History*, New York, Henry Holt & Co, 1994

Mark LEEDS, *Passport's Guide to Ethnic New York : A Complete Guide to the Many Faces and Cultures of New York*, New York, Passport Books, 1996

Marcia REISS, *New York Then and Now*, San Diego, Thunder Bay Press, 2005

Nathan SILVER, *Lost New York*, New York, Mariber Books, 2000

#### **« Des usines souterraines à la demeure céleste » ; cohabitation et compromis social dans la métropole post industrielle**

Frederick M. BINDER et David M. REIMERS, *All The Nations under Heaven : An Ethnic and Racial History of New York City*, New York, Columbia University Press, 1995

Xavier DELCOURT et Michèle DECOUST (dir.), *New York, années 80 : Haute tension*, Paris, Autrement, 1982

Robert FITCH, *The Assassination of New York*, Londres, Verso, 1993

Nancy FONER, *New Immigrants in New York*, New York, Columbia University Press, 1987

Joshua B. FREEMAN, *Working-Class New York : Life and Labor Since World War II*, New York, New Press, 2001

Nathan Irving HUGGINS, *Voices From the Harlem Renaissance*, New York, Oxford University

Press, 1995

Edward Irving KOCH, *Mayor*, New York, Simon & Schuster, 1984

Chris McNICKLE, *To Be Mayor of New York : Ethnic Politics in the City*, New York, Columbia University Press, 1993

Serge MARTI et Françoise BURGESS (dir.), *New York contre NY : une mosaïque éclatée*, Paris, Autrement, 1992

John Hull MOLLENKOPF (dir.), *New York City in the Eighties : A Social, Economic and Political Atlas*, New York, Simon and Schuster, 1993

Roger SANJEK, *The Future of Us All : Race and Neighborhood Politics in New York City*, Ithaca, Cornell University Press, 1998

Saskia SASSEN, *The Global City : New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 2001 (2ème édition)

Eric C. SCHNEIDER, *Vampires, Dragons and Egyptian Kings : Youth Gangs in Postwar New York*, Princeton, Princeton University Press, 1999

Roger WALDINGER, *Still the Promised City? African-Americans and New Immigrants in The Post-Industry City*, Cambridge, Harvard University Press, 1996

### **Chinatown et Greenpoint, de la « marmite de riz » à la petite Pologne, en passant par le pont de Brooklyn et le DUMBO district**

Richard HAW, *The Brooklyn Bridge : A Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005

Kenneth T. JACKSON, *The Neighborhoods of Brooklyn*, New Haven, Yale University Press, 1998

Gwen KINKEAD, *Chinatown : A Portrait of a Closed Society*, New York, Harper Collins, 1992

Mary Ting LUI, *The Chinatown Trunk Mystery. Murder, Miscegenation and Others Dangerous Encounters in Turn-of-the Century New York City*, Princeton, Princeton University Press, 2005

David McCULLOUGH, *The great East River Bridge, 1883-1983*, New York, Simon and Schuster, 1983

Lewis MUMFORD, *Sticks and Stones. A Study of American Architecture and Civilization*, New York, Dover Publishing, 1955

Rita S. MILLER (dir.), *Brooklyn USA : Fourth Largest City in America*, New York, Brooklyn College Press, 1979

Michael ROBBINS, *Brooklyn : A State of Mind*, New York, Workman Publishing, 2001

Ellen Marie SNYDER-GRENIER, *Brooklyn : An Illustrated History*, Philadelphie, Temple University Press, 2001

Alan TRACHTENBERG, *Brooklyn Bridge : Fact and Symbol*, New York, Oxford University Press, 1979

### **Year of the Dragon, entre hommage au Film Noir et mise en forme de l'esthétique post-moderne.**

Richard ALLEN, « Représentation, illusion and the cinema », *Cinema Journal*, n° 32, vol. 2, Hiver 1993

- Richard A. BLAKE, *Street Smart : The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, Lexington, University press of Kentucky, 2005
- Arnold BRITTON, « Blissing out : the Politics of Reaganite Entertainment », *Movie*, n° 31-32, 1986
- François BRUNE, « Néfastes effets de l'idéologie politico-médiatique », *Le Monde Diplomatique*, n° 470, Mai 1993
- Serge DANÉY, *Le salaire du zappeur*, Paris, Ramsay, 1988
- Alain EHRENBERG, « La vie en direct ou les shows de l'authenticité », *Esprit*, n° 188, 1993
- Hal FOSTER, *The anti-aesthetic, essays on postmoderne culture*, Seattle, Bay Press, 1983
- Anne FRIEDBERG, *Window Shopping : Cinema and the Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 1993
- William HANNIGAN, *New York Noir : Crime Photos From the Daily News Archive*, New York, Rizzoli, 1999
- Andreas HUYSEN, *After the Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986
- Youssef ISHAGPOUR, *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986
- Frederick JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007
- Laurent JULLIER, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, « Champs Visuels », 1997
- Chuck KATZ, *Manhattan on Film : Walking Tour of Hollywood's Fabled Front Lot*, Pompton Plains, Limelight, 2005 (3ème édition)
- Tod LIPPY (dir.), *New York Film-Makers on New York Film-Making*, Londres, Faber & Faber, 2000
- Robert KOLKER, *A Cinema of Loneliness*, Oxford, Oxford University Press, 1988
- Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979
- Gina MARCHETTI, « The postmodern Spectacle of Race and romance in *Year of the Dragon* » in *Romance and the Yellow Peril : Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fictions*, op. cit. p. 202-221 (conclusion de l'ouvrage)
- Olivier MONGIN, *La peur du vide. Essai sur les passions démocratiques*, Paris, Editions du seuil, 1991
- Michael ROGIN, *Ronald regan, the Movies and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley, University of California Press, 1987
- James SANDERS, *Celluloid Skyline : New York and the Movies*, New York, Alfred A. Knopf, 2001
- Pierre SORLIN, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, 1992

### **Conclusion : Cimino et la condition d'homme**

- James AGEE, « Espoir », *The Nation*, 3 Février 1947, in *Sur le Cinéma*, op. cit., p. 134-137
- Curtis CATE, *André Malraux*, Paris, Flammarion, 1994
- Jean-Luc GODARD, « Malraux, mauvais Français? », *Cahiers du cinéma*, n° 83, Mai 1958



Jean-Louis Jeannelle, *Cinéma Malraux : Essai sur l'oeuvre d'André Malraux au cinéma*, Paris, Hermann, 2015

*Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 2015

Herman LEBOVICS, *Mona Lisa's Escort : André Malraux and the Reinvention of french Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1999

André MALRAUX, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1972 (première édition 1933)

*Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard « Folio », 1996 (première édition 1947)

*Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau monde, 2003 (première édition 1946)

Denis MARION, *Le Cinéma selon André Malraux*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1996