Document généré le 23 avr. 2024 07:15

24 images

De quelques paradis perdus

André Dudemaine

Numéro 157, mai–juin–juillet 2012

URI : https://id.erudit.org/iderudit/66896ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Dudemaine, A. (2012). De quelques paradis perdus. *24 images*, (157), 58–59.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

De quelques paradis perdus

par André Dudemaine

«GÉRONIMO!» LE NOM SONNE COMME UNE MALÉDICTION DANS LA BOUCHE DU télégraphiste qui vient de décoder le texte inachevé du télégramme qui s'arrête sur cette seule énonciation, puisque le signal aura été brutalement interrompu. Mais flottera désormais dans l'air une ambiance maléfique liée à cette fissure introduite dans l'ordre des choses, l'énoncé de l'innommable, annonciatrice de catastrophes.

Le spectateur, lui, a déjà ouvert son sac de popcorn et s'est laissé couler dans cet état semi-hypnotique où les images lui arrivent, dans une posture de passivité comparable à celle du nourrisson qu'il a été et qui voyait les visages se pencher tour à tour au-dessus de son berceau. Le fait de mâchouiller renforce l'aspect régressif de l'expérience sensorielle, en éveillant les traces mnésiques de la tétée, au moment même où des visages qui se succèdent à l'écran, de gros plans en gros plans, deviennent familiers et constituent un premier repère dans l'univers diégétique qui vient de s'ouvrir. Les figures paternelles, celle du shérif, du docteur et du conducteur de la diligence émergent à côté de présences féminines qui révéleront leur caractère maternel dans la suite des choses.

Puis, dans un deuxième temps, un banquier angoissé et un galant rastaquouère rejoindront la petite troupe des voyageurs. Enfin, en cours de route, Ringo Kid, le jeune premier, est recueilli pour se faire aussitôt morigéner par le shérif qui lui retire son arme.

Donc c'est en ce troisième temps que le personnage du fils apparaît ; et l'expérience castratrice qu'il doit subir dès ses premiers moments à l'écran dénote encore plus sûrement que son allure juvénile sa position symbolique.

Dialectique du dedans et du dehors : Ringo, le mauvais fils, est contre son gré dans la voiture (son cheval est mort et le héros a été cueilli le long du chemin) tout comme la fille de mauvaise vie, chassée hors des murs de la ville pour son immoralité. Le groupe de voyageurs constitue une micro-société enfermée dans la diligence alors que le malheur rôde, Géronimo est en guerre, dans le paysage qu'il traverse[1].

***Stagecoach* (1939) de John Ford**

La libido est ici évoquée de façon fort discrète, d'un côté les pulsions agressives de Ringo qui rêve de vengeance (et qui de ce fait se voit privé de fusil, symbole phallique par excellence), et de l'autre la mauvaise réputation de Dallas dont on ne saura pas grand-chose malgré la lourdeur des sous-entendus.

Mais cette histoire a déjà été racontée différemment quelques années plus tôt, quand l'imaginaire cinématographique pouvait se permettre des allusions plus explicites.

Deux orphelines arrivent chez leur oncle, en provenance de l'Est, avec deux jeunes chiens. Il est assez limpide que, suivant une chaîne métonymique (*puppie*, le chiot ; *pussy*, le chaton, mais aussi en argot, l'appareil génital féminin) et par l'analogie numérale (deux sœurs, deux jeunes chiens), c'est la sexualité féminine qui arrive dans un campement de pionniers où l'élément mâle est prédominant, objet de désir symboliquement censuré par l'oncle qui interdira aux chiots l'entrée de la cabane[2]. Ici aussi, l'instance paternelle représente l'élément castrateur tandis que le rapport intérieur / extérieur devient un élément structurant du récit. Une trappe complaisamment construite par un employé, nonobstant l'interdit, permettra en effet aux chiens de venir rejoindre clandestinement et nuitamment Sally dans son lit. Donc, porte entrouverte à la libido, ici nettement lisible dans son analogie topique, et qui trouve son pendant chez les protagonistes de l'autre récit : libido du moi chez Ringo Kid qui cherche vengeance et libido de séduction chez Dallas la dévoyée.

Les premiers dessins d'enfants sont des cercles grossièrement tracés qui peuvent représenter à la fois le sein maternel, un visage et – réminiscence utérine ? – l'idée

d'une enceinte enserrant l'intérieur dans une membrane qui le sépare du dehors. On a raison de voir dans le dispositif de la salle de projection un rituel régressif vers le narcissisme primaire, à condition de ne pas confondre régression avec retour intégral, puisqu'en l'état de petite enfance, comme le souligne Metz, toute lecture du film est de ce fait impossible.

Les Indiens se font attendre mais ils viendront. Ils sont là dans le décor au-delà de la diligence et de la grande maison de rondins. Ils sont là comme ce bourdonnement du monde, encore indistinct et pourtant menaçant, que l'enfant perçoit confusément au-delà de son cercle intime : courants d'airs, bruits inhabituels, odeurs étrangères. Le spectateur s'enfonce encore plus dans son fauteuil et mâche son popcorn plus doucement en proie à une douce angoisse, faite de réminiscences et de fantomatiques craintes qui resurgissent du fond d'une mémoire ancienne.

La femme de l'aubergiste à la halte de la diligence s'avère être une Apache alors qu'au loin on entend les roulements de tambour et les chants des Indiens, mélopées qui accompagneront l'accouchement inopiné d'une des voyageuses qui, la morale est sauve sur ce point, est en route pour rejoindre son mari. Alors que l'enfant naît, l'Amérindienne profite du brouhaha causé par l'événement pour s'esquiver et aller rejoindre les siens.

Dans l'autre récit c'est l'échappée des chiots qui va entraîner la suite des événements ; capturés par les Indiens qui veulent en faire un repas, c'est au bout du fusil, suite à un échange de coups de feu au cours duquel un Indien trouvera la mort, que les animaux sont rendus à leurs maîtresses. Et la mère qui est venue rejoindre son mari dans le même voyage que les deux orphelines verra son bébé kidnappé par un Indien à la première attaque.

Femme, parturiente, mère, séductrice, bébé, Indien : sous la singularité de chacun de ces personnages signifiant une souterraine connivence que tisse le scénario qui agit comme liant, et par cet agencement, sont remués les tréfonds du spectateur jusqu'aux tripes pourrait-on dire si on ne perd pas de vue les provisions de bouche qu'il ingurgite pendant que le film se déroule.

Cet envers subliminal qui dessine une structure sous-jacente au récit nous est encore mieux dévoilé dans certains westerns tardifs, les surwesterns de Bazin, dans la mesure même où ces films, par une sorte de retour introspectif et auto-dubitatif sur le genre, exposent les ressorts de leur mécanique archaïque souvent masqués aux époques antérieures par des astuces narratives.

Ainsi dans une autre œuvre fordienne, délibérément codée comme psychologisante, c'est le désir incestueux (selon la morale ancienne) d'Ethan pour sa belle-sœur qui précédera l'entrée en scène de l'Indien Scar dans une razzia meurtrière à la ferme du beau-frère[3].

Plus tard encore, un enfant simplement nommé Boy sera l'enjeu dramatique d'un duel entre un ancien officier de l'armée américaine reconverti en *homesteader* et claquemuré dans sa cabane de bois rond alors que l'Amérindien qui vient réclamer son fils se confond littéralement avec le paysage. L'enfant est le fruit de l'union d'une captive blanche avec un des Indiens de la bande chez qui elle avait longtemps été retenue prisonnière. D'un côté donc une figure d'autorité, soldat et bâtisseur de maison, et de l'autre un être insaisissable dont l'évocation seule fait frémir et qui se dénomme Salvaje (sauvage en espagnol), et entre les deux un enfant à qui on n'a pas encore donné de nom[4].

L'Indien, cette menace sourde qui peut surgir à tout moment dans le paysage, a toujours partie liée avec la pulsion, avec son caractère impétueux, imprévisible, indéfinissable, que des castrations successives (pour reprendre le vocabulaire de Mélanie Klein) ont domptée, refoulée et soumise chez l'adulte mais qui reste souveraine chez le petit enfant, « ce pervers polymorphe », que le spectateur de cinéma se rappelle vaguement avoir été avant que la Loi et ses interdits n'imposent toute l'épaisseur du réel entre le désir et son inatteignable satisfaction.

Bref l'Indien du western symbolise la vie d'avant le Nom du Père (pour parler lacanien), celle d'une relation fusionnelle et nourricière avec la mère, territoire perdu avec le temps, mais qui semble pouvoir ressurgir à tout moment ; plaisir coupable, on l'invoque, on l'appelle, avant de se ressaisir et de le voir s'éloigner dans les brumes du rêve.

Le sac de popcorn est vide, les Peaux-Rouges hurleurs ont été refoulés par les assauts de la cavalerie, le héros du film se marie (assume une vie adulte) ou encore, c'est bien ainsi qu'on le préfère, éternel adolescent, s'en va vers le coucher de soleil. Alors la salle s'illumine et le spectateur, lui, s'en va dans l'autre direction. L'ordre est enfin rétabli.

* * *

Mais voilà que tout cela est du passé aussi, matière à nostalgie et rien de plus. Le cinéma amérindien, créature récente, a décidé d'être pleinement adulte. Et dans des films contemporains, voici des acteurs venus des Premières Nations (changement de paradigme, oh oui !) qui viennent à l'écran avec un visage méconnaissable. Dans la quasi unanime détestation qui a accompagné la sortie de ***Mesnak*** il est difficile de ne pas deviner, derrière les piaillements de la meute outrée, la mine déconfite de Narcisse contemplant les débris de son miroir fracassé. Aux babilleurs et gazetiers, le popcorn est resté de travers dans la gorge. Yves Sioui Durand, croyant faire œuvre classique, a finalement produit une iconoclastie telle que Barthes en appelait de ses vœux. De cela, on lui saura gré.

1. On aura reconnu ***Stagecoach*** (1939) de John Ford.
2. On se réfère ici au court métrage réalisé en 1913 par D.W. Griffith, ***The Battle at Elderbush Gulch***, film dont la structure narrative est analogue à celle de ***Stagecoach***.
3. Dans ***The Searchers*** (1956).
4. Dans ***The Stalking Moon*** (1968) de Robert Mulligan.