

Walter Brennan et la communauté des types

Sylvain Lavallée

Numéro 186, mars 2018

Western – Histoires parallèles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87965ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavallée, S. (2018). Walter Brennan et la communauté des types. *24 images*, (186), 10–11.

WALTER BRENNAN

ET LA COMMUNAUTÉ DES TYPES

par Sylvain Lavallée

Qu'aurait été le cinéma hollywoodien si Walter Brennan n'avait pas perdu ses dents? L'anecdote varie (soit un acteur lui aurait accidentellement écrasé la bouche durant une scène de bagarre, soit ce serait une mule), mais de son aveu, c'est cet incident qui lui donna son «*lucky break*¹»: en enlevant son dentier, il pouvait dorénavant jouer des personnages beaucoup plus vieux qu'il ne l'était vraiment («*You're not that old!*», lui dit-on, à la blague, dans *The Far Country* (1954) de Anthony Mann), et qui s'accordaient mieux avec sa voix haut perchée, fragilisée après avoir été en contact avec du gaz moutarde durant la Première Guerre mondiale. Une malchance que Brennan transforme en opportunité pour inventer sa place aux côtés des stars: il commence à mâcher ses mots, à les ponctuer de hochements de tête, à courber sa silhouette frêle, les épaules légèrement relevées et la tête vers l'avant, les bras pendants ou les poings sur les hanches, mal rasé... Ainsi naissent Roy Bean, Stumpy, Groot, Clanton, pour nommer quelques rôles parmi ses plus mémorables au *Far West*.

Brennan occupe une place centrale parmi les acteurs de périphérie, lui qui a reçu trois Oscar pour meilleur acteur de soutien (*Come and Get It*, 1936, *Kentucky*, 1938 et *The Westerner*, 1940) et lui qui a été la tête d'affiche de quelques productions mineures. Ce statut de star des seconds rôles se reflète dans les scénarios: dans *The Westerner* (William Wyler, 1940), le juge Roy Bean de Brennan fait la loi avant que Gary Cooper ne surgisse, condamné pour vol de cheval, amené à comparaître devant le tribunal patenté par le magistrat. La vie de Cooper est entre les mains de Brennan, mais quelques mensonges suffisent pour que la star reprenne le contrôle de son destin et du film: constatant la révérence du juge envers une actrice, Lily Langtry, Cooper s'invente une aventure avec elle, comme plus tard il tentera d'amadouer le juge en lui faisant miroiter la promesse d'une statue à son effigie. Mais il n'y aura pas de statue, et Roy Bean meurt juste au moment où il peut enfin voir sa Lily: l'amour, la gloire, cela n'appartient pas aux seconds rôles.

Peut-être devrions-nous dire *types*, pour traduire l'expression plus féconde de *character actor*, des acteurs dont le destin semble scellé par leurs traits physiques, des limitations auxquelles ils ne peuvent pas échapper, au contraire de la star, de sa présence ineffable semblant appartenir à un autre monde, surgissant dans le nôtre pour l'ouvrir à un avenir nouveau. Le type se reconnaît à ses maniérismes traduisant un tempérament identifiable au premier coup d'œil, ce qui lui permet à la fois de se différencier des autres types et, paradoxalement, de se fondre dans l'ensemble, d'être un simple type parmi d'autres, une (in)distinction qui est finalement garante de son humanité – d'une humanité banale, concrète, servant de contraste à celle, idéale, de la star. Dans *My*



Darling Clementine (John Ford, 1946), le barman résumera la condition de cette communauté des types en répondant à un Henry Fonda lui demandant s'il a déjà été en amour: «*No, I have always been a bartender.*» Si Brennan fait figure d'exception, c'est parce qu'il a droit, lui, au moins, à des amours illusoires, mais aussi, et surtout, parce qu'il exhibe cette (in)distinction du type (dans *Red River*, il se fait une fierté de signer son nom par un X) pour faire de cette fonction narrative (servir la star) une véritable éthique.

Dans *Red River* (Howard Hawks, 1948) par exemple, Brennan fournit à John Wayne les armes dont il a besoin pour tuer, afin qu'il puisse être l'homme d'action qu'il est; Wayne dirige les hommes et le troupeau; pendant ce temps Brennan, le cuisinier, s'affaire à nourrir la communauté, il s'assure du bien-être de sa star (plus tard il lui soignera la jambe), tout en gardant un œil sur ceux qui ont la dent trop sucrée (lorsqu'il relâche son attention, les conséquences sont tragiques). Brennan est celui qui s'occupe du «*cooking and sweeping*» comme il s'en plaint dans *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) à Wayne, son shérif, furieux de ne jamais recevoir «*a solitary word of thanks from anybody*». Peut-être parce que Brennan connaît trop bien sa place («*I'm staying right where I'm supposed to!*»), la star l'oublie dans un arrière-plan qu'il ne quitte jamais, prêt à intervenir quand le danger se présente – «*The fellow I left behind*» s'étonne Wayne dans le climax de *Rio Bravo* quand Brennan survient malgré les ordres contraires de son shérif. Le film résume leur relation quelques instants plus tard, quand Brennan lance de la dynamite que Wayne fait exploser en tirant sur les bâtons: «*What would you do if I wasn't here?*» demande Brennan, enfin dans l'action, à quoi Wayne répond, sans hésiter, «*I would throw them myself*». Parfaitement inutile, et pourtant essentiel, ce n'est pas un hasard si Howard Hawks a

su mettre Brennan de l'avant mieux que quiconque (en dehors des westerns aussi, dans *Come and Get It*, 1936, *To Have and Have Not*, 1944 et *Sergeant York*, 1941), Brennan devenant un parfait représentant de cette humanité déchue, handicapée, qui trouve une force de résistance face à l'inéluctable dans la camaraderie (thème hawksien par excellence que Brennan condense dans le caquetage allègre, inoubliable, lui servant de rire dans *Rio Bravo*).

Chez d'autres cinéastes, les rôles de Brennan sont plus variés, mais il reste toujours une figure paternelle, bien- ou malveillante : le juge qui dirige la ville de *The Westerner*, le patriarche des Clanton dans *My Darling Clementine* (« *If you pull a gun, kill a man!* » enseigne-t-il à ses enfants, conseil judicieux), un père endeuillé, sa vieillesse prématurée tournée en vulnérabilité émouvante dans *Blood on the Moon* (Robert Wise, 1948) (toujours des pères, mais jamais de mère à ses côtés). Figure paternelle pour la star, mais aussi pour la communauté des types, l'interprétation de Brennan réfléchit la dynamique entre ces deux pôles : il marmonne, dans un débit continu menaçant de tomber dans la futilité, comme pour marquer le statut inférieur de sa parole, le fait qu'on ne porte jamais assez attention aux types. Car c'est pour ne pas avoir assez écouté son cuisinier que Wayne est laissé derrière dans *Red River*, et de même James Stewart dans *The Far Country* s'en fera remontrer quand son individualisme lui fait perdre de vue le bien-être de la communauté. Brennan se voit ainsi intimement imbriqué dans les thèmes les plus fondamentaux du Western : la constitution d'une communauté nouvelle dans un espace sauvage, la tension entre la justice personnelle du cowboy solitaire et l'instauration d'une loi qui se veut démocratique.

L'importance des types dans l'iconographie du Western se mesure à celle de ce thème d'un pays en construction, les types formant une communauté d'autant plus forte qu'elle se prolonge de film en film, les mêmes visages revenant dans de nouveaux récits, nous donnant l'impression d'un univers persistant, dont la concrétude est déterminée par la saillance de ces traits physiques qui le constituent tout autant que ces paysages qui les accueillent. C'est Fonda qui nettoie Tombstone, Cooper qui accueille les bandits qui descendent du train, mais ces actions trouvent leurs poids parce qu'elles sont le contrepoint de la voix enrouée d'Andy Devine, de la rudesse aussi charmante qu'effrayante de Ward Bond, du visage candide de Thomas Mitchell, du regard mélancolique et déterminé de Katy Jurado, des prouesses équestres de Ben Johnson, de la

voix nasillarde de Slim Pickens, de la prestance ardente de Joanne Dru, de la silhouette élancée, élégante de John Carradine, de l'œil torve de Jack Elam, de la gueule de boxeur de Victor McLaglen, de la nervosité de Donald Meek, du doucereux Brian Donlevy, du bourru Ernest Borgnine...

Tous des acteurs qui font partie du décor hollywoodien, et qui diraient, à l'instar de John Carradine dans *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) : « *Nobody notices me. I'm just part of the furniture* ». Dans



Rio Bravo de Howard Hawks (1959)

le film de Nicholas Ray, Carradine, un des croupiers du saloon tenu par Joan Crawford, ose sortir de l'arrière-plan vers la fin du film pour défendre sa patronne contre une foule enragée. Il se fait abattre aussitôt, puis tous se rassemblent autour de son corps pour l'entendre prononcer ses derniers mots : « *Look... everybody's looking at me. It's the first time I ever felt important.* » Hommage à un de ces meubles hollywoodiens, oui, mais aussi une leçon à retenir : impossible de supporter l'attention sans trahir son rôle, le type doit disparaître dès qu'il se détache trop de la foule. Mais la plus belle eulogie au *character actor* se trouve sans doute dans *Pat Garrett & Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973) : un Slim Pickens vieillissant reprend son badge poussiéreux le temps d'un affrontement sanglant, pour ensuite mourir calmement, face au soleil couchant, avec comme témoin sa femme, Katy Jurado, et la voix de Bob Dylan qui chante la noirceur qui approche (comme il le fera lors de la mort de Jack Elam). Sam Peckinpah l'a bien compris : Walter Brennan et sa communauté ont fondé le monde des westerns classiques, alors à l'heure du crépuscule, les larmes de Jurado embaument par son amour les derniers vestiges de ce monde qui s'éteint sous nos yeux. 24

1. <http://www.latimes.com/local/obituaries/archives/la-me-walter-brennan-19740922-snap-story.html>