

Wyatt Earp, États-Unis, 1994, 190 minutes

Maurice Elia

Numéro 173, juillet–août 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59440ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

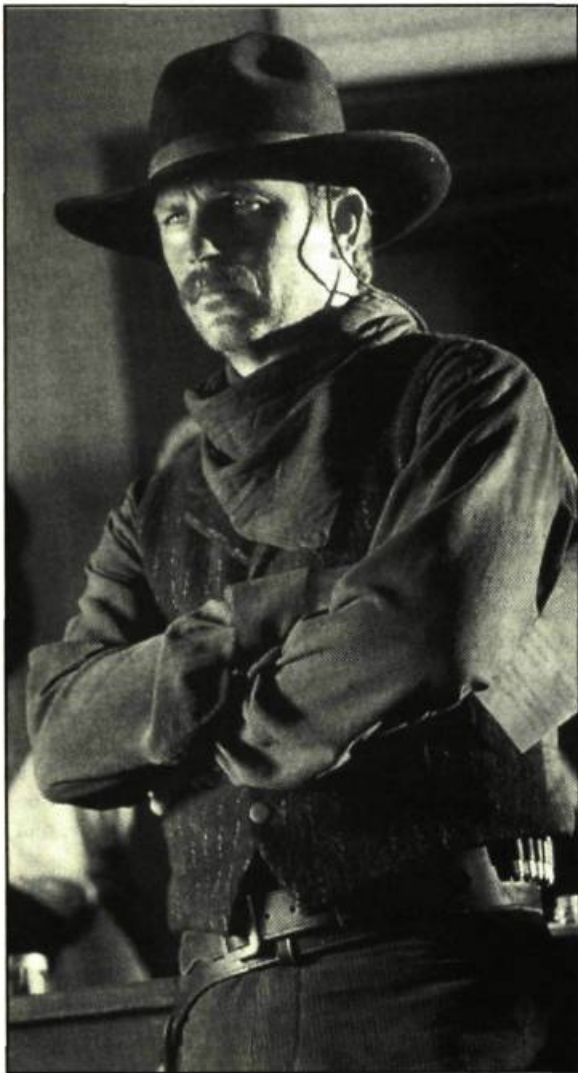
Elia, M. (1994). Compte rendu de [*Wyatt Earp*, États-Unis, 1994, 190 minutes]. *Séquences*,(173), 38–39.

Philippe Rousselet — **Mont.:** François Gedigier et Hélène Viard — **Mus.:** Goran Bregovic — **Son:** Guillaume Sciamia et Dominique Hennequin — **Dir. art.:** Richard Peduzzi et Olivier Radot — **Cost.:** Moidele Bickel — **Int.:** Isabelle Adjani (la Reine Margot), Daniel Auteuil (Henri de Navarre), Jean-Hugues Anglade (Charles IX), Vincent Perez (La Mole), Virna Lisi (Catherine de Médicis), Miguel Bose (De Guise), Jean-Claude Brialy (Coligny), Pascal Greggory (Anjou) — **Prod.:** Pierre Grunstein — France / Allemagne / Italie — 1994 — 164 minutes — **Dist.:** C/FP.

Wyatt Earp

Aurions-nous accordé autant d'importance à **Wyatt Earp** s'il n'était pas accompagné des noms prestigieux de Kasdan, Costner, Hackman ou Quaid? Probablement pas. Après tout, la fameuse histoire d'Earp et de ses frères a déjà fait l'objet de nombreux films (dont **Gunfight at the O.K. Corral**, **Doc** et plus récemment

Kevin Costner



le très bon **Tombstone**). Quand apprendrons-nous, une fois pour toutes, qu'il ne faut pas se fier aux apparences, ni se laisser prendre au jeu des grands studios? Mais c'est là que réside toute la magie de Hollywood: le défi lancé et relevé, à tous les niveaux.

Néanmoins, **Wyatt Earp** reste à la fois un bon film et un film important. Il a très visiblement été réalisé avec des moyens techniques considérables sans jamais donner dans la superproduction. On reconnaît là la touche de Lawrence Kasdan: des portraits de groupe avec âme, des mouvements de cœur bien échafaudés, des scènes admirablement enlevées — bref, tout le charme dont le cinéaste avait enrobé **The Big Chill**, **Silverado** ou **Grand Canyon**. C'est pourquoi, même si les scènes de foules et les mouvements spectaculaires y sont abondants (et parfois même impressionnants), c'est un film intimiste, psychologique, même s'il évoque des événements qui semblent, de prime abord, mal se prêter à l'analyse des caractères. Après tout, héros légendaire ou pas, il s'agit bel et bien d'un western dans la plus pure tradition du genre.

L'œuvre est construite de façon chronologique, depuis l'enfance du héros jusqu'à son départ en bateau vers l'Alaska en compagnie de sa deuxième femme et les détails, écrits sur l'écran, sur les dernières années de sa vie. Kasdan a cependant voulu centrer son épopée de l'Ouest sur un certain nombre de scènes qui se veulent significatives tour à tour sur le plan psychologique, moral et idéologique. C'est ainsi qu'on assiste à la mort de sa première femme, à l'arrivée de Wyatt Earp à Dodge City, aux premiers moments de l'amitié qui le liera à Doc Holliday, à son départ pour Tombstone et au célèbre règlement de comptes qui clôt la plupart des autres versions traitant du même sujet.

Les problèmes apparaissent dans la troisième heure où les intentions de l'équipe de production apparaissent clairement. Kasdan a voulu faire une œuvre où la volonté humaniste fût évidente et décisive, même si la vraisemblance ou la vérité devaient en souffrir. Tous les épisodes mettant en vedette le père de Wyatt (Gene Hackman), surtout dans le premier tiers du film, ont leur pendant dans le dernier tiers, qui relève d'une vision beaucoup trop humanistico-sentimentale pour être vraie.

Les conflits cornéliens du héros y sont à peine ébauchés, il est devenu un peu trop vite celui par qui la justice arrive, dût-elle être violente et très clairement hors-la-loi. L'homme s'est-il soudain métamorphosé en parasite assoiffé de vengeance? A-t-on vraiment voulu nous faire croire qu'il y avait là matière à parallélisme avec les conflits du vingtième siècle, où l'oeil-pour-oeil-dent-pour-dent qui règne en maître absolu en Irlande par exemple, ou alors au Liban? C'est cet aspect auto-justificatif qui m'a dérangé. Même si l'ampleur de la production et la recherche qu'elle a entraînée sur le plan historique peuvent nous inciter à penser que la vérité historique n'a pas été trop malmenée, il est cependant certain qu'en restant à l'intérieur des événements, les auteurs semblent vouloir justifier un peu trop facilement certains de ceux qui y ont pris part. Impossible pour Hollywood de résister à l'attitude quelque peu idyllique à donner aux bons face aux méchants. Car comment expliquer au cinéma américain ce que signifient les expressions «prendre du recul», «faire oeuvre documentaire plutôt que romanesque», «laisser parler les événements plutôt que les gens»?

Cependant, si discutable soit-il, **Wyatt Earp** est un film dont l'honnêteté ne peut pas être mise en doute. Il y a là, qu'on le veuille ou non, une profonde confiance en l'homme et toute l'amertume que dégagent les causes désespérées. C'est également un beau film, où chaque séquence, chaque plan bénéficient d'une attention méticuleuse, où la couleur et ses nuances prennent toute leur signification. Splendeur des paysages, éclat des lumières tant dans les grandes étendues que dans les plus obscurs saloons, indéniable beauté plastique. Il est aussi agréable, en matière de western, d'assurer des souvenirs anciens, de réviser certains jugements. Car toute la mythologie du genre est ici amplement étalée, même si on n'y a pas inclus la scène classique où, la nuit tombée, le cowboy bercé par le hullement des coyotes éteint son feu de camp avec un reste de café et se couche sous sa bâche: saloons enfumés, méchants à la gâchette facile, importance donnée beaucoup plus aux chevaux qu'aux femmes par exemple, maladresse des cowboys en compagnie de ces dernières, grandeur et décadence des shérifs...

Précisons que la présence de Gene Hackman, de Dennis Quaid ou même de Bill Pullman au générique parvient à

effacer celle de Kevin Costner. À lui seul, Dennis Quaid, en Doc Holliday tuberculeux et très visiblement amaigri, vaut le déplacement.

Maurice Elia

WYATT EARP — Réal.: Lawrence Kasdan — Scén.: Dan Gordon et Lawrence Kasdan — Phot.: Owen Roizman — Mont.: Carol Littleton — Mus.: James Newton Howard — Son: John Pritchett — Dir. art.: Ida Random — Cost.: Colleen Atwood — Int.: Kevin Costner (Wyatt Earp), Dennis Quaid (Doc Holliday), Gene Hackman, Isabella Rossellini, Mark Harmon, Jeff Fahey — Prod.: Jim Wilson, Kevin Costner et Lawrence Kasdan — États-Unis — 1994 — 190 minutes — Dist.: Warner Bros.

It's All True

Par delà son autopsie et sa reconstruction d'une oeuvre inachevée par Orson Welles, **It's All True** se présente comme un de ces films mystificateurs auxquels le Maître aimait s'associer. **F for Fake**, bien sûr, mais aussi ses apparitions comme magicien ou comme narrateur de pseudo-documentaires, et ces nombreuses entrevues filmées qu'il accorda durant sa carrière: des documents filmiques et télévisuels où le cinéaste nous donne à voir la construction de son personnage; le Welles que Welles a imaginé aux cours des années. Le documentaire qu'ont réalisé Bill Krohn, Richard Wilson et Myron Meisel débute justement sur un de ces petits bijoux. Orson Welles, chiquement vêtu et parfaitement cadré devant une volute de fumée, dans un décor de salon factice, s'adresse à la lentille d'une caméra de la BBC, dans les années 50, pour nous raconter (nous faire un conte de) sa mésaventure brésilienne. Elle scella, pour lui, le début de la fin à Hollywood. Cette saga qui met en vedette, outre le cinéaste, les anciens puis les nouveaux dirigeants de la RKO (circa 1942), Nelson Rockefeller, des membres du gouvernement américain et brésilien, ainsi que Jacaré, un héros populaire, Orson Welles la réduit en une anecdote aussi saisissante qu'improbable, celle de sa rencontre avec un prêtre vaudou. Selon le Welles du documentaire dans le documentaire, c'est ce chaman qui lui signifia la mort de son projet cinématographique, en transperçant son scénario d'une longue épingle. Cette dernière information nous est livrée en gros plan, après que Welles s'est penché vers la caméra immobile, en

un geste de connivence dramatique. À cet instant précis, le spectateur comprend qu'il sera en présence d'une oeuvre mystérieuse et jubilatoire, aussi mystifiante que révélatrice.

Bien que Krohn, Wilson et Cie aient retrouvé les vestiges filmés de ce projet avorté, ils ne pourront pas recréer le film que Welles avait en tête, mais seulement nous donner à voir leur fiction de ce qui fut peut-être et aurait pu devenir **It's All True**. En cela, l'oeuvre donne raison à Godard qui continue à clamer que le documentaire fait une fiction de la réalité. Et devant la tournure que prend le film — certains passages pourraient figurer à l'émission *60 Minutes*, d'autres relèvent de l'expérimentation et de la poésie la plus pure —, Welles lui-même en serait fier parce qu'elle perpétue son mythe.

Par delà ces aspects ludiques, **It's All True** est aussi très émouvant. On assiste à la lente reconstitution d'une oeuvre massacrée, oubliée, écartelée, ainsi que d'une réputation bafouée, dans certains milieux. Et, par-dessus tout, le film nous offre le chaînon manquant de l'esthétique welliesienne. Ainsi, comment Welles en est-il venu à passer du tournage en plans séquences, avec mouvements de caméra complexes (**Citizen Kane**, **The Magnificent Ambersons**), à un style plus découpé et expressionniste (**The Stranger**, **Othello**), proche parent des compositions d'Eisenstein ?⁽¹⁾ La réponse tient dans son expérience de cinéaste indépendant au Brésil. Abandonné de tous, et sans nouvelle rentrée d'argent d'Hollywood, Welles partit avec un cameraman européen et un équipement archaïque tourner ce qui devait s'intituler **Four Men On a Raft**, le segment clé d'**It's All True**. Il le tourne forcément en extérieurs avec des acteurs amateurs. Sans matériel de support, Welles ne peut concevoir de mouvements de caméra complexes. Sans acteurs professionnels, il ne peut pas non plus s'adonner aux longues prises que prisaient ses compagnons du Mercury Theater. Il a cependant des visages inoubliables, marqués par le vent et les épreuves; des regards dont il voudra brûler la pellicule, ainsi que la mer, son énergie et la beauté cruelle de son roulement impérieux. Les plans retrouvés par Krohn et ses comparses témoignent à la fois de cette oeuvre unique (où Welles «invente» le néo-réalisme avant l'heure) et du tournage de ce segment ! C'est un document stupéfiant. Tout comme le sont

les quelques plans en Technicolor constituant la partie consacrée au Carnaval de Rio. Welles en aurait fait une étude *ethnomusicologique* des plus érotiques !

On pardonne alors, au film, l'assemblage parfois peu inspiré des plans tournés par Welles (ce dernier aurait sûrement conçu un montage plus dynamique) et l'utilisation parfois sirupeuse de la musique, des airs folkloriques brésiliens malheureusement édulcorés par des arrangements de *musak*. Un non-sens vu le

Le segment intitulé **Four Men on a Raft**



professionnalisme et le soin apportés à la confection de ce film unique.

Des années après sa disparition, Orson Welles continue d'exercer un magnétisme étonnant. **It's All True** laisse même supposer qu'il a laissé, parmi nous, ici et là, des fragments de lui-même lui permettant de créer par-delà la mort. L'oeuvre et l'homme sont destinés à nous étonner encore longtemps. On ne saurait s'en plaindre.

Johanne Larue

(1) Bien sûr, *Touch of Evil* (1958) devait marquer chez Welles la synthèse de ces deux approches stylistiques. Est-ce une coïncidence si le film correspond aussi avec son retour à Hollywood (bref) où les ressources techniques permettaient aux cinéastes (choyés) une grande liberté d'expression esthétique ?

IT'S ALL TRUE — Réal. et Prod. original: Orson Welles — Réal.: Richard Wilson, Myron Meisel et Bill Krohn — Scén.: Richard Wilson, Myron Meisel et Bill Krohn — Phot.: George Fanto (pour **Four Men on a Raft**), Gary Carver — Mont.: Ed Marx — Mus.: Jorge Arriagada — Son: Jean-Pierre Duret — Narrateur: Miguel Ferrer — Prod.: Regine Konckier, Richard Wilson, Bill Krohn, Myron Meisel, Jean-Luc Ormières — Brésil/États-Unis/France — 1993 — 85 min. — Dist.: Paramount.