D'un genre cinématographique à l'autre : trois adaptations en westerns dans le cinéma américain d'après 1945

Mathieu Lacoue-Labarthe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2528>

DOI : 10.4000/itineraires.2528

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Mathieu Lacoue-Labarthe, « D'un genre cinématographique à l'autre : trois adaptations en westerns dans le cinéma américain d'après 1945 », *Itinéraires* [En ligne], 2014-2 | 2015, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2528> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2528>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

D'un genre cinématographique à l'autre : trois adaptations en westerns dans le cinéma américain d'après 1945

Mathieu Lacoue-Labarthe

Pour Emmanuel,
en souvenirs de nos séances à l'Alpha,
avec tendresse et affection.

- 1 Dès l'époque du muet, les studios hollywoodiens tentent d'exploiter le succès de certaines de leurs productions en en réalisant un remake. Cela leur permet de réduire les risques liés à l'élaboration d'une œuvre entièrement nouvelle et d'attirer une partie des spectateurs du film initial. Respectueux de l'organisation en genres qui réussit si bien au cinéma américain, la plupart de ces remakes s'inscrivent dans le même cadre spatio-temporel que l'œuvre dont ils s'inspirent. Trois d'entre eux se démarquent néanmoins en transposant l'œuvre d'origine dans l'univers du western. *Colorado Territory* (La fille du désert, 1949) et *Distant Drums* (Les aventures du capitaine Wyatt, 1951), de Raoul Walsh, s'inspirent respectivement de *High Sierra* (La grande évasion, 1941) et d'*Objective, Burma!* (Aventures en Birmanie, 1945), film noir et film de guerre du même réalisateur. *Broken Lance* (La lance brisée, 1954), d'Edward Dmytryk, constitue pour sa part une adaptation de *House of Strangers* (La maison des étrangers, 1949), de Joseph Mankiewicz, mélange de drame et de film noir.
- 2 Le lien entre remakes et œuvres initiales est renforcé par le faible nombre d'années – de cinq à huit – qui les sépare. *High Sierra* et *Objective, Burma!* sont en outre adaptés par leur propre réalisateur, pour le même studio – la Warner Bros. –, et *House of Strangers* et *Broken Lance* sont tous deux produits par Sol Siegel pour la Twentieth Century-Fox. Ces liens nous conduisent naturellement à nous interroger sur les conséquences du passage d'un genre à l'autre. L'originalité de ces trois adaptations est en effet de conserver des

éléments essentiels du film initial, tout en changeant de genre, autrement dit d'« horizon d'attente » du spectateur, selon la définition de Jean-Loup Bourget (1998 : 10). Dans un art largement fondé sur la répétition (Cavell 1999 : 32), chaque genre possède en effet ses propres règles narratives, dramatiques et stylistiques, et le plaisir du public tient à la reproduction de celles-ci, d'un film à l'autre, avec de légères variations destinées à éviter la monotonie.

- 3 Les trois adaptations évoquées ci-dessus constituent, pour une part, une transposition pure et simple de l'œuvre d'origine ; dans le même temps, afin d'épouser les codes du western, elles altèrent la forme et l'esprit de celle-ci. Sur certains points, des facteurs de dissonance subsistent, qui contribuent à rendre les deux versions étrangères l'une à l'autre ou, pour la seconde, aux conventions de son propre genre.

Une transposition pure et simple

Des éléments reproduits à l'identique

- 4 *Colorado Territory*, *Distant Drums* et *Broken Lance* sont, par certains aspects, une transposition pure et simple des œuvres dont ils s'inspirent : ils déplacent scénario et personnages dans un autre univers, sans rien modifier d'essentiel. Le déroulement de l'intrigue est même reproduit à l'identique : la technique du flash-back, utilisée dans *House of Strangers* et typique du film noir, est reprise telle quelle dans *Broken Lance*, qu'il s'agisse de son point de départ, l'observation d'un portrait du patriarche trônant au-dessus de la cheminée, du moment du film où il débute, ou de sa durée par rapport à l'ensemble de celui-ci.
- 5 L'œuvre de Dmytryk conserve de nombreux personnages de *House of Strangers*, mais *Colorado Territory* est, de ce point de vue, encore plus fidèle à *High Sierra*. Le principal personnage masculin de ces deux films, Earle/McQueen, tombe amoureux d'une jeune femme, Velma/Julie Ann, à laquelle il finit par en préférer une autre, Marie/Colorado. À la demande de Big Mac/Rickard, patron finalement abattu par l'un de ses hommes de main, Kranmer/Pluthner, il attaque un(e) banque/train avec l'aide de deux complices, Babe/Reno et Red/Duke, et d'un informateur, Mendoza/Wallace.
- 6 Certaines scènes resurgissent également d'un film à l'autre : le capitaine Nelson inspecte les parachutistes d'*Objective, Burma!* avant leur montée à bord des planeurs ; le capitaine Wyatt agit de même, dans *Distant Drums*, avant le départ de son détachement pour le lac Okeechobee. Resté seul avec Marie au début de *High Sierra*, Babe lui fait signe d'un geste du pied de le suivre à l'intérieur de leur logement ; Reno réitère ce geste à l'intention de l'héroïne de *Colorado Territory*.
- 7 Les dialogues et le cadrage de ces deux dernières œuvres présentent aussi d'évidentes similitudes. Une fois rentrée à l'intérieur de la cabane de *High Sierra*, Marie attise la colère de Babe en le dépréciant par rapport à Earle. Babe lui ordonne de se taire et menace de lui envoyer « a smack in the nose¹ ». L'héroïne de *Colorado Territory* provoque également Reno, rabaisé au profit de McQueen. Irrité, le jeune homme lui demande si elle cherche « a punch in the nose² ». Dans les deux cas, Babe/Reno, situé à l'arrière-plan, s'adresse à Marie/Colorado, assise au premier plan. La seule différence est que, dans *High Sierra*, Marie et Babe occupent respectivement la gauche et la droite du cadre, tandis que dans *Colorado Territory* cette répartition est inversée. L'effet de symétrie qui en résulte renforce encore le lien entre les deux scènes.

L'adaptation d'un univers à un autre

- 8 L'adaptation de l'œuvre d'origine à l'univers du western nécessite toutefois de modifier certains accessoires, à commencer par les moyens de communication et de transport. Aux avions d'*Objective, Burma!* succèdent les pirogues et le voilier de *Distant Drums*. La substitution pose d'autant moins de problème qu'*Objective, Burma!* s'inspire lui-même de *Northwest Passage* (1940), western de King Vidor dont les militaires se déplacent en pirogue. L'interaction entre les deux genres est donc à double sens, ce qui n'est guère surprenant, compte tenu de l'antériorité du western et de son importance dans la production hollywoodienne.
- 9 On retrouve cette interaction dans le vocabulaire utilisé pour désigner l'ennemi. Trois des parachutistes d'*Objective, Burma!* qualifient les Japonais de « monkeys³ ». Les propos de Williams, correspondant de guerre, après la découverte d'un Américain atrocement torturé, sont au moins aussi explicites :

I thought I'd seen or read about everything that one man can do to another, from the torture chambers of the Middle Ages to the gang wars and the lynchings of the day. But this... this is different. This was done in cold blood by a people who... who claimed to be civilized! Civilized! They're degenerate, immoral idiots! Stinking little savages! Wipe them out, I say! [...] Wipe them off the face of the earth!⁴
- 10 Ce vocabulaire, qui semble tout droit sorti d'un western, est bien sûr repris dans *Distant Drums* : « Here was the scene of the most bitter war in our history. The war against a savage and bloodthirsty foe: the Seminole Indian⁵ », déclare d'emblée Tufts en voix off. L'éclaireur Monk se moque des Creeks et de leurs poignées de main interminables, avant de dénoncer leur odeur : « These Indians smell a little gamy, captain. They rub skunk oil on themselves to keep off the bugs and flies⁶ », confie-t-il à Tufts. Seule la « couleur » de l'Autre change, en définitive : sa présentation comme un sauvage assoiffé de sang est au contraire soigneusement préservée d'un film à l'autre.
- 11 Les cibles des malfaiteurs de *High Sierra* et des militaires d'*Objective, Burma!* sont en revanche modifiées : le complexe hôtelier du premier cède la place à un train (*Colorado Territory*), et la station radar japonaise du second à une forteresse abritant le trafic d'armes destinées aux Séminoles (*Distant Drums*).
- 12 Au-delà de ces aspects précis, c'est l'ensemble des conventions du film noir et du film de guerre, tournées vers la modernité, qui doivent être adaptées à l'univers du western, ancré dans le passé. Cela vaut pour les personnages : à l'inquiétant receleur de *High Sierra* correspond le sympathique prospecteur de *Colorado Territory*. Le cadre de chacun de ces films est lui aussi concerné. Tandis que *High Sierra* nous ouvre les portes du luxueux hôtel de Tropico Springs et de sa piscine, *House of Strangers* s'attarde sur le match de boxe de Pietro et le piano-bar dans lequel se produit Dolores Parker, à l'époque chanteuse de l'orchestre de Duke Ellington.
- 13 Leurs remakes tournent le dos à ce clinquant univers urbain et reviennent aux origines de l'Amérique. *Colorado Territory* nous fait visiter une kiva⁷ et écouter des chants indiens inhabituellement longs et authentiques pour l'époque, avant de s'achever au pied d'un ensemble d'habitations troglodytiques. Même *Distant Drums*, en dépit de son ton très hostile aux Indiens, accorde à leur culture une place singulière : un cimetière séminole sert de lieu de rendez-vous à Wyatt et à ses hommes, ce qui donne lieu à un exposé circonstancié du héros sur le traitement indien des défunts.

- 14 De même que le match de boxe de *House of Strangers* n'est justifié que par la volonté de Mankiewicz de s'inscrire davantage dans le film noir, l'étonnante insistance sur la culture indienne, en particulier dans *Colorado Territory*, qui n'est centré ni sur les guerres indiennes, à l'image de *Distant Drums*, ni sur le racisme envers les Indiens, à l'instar de *Broken Lance*, s'explique principalement par le désir de souligner l'appartenance de ce film à un genre auquel il reste malgré tout en partie étranger. *Colorado Territory* est en effet la réplique la plus proche du film (noir) dont il s'inspire. Pourtant, même dans ce dernier cas, l'adaptation à l'univers du western entraîne d'inévitables altérations de l'œuvre d'origine.

D'inévitables altérations

Une action décuplée

- 15 Le premier changement concerne la place accordée à l'action. La durée de chaque western est inférieure à celle de l'œuvre initiale, de deux (*Colorado Territory*) à trente-six minutes (*Distant Drums*). Chaque adaptation contient pourtant une scène d'action de plus que le film dont il s'inspire. Et surtout ces scènes d'action sont nettement plus longues : jusqu'à deux fois plus, en valeur absolue, pour *Colorado Territory* et *Distant Drums*.
- 16 Divers procédés techniques sont en outre destinés dans les trois westerns à maintenir un rythme plus soutenu. Toujours plus nombreux que dans l'œuvre d'origine, les fondus enchaînés sont en particulier utilisés lors des déplacements à cheval, afin d'en réduire la durée tout en soulignant la distance parcourue. C'est le cas, au début de *Broken Lance*, lorsque Matt, ses fils Ben et Joe et l'Indien Two Moons s'élancent à la poursuite des voleurs de bétail : le paysage parcouru change à mesure que les cavaliers se rapprochent de leur cible. *Distant Drums* y ajoute la transition en volet ; absente d'*Objective, Burma!*, elle accélère la progression du capitaine Wyatt et de ses hommes à travers les Everglades.
- 17 L'action de ces westerns est aussi plus spectaculaire, avec des prises de vue en forte contre-plongée absentes des films initiaux. C'est ainsi que *Broken Lance* filme Joe et sa monture au galop. L'effet est encore plus appuyé dans *Distant Drums* : lancés au pas de course, les guerriers séminoles sautent au-dessus de la caméra enfoncée dans le sol avant d'attaquer la cavalerie.
- 18 Les films dont ces westerns s'inspirent sont visuellement plus statiques et prévisibles. C'est particulièrement vrai dans *House of Strangers*, où Mankiewicz multiplie les champs/contrechamps et les cadrages sur deux convives au cours du repas familial. En partie dictée par le format d'image standard de l'époque, la méthode vise aussi à mieux faire ressortir le caractère pesant du dîner : ses invités sont irrités de subir les retards répétés de Max et la musique assourdissante de Gino. Dans *Broken Lance*, l'utilisation du Cinémascope permet de varier davantage les plans en filmant deux, trois ou quatre personnages, voire la table toute entière, ce qui contribue à rendre le repas plus vivant et plus chaleureux.

A larger-than-life hero

- 19 Contrairement à son homologue du film noir et du film de guerre, le personnage principal de western est un être d'exception, un héros plus grand que nature. Son apparition, au début de *Distant Drums*, l'illustre bien : le capitaine Wyatt s'avance, seul, en direction de la caméra sur l'île paradisiaque où il a élu domicile. Ses vêtements civils montrent qu'il n'a pas de besoin de recourir au règlement pour en imposer à ses hommes, et le gibier qu'il rapporte prouve qu'il n'est pas seulement un officier légendaire, mais aussi un chasseur-pêcheur émérite.
- 20 Bien plus brève, l'apparition du capitaine Nelson au début d'*Objective, Burma!* souligne à l'inverse son caractère ordinaire : s'approchant d'une jeep, il prend livraison de documents apportés par une estafette. Il n'est donc pas seul et ne bénéficie d'aucune mise en scène particulière. Tout au long du film, le jeu d'Errol Flynn, son interprète, se distingue par sa sobriété, ce qui constitue un sérieux effort de la part de l'acteur australien, déjà habitué en 1944 aux rôles flamboyants du western et des films de pirate et de cape et d'épée. À l'inverse, en dépit de son jeu tout en retenue, Gary Cooper est dans *Distant Drums* un vrai héros de film d'aventures.
- 21 Le héros de western est aussi plus actif et plus courageux. Celui de *Distant Drums*, en particulier, multiplie les prouesses : il monte seul à l'assaut de Fort Infanta, abat ses deux premières sentinelles, incendie les marais afin de protéger sa retraite, capture un Indien, sauve l'un de ses hommes et élimine le chef Ocala en combat singulier. En bref, contrairement à Nelson, Wyatt remporte à lui seul la guerre contre les Séminoles. Ses hommes sont par conséquent nettement moins individualisés que ceux de son homologue.
- 22 Les personnages blancs de western sont également moins violents et moins ambigus que ceux du film noir. Joe, le jeune premier de *Broken Lance*, ne gifle pas Barbara et ne lui parle pas non plus de manière insultante, en ponctuant ses phrases du mot « period⁸ », comme le fait Max avec Irene tout au long de *House of Strangers*. Il ne tente pas non plus de corrompre un juré pendant le procès de son père, et celui-ci est moins mégalomane et autoritaire que Gino, le patriarche de *House of Strangers*.
- 23 La solitude du héros de western est plus prononcée. Dans *High Sierra*, Earle n'est trahi que par Kranmer, l'un des hommes de main de Big Mac, et par Mendoza, son complice au sein de l'hôtel Tropico. McQueen, le héros de *Colorado Territory*, est bien plus à plaindre : avant même l'attaque du train, Reno et Duke se mettent d'accord avec Pluthner pour l'exclure du partage du butin ; arrêtés, ils le dénoncent ensuite, en compagnie de Wallace, auprès du marshal fédéral. À la fin du film, Julie Ann tente vainement de les imiter. Colorado, la compagne de McQueen, est également dupée par le shérif. Le couple vedette du western suscite ainsi davantage la sympathie du public.
- 24 Il est aussi plus amoureux que celui de *High Sierra*. Les personnages de western sont en effet plus attachés à leur bien-aimé(e). Dans *Broken Lance*, rien ne vient entamer la relation de Joe, pourtant condamné à trois ans de prison, et de sa cousine Barbara. *House of Strangers* dresse un tableau nettement moins idyllique : Max trompe publiquement sa jeune fiancée, Maria, qui profite de son incarcération pour épouser Tony, son frère cadet.
- 25 Plus fidèle en amour, le héros de western est également plus sobre. Lorsque Rickard invite McQueen à boire un verre dans *Colorado Territory*, celui-ci refuse, contrairement à

Earle, son homologue de *High Sierra*, qui accepte volontiers l'offre de Big Mac. Les studios hollywoodiens surveillent en effet de près l'image de leurs vedettes de western, qui doivent parfois s'engager par contrat à ne pas consommer d'alcool et de tabac en public, et plus largement à ne rien faire qui puisse choquer les enfants (Loy 2001 : 45-46), public privilégié de ce genre cinématographique, le film noir étant davantage destiné aux adultes.

- 26 Sans doute est-ce aussi pour plaire aux enfants que le héros de western se révèle un tireur hors pair. Lorsque Tufts, le lieutenant de marine de *Distant Drums*, est menacé par un serpent à sonnette, le capitaine Wyatt l'élimine d'un coup de revolver. Nelson, son homologue d'*Objective, Burma!*, est loin de faire preuve de la même habileté.
- 27 Ce n'est en réalité pas seulement le héros de *Distant Drums*, mais l'ensemble de ce film qui s'oppose, par son romantisme et son caractère fantasque, au réalisme d'*Objective, Burma!* Celui-ci est illustré par l'insertion, dès le début du film, d'une citation du général Stilwell et d'images d'archives montrant Lord Mountbatten et plusieurs généraux anglo-américains engagés en Asie du Sud-Est. Cette première scène est suivie de nombreuses autres, de durée plus réduite. En dehors de leur grain plus épais, rien n'indique leur provenance au public, qui peut les croire tournées pour le film. En dépit de son cadre historique précis, celui de la seconde guerre séminole, et de la présence du général Zachary Taylor, *Distant Drums* ne peut rivaliser dans ce domaine.
- 28 Plus souvent filmés en gros plan, les visages des soldats d'*Objective, Burma!* reflètent leur fatigue, leur saleté et leur inquiétude. Les doigts et ongles de Nelson auraient également besoin d'être nettoyés, mais sans doute n'en a-t-il pas le temps avec toutes ces pastilles de sel et de quinine à distribuer. Fidèle au monde merveilleux du western, *Distant Drums* néglige des aspects aussi triviaux. Le visage de Judy, en particulier, reste impeccablement maquillé, et l'éclaireur Monk s'obstine à porter une toque de fourrure sous le soleil accablant de Floride.

Virilité et érotisme

- 29 La mission première du héros de western est de conquérir et de fertiliser l'Amérique. Sa virilité est donc davantage exaltée que celle du gangster ou du militaire. Le héros de film noir est souvent maladroit, voire brutal avec les femmes, comme Max avec Irene (*House of Strangers*), et perdu dans la nature, à l'image d'Earle, qui finit par y trouver la mort (*High Sierra*). La place des femmes est encore plus réduite dans les films de guerre : elles sont, en particulier, totalement absentes d'*Objective Burma!*
- 30 À l'inverse, chacun des trois westerns contient au moins un personnage féminin de premier plan, et célèbre sa sensualité. Même la Señora Devereaux, mère de famille de *Broken Lance*, tranche, de ce point de vue, avec son homologue de *House of Strangers*. Theresa Monetti, dont les cheveux grisonnent, se montre glaciale avec son époux, qui le lui rend bien. Comparant le passé au présent, elle observe avec amertume, dans son anglais déficient : « We love[d] each other. The boys, you, me. Now is no more love. Is only hate⁹. » Ses vêtements noirs la mettent si peu en valeur qu'on la prend volontiers, lors de sa première apparition, pour une domestique. La Señora Devereaux, d'origine comanche, arbore au contraire des cheveux de jais, des boucles d'oreille surmontées d'une perle, une large broche et un bracelet turquoise sur sa robe violette. Matt, qu'elle soigne puis aide à s'habiller en vue d'une réception, s'exclame en la regardant : « How have you stayed so beautiful?¹⁰ », avant de l'enlacer avec fougue, à tel point que la

Señora doit le rappeler à la raison : « We have guests for dinner¹¹ » ; « Send them home¹² », répond-il ; « They're already here¹³ », précise-t-elle avant d'échanger avec son mari un sourire complice.

- 31 Le contraste entre les personnages féminins de western et leurs modèles est en partie dû à l'évolution de la censure, un peu plus permissive à l'époque des trois remakes, postérieurs d'au moins cinq ans aux films dont ils s'inspirent, et traditionnellement plus tolérante pour les films éloignés dans l'espace et dans le temps. Mais ce phénomène ne suffit pas à l'expliquer. Plus sensuelles, les jeunes premières de western sont aussi plus présentes et plus énergiques. C'est particulièrement évident dans *Colorado Territory*, seul film dont le titre fait au moins en partie référence à son héroïne. Contrairement à Marie, tolérée par Earle dans *High Sierra*, Colorado prend résolument part à l'action : elle extrait une balle de l'épaule de McQueen et affronte à mains nues Julie Ann, qui tente de le trahir. Elle crache ensuite à la figure du marshal et désarme ses adjoints, puis affronte seule les représentants de l'ordre, contre la volonté de son amant. Produits d'un genre réputé machiste, ces trois westerns valorisent donc davantage leurs personnages féminins que les œuvres dont ils s'inspirent ; mais c'est avant tout dans le but de vanter le *sex-appeal* de leur compagnon/époux.

Home sweet home

- 32 L'idéalisation du foyer familial est un autre trait caractéristique du western de cette époque : on la retrouve dans chacune des trois adaptations. *Objective, Burma!* ne mentionne aucun parent du capitaine Nelson. Wyatt, son homologue de *Distant Drums*, a de son côté déjà été marié à une princesse creek qui, avant de mourir, lui a donné un fils dont il conserve la charge. Dès le début du film, celui-ci est mis en valeur par des plans rapprochés. Walsh célèbre ensuite la complicité entre le héros et son fils, qu'il serre dans ses bras. À la fin du film s'ajoute l'inquiétude sur le sort du garçon, dont Wyatt – et le public – découvre, soulagé, qu'il a réussi à échapper aux guerriers séminoles. *Distant Drums* s'achève en outre sur la fondation d'un nouveau foyer par Wyatt et Judy, tombés amoureux l'un de l'autre au cours de l'expédition.
- 33 Si les dissensions familiales constituent le thème central de *House of Strangers* et de *Broken Lance*, ce dernier les décrit de manière un peu moins négative. Dans *House of Strangers*, Theresa Monetti prend le parti de trois de ses fils et perd tout contact avec Max. Tout au long de *Broken Lance*, la Señora Devereaux prône au contraire la réconciliation entre Matt et ses fils du premier lit, et entre ceux-ci et leur demi-frère Joe. Ses efforts n'aboutissent pas, mais lui permettent de conserver une relation forte avec ce dernier. À la fin de *House of Strangers*, Max affronte ses trois frères, tandis que Joe n'est, chez Dmytryk, opposé qu'à Ben, l'aîné de la fratrie. Joe part ensuite fonder une nouvelle famille avec Barbara, ce qui revient à prolonger la sienne, puisque la jeune femme est sa cousine, à la différence d'Irene, étrangère, dans le film de Mankiewicz, à la famille de Max. En outre, la Blanche Barbara s'unit ainsi à un métis, ce qui est encore loin d'aller de soi dans la société et le cinéma américains de 1954. Tout au long de *Broken Lance*, la jeune femme affiche une grande indifférence à ce sujet et démontre ainsi une largesse d'esprit dont Irene est dispensée dans *House of Strangers*. Au-delà de simples altérations de forme et d'esprit, l'adaptation à l'univers du western provoque en effet de véritables ruptures avec l'œuvre d'origine, ou avec la tradition westernienne.

Des facteurs de dissonance

Critique sociale et antiracisme

- 34 La critique sociale illustre bien cette incompatibilité. Absente d'*Objective, Burma!* et en général du film de guerre, elle est en revanche souvent associée au film noir, et plus particulièrement à ceux de la Warner Bros., seul studio dont les dirigeants soutiennent le New Deal dans les années 1930 (Portes 1997 : 322-323). En dénonçant le sort des Goodhue, *High Sierra* ne déroge pas à la règle. Victimes de la Grande Dépression, comme les personnages de *The Grapes of Wrath*, publié en 1939 par Steinbeck et adapté à l'écran par Ford l'année suivante, ces fermiers de l'Ohio sont contraints d'abandonner leurs terres et de chercher refuge chez leur fille, à Los Angeles. Conduite par leur petite-fille, Velma, leur vieille guimbarde entre en collision avec la belle décapotable de Pfiffer, dont le panama et la veste ornée d'une pochette n'impressionnent pas Earle, qui prend la défense des Goodhue. Pfiffer bénéficie pour sa part du soutien d'un policier obséquieux et d'un jeune homme plein de morgue, qui accable Velma en découvrant son pied bot. Ce type de scène, qui dénonce le mépris pour les humbles et les handicapés, est étranger au western, où la réalité sociale est toujours tenue à distance. Si, dans *Colorado Territory*, la terre achetée par Fred Winslow, le personnage inspiré de Pa Goodhue, se révèle improductive, c'est parce qu'il a eu, dans ce cas précis, affaire à un escroc, et non en vertu d'une règle défavorable aux plus modestes.
- 35 Le western défend en effet ses propres causes. Tout au long de *Broken Lance*, Dmytryk condamne le racisme envers les Indiens. Celui-ci conduit les épouses des amis de Matt Devereaux, marié à une femme comanche, à refuser son invitation à dîner. Il s'exprime ensuite à travers la bouche de McAndrews, le propriétaire d'une mine de cuivre, et celle du gouverneur Horace, qui s'oppose à tout rapprochement entre sa fille et Joe, le fils métis de Matt. Heureusement pour celui-ci, Barbara est l'un des rares personnages du film à ne pas se soucier de ses origines.
- 36 Cette critique du racisme anti-indien n'est en rien une transposition de *House of Strangers*, où les Italo-Américains sont loin d'être dévalorisés. Outre Richard Conte, l'interprète de Max, Mankiewicz y emploie des acteurs italiens dans des rôles secondaires. Par comparaison, *Broken Lance* confie les rôles de la Señora Devereaux et de Two Moons à la Mexicaine Katy Jurado et au Juif Eduard Franz, et le chef séminole de *Distant Drums* est joué par l'acteur blanc Larry Chance. Comme le souligne son matériel publicitaire, *House of Strangers* est de surcroît parsemé de dialogues en italien, ce qui est encore relativement nouveau à Hollywood, après l'apparition de dialogues en français et en espagnol dans *The Razor's Edge* (1946), d'Edmund Goulding, et *The Treasure of the Sierra Madre* (1948), de John Huston.
- 37 Tout en respectant la minorité italienne, *House of Strangers* célèbre le creuset américain et la grandeur des États-Unis. Les propos de Gino à l'adresse de Helena Domenico sont on ne peut plus clairs :
- It is time you learn something about United States. I'm gonna tell you about it. It is called New World! Why? Because everything is new. [...] Older World, bathrooms... outside! New World, bathrooms... inside! [...] Older World, your father a barber, then you're a barber. New World, your father a barber? You wanna be a "presidente"? All right, why not?¹⁴

- 38 L'optique du film de Mankiewicz est donc très différente de celle de *Broken Lance*, qui oppose les groupes ethniques et dénonce la domination de l'un par l'autre.

La psychanalyse, une mode de courte durée

- 39 À la fin de *House of Strangers*, Joe, décidé à se débarrasser de Max, ordonne à son frère Pietro, qui vient de l'assommer, de jeter son corps du balcon de la maison familiale. Énervé par les atermoiements de Pietro, Joe le qualifie plusieurs fois de « dumbhead¹⁵ ». Ne supportant plus cette insulte régulièrement utilisée par Gino à son encontre, le jeune homme tente d'étrangler Joe ; seule l'intervention de Max sauve finalement l'aîné. Au cours de cette scène, le très gros plan sur le crâne de Pietro, luisant de sueur, souligne la motivation inconsciente de son coup de sang. Les propos tenus par Max à son jeune frère la confirment : « Pietro, don't do it! It's Pa driving you! Pa wants you to kill Joe! You're not a dumbhead, be smart! If you kill Joe, you'll kill him for Pa!¹⁶ », crie Max, dont le discours fait mouche.
- 40 Sollicitée à la fin de *House of Strangers*, la psychanalyse est absente de *Broken Lance*, son adaptation en western. Ce genre cinématographique basé sur l'action interdirait-il toute exploration de l'inconscient ? *Colorado Territory* prouve qu'il n'en est rien. En interrogeant Fred sur sa fille Julie Ann, McQueen nomme celle-ci Martha, comme sa fiancée disparue, et fait ainsi un lapsus. L'ancien détenu rêve ensuite de la défunte et réalise à la fin du film que son attirance pour Julie Ann s'explique par sa forte ressemblance physique avec celle-ci.
- 41 Le recours de *Colorado Territory* à la psychanalyse ne doit pratiquement rien à *High Sierra*, où Earle rêve aussi, mais de sortir de prison, ce qui est assez naturel après huit ans de détention. Il y a ici, à l'évidence, un facteur historique : contrairement à *High Sierra* et *Objective, Burma!*, réalisés pendant le second conflit mondial, et à *Broken Lance*, ancré dans les années 1950 et influencé par le mouvement pour les droits civiques, *Colorado Territory* et *House of Strangers* datent de l'immédiat après-guerre.
- 42 Mankiewicz, réalisateur de ce dernier film, est en outre un adepte de la psychanalyse et du flash-back qui montre, à ses yeux, à quel point notre passé conditionne notre présent. Il utilise en particulier cette technique narrative dans *A Letter to Three Wives* (1949) et *All About Eve* (1950). Les flash-backs se multiplient aussi, à cette époque, dans des westerns tels que *Lust for Gold* (1949), de S. Sylvan Simon, et *Broken Arrow* (1950), de Delmer Daves.
- 43 Mais l'influence de la psychanalyse dans le cinéma américain dépasse la technique du flash-back et coïncide bien avec l'après-guerre. On la retrouve notamment dans *Spellbound* (1945), d'Alfred Hitchcock, et *The Snake Pit* (1948), d'Anatole Litvak. Elle imprègne également deux westerns réalisés par Raoul Walsh pour la Warner. Le héros de *Pursued* (1947), auquel sa mère adoptive dissimule ses origines, fait un cauchemar récurrent qu'il ne parvient à comprendre qu'à la fin du film, et celui d'*Along the Great Divide* (1951) ne supporte pas d'entendre une chanson fredonnée autrefois par son père, dont il estime avoir causé la mort. On comprend ainsi mieux pourquoi, bien qu'il n'y ait aucun autre lien entre eux, *House of Strangers* et *Colorado Territory* sont nos deux seuls films influencés par la psychanalyse.

Le croisement du western et du film noir

- 44 En s'inspirant étroitement d'une œuvre relevant d'un genre distinct, le remake westernien peut aussi se démarquer, non par rapport au film dont il s'inspire, mais au sein de son propre genre. Quintessence du film noir, *High Sierra* déteint ainsi sur *Colorado Territory* et en fait un western crépusculaire avant l'heure. Cette tonalité est particulièrement visible au cours de l'affrontement final entre une horde de policiers et le couple vedette. La rapide succession de plans alternés, le nombre élevé de coups de feu, la chute au ralenti de Colorado et de McQueen, le travelling avant qui accompagne celle-ci, et les gros plans sur les revolvers de Colorado et les mains unies des deux amants annoncent clairement l'œuvre de Sam Peckinpah. Celui-ci confie d'ailleurs à Joel McCrea, l'interprète de McQueen, l'un des rôles principaux de *Ride the High Country* (1962), où son personnage périt à nouveau au cours de la fusillade finale.
- 45 Or, si la mort du héros de western se banalise peu à peu au cours des années 1960, elle est encore très rare en 1949. Sur 210 westerns réalisés entre 1930 et 1949, on ne relève que 16 cas de ce type, soit un taux de 7,6 %, et aucun film dans lequel les deux têtes d'affiche disparaissent (Lacoue-Labarthe 2013 : 468). *Colorado Territory* est donc bien, de ce point de vue, un western précurseur. Dans les autres genres cinématographiques, la mort du couple vedette est aussi exceptionnelle. *You Only Live Once* (1937), de Fritz Lang, est à notre connaissance le seul cas antérieur à *Colorado Territory*, et *Bonnie and Clyde*, réalisé en 1967 par Arthur Penn pour la Warner, l'un de ses rares successeurs.
- 46 L'élimination du chef des gangsters est en revanche un grand classique du film noir. Le code Hays¹⁷ interdit en effet de valoriser les criminels. *Colorado Territory* est donc un western qui, influencé par le film noir, devient en quelque sorte une œuvre futuriste, et par ailleurs au moins aussi dense et aussi riche que *High Sierra*, ce qui n'est le cas ni de *Distant Drums* ni de *Broken Lance*, qui ont pourtant pris plus de liberté avec leurs modèles.

* * *

- 47 La réalisation d'un remake est, en définitive, une entreprise complexe dans laquelle entrent de nombreux facteurs. Bénéficier de l'expérience du film initial et attirer une partie de son public supposent de rester le plus fidèle possible à celui-ci. Le choix de passer d'un genre à un autre implique, à l'inverse, de tenir compte de leurs spécificités. Or le western et le film noir présentent de grandes disparités. Le premier, qui célèbre, au moins jusqu'aux années 1950, la conquête et la mise en valeur de l'Ouest américain au XIX^e siècle, plaît davantage aux enfants et aux habitants des campagnes et des petites villes du Midwest et de la *Bible Belt*¹⁸ (Stanfield 2001 : 18, 115, 121). Le second, qui décrit les maux et les aspirations de l'Amérique contemporaine, séduit surtout un public urbain, adulte, plus cultivé et moins sensible aux influences religieuses. Du fait de la place centrale du mythe de l'Ouest dans la culture américaine, la frontière entre les deux genres est toutefois loin d'être étanche, si bien que l'adaptation en western peut, par certains aspects, s'apparenter à un retour aux sources d'inspiration de l'œuvre d'origine, autant qu'à un renouvellement du genre d'adoption.
- 48 Le lien entre film de guerre et western militaire semble de prime abord plus étroit, et pourtant, des trois adaptations retenues, *Distant Drums* est la plus éloignée de son modèle. Les conventions propres à chaque genre sont en effet assez souples pour qu'on

puisse y réaliser des films très différents, et *Objective, Burma!* se distingue, au sein de la production hollywoodienne, par son réalisme et sa noirceur. En choisissant de situer *Distant Drums* en Floride, pour transposer plus facilement certains des éléments d'*Objective, Burma!*, Walsh reste délibérément en marge de son genre d'adoption. Peut-être est-ce précisément, non dans les relations entre les deux genres cinématographiques, mais dans la place de l'œuvre initiale au sein de son propre genre, que réside la spécificité de son adaptation.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourget, Jean-Loup, 1998, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan.
- Cavell, Stanley, 1999, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin.
- Lacoue-Labarthe, Mathieu, 2013, *Les Indiens dans le western américain*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- Loy, R. Philip, 2001, *Westerns and American Culture, 1930-1955*, Jefferson, McFarland.
- Portes, Jacques, 1997, *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin.
- Stanfield, Peter, 2001, *Hollywood, Westerns and the 1930s: The Lost Trail*, Exeter, University of Exeter Press.

NOTES

1. « Un coup de poing dans la gueule ». Toutes les traductions sont de l'auteur.
2. « Un coup de poing dans la gueule ».
3. « Singes ».
4. « Je croyais avoir vu ou lu tout ce que les hommes sont capables d'infliger à autrui, des chambres de torture du Moyen Âge à la guerre des gangs et aux lynchages d'aujourd'hui. Mais ça... c'est autre chose. Cela a été fait de sang-froid par un peuple qui... qui se dit civilisé ! Civilisé ? Des dégénérés, oui ! De sales petits sauvages ! Il faut les anéantir ! [...] Les rayer de la surface de la Terre ! »
5. « Ici se déroulait la guerre la plus cruelle de notre histoire. La guerre contre un ennemi sauvage et sanguinaire : les Indiens séminoles. »
6. « Ces Indiens sentent un peu le renfermé. Ils se parfument à l'huile de sconse, ça les préserve des punaises et des mouches. »
7. Pièce souterraine de forme circulaire utilisée par les Indiens pueblos pour certains rituels religieux.
8. « Point final ».
9. « Nous nous aim[ions]. Les garçons, toi, moi. Maintenant il n'y a plus d'amour. Seulement de la haine. »
10. « Comment es-tu restée si belle ? »
11. « Nous avons des invités pour dîner. »

12. « Renvoie-les chez eux. »

13. « Ils sont déjà ici. »

14. « Il est temps que tu apprennes quelque chose sur les États-Unis. Je vais t'en parler. Ça s'appelle le Nouveau Monde ! Pourquoi ? Parce tout y est nouveau. [...] Ancien Monde, les cabinets... dehors ! Nouveau Monde, les cabinets... dedans ! [...] Ancien Monde, ton père est coiffeur, alors tu es coiffeur. Nouveau Monde ? Ton père est coiffeur ? Tu veux être "présidente" ? D'accord, pourquoi pas ? »

15. « Abruti ».

16. « Pietro, ne fais pas ça ! C'est papa qui te guide ! Papa veut que tu tues Joe ! Tu n'es pas un abruti ! Tuer Joe, c'est le tuer pour papa ! »

17. Code d'autocensure rigoureusement appliqué par les studios hollywoodiens de 1934 au milieu des années 1950.

18. Partie des États-Unis caractérisée par son protestantisme rigoriste, située au Sud du pays.

RÉSUMÉS

Entre 1949 et 1954, trois films réalisés par Raoul Walsh et Joseph Mankiewicz sont adaptés en westerns par Walsh et Edward Dmytryk. Certains aspects de ces œuvres sont simplement transposés d'un genre à l'autre avec une grande fidélité. D'autres subissent au contraire des altérations liées aux spécificités du western (importance de l'action, valorisation du héros et de la famille). Dans certains cas, il n'existe aucune correspondance possible entre les deux univers : la critique sociale de *House of Strangers* se mue dans *Broken Lance* en dénonciation du racisme. À l'inverse, la réalisation de *House of Strangers* et de *Colorado Territory* à la même date explique l'influence commune de la psychanalyse, bien qu'il n'y ait aucun autre lien entre ces deux films. *Colorado Territory* reste en définitive le remake le plus proche de son modèle, *High Sierra*, et l'adoption de certains codes du film noir en fait une œuvre précurseur du western crépusculaire.

Between 1949 and 1954, three movies directed by Raoul Walsh and Joseph Mankiewicz are adapted into westerns by Walsh and Edward Dmytryk. In some respects, these movies are simply transposed from one genre to the other, with great fidelity. Some other aspects are altered to fit the Western genre's codes and conventions (importance of action, praise of the hero and family). In some cases, there is no possible equivalent between the two genres: *House of Strangers'* social criticism gives way to the denunciation of racism in *Broken Lance*. On the contrary, the influence of psychoanalysis in both *House of Strangers* and *Colorado Territory*, which have nothing else in common, is due to the fact that these works are produced the same year. *Colorado Territory* is ultimately the remake which draws the most inspiration from its model, *High Sierra*, and its adoption of some of the film noir characteristics makes it a precursor to the Revisionist Western.

INDEX

Mots-clés : adaptation, western, film noir, film de guerre, Raoul Walsh

Keywords : adaptation, western movie, film noir, war movie, Raoul Walsh

AUTEUR

MATHIEU LACQUE-LABARTHE

Docteur de l'université Paris 8, chercheur indépendant