

## IMAGES DE LA FRONTIER: *BRONCO BILLY* DE CLINT EASTWOOD

par Andrea Grunert

Clint Eastwood's film *Bronco Billy*, realized fourteen years ago, remains an important contribution to a traditional imagery based on the thematic complex of the Far Western frontier. The argument of this article is to show, how Eastwood considers doubts about the mythology of space, related to the idea of freedom from narrow boundaries, without yielding up the idealized image of the frontier. On the contrary, he proposes his own visions of a new frontier created in the movies (or in a Wild West Show) and reaffirms the survival of the traditional repertoire.

L'analyse suivante de *Bronco Billy* propose des réflexions sur l'approche de son réalisateur, Clint Eastwood, d'un espace historique, social et imaginaire, à savoir l'Ouest américain, considéré ici, non comme une région géographique précise, mais comme une idée et une forme sociale et culturelle. Si nous avons choisi comme sujet principal du présent texte un film qui a été réalisé en 1980 déjà, c'est parce que, selon notre avis, il reste un exemple particulièrement parlant de la faculté du cinéma, eastwoodien en l'occurrence, de créer des lieux imaginaires, valables dans une culture ou même au-delà de celle-ci. Cette faculté est l'enjeu direct du discours élaboré par Eastwood. *Bronco Billy* sert d'exemple, riche de références, dans un cinéma qui prend sa source dans l'ensemble thématique et imaginaire, voire la mythologie, de la *frontier*. Un des ouvrages-clef traitant de cette image-idée de la *frontier* est *The Significance of The Frontier in American History* (présenté en 1893) dans lequel l'historien Frederick Jackson Turner a essayé d'expliquer et de déterminer l'évolution historique et le caractère américain par rapport à l'expérience de l'abondance de terres accessibles et de leur conquête progressive. Quoique révisée, soumise aux examens critiques et contestée, la vision de Turner de la culture américaine dépendante des terres disponibles de la *frontier* ouverte, présente une des explications les plus célèbres de l'histoire et du caractère

exceptionnel des Américains. Elle a trouvé ses retombées au cinéma. Ainsi le western, s'inscrivant dans une longue tradition d'oeuvres artistiques, de formes de spectacle, d'ouvrages littéraires et autres, centrés autour des images de l'Ouest, a contribué, à son tour, à l'élaboration et à la distribution de l'idée, de la mythologie de la *frontier* et des grands espaces ouverts de l'Ouest vus comme lieu fondamental de la geste américaine. Formulant des réponses pour l'Amérique contemporaine, le film d'Eastwood témoigne des distances et des rapprochements à l'égard d'un *répertoire* culturel traditionnel. Bien entendu, *Bronco Billy* ne représente pas l'intégralité des films d'Eastwood; il constitue plutôt un maillon dans une chaîne d'expression toujours en évolution. Cependant il témoigne sans aucun doute et à merveille de l'approche ambivalente d'Eastwood des croyances, des suppositions, des attitudes et des images issues de traditions culturelles.

### **Résumé de *Bronco Billy***

*Bronco Billy* relate les mésaventures d'un petit Wild West Show ambulant, plutôt encanaillé, dont Bronco Billy McCoy, joué par Eastwood, est le directeur. Le film met en images la dégradation progressive de l'entreprise de Billy; en parallèle, il développe une intrigue amoureuse autour de son héros-protagoniste et de sa nouvelle assistante, Antoinette Lily, qui, en vérité, est une riche héritière new yorkaise. A la fin du film, et après bien des péripéties et des querelles, le couple Billy/Antoinette est uni; le spectacle est sauvé.

### **Le *Wild West Show*: la nature sauvage (de l'Ouest américain) se donne en spectacle**

"Le Wild West Show le plus grand et le plus authentique de l'Amérique": ainsi est annoncé le spectacle de Bronco Billy McCoy. Cette introduction, faite avec fierté par le présentateur du show, souligne les intentions de

son créateur et revêt un certain nombre de questions autour desquelles le film d'Eastwood construit son discours. Elle sous-tend les pièges qui se tendent à Billy cherchant à faire revivre le Far West dans un spectacle de cirque; elle renvoie à l'ensemble de problèmes qui concerne le statut social de l'art, du cinéma, et qui tourne autour de la configuration "représentation/perception". "Wild West Show" - le terme nous mène au coeur du problème que *Bronco Billy* aborde et qu'il pose à travers un éventail de nuances. La notion même révèle du paradoxe, car elle se fait lieu de rencontre de deux espaces bien distincts: la nature sauvage, d'un côté, le spectacle, de l'autre. Selon cet agencement, le premier se voit perçu par le dernier qui transforme l'espace naturel en un objet de représentation.

En tant que concept ou idée, la nature sauvage, en l'occurrence celle représentée par l'Ouest américain historique, a été objet d'interprétations variées, parfois opposées. Cet objet a été apte à servir de modèle pour les questions concernant l'ordre social et l'identité, à la fois collective et individuelle. Ainsi la nature sauvage peut apparaître comme le lieu de la barbarie ou comme un désert s'opposant à la vie humaine et au progrès de l'humanité. Elle peut être également comprise comme un jardin, un paradis offrant abondance et innocence où l'homme peut (re-)trouver ses meilleures qualités<sup>1</sup>. Selon cette dernière perspective idéale et idéalisante "le monde sauvage est source et décor essentiels de mobilité, de liberté, d'innocence"<sup>2</sup>.

La nature sauvage sous les traits des grands espaces ouverts de l'Ouest américain inspire à merveille le sentiment d'une liberté sans fin, offrant les possibilités illimitées d'évasion et d'errance et permettant à l'homme d'exister loin des contraintes sociales. C'est ce portrait que maintes oeuvres cinématographiques ou littéraires ont brossé de l'Ouest américain historique et dont la fascination persiste jusqu'à nos jours et continue d'être exploitée, par exemple dans la publicité. Dans

notre imagination, le terme "Wild West" est essentiellement lié à l'Ouest américain du passé, c'est-à-dire du temps avant et durant sa conquête et sa colonisation par l'homme blanc. Les contrées de l'Ouest évoquent l'idéal spatial des terres vierges, en apparence inépuisables, image contenue dans et exprimée par l'idée de la *frontier*. Si les terres disponibles "à l'Ouest" diminuaient de plus en plus face à la civilisation avançante, de l'Ouest sauvage persiste la vision des régions sans loi, des régions où la société n'avait pas encore imposé ses institutions et ses règles. Terrain propice à l'existence aventureuse, les terres sauvages ont attiré ceux (et continuent à le faire) qui rêvent d'un espace permettant à l'être humain de retrouver des conditions nécessaires pour se mesurer avec les forces naturelles et élémentaires et d'échapper à la routine du quotidien.

Ce sont des paysages faisant partie de ce Far West, riche de connotations, en l'occurrence les Etats de l'Idaho, du Montana et de l'Oregon, qui fournissent le contexte spatial et imaginaire au film d'Eastwood. Avec le show de *Bronco Billy* on est pourtant loin des images idéales de liberté qui sont contredites par le spectacle lui-même. "L'idéologie d'un mouvement linéaire sans fin"<sup>3</sup>, engendrée par les *wide open spaces*, se voit contestée et exposée à l'absurdité, car, dans ce film, le mouvement est d'abord circulaire, sans issue, imposé par le cercle du manège. Le manège et le chapiteau s'imposent comme lieu et espace, ils dictent les mouvements et fixent les limites, tout comme le show engendre un rite qui détermine les exploits physiques à montrer, les gestes des acteurs. Les obstacles auxquels Billy McCoy se heurte ne sont plus à chercher dans quelque confrontation avec la nature, comme nous le verrons encore. Le conflit est déplacé au moment où le spectacle s'est emparé de l'idée du Far West.

### **Vouloir imiter la nature**

La nature sauvage, ou bien, son idée, telle qu'on la considère et telle qu'on la présente, devient un espace-objet, une fois inscrite dans l'espace du spectacle. Elle devient un corps transformé, voire travesti, qui obéit aux limites spatiales et temporelles du Wild West Show et de son scénario. Devenue une création artistique et une construction artificielle, la nature sauvage, en l'occurrence l'Ouest sauvage, est privée de sa nature véritable. Le Wild West Show l'imagine à nouveau, tout en insistant sur une prétendue fidélité envers le modèle. Bien que toute recherche d'authenticité ne peut être que compromise, la volonté de représenter l'Ouest comme il était marque déjà l'entreprise de William "Buffalo Bill" Cody<sup>4</sup>, le grand précurseur de Billy McCoy. Le cinéma avec les conditions matérielles de création et d'expression qui lui sont propres est encore plus propice à satisfaire le sentiment de réalité aussi diffus soit-il. Bien entendu, le film d'Eastwood ne présente nullement un discours qui prétend à définir des concepts ou notions telles l'authenticité ou la réalité. Cependant, il implique une dimension d'auto-réflexion qui - consciemment ou inconsciemment - nous dévoile une partie du réseau complexe d'échanges mutuels dans lequel se situent la réalité sociale et l'imaginaire et leurs formes d'expression, tel le cinéma. *Bronco Billy* traite de la participation des images filmiques (ou d'autres) à un contexte socio-culturel et historique, suggérant que le cinéma n'est pas le simple reflet de la société, dont il est une partie intégrante, mais entretient avec la vie sociale des rapports plus subtils, faits de renvois et de transpositions. Par là, le film d'Eastwood nous confronte avec la portée de l'illusion et avec ses limites. Avec un cas extrême, *Bronco Billy* effleure la façon comment les images peuvent influencer sur notre approche de l'environnement social, ou si l'on veut, de la réalité.

Pour nous parler de l'Ouest sauvage, Eastwood se tourne vers ses prolongations dans les expressions artistiques, vers l'enfance, vers les bases du

western cinématographique et, en toute conséquence, vers le Wild West Show qui préfigure le western au cinéma, lui servant de modèle de référence parmi d'autres. En traitant des images et des clichés du Far West, Eastwood découvre les sources. Ainsi le Wild West Show a contribué à l'institution des attitudes, des types, des objets, des images et des éléments dramaturgiques, repris ensuite par le cinéma. La présentation du Wild West Show dans *Bronco Billy* trouve sa place dans le discours sur le cinéma et l'impact des images que le film propose.

Dans *Bronco Billy*, la réflexion sur son propre médium se fait à travers le statut de son héros-protagoniste et l'état de son entreprise. Bronco Billy McCoy se considère lui-même comme le descendant des héros de l'Ouest historique et légendaire. Il aspire à une auréole héroïque et se fait annoncer dans son spectacle comme "le plus grand tireur, le professionnel à la gâchette la plus rapide, l'homme le plus fort, le seul et l'unique Bronco Billy". En tant que directeur d'un Wild West Show il est également l'héritier spirituel de Buffalo Bill. Dégradé, au bord de la faillite, le spectacle de Billy est le parent pauvre du show de Cody. Avec Billy McCoy on est dans le domaine de l'imitation pitoyable où même l'Indien, un des membres du spectacle, consent à remplacer le vrai serpent par un serpent en caoutchouc. La situation de Billy n'est guère comparable à celle de Cody dont le spectacle de réputation internationale réunissait parfois jusqu'à 467 employés<sup>5</sup>. Le show de Bronco Billy n'est que le pâle reflet, l'écho feint du temps de la gloire. Ainsi Billy ne présente que quelques exercices avec le cheval qui semblent assez médiocres, crible de balles des assiettes jetées en l'air et lance, les yeux bandés, des couteaux sur une assistante attachée à une roue tournante. On peut lui attribuer une certaine adresse, mais ses numéros ne révèlent jamais de la grande classe ou de l'inhabituel. Si dans le show de Buffalo Bill on montait des chevaux à peine apprivoisés, Billy ne possède qu'un seul cheval qui, en plus, souffre d'arthrite. Pire

encore, dès sa première apparition dans le film, les qualités de Billy, lanceur de couteaux sont mises en doute, car il manque sa cible et blesse sa partenaire.

A l'état du personnage correspond celui de toute son entreprise. Au moment où son show est présenté comme "le plus grand et le plus authentique de l'Amérique", on enchaîne sur le plan d'un tourne-disque bon marché qui répand une musique de cirque. En ce qui concerne les autres acteurs du spectacle, leurs exploits restent médiocres, peu dignes des USA, le pays du professionnalisme et de la perfection. Le spectacle dégage un sentiment de maladresse et on comprend pourquoi les spectateurs se font rares. Les participants de ce show sont des perdants, non seulement dans le manège, mais aussi comme rejetés de la société américaine et dans leur vie privée: ce sont des anciens détenus, une ancienne prostituée, un déserteur en fuite, un manchot, un Indien, un Noir. Le sentiment de désolation est sensible dans la narration qui relate une dégradation de plus en plus grande de l'état de la troupe - Leonard, un de ses membres, est arrêté pour désertion, le chapiteau est détruit par le feu. Ce sentiment est également capté dans l'image et ainsi présent dans la séquence où les personnages, trempés par la pluie et frémillant dans le froid, discutent de l'état et de l'avenir de leur spectacle sur une route déserte. Le paysage vide, le ciel gris renforcent l'ambiance de misère dans laquelle baignent ces plans.

### **Transposer le spectacle dans la réalité**

Billy imagine et conçoit sa vision de l'Ouest selon le répertoire d'images, de scènes, de types établi dans différentes formes de représentation de l'Ouest, dont le cinéma. Il a fait ses premières expériences de l'Ouest de manière passive, en tant que spectateur de westerns. Le modèle du cow-boy qu'il essaie de vivre est issu de l'écran. En fait, le surnom de Billy, "bronco", signifie en espagnol "cheval sauvage" et se conforme aux coutumes de l'Ouest historique (et

cinématographique). Il évoque aussi "Bronc(h)o Billy", la première figure d'identification du western cinématographique, créée par Gilbert M. Anderson, son producteur-réalisateur, qui a joué aussi ce cow-boy devenu le premier héros du genre.<sup>6</sup> Des images imposées par le Wild West Show tels "l'Indien fixé dans le costume des tribus des Plaines avec une coiffe de plume, le cowboy comme cavalier acrobate et rompu aux exercices d'adresse (...) "<sup>7</sup> sont, à leur tour, perpétuées par le spectacle de Billy McCoy.

Cependant le problème véritable qui se pose dans *Bronco Billy* n'est pas uniquement dans la présentation de visions erronées ou dans l'imitation des cow-boys du cinéma. Bien qu'indissociable de ces données, la question essentielle formulée dans le film concerne la perception des modèles de référence dont Billy dispose et son attitude qui consiste à ne pas se contenter de leur imitation dans son show, mais à appliquer son image idéale de l'Ouest sur la réalité environnante. Billy cherche à percevoir celle-ci à travers ses visions idéales.

Ainsi admire-t-il ces "grands espaces ouverts où rôdent le cerf et l'antilope", mais les images ne cessent de contredire les paroles. Son exclamation relève du stéréotype et sur la prairie aride, le spectateur n'aperçoit, bien entendu, ni cerf ni antilope. Il voit avec Billy, mais il ne voit pas forcément la même chose. L'Ouest selon Billy reste une image, dégradée en illusion, car il prend sa vision idéale et idéalisée de l'Ouest pour la réalité. Croyant à la vérité absolue de ces images transformées en clichés, sans prendre le soin de les soumettre à une révision critique, Billy confond incessamment images et réalité, visions idéales et vérités historiques.

Cette perte du sens des réalités est sensible à chaque niveau: s'accrochant à ses images de rêve qu'il prend pour la réalité physique qui l'entoure, il manque d'objectivité non seulement à l'égard de son environnement spatial et social, mais aussi en ce qui concerne le portrait qu'il a dessiné de lui-même, sa nouvelle

identité de cow-boy. Bronco Billy McCoy, le cow-boy dans le manège, prolonge son identité rêvée au-delà du chapiteau, se prenant lui-même pour un cow-boy et un héros de l'Ouest. Une des conséquences d'une telle attitude est que Billy vit en conflit permanent avec la réalité quotidienne et ses exigences. Quand à sa question pourquoi les enfants, venus l'admirer, ne sont pas à l'école ceux-ci lui répliquent: "Mais c'est samedi. Il n'y a pas d'école. Ne le sais-tu pas, Bronco Billy?" Billy, pour ne pas perdre la face, leur raconte, qu'après avoir chevauché la nuit entière, il a perdu la notion du temps.

En s'abandonnant à l'illusion, en s'identifiant sans réserve à une création artistique, Billy a creusé un fossé entre le portrait conçu et projeté de lui-même et son statut social véritable. Il a créé un ersatz de réalité qui ne lui accorde pourtant pas les moyens de vivre selon le mode d'existence dont il rêve. La promesse de la *frontier* est celle de l'absence de contraintes et la liberté de choix. Mais Bronco Billy McCoy n'est justement plus le vagabond du passé qui traverse librement les paysages inhabités. Il est un entrepreneur qui connaît, lui aussi, la routine du quotidien et n'échappe pas aux règles. Pour pouvoir monter son chapiteau, il a besoin d'une autorisation; les terres ne sont plus si facilement accessibles à tout le monde, il faut de l'argent pour les acquérir. Hélas, l'argent manque à Billy et ses amis. Et de l'argent, il en est tout le temps question. Ses amis en réclament à Billy qui n'a pas les moyens de les payer, car ses revenus sont de plus en plus maigres; Antoinette doit rembourser le *dime* que Billy lui a prêté en travaillant dans son spectacle. A la place d'une vie aventureuse et de la rencontre du hasard, de l'inopiné, du risque, Billy connaît le conflit avec des normes et des représentants de la société. Par son manque d'indépendance, il se distingue de ses modèles idéalisés, tels que le western les a projetés. Parce que les héros de l'Ouest cinématographique sont souvent des hommes sans biens, ils échappent aussi aux problèmes et contraintes imposés par l'argent et d'autres facteurs de la vie sociale.

Contrairement à son héros-protagoniste, Eastwood sait que l'on est dans le domaine du spectacle. Il rappelle sans cesse que l'on est au cinéma, contrecarrant, par là, les images filmiques. Filmé en contre-plongée extrême, devant le soleil, Billy tient son interlocuteur à distance; mais il ne se trouve pas en face d'un criminel dangereux comme tant d'autres héros eastwoodiens, il est confronté à un groupe d'enfants qu'il a surpris en train d'admirer sa voiture. Ses pistolets sont restés dans l'étui, il fait seulement semblant de les tenir en joue. Le plan de Bronco Billy évoque la stature du héros solitaire fort, incarné maintes fois par Eastwood et par bien d'autres acteurs avant lui. Tel que conçu dans le film d'Eastwood, il contient une dimension artificielle, car, de Billy/Eastwood, on ne voit guère plus que la silhouette. L'attitude de Billy et la situation dans laquelle le plan apparaît transforme la séquence; elle reste allusion qui dissout dans le jeu la fonction habituelle du cliché. La manipulation auto-réfléchissante ne met pas seulement à nu le stéréotype, elle le détourne de sa signification. Car, comme nous l'avons suggéré, le discours sur des idées et images en porte-à-faux, décalées, se manquant, se court-circuitant, est dédoublé par une réflexion sur le spectacle.

Le film opère par des renvois constants aux modèles traditionnels qui fonctionnent en faveur de l'approche auto-référentielle. Le film d'Eastwood évoque les débuts du western au cinéma et se réfère encore une fois à sa genèse en présentant un Wild West Show. Il renvoie également aux *screwball comedies* des années trente et quarante auxquelles il emprunte des ingrédients, par exemple, un récit filmique bâti autour de la guerre des sexes truculente où une héroïne, sûre d'elle-même, échange des propos mordants avec son partenaire<sup>8</sup>. Comme dans *The Cowboy and the Lady /Madame et son cow-boy* (Henry C. Potter, 1938), *It Happened One Night/New York - Miami* (Frank Capra, 1934) ou *Next Time I Marry* (Garson Kanin, 1938), une femme aisée, parfois une riche héritière, est opposée à un homme plus ordinaire.

Pourtant il serait faux de vouloir réduire *Bronco Billy* à un simple inventaire du cinéma, car l'évocation d'un répertoire cinématographique particulier contribue à faire réfléchir sur les images traditionnelles et sur l'usage qu'en fait le héros principal du film. Les éléments de la screwball comedy épousent ceux du western et participent, à leur tour, au changement de perspectives à l'égard de l'Ouest et du héros. L'héroïne de *Bronco Billy*, Antoinette Lily, modelée selon les figures féminines de la screwball comedy, fonctionne pour nous révéler le héros-protagoniste. Dans la situation de compétition avec Antoinette se dessinent les faiblesses et les traits plutôt négatifs de Billy. La jeune femme lui fait perdre contenance et pendant leurs disputes, c'est souvent elle qui l'emporte. Elle ose le contredire et l'insulte en le traitant de "cow-boy illettré". Face à son assistante qui sait aussi bien tirer que lui, Billy fait parfois mauvaise figure. Antoinette ébranle son autorité de chef, son statut de mâle et sa réputation d'homme de l'Ouest.

Le rappel d'un cinéma d'antan joue également un rôle pour la conception du film, à la fois pour les schémas narratifs et pour les éléments de mise en scène. *Bronco Billy* répand le sentiment d'être un film vieux jeu; la nostalgie d'un cinéma perdu est traduit par le héros du film d'Eastwood. D'un côté, la mise en scène est imprégnée de réalisme: l'utilisation d'une caméra mobile dans quelques séquences ou celle d'un éclairage naturel en témoignent. Cette mise en scène actualise les exemples choisis dans les modèles du passé. En même temps, les références faites à l'histoire du cinéma contrebalancent le sentiment de réalisme, permettent de créer une marge dans la création, nécessaire pour une attitude d'auto-réflexion. Il y a d'autres moyens pour approfondir celle-ci et pour briser le réalisme. Ainsi, dans une séquence, on voit Antoinette et Billy, rayonnants de bonheur, se promener après leur première nuit d'amour dans un bosquet ensoleillé. Ces quelques plans semblent bien trop beaux pour être vrais. Ils évoquent un état idéal, mais factice dont le côté

artificiel se démasque lui-même. L'illusion existe, mais pour être mise à nu. D'une manière générale, cette attitude est également exprimée par le côté burlesque du film.

La dimension intertextuelle mise en oeuvre et exploitée dans *Bronco Billy* à une fin d'auto-réflexion intervient dans le discours implicite sur le statut d'Eastwood, acteur-héros de westerns et acteur-cinéaste-producteur. A cet égard, le lien avec "Bronco Billy" Anderson est évident: les deux hommes ont incarné et élaboré des types de héros cinématographiques et, tout comme Eastwood aujourd'hui, Anderson a rempli la triple fonction d'acteur-réalisateur-producteur. Faisant partie de ces acteurs possédant une image de marque qui est entrée dans le répertoire d'images collectives, l'exemple d'Eastwood renvoie, toute proportion gardée, à Buffalo Bill, le personnage qui a déjà été une légende de son vivant et qui l'utilisait habilement dans son show. A part ces allusions, c'est la *persona* eastwoodienne, créée et développée, mise en doute et raffinée dans une longue série de films depuis *Per un pugno di dollari / Pour une poignée de dollars* (1964) de Sergio Leone, qui est investie d'un rôle de réflexion et de discours dont il faut tenir compte dans la lecture du film. Cette image de marque d'Eastwood, basée sur le personnage du justicier solitaire, est, ici, une présence-absence sous-jacente; elle est impliquée dans le problème d'identité posé à l'égard de Billy McCoy. Eastwood établit un jeu avec l'horizon d'attente concernant sa *persona*. Si Billy blesse sa partenaire avec le couteau, c'est d'autant plus frappant du fait que c'est Eastwood qui joue ce rôle. Eastwood qui, dans bon nombre de films, a incarné le tireur infailible. L'image d'Eastwood participe au jeu, transformé en jeu auto-référentiel, et en devient un des enjeux. Bronco Billy, "le plus grand tireur, le professionnel à la gâchette la plus rapide", c'est peut-être Eastwood dans *The Outlaw Josey Wales/Josey Wales, hors-la-loi* (1976) ou dans *Dirty Harry/L'inspecteur Harry* (1971).

Les héros solitaires qu'il a incarnés dans des westerns ou des films policiers qui reprennent les schémas des westerns et les attitudes des *westerners* sont en général des êtres forts et puissants. Sans vouloir les réduire à l'unidimensionnalité à laquelle ils échappent par un jeu de nuances et d'ambivalences, on peut confirmer qu'ils ont l'habitude de réussir leurs missions et qu'ils s'avèrent avoir raison. Ils résolvent le jeu proposé par le scénario, en remportant la victoire dans le combat ou le duel essentiels à la fin de leurs films. Billy McCoy se trouve, à son tour, dans la position de duelliste, mais sans l'avoir choisie. Pour libérer Leonard, son ami arrêté, il a l'intention d'acheter le shérif. Il est prêt à sacrifier toutes ses économies, mais le policier refuse l'argent. Par contre, il brûle d'envie de se mesurer avec Billy. Les deux hommes avec leurs stetsons, confrontés dans la prairie, évoquent le western et la situation de duel. Mais d'autres détails et surtout leurs voitures garées dans le paysage avec au fond la silhouette de la ville rappellent que l'on est à la fin du XXe siècle. De plus, les deux adversaires ne passent même pas à l'épreuve physique. Dans ce duel, ce ne sont pas les armes qui parlent, mais les paroles qui blessent. Billy, en fait, renonce à la confrontation. Il doit alors subir les humiliations de la part du shérif qui exige qu'il pose son revolver par terre et qui le traite de "garçon". Billy s'incline devant lui et avale les mots humiliants. Il est pour une fois très loin de l'autorité qui émane des *westerners* ou policiers incarnés par Eastwood à d'autres occasions. Le fait qu'Eastwood joue un personnage qui est traité de "garçon" de manière méprisante, montre une approche différente du thème de la jeunesse et du statut de celle-ci que dans ses films antérieurs. Pendant longtemps Eastwood passait dans ses films pour plus jeune qu'il ne l'était en vérité. L'aura d'une jeunesse éternelle émane du policier Callahan (*Dirty Harry*, *Magnum Force* et trois autres films) et, dans *Magnum Force*, un de ses collègues constate qu'il n'a pas changé. Son côté immuable, le fait qu'il est toujours le même, confirme la dimension rassurante du personnage, de l'homme à qui l'on peut faire confiance, de ce roc dans un

environnement social subissant des changements rapides et que certaines personnes ont du mal à vivre. L'attitude juvénile s'oppose aussi à tout ce que la société (américaine) peut craindre: la maladie, la vieillesse, la détérioration, la faiblesse, l'impuissance. L'adolescence, exprimée et exaltée dans les relations viriles, "traduit certains besoins essentiels de l'histoire américaine et renvoie à ce qu'on appelait jadis le Rêve américain: la Jeunesse, l'Espoir, la Grand' Route... "<sup>9</sup>. L'adolescence est donc liée à des images idéales de l'existence humaine interprétée, ici, en des termes de liberté et d'individualisme.

Par contre, dans *Bronco Billy*, la juvénilité se tourne contre l'idéal, en s'exprimant comme une attitude puérile. Là où "Dirty Harry" Callahan serre les dents avant de tuer le criminel, le même grimace de colère exprimée par Billy reste sans effets. Dans le cas des héros solitaires de l'Ouest d'antan ou contemporain incarnés par Eastwood, ce jeu mimique est souvent le seul signe d'émotion. Contrairement à ces personnages durs et stoïques, à l'image de la tradition héroïque dans la fiction américaine, Billy McCoy perd rapidement contenance. Quand Antoinette le traite de "cow-boy illettré", il réagit de manière puérile en hurlant et en se mettant à klaxonner. Il ne saisit pas l'ironie dans les propos d'Antoinette quand elle lui dit au moment où il annonce qu'il va se bander les yeux avant de lancer des couteaux sur elle: "Devriez-vous, Bronco Billy?". Le show terminé, Billy se met en colère en reprochant à la jeune femme d'avoir ajouté cette question à son texte sans en avoir eu la permission et il déclare qu'elle n'est même pas capable d'apprendre son texte.

Sa naïveté s'avère être relative à l'incapacité du personnage de percevoir la différence entre l'idéal et son état réel. Le manque de maturité détermine ses visions et sa manière d'être où il s'agit de faire "comme si" et de jouer avec les apparences. Billy se glisse dans un rôle et, tel un enfant, s'obstine à continuer son jeu. Par ses réactions, il rappelle maintes fois un enfant entêté qui boude parce qu'il n'a pa

pu imposer sa volonté. Sur le plan des émotions, Billy est resté à un stade peu développé. Quand ses collaborateurs qui n'ont pas été payé depuis des mois se plaignent, il se fâche, les traite d'ingrats et leur crie: "Sortez de mes camions!". Son attitude possessive et tâtilonne, sa manière de se poser en chef, contrastent avec son idéal de liberté individuelle et ne le font pas apparaître comme un personnage moins enfantin.

Billy est un cow-boy de pacotille, un cow-boy dont l'identité relève du cliché ce qui est traduit par ses habits, par son langage quand il parle de ses "little buckaros" [petits vachers] ou quand il dit: "Est-ce que tu n'aimes pas les grands espaces ouverts où le cerf et l'antilope rôdent?". Billy se perd dans des stéréotypes et des lieux communs. Il ne comprend pas non plus que les stéréotypes, à force d'être répétés, se sont épuisés. L'image du cow-boy dont Billy rêve évoque les signes et les traits caractéristiques que les légendes populaires lui ont attribués: l'indépendance, le courage, l'habileté, une existence au sein de la nature. Billy préserve la vision du cow-boy comme chevalier de la prairie sans peur, une vision bien manichéenne qui dévoile comme source plutôt les westerns de série B<sup>10</sup>.

Tels les clichés qu'il utilise, le côté immuable de ce héros-protagoniste est présenté et soumis à une mise en question. Billy apparaît comme un héros figé dans ses attitudes qui ne peut que s'accrocher à ses images afin de ne pas perdre face ou, afin de ne pas les perdre, ces images. Le fait d'être immuable, trait nécessaire du héros invincible aux convictions inébranlables est, ici, teint de doutes. Contrairement à Buffalo Bill qui pouvait encore avoir recours au moins à l'aura du vécu, dans lequel vie et légende sont inextricablement mélangées, Billy ne possède que sa pauvre image de lui même faite de toutes pièces. Pour ne pas détruire l'idéal - de lui-même, de l'Ouest - il n'a pas d'autres moyens que de nier la réalité qui l'environne et de se figer dans une attitude nostalgique.

Prisonnier de la réputation qu'il s'est faite lui-même, Billy est enfermé dans un rôle et une attitude. Ses mouvements dans les conditions changées d'un espace qui, jadis, a été le garant d'une liberté sans fin, touchent à l'absurdité, le rapprochent de la folie d'un Don Quichotte pris dans une lutte sans issue contre des moulins à vent.

### **Le désir de ressusciter une tradition morte**

Les personnages de *Bronco Billy* essaient de réactiver la mémoire et de reconstituer le passé. Mais une fois le rite dégénéré, la remontée dans le temps reste douteuse. Ainsi Jean-Louis Leurat rappelle que le Wild West Show s'éteint déjà dans les années vingt, où le rodéo l'emporte: "Aujourd'hui, ces joutes l'ont complètement supplanté."<sup>11</sup> Dès le départ, la volonté de Billy de reconstituer le Far West historique dans un spectacle est compromise et vouée à l'échec. Le sentiment de perte et d'échec se cristallise dans la séquence du hold-up (échoué) du train. Pour se procurer de l'argent, Billy a l'idée de dévaliser un train, mais quand l'engin moderne s'approche à grande vitesse, il n'a qu'une hâte et c'est de rebrousser chemin et de se sauver. Le conducteur de la locomotive ne comprend probablement même pas les intentions du cavalier solitaire attendant sur la voie ferrée. Alors Billy et ses amis, équipés de revolvers, d'arcs et de flèches, se mettent à la poursuite du train en brandissant leurs armes et en tirant en l'air. Le train continue imperturbablement sa route, laissant derrière lui Billy, l'air hébété. Montée sur le train disparaissant, la caméra s'éloigne de plus en plus de Billy et de ses amis jusqu'à ce qu'ils ne soient guère plus que des points minuscules, insignifiants, perdus dans la nature, où la locomotive, la machine, c'est-à-dire le progrès, a fait irruption. Cette séquence rappelle une des images-clef de l'imagination américaine, celle de la machine dans le jardin, évoquée et analysée par Leo Marx<sup>12</sup>. Si le conflit qu'elle représente se voit souvent résolu à travers l'art américain, suggérant la possibilité que le progrès

technique qui rencontre la nature peut transformer le désert en jardin, *Bronco Billy* semble vouloir insister sur la dimension conflictuelle plus que sur celle, conciliatrice. La tentative de Billy d'imiter un acte qui appartient au passé et de ressusciter une tradition morte ne peut être qu'un anachronisme dans un espace où la présence de la voie ferrée a indéniablement changé le milieu naturel. Tant d'images et de mouvements se voient décalés. Le passé et le présent se révèlent, à leur tour, comme des temporalités à vitesses différentes qui se manquent.

On ne peut apparemment plus non plus dévaliser les trains comme les bandits du Far West historique, ni refaire un film comme *The Great Train Robbery* (1903) auquel l'action de Billy fait penser et qui est considéré comme étant le premier western dans l'histoire du cinéma. Des films tels que "Bronco Billy" Anderson<sup>13</sup> les a réalisés au début du siècle ou le Wild West Show ne se produisent plus dans une société où la morale simple de Billy McCoy qui recommande aux enfants de "Ne pas fumer, ne pas boire, ne pas jurer!" ou un héros sans ambiguïté passent pour obsolètes. Il n'y a ni heure zéro, ni retour en arrière dans un présent qui impose des conditions qui lui sont propres.

La vision de l'Amérique, pays de la nouvelle chance offerte aux hommes, se voit mise au défi. L'idée du renouveau, assimilé à l'Ouest, apparaît dans les récits puritains déjà<sup>14</sup>; elle est également reprise dans la thèse de Turner. "Dans cette *frontier* symbolique proposée par Frederick Jackson Turner, l'Amérique peut régénérer ses vertus traditionnelles en contribuant au progrès et au futur."<sup>15</sup> L'idée des terres vierges, exprimée bien avant Turner, traduit à merveille le désir de l'innocence et du retour au Paradis Perdu. L'Amérique, dans l'image de l'Ouest, revit encore une fois son aspiration à la renaissance et les promesses du recommencement absolu prôné par la jeune nation américaine qui cherche à se détacher et se distinguer du vieux continent souillé et loin de toute pureté.

Le film d'Eastwood montre les grands espaces vides et ouverts. Pourtant l'homme a laissé partout ses empreintes. Billy s'abandonne à l'admiration sans bornes de ces paysages, mais on devine une route derrière lui et on aperçoit une vaste étendue aride, exposée au vent, peu accueillante. Voyageant dans les régions de l'Idaho et du Montana, Bronco Billy et ses amis se retrouvent sur les traces des explorateurs du XIXe siècle, sur celles de tous les errants, des pionniers et des vagabonds de l'histoire des contrées de l'Ouest. Cependant les données de leur errance diffèrent des conditions historiques. La présence des routes et du chemin de fer qui traversent et percent les prairies, les forêts et les montagnes, l'apparition des camions, des voitures et de tant d'autres objets propres au monde contemporain rappellent que Billy McCoy est un homme de l'Amérique de nos jours. Les routes et les rails imposent une direction et des limites latérales aux voyageurs et influent sur leurs mouvements. Le sentiment de clôture, de limitation qui transforme les conditions de l'errance obsède le film, lui donne un côté asphyxiant.

### **Mouvements ambivalents**

Le dévoilement des clichés tout comme la confrontation avec les faiblesses du héros-protagoniste fonctionnent comme un travail contre les mécanismes de l'identification. La démonstration des configurations stéréotypées crée la distance nécessaire entre le personnage et le cinéaste, entre Eastwood-acteur et Eastwood-cinéaste, permettant au dernier de fournir un travail original dans la marge ainsi engendrée.

Cependant le film n'abolit pas complètement les mécanismes à la base de l'attitude de l'identification. Car Bronco Billy McCoy n'est jamais vraiment objet de moquerie. Le film frôle parfois la dérision, sans l'approfondir et sans proposer un véritable discours ironique. Le portrait de Billy brossé par Eastwood, loin d'être caricatural, reste, à son tour, double et, par là, conforme à une oeuvre filmique déterminée par l'ambivalence. A côté des tentatives de décomposition apparaît toute une approche préoccupée par l'affirmation. La récupération des images idéales, des valeurs traditionnelles est de mise; le mouvement, toujours dialectique, permet le sauvetage du personnage de Billy et des idéaux qu'il défend.

Dès le début, Billy n'est pas seulement contesté, mais aussi mis en valeur. En le mettant au défi, l'héroïne fait ressortir les traits négatifs et les limites du héros-protagoniste, mais elle découvre aussi - et le spectateur avec elle - que Billy est un être généreux, qu'il "est le meilleur ami qu'un homme puisse avoir" comme le déclare un des membres du show à Antoinette. Les tentatives de mise en doute sont constamment contrebalancées. Parfois de tels mouvements sont à peine perceptibles, néanmoins ils existent et sont inscrits sur la pellicule. Est-ce que l'accident avec la première assistante de Billy est dû à la maladresse de Billy, lanceur de couteaux, ou est-ce qu'il est dû au destin? Pendant ladite séquence, on s'aperçoit, dans un plan extrêmement rapide, que la jambe de la jeune femme se glisse hors de la ceinture brisée et ne se trouve donc plus dans sa position habituelle, ce qui pourrait expliquer

le geste manqué de Billy. En ce qui concerne les rapports entre les sexes, les rôles traditionnels sont vite rétablis; en fait, ils ne sont jamais attaqués en profondeur non plus. Antoinette est, malgré toute attitude de révolte, l'assistante de Billy; conforme aux schémas habituels, elle est plus petite que lui; moins rapide que Billy, elle a du mal à le rattraper et doit courir après lui; enfin, amoureuse de Billy, elle commence à imiter son style de vie et fredonne même la chanson *country* que Billy chantait auparavant et qu'elle, à ce moment-là, haïssait encore. A ses côtés, la jeune femme connaît une véritable renaissance.

Les attitudes de Billy sont également exposées à une double vision. Dans la séquence déjà mentionnée avec le shérif, Billy se montre probablement plus réaliste que lâche, car il n'est certainement pas prudent de se mesurer avec un représentant officiel de la loi qui, en plus, est un homme corrompu, faisant sa propre loi. Surtout, Billy fait preuve de courage en empêchant le hold-up d'une banque et témoigne à nouveau d'une attitude réaliste: devant les microphones et les caméras des journalistes venus le questionner sur son acte héroïque, Billy a hâte de profiter de la situation pour faire de la publicité pour son spectacle. La réponse qu'il donne aux enfants (voir le dialogue cité plus haut) témoigne, en fin de compte, d'un certain esprit d'à-propos. Billy sait aussi insuffler du courage aux autres, car, en parlant fort quand il dit: "n'oubliez pas, vous chevauchez avec Bronco Billy, le meilleur tireur dans l'Ouest", il témoigne d'une force suggestive indéniable qui fait oublier la dure réalité. Ses paroles ont un effet psychologique sur ses amis qui, d'abord déprimés par l'état misérable de leur entreprise commune, se laissent convaincre et réaffirment leur optimisme.

"Je suis celui que je veux être", dit Billy tout simplement. Il a, en fait, réussi à laisser derrière lui son existence de vendeur de chaussures végétant dans un appartement d'une pièce dans le New Jersey. Malgré tous les doutes auxquels le

personnage et sa quête d'identité sont exposés, la constatation de Billy reste sauve dans son essence, ce que le film affirme. Billy et ses amis sont d'abord des marginaux de condition, marginalisés par leur identité ethnique ou leur statut social. Mais ils sont aussi des marginaux par leur propre choix. Le spectacle de Billy qui peut être compris comme un microcosme de la société des Etats-Unis correspond à la vision idéale du *melting pot*. Contrairement aux pratiques sociales réelles, les rejetés habituels de la société américaine, les minorités ethniques, les personnages souffrant d'handicaps physiques, y trouvent leur place. Minorités et marginaux forment la communauté idéale de *Bronco Billy* qui présente même un monde à l'envers, car la riche héritière WASP vit d'abord en marge du groupe. Les apparences sont pourtant sauvées, car c'est Billy, le WASP, qui reste l'âme de la petite communauté, et ce sont les valeurs de l'Amérique blanche - de l'individualisme à l'amitié virile - qui sont perpétuées par elle. Il serait mesquin de vouloir reprocher ses origines et son physique idéal d'un héros WASP à Eastwood. Les schémas sociaux traditionnels restent valables, car l'image du *melting pot* de ce film est superficielle. Ni le Noir, ni l'Indien apportent une véritable spécificité ethnique. Si l'identité noire est complètement effacée, celle de Chief Big Eagle est, tout comme celle de Bronco Billy, fabriquée de toutes pièces. Ainsi est-il présenté dans le show comme le descendant de Geronimo, le fameux chef Apache. Mais il porte un costume et une coiffe de plumes évoquant les coutumes des tribus des Plaines. Le film ne révèle que cette identité-là dans le show. D'autre part, le type vestimentaire de cet Indien figure parmi les images imposées par le Wild West Show et véhiculées par le cinéma. L'Indien devient le cliché d'un Indien. Il est intéressant de remarquer que Lorraine Running Water est une Indienne "de choix", une femme réclamant cette identité par amour. Mais cet acte d'imitation est délégué au second plan dans ce film dominé par la figure d'Eastwood qui reste fidèle aux valeurs sociales défendues dans d'autres de ses films. De même que la mise en doute des personnages et de leur environnement

n'aboutit à aucun moment à une mise en question des structures institutionnelles en vigueur. La communauté constituée par le Wild West Show ne transgresse aucune frontière de l'ordre établi, sa force subversive éventuelle s'épuise dans "une nostalgie réactionnaire" pour reprendre une expression attribuée à Leslie Fiedler<sup>16</sup>.

L'idéal du *melting pot* fonctionne surtout comme modèle de réconciliation sociale. Le geste du pardon est mis à l'avant, il tient également compte du déserteur et la réintégration concerne tous les groupes contestataires des années soixante ou du début des années soixante-dix et tous les groupes qui restent, aujourd'hui encore, en marge. Il est important de rappeler la date de la production du film, l'année 1980, année où les souvenirs de la guerre du Viet-Nâm et de la crise d'identité des décennies passées sont encore frais. De même, et toujours conforme aux schémas hollywoodiens, l'incompatibilité probable entre l'aspiration à l'individualisme et l'éloge de l'amitié et de la solidarité est résolue dans l'image de la communauté à petite échelle. Celle-ci se réfère aux structures de la famille, vue comme un ensemble social que l'on peut comprendre comme l'extension de la personnalité de l'individu, dans lequel au moins l'illusion de l'autonomie individuelle peut être conservée.

L'Ouest américain reste la terre de prédilection de cette communauté. Le film souligne l'ancrage de ses personnages dans les régions de l'Ouest par le choix des cadrages et la composition des images. Souvent la caméra capte les vues de l'environnement naturel dans lequel le film est tourné et le cinéaste prend soin de montrer ses personnages au milieu de ces paysages. L'Ouest, selon *Bronco Billy*, est lié à la célébration de la nature. Ainsi le couple Antoinette/Billy passe sa première nuit d'amour dans une camionnette stationnée en pleine nature. La nature est encore valorisée dans son opposition à la grande ville. De New York, la ville où habite Antoinette, on n'aperçoit que les plans de quelques gratte-ciels; la grande métropole

est réduite à son ultime image stéréotypée. Antoinette et les autres citadins apparaissent comme des êtres égoïstes, hypocrites, avides et hautains, des êtres artificiels sous leur maquillage, aux gestes maniérés, qui vivent dans un univers tout aussi artificiel. C'est seulement en contact de Billy qui a choisi de vivre au milieu de la nature, qu'Antoinette peut abandonner son attitude agressive et arrogante qui l'isole. Associé à l'idéal de la nature, l'Ouest acquiert un aspect pragmatique, que le film d'Eastwood considère comme toujours valable dans la société actuelle.

### **Une *frontier* nouvelle dans le spectacle**

Eastwood capte les images d'un univers censé avoir disparu et les intègre dans le présent. Ayant sans cesse recours à l'imagerie liée à l'Ouest, il souligne la signification, toujours actuelle, d'un ensemble thématique et esthétique issu de l'idée et des possibilités des grands espaces ouverts pour le cinéma et la culture américains. En fait, il s'inscrit dans la lignée de productions hollywoodiennes qui, par exemple, durant les années soixante et soixante-dix, "renvoient - explicitement ou implicitement - sans cesse à l'importance permanente de la *frontier* pour la vie américaine."<sup>17</sup> On pourrait, par ailleurs, compter d'autres films de ou avec Eastwood parmi ces réalisations.

Les conditions géographiques de la *frontier* ont beau avoir disparu, le spectacle de Billy engendre ses propres conditions spatiales, une *frontier* nouvelle à l'intérieur du pays. La communauté constituée par Billy et ses amis rappelle les expériences de la conquête de l'Ouest, soulignant que le choix du mode de l'existence reste encore possible. La *frontier* d'Eastwood n'est pas un programme socio-politique comme la *New Frontier* de Kennedy (bien qu'elle soit, elle aussi, une rhétorique), elle n'est pas non plus à chercher dans les étoiles ou dans le progrès technique. Elle existe dans et grâce au spectacle. Par sa qualité de microcosme social, ce spectacle nous renvoie directement à une vision de l'Amérique et le film souligne que cette

Amérique reste la terre d'élection de ceux qui choisissent une identité nouvelle. Après la destruction de son premier chapiteau dans un incendie, Billy en a fait fabriquer un nouveau, composé d'une multitude de petits drapeaux américains. Présenté sous ce chapiteau, le show connaît enfin le succès. Antoinette et Billy, séparés à cause d'un malentendu, se retrouvent. L'image des personnages rayonnants de bonheur et du spectacle salué par le public, cette fois-ci nombreux et enthousiaste, ne peut guère être plus parlante. Le passé rejoint le futur: le couple Antoinette et Billy est réuni; le couple indien attend un enfant; le spectacle est sauvé. La promesse de la régénération, contenue dans l'idée de la *frontier*, est visible à la fin, et malgré toutes les affirmations du contraire, accomplie.

La recherche du temps perdu n'est pas exclusivement anachronique, mais reste une force vitale. Tout comme dans les films policiers d'Eastwood, le personnage anachronique finit par avoir raison. En dépit des apparences, le spectacle de Billy est un lieu de commémoration qui conserve et qui garde intact l'esprit du temps passé. Selon le film d'Eastwood, l'espace de valeurs, représenté par l'Ouest, n'est pas réellement figé; au contraire, se prolongeant dans le présent, il donne même les signes de l'avenir. Le film d'Eastwood présente très clairement une vision restauratrice où les personnages et le modèle communautaire acquièrent leur statut dans le présent par le retour au passé. Conscient de la disparition, voire la perte, d'un héritage de l'histoire américaine, Eastwood cherche à renforcer les liens imaginaires avec le passé, en se référant à une imagerie qui se fait signe d'un présent sans cesse renvoyé au passé, ou bien, d'un passé toujours présent. Le film n'a pas seulement recours à l'idée de la *frontier*, il ne cesse de l'affirmer comme seule tradition possible à exploiter, comme seule issue pour le présent. La mythologie de la *frontier* devient l'explication essentielle de l'histoire américaine et de l'avenir de la nation.

Pourtant le dénouement heureux révèle encore une fois son appartenance au spectacle. La mise en scène renforce l'idée que le *happy-ending* a lieu au cinéma. Bronco Billy/Eastwood salue les spectateurs de son spectacle: ceux sous le chapiteau, dans le film, et ceux dans les salles. *Bronco Billy* intensifie le soupçon d'après lequel les promesses d'antan ne sont plus des données naturelles. Les valeurs sociales et nationales conçues comme acquises une fois pour toutes se sont de plus en plus transformées en objets de croyance. Pour aborder ce dilemme, le film a encore une fois recours à la dissimulation des données contradictoires. Là, où la conviction a disparu, il faut de la Foi pour réaliser le Rêve, américain en l'occurrence, de la société des individus libres. La Foi, ce sont alors les enfants qui l'incarnent tout comme ils représentent et garantissent l'avenir. Les enfants sont les seuls spectateurs fidèles de Billy; ils le reconnaissent à travers son image publique et, comme nous l'avons pu montrer, ils n'ont pas tort. Le petit garçon dans le train qui s'exclame "des cow-boys et des Indiens" et à qui sa mère, somnolente, sans se donner la peine d'ouvrir les yeux réplique "Oui, mon chéri.", a raison. Il a bien vu des cow-boys et des Indiens à côté du train. Il voit Billy sur son cheval et il reconnaît en lui le cavalier de l'Ouest, une image vue à travers la vitre du compartiment, médiatisée et, pour une fois, plaquée sur la réalité. Bien que le petit garçon ne perce pas à jour la misère et l'échec de la situation, il peut retenir une image proche de celles qu'il peut connaître du cinéma ou de la télévision. Eastwood, dans ce film, semble regretter la capacité de perception et d'imagination des enfants. Son Bronco Billy incarne également un homme qui a su conserver l'enfant en lui, une certaine innocence, au moins dans sa manière de percevoir son milieu social. Car, Bronco Billy McCoy, n'égalé-t-il pas, en fin de compte, "the real McCoy" qui désigne "la personne ou la chose authentiques"? N'est-il pas plus vrai que nature, en réussissant la gageure que l'idéal pourrait éventuellement vaincre la réalité? Le film d'Eastwood revendique le droit de rêver et renforce le sentiment qu'il faut maintenir le Rêve américain, même

s'il est dégradé, abîmé et compromis, même s'il est perpétué par un spectacle étrange qui se produit sous un chapiteau aussi bizarre, fait de drapeaux cousus à tort et à travers et fabriqué par les malades d'un hôpital psychiatrique. Il ne faut pas attendre la société parfaite, à laquelle l'Amérique aspire, il faut agir. L'objectif consiste très clairement en la réhabilitation de l'identité américaine et en la tentative de reconforter le pays se trouvant dans les conditions actuelles, celles du début des années quatre-vingt, où la crise morale et politique des décennies précédentes ne semble pas encore vaincue. Le film juge nécessaire le regain de confiance et une attitude positive face aux problèmes individuels ou sociaux. *Bronco Billy* semble annoncer et préfigurer l'optimisme - du moins officiel - de la décennie suivante. Aussi dérisoire que puisse paraître le nouveau chapiteau, le symbole national américain, représenté par la bannière étoilée, n'est pas profané. Le chapiteau et le drapeau servent à préserver l'univers de rêves. L'Amérique se fait encore une fois protectrice de rêves et de désirs<sup>18</sup>.

Encore que *Bronco Billy* fait preuve d'un optimisme qui semble de moins en moins pouvoir faire abstraction de la dimension illusoire qui contient l'idée de la *frontier* à notre époque. Mais Eastwood réussit à réactualiser la mythologie à laquelle il fait référence et présente la vision nouvelle d'une imagerie traditionnelle qui tient compte des sentiments contradictoires - des désirs et du désillusionnement - exprimés à l'égard de l'Ouest traditionnel et actuel. Il navigue entre la reconnaissance des conditions de la *frontier* disparue et la création d'une *frontier* nouvelle dans le spectacle, entre le sentiment nostalgique et une attitude auto-référentielle, qui s'apparente à une prise en compte des mécanismes et des fonctions de son médium et qui est génératrice de décalages ironiques ou pseudo-ironiques. Il opère par de petites touches, par de balancements et contrebalancements constants qui maintiennent un équilibre parfois fragile dans un système d'expression qui se veut dialectique. Eastwood cherche à mettre à nu les incompatibilités tout en continuant de les

dissimuler. Il reste ainsi fidèle au système de production et de représentation incarné par Hollywood qui, sans être homogène, a pourtant engendré et perpétué "une certaine tendance" à la réconciliation, comme Robert B. Ray l'a démontré<sup>19</sup>. Mais *Bronco Billy* affirme surtout que les moments en marge à cette tendance et les contradictions internes sont résolus dans une oeuvre qui les a intégrés dans sa propre rhétorique, une rhétorique qui semble avoir suffisamment d'autorité pour être acceptée par le public.

### **BRONCO BILLY** (USA, 1980)

**Réalisation:** Clint Eastwood. **Scénario:** Dennis Hackin. **Caméra:** David Worth. **Musique:** Snuff Garrett (la bande son inclut des chansons de Merle Haggart, Ronnie Milsap et d'autres chanteurs "country"). **Acteurs:** Clint Eastwood (*Bronco Billy*), Sondra Locke (*Antoinette Lily*), Geoffrey Lewis (*John Arlington*), Scatman Crothers (*Doc Lynch*), Bill McKinney (*Lefty LeBow*), Sam Bottoms (*Leonard James*), Dan Vadis (*Chief Big Eagle*), Sierra Pecheur (*Lorraine Running Water*). **Production:** Malpaso. **Distribution:** Warner Bros. **Durée:** 119 minutes. Couleur.

<sup>1</sup>Quant aux tendances exprimées dans la culture américaine par rapport à l'idée de la nature sauvage voir par exemple Henry Nash SMITH qui, dans son ouvrage *Virgin Land: the American West as Symbol and Myth* (New York: A.Knopf/Random House, 1950), présente et analyse l'Ouest américain dans le contexte d'une interprétation agraire qui prône la vision de la nature sauvage comme un jardin.

<sup>2</sup>Irving HOWE, "Anarchy and Authority in American Literature", *Dialogue*, VII, 4, 1976, p. 45.

<sup>3</sup>Paul COATES, *The Story of the Lost Reflection: the Alienation of the Image in Western and Polish Cinema*, London: Verso, 1985, p. 56.

<sup>4</sup>Cf. Joseph SCHWARTZ, "The Wild West Show: 'Everything Genuine!", *Journal of Popular Culture*, III, 4, Spring 1970, p. 659-660. Le souçi d'authenticité a été, entre-autre, traduit par l'utilisation d'objets qui étaient réellement dans l'usage dans les régions de la *frontier*.

<sup>5</sup>Cf. SCHWARTZ, *ib.*, p. 666.

<sup>6</sup>Son nom de famille, McCoy, rappelle Tim McCoy, spécialiste de l'Ouest, conseiller auprès des productions cinématographiques dès les années vingt et acteur lui-même depuis cette époque. Par ailleurs, McCoy, lui aussi, a voulu monter un Wild West Show en 1938, mais son entreprise a fait faillite.

<sup>7</sup>Jean-Louis LEUTRAT, "Out there in the wide open spaces where men are men", *Revue française d'études américaines*, IV, 7, avril 1979, p. 90.

<sup>8</sup>Cf. Christian MIKUNDA, *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, München: Filmlandpresse, 1986, p. 37.

<sup>9</sup>Ihab HASSAN, *Crise du héros dans le roman américain contemporain*, Paris: Minard/Lettres Modernes, 1963, p. 13-14.

<sup>10</sup>George N. FENIN et William K. EVERSON, *The Western from Silents to the Seventies*, New York: Grossman, 1973. p. 27.

---

<sup>11</sup>Cf. LEUTRAT, *op. cit.*, p. 92.

<sup>12</sup>Cf. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1964.

<sup>13</sup>Le futur "Bronco Billy" Anderson apparaît, par ailleurs, dans le rôle d'un des malfaiteurs de *The Great Train Robbery*, comme le rappelle Rita PARKS ( *The Western Hero in Film and Television: Mass Media Technology*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982, p. 82)

<sup>14</sup>Cf. Elise MARIENSTRAS, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine: essai sur le discours idéologique aux Etats-Unis à l'époque de l'Indépendance (1763-1800)*, Paris: F. Maspéro, 1976, p.79 seq.

<sup>15</sup>John HELLMAN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 36.

<sup>16</sup>Cité sans références par Robert B.RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema (1930-1980)*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985, p. 255. Encore que Fiedler a appliqué cette qualification à la contre culture.

<sup>17</sup>Robert B. RAY, *ib.*, p. 301.

<sup>18</sup>Cf. Robin BEAN, "Bronco Billy", *Films and Filming*, n° 308, June 1980, p. 25.

<sup>19</sup>Cf. à cet égard l'ouvrage cité de Robert B. RAY qui traite des propos idéologiques qui sont à la base d'une grande partie des productions hollywoodiennes et des paradigmes thématiques et formels établis et proposés par ces films.