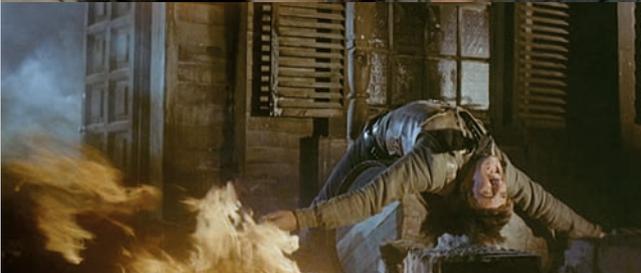


SERGIO LEONE

Pour une poignée de dollars



L'AVANT FILM

- L'affiche** 1
Chronique d'un chaos annoncé
- Réalisateur & Genèse** 2
Une Amérique rêvée mais réelle

LE FILM

- Analyse du scénario** 5
La ligne brisée
- Découpage séquentiel** 7
- Personnages** 8
Mystère et folie
- Mise en scène & Signification** 10
Le mythe d'un mythe
- Analyse d'une séquence** 14
La pose du *gunfighter*
- Bande-son** 16
Du passé au présent

AUTOUR DU FILM

- De l'épopée de l'Ouest au western italien** 17
- Violence au cinéma : une fatalité ?** 19
- Bibliographie & Infos** 20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2016

SYNOPSIS

Un « *gringo* » en poncho (Joe) arrive à dos de mulet dans la petite ville de San Miguel, au sud de la frontière américano-mexicaine. Des hommes de main brutalisant un enfant (Jesús) qui tente de rejoindre sa mère (Marisol) et les rues qui se vident laissent présager le pire. L'aubergiste Silvanito le lui confirme : les Baxter (John, Doña Consuelo et Antonio, leur fils), trafiquants d'armes, et les frères Rojo (Don Miguel, Esteban et Ramòn), trafiquants d'alcool, se disputent la ville. Mais pour Joe, sans le sou et qui ne sait que tirer, cela pourrait devenir un bon filon ! Il commence par vendre ses services à Don Miguel Rojo, chez qui il croisera Marisol dont Ramòn est amoureux, puis se rend chez John Baxter qui menace de le faire pendre car il vient d'abattre quatre de ses pistoleros qui le raillaient. Caché sur les bords du Rio Bravo, Joe est témoin de l'attaque d'un carrosse par Ramòn et ses hommes déguisés en soldats américains. Ceux-ci tuent les Mexicains de l'escorte et emportent l'or destiné à acheter des armes américaines. Pour faire échouer une tentative de paix des Rojo avec les Baxter, Joe leur tend un piège au cimetière, tandis qu'il récupère l'or et Marisol chez les Rojo. Au service des Rojo qui prennent le fils Baxter en otage, Joe aide à l'échange. Feignant l'ivresse, il se retire, part délivrer Marisol et l'envoie avec son époux Julián et Jesús vers la frontière avec de l'argent. Mais lorsqu'il retourne dans sa chambre, Ramon qui le soupçonne de double jeu le torture. Réussissant quand même à s'échapper, il quitte la ville caché dans un cercueil. Le croyant chez les Baxter, les Rojo incendient leur maison et tuent tous ceux qui se rendent. Remis de ses blessures, Joe provoque Ramòn. Celui-ci tire à plusieurs reprises en visant son cœur, mais Joe continue à avancer en abattant ses complices. Débarrassé de la plaque d'acier qui lui servait de cuirasse, il affronte Ramòn dans un duel à la loyale, revolver contre fusil. Malgré l'avantage du fusil, il se montre plus vif et abat son adversaire. Tous les Baxter et les Rojo éliminés, Joe quittera quand même San Miguel. Il ne tient pas à rester seul entre le gouvernement mexicain et le gouvernement américain...

L'AFFICHE

Chronique
d'un chaos annoncé

Cette affiche propose trois personnages très typés, dans des attitudes figées. De toute évidence, ils appartiennent à un western. Un premier personnage, de dos, à gauche, coupé par le bord de l'image, est l'image-cliché du cow-boy mythique : ceinturon avec ses balles alignées, crosse d'un revolver pendant sur la cuisse, attaché par un lacet de cuir pour ne pas s'éloigner de la main pendante prête à le saisir, pantalon suffisamment court pour laisser libre l'éperon fixé sur une botte à talon plus propice à la chevauchée qu'à la marche. *Good ou bad guy*, ce personnage est tendu dans l'instant qui précède un affrontement peut-être mortel. Tueur professionnel, chasseur de primes, c'est en tous cas un spécialiste du *gunfight*. La petite silhouette en bas à droite pourrait être son double, de face. Son poncho rouge court laisse voir également ceinture et revolver qu'il s'apprête à saisir. À droite, dans un grand quart haut de l'affiche, un troisième personnage de face, également armé, mais les bras occupés dans une attitude de pitié, portant une femme inanimée. Morte, blessée, évanouie ? Est-elle présentée de façon revendicatrice ou apaisante ? Violence et pitié semblent au rendez-vous...

Ce qui rend ces personnages parfaitement étranges, c'est qu'ils n'ont pas l'air d'appartenir au même espace. Certes, selon l'objectif choisi, l'homme de dos et celui qui porte la femme pourraient figurer dans un même plan ; ce pourrait être également le cas, mais plus difficilement, pour le premier et l'homme au poncho. Mais la disproportion est trop grande entre les personnages de droite. Et surtout, leurs regards ne se croisent pas. On ne voit évidemment pas celui de l'homme de dos, mais les deux autres cow-boys ne regardent pas exactement vers ce dernier. L'espace est disloqué.

La conception esthétique de l'affiche renforce ce sentiment. À gauche, l'espace est fermé par la jambe de l'homme coupé à la taille. Dans la partie opposée, le fond du décor, à droite des personnages, semble glisser vers un espace indéfini.



La couleur rouge frappe évidemment. C'est à la fois un fond pictural et une masse sans forme définie, matérielle et immatérielle, enveloppant l'homme portant la femme. Ce rouge symbolise à la fois le feu et le sang, la violence évidemment, mais aussi le pouvoir comme le désir et la passion. Pourtant, le jaune le dispute largement au rouge dans le bas de l'image et les lettres composant le titre du film. Évoquant autrefois le soleil, la chaleur, la vie, la puissance, le jaune, à partir du Moyen Âge, a été détrôné par l'or. Dans l'imagerie médiévale, il désigne la trahison, la félonie, et jusqu'aux impressionnistes, le déclin et la tristesse.

L'affiche nous promet ainsi un western selon les rites et un western moderne, chaotique, éclaté, symbolique, avivant l'esprit et les sens. Et cela juste *Pour une poignée de dollars* !!!

1) Voir Michel Pastoureau et Dominique Simonet, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Seuil, Point-Histoire H377, 2005.

PISTES DE TRAVAIL

- Quels sont les éléments de l'affiche qui nous indiquent qu'il s'agit bien d'un western ? Outre les vêtements et accessoires (chapeaux, pistolets, éperons, ceinture remplie de balles), le célèbre duel aux revolvers occupe la majeure partie de l'affiche. Cette illustration nous donne déjà deux indices importants sur le film : l'omniprésence du suspense et une certaine façon de cadrer l'action qu'affectionne particulièrement Sergio Leone.
- Observer les couleurs : le rouge et le jaune dominent. Que nous inspirent-elles ? À quoi font-elles référence ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Une Amérique rêvée, mais réelle

Filmographie

- 1959 *Les Derniers Jours de Pompei*
(*Gli Ultimi Giorni di Pompei*), non crédité, signé Mario Bonnard.
- 1960 *Sodome et Gomorrhe*
co-réalisation avec Robert Aldrich
- 1961 *Le Colosse de Rhodes*
(*Il Colosso di Rodi*)
- 1964 *Pour une poignée de dollars*
(*Per un pugno di dollari*)
- 1965 *Et pour quelques dollars de plus*
(*Per qualche dollaro in piu*)
- 1966 *Le Bon, la Brute et le Truand*
(*Il buono, il brutto, il cattivo*)
- 1968 *Il était une fois dans l'Ouest*
(*Once Upon a Time in the West, C'era una volta il West*)
+ Producteur
- 1971 *Il était une fois la révolution*
(*Giù la testa, A Fistful of Dynamite*) + Producteur
- 1984 *Il était une fois l'Amérique*
(*Once Upon a Time in America*)

Producteur

- 1973 *Mon nom est Personne*
(*Il moi nome è Nessuno*), de Tonino Valerii (+ SL, non crédité)
- 1975 *Un génie, deux associés, une cloche* (*Un genio, due compari, un pollo*), de Damiano Damiani (et S.L. non crédité).
- 1977 *Qui a tué le chat ?* (*Il gatto*), de Luigi Comencini.
- 1979 *Un jouet dangereux* (*Il giocattolo*), de Giuliano Montaldo.
- 1980 *Un sacco bello*, de Mario verdone.



Sergio Leone (à droite) avec Robert DeNiro (au temps de *Il était une fois en Amérique*).

Sergio Leone est né le 3 janvier 1929 à Rome. Son père, Vincenzo Leone, fut un acteur et surtout un réalisateur célèbre sous le pseudonyme de Roberto Roberti. Sa mère, Bice Walerian (Edwige Valcarenghi de son vrai nom), fut actrice jusqu'en 1929 et Vincenzo la dirigea en 1913 dans *La Vampire indienne*, un western ! Il dirigea avec succès les « divas » de l'époque, surtout Francisca Bertini. Après 1928, ses opinions antifascistes ne lui permirent plus que quelques films. Enfant et adolescent, Sergio fut beaucoup marqué par les « burattini », les marionnettes napolitaines (Arlequin, Polichinelle, etc.), les bandes dessinées américaines (*Flash Gordon*, *Mandrake*) et bien sûr le cinéma hollywoodien. Étudiant en droit, il se faisait quelque argent de poche comme assistant (sur *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, 1948) et ne travailla avec son père que sur son dernier film, en 1950, époque à laquelle il devint assistant professionnel, travaillant avec Luigi Comencini, Mario Soldati, Mario Camerini, Carmine Gallone, Mario Bonnard...

Des péplums aux westerns

Dans les années 1950, les bénéfices de grandes compagnies américaines furent bloqués en Italie. Rome et Cinecittà devinrent « Hollywood sur Tibre ». Mais les équipes américaines avaient besoin d'intermédiaires locaux pour diriger les masses de figurants italiens ou pour régler des scènes complexes avec les techniciens. Le jeune Sergio devint un assistant et surtout un réalisateur de seconde équipe apprécié (chargée des scènes d'action ou de foules) : *Quo Vadis*, *Hélène de Troie*. Sur le film *Ben-Hur* (1958), le réalisateur William Wyler ne voulait pas se mêler de la course de chars, et le directeur de la seconde équipe, Andrew Marton, guère plus. Seul le jeune Leone y apporta intérêt et ingéniosité. Marton figura au générique, pas Leone ! Le jeune Sergio aurait alors pu passer à la réalisation comme Francesco Rosi, Valerio Zurlini ou Ermanno Olmi. Il écrivit même un sujet personnel (*Viale glorioso*) mais trop proche des *Vitelloni* de Fellini. Il l'utilisera en partie plus tard dans *Il était une fois en Amérique*. Mais Leone craint, en cas d'échec, de ne pouvoir retrouver son travail d'assistant, et il est soucieux de concilier cinéma populaire et film d'auteur. En 1958, toujours assistant, il est amené à remplacer le réalisateur Mario Bonnard, malade, sur une énième version des *Derniers jours de Pompéi*. Il ne signe pas ce film impersonnel, mais devant son succès, se voit confier un autre péplum à gros budget, qui sera son vrai premier film, *Le Colosse de Rhodes*. Ce péplum spectaculaire, de qualité (salué alors par le jeune critique Bertrand Tavernier), opère un début de mise



Le Colosse de Rhodes.

en pièces de l'idée classique de « héros » que Leone poursuivra dans ses westerns.

Sorti en 1961, *Le Colosse* est un gros succès, mais il marque aussi la fin de l'époque du péplum. En 1962, c'est le naufrage de *Sodome et Gomorrhe* de Robert Aldrich, cosigné par Leone pour de pures raisons juridiques¹. Le très populaire péplum ne marche plus et le cinéma italien perd 72 millions de spectateurs entre 1956 et 1960. « En 1964, explique Leone, plus une banque ne voulait placer de l'argent dans le cinéma... Et en mars, aucun film n'était en chantier. » [NS, p. 88]². Et cette crise ne touche pas que le cinéma ! Il faut trouver un nouveau filon (filon). Les producteurs italiens constatent que l'Allemagne obtient un certain succès en Europe avec plusieurs films réalisés par Harald Reinl d'après les romans populaires de Karl May, ayant pour héros un Indien Apache bon, pur et courageux : Winnetou. Alors qu'entre 1958 et 1963, l'Italie n'avait produit qu'un seul western, entre l'été 1963 et le tournage de *Pour une poignée de dollars*, en avril 1964, une vingtaine sont mis en boîte !



Le Garde du corps (*Yojimbo*), d'Akira Kurosawa.

Genèse de *Pour une poignée de dollars*

Leone envisage une coproduction entre Italie, Allemagne et France avec un budget dérisoire pour le genre – de série Z, dit-on –, 120 000 000 liras, soit environ 200 000 \$. C'est évidemment le producteur italien que Leone a le plus de mal à trouver. Finalement Jolly Film, qui vient de produire *Duel au Texas*, met 30 millions de liras, mais seulement après avoir obtenu un à-valoir des distributeurs et exploitants de 45 millions. Pour la firme, le film était prévenu : elle était bénéficiaire de 15 millions avant tournage si le budget était respecté !

À l'origine du sujet se trouve la vision du film de Kurosawa *Yojimbo* (*Le Garde du corps*). Le film a été présenté en 1961 au Festival de Venise, mais Leone l'a vu plus tard dans un cinéma de Rome (sous le titre italien *La sfida del samurai/Le Défi du samurai*), sur les conseils de ses amis et assistants, Sergio

Corbucci et Duccio Tessari, ou aussi (selon d'autres versions), Enzo Barboni, alias E.B. Clucher, futur réalisateur de la série des Trinita (OdF, p. 154)³. Pour Leone, l'intrigue du film de Kurosawa est simple : « Un homme arrive dans une ville où deux bandes rivales se font la guerre. Il se place entre les deux camps pour démolir chaque gang » (NS, p. 88). Pour lui, ce scénario est un démarquage de *La Moisson rouge*, roman noir de Dashiell Hammett (1929). Mais chez Hammett, le héros (Continental Op) accepte la mission de nettoyer la ville de bandes rivales que son employeur, industriel à la moralité douteuse, a suscitées et refuse d'abandonner quand ce dernier, menacé, le lui ordonne. Mais une fois le travail achevé, le pouvoir restera à l'argent. Kurosawa, lui, dit s'être inspiré d'un autre roman d'Hammett, *La Clé de verre* (1931). Bandes rivales encore, mais surtout l'insolence du héros Ned Beaumont et le fait qu'il ne livre jamais ses intentions annoncent le Joe de *Pour une poignée de dollars*. On songe aussi, évidemment, à la pièce de Goldoni, *Arlequin valet de deux maîtres* (1745)... Mais ce titre n'est apparemment mis en avant par Leone et ses amis que lorsqu'il s'agit de contrer les accusations de plagiat de Kurosawa après la sortie du film !

L'écriture du scénario est très confuse. « J'avais imaginé le scénario en cinq jours. Avec Duccio Tessari. Il ne comprenait pas ce que je voulais faire », confie-t-il à Noël Simsolo en 1987. Il a ensuite « écrit seul l'adaptation en une dizaine de jours »... Les difficultés dans le choix de l'acteur principal expliquent en partie la profusion de scénaristes – pas exceptionnelle dans le cinéma italien – dont la liste varie d'un générique à l'autre selon la version du film !

Leone avait des désirs très précis sur les acteurs, avant tout en fonction de leur physique, de leur « masque ». Mais il se heurtait au budget ! Henry Fonda et James Coburn⁴ : trop coûteux. Leone refuse Richard Harrison, vedette de péplums et des premiers westerns spaghetti (*Duel au Texas*, de Ricardo Blasco). On connaît la légende de Leone découvrant par hasard Eastwood dans un épisode de la série *Rawhide*... Mais après 200 épisodes, Clint se lasse d'interpréter l'adolescent chahuteur mais « propre » (Leone), « ce Crétin des plaines » (Eastwood). Son épouse Maggie qui s'inquiétait de sa reconversion n'est sans doute pas étrangère à ce « hasard »... Leone ne parlait pas l'anglais, Eastwood à peine deux mots d'italien. Heureusement, à la manière de Chaplin, le réalisateur mime avec enthousiasme tous les rôles. Quant à la participation supposée d'Eastwood au scénario, elle se limite apparemment à des coupes dans ses dialogues.

Pour les autres rôles, Leone choisit des acteurs espagnols dont il a repéré le visage ou des amis romains. Margherita Lozano (Consuelo Baxter) a joué dans le *Viridiana* de Buñuel. Marianne Koch, qui a joué chez Douglas Sirk et Georges Franju, fait partie des nécessités de la coproduction allemande. Elle étincelle dans le court rôle de Marisol, mais sa carrière restera limitée, faute de grands réalisateurs. Le plus difficile est de faire accepter Gian Maria Volontè, acteur extraverti et vu jusque-là dans les comédies (*À cheval sur le tigre*, de Comencini, 1961) ou des films politiques de faible diffusion (*Un homme à brûler*, *Le Terroriste*). Mais Jolly Film cède : Volontè n'est pas cher et le film est déjà prévenu !

Les extérieurs de la ville de San Miguel furent tournés près de Madrid, à Colmenar Viejo et Hoyo de Manzanares, sur le versant sud de la Sierra de Guadarrama. Le décor de la ville avait été construit pour des westerns tels que *Zorro* ou *Duel au Texas*... Les séquences de chevauchée furent tournées dans les *ramblas* proches d'Almería, celles du Rio Bravo à Aldea Del Fresno sur le rio Alberche.



Clint Eastwood dans *Rawhide*.



Elie Wallach et Clint Eastwood dans *Le Bon, la Brute et le Truand*.



Henry Fonda dans *Il était une fois dans l'Ouest*.



Clint Eastwood et Lee Van Cleef dans *Et pour quelques dollars de plus*.

Leone n'avait pas du tout apprécié la musique d'Ennio Morricone, pour *Duel au Texas* : « Du très mauvais Dimitri Tiomkin ». Mais il eut l'idée de le faire siffler plutôt que chanter un air, créant l'image de marque du duo Leone/Morricone (voir « Bande-son », p. 16).

« Il était une fois... »

Vraiment réalisé « pour une poignée de dollars », le film est pourtant un énorme succès inattendu, rapportant trois milliards de Lires, en Italie, en France, et plus tard aux États-Unis ! Mais tout le monde s'est bien gardé d'avertir Kurosawa de l'utilisation du scénario de *Yojimbo*. Le réalisateur japonais gagne son procès pour plagiat et obtient les droits d'exploitation au Japon, à Taiwan et en Corée du Sud, ainsi que quinze pour cent des recettes mondiales [ODF, p. 45] ! La Jolly Film reproche à Sergio Leone de l'avoir ruiné et refuse de lui verser salaire et part des bénéfices. Par vengeance et par défi, ce dernier se lance dans un second western sous son nom, ironiquement intitulé *Et pour quelques dollars de plus* ! Et en effet, le budget est plus confortable (600 000 \$). Leone joue la surenchère. L'Homme sans nom passe du statut de tueur à gages à celui de chasseur de primes (*bounty killer*). Leone veut le film plus réaliste, moins abstrait et symbolique, que le précédent. Eastwood incarne évidemment l'un des deux chasseurs (*il Monco, le Manchot*). Henry Fonda et Lee Marvin étant indisponibles pour l'autre (le colonel Mortimer), Leone fait appel à un acteur oublié, Lee Van Cleef, à qui il ouvre une nouvelle carrière. Le rôle du gibier, le « méchant » *el Indio*, cette fois proche de la folie, justifiée par l'usage de drogues, échoit de nouveau à Volonté. *Et pour quelques dollars de plus* ! oppose l'ancien et le nouvel Ouest, le western d'antan fondé sur des valeurs et des sentiments qu'on appréciait chez Ford ou Anthony Mann, John Wayne ou Gary Cooper, et le western crépusculaire dont le héros, revenu de tout, devient inaccessible à tout sentiment noble. Face à Mortimer qui n'est chasseur de prime que pour cacher une vengeance familiale justifiée, au moins à ses yeux, le Manchot est réduit à une pure mécanique à tuer et à comptabiliser les proies. Mais le résultat est le même : une fois la vengeance accomplie, c'est la fin du vieil Ouest !

Les quolibets de la critique ne cessent pas avec ce second volet de la « Trilogie de l'Ouest », mais le succès public va grandissant. Le troisième volet, *Le Bon, la Brute et le Truand*, voit Elie Wallach s'ajouter à Eastwood et Van Cleef. Ce sera un truand truculent et picaresque. Tous trois chassent le même magot, mais le vrai sujet est en arrière-plan, l'horreur et la stupidité de la guerre, en l'occurrence la Guerre de Sécession... Leone songe à un de ses maîtres, Chaplin, et cette phrase de *Monsieur Verdoux* (transposition de Landru) : « Je suis un dilettante à côté de M. Roosevelt et de M. Staline qui font cela sur une grande échelle. »

Le Bon, la Brute... séduit enfin une partie de la critique et est un autre succès. Pensant en avoir fini avec le western, Leone songe à une fresque sur l'Amérique, qui est son vrai sujet. Mais les producteurs veulent un western. Il accepte de réaliser *Il était une fois dans l'Ouest* contre la promesse de réaliser ensuite *Il était une fois l'Amérique*. Le titre est important : « *l'Amérique* » et non « *en Amérique* ». Le titre italien original du précédent est d'ailleurs *Ce era una volta il West*. Sergio Leone ne prétend pas filmer l'Ouest tel qu'il était ou l'Amérique réelle, ce qui est l'affaire des Américains, mais son Amérique, celle de tous, l'image qu'ont donné plusieurs générations par la littérature, la photo et surtout le cinéma, d'un monde à la fois mythique, rêvé et tout de même réel...

Avant de mourir d'une crise cardiaque le 30 avril 1989, Leone a tourné, entre ces deux films, *Il était une fois la révolution*. Film mal accueilli par la critique, surtout européenne, par tous ceux qui croyaient pouvoir l'embrigader dans un camp, un parti politique. Il donne de la révolution, de n'importe quelle révolution, une image aussi effrayante que celle de la guerre de Sécession dans *Le Bon, la Brute...* Faut-il s'en étonner de la part d'un homme qui a vécu sa jeunesse sous les bottes du fascisme mussolinien ? N'oublions pas qu'il n'est ni un doctrinaire ni un théoricien, mais un homme d'images !

1) Cet échec, ajouté aux énormes dépassements de budget du *Guépard* de Visconti, entraîne la chute de l'une des plus puissantes firmes de production, la Titanus.

2) Les références complètes sont indiquées dans la bibliographie, p. 20.

3) Voir aussi la critique italienne Aldo Tassone, in *Akira Kurosawa*, Paris, Flammarion, *Champ Contre-Champs*, 1990, pp. 210-211.

4) Leone l'avait admiré dans *Les Sept Mercenaires*, lui-même adapté des *Sept Samouraïs* de Kurosawa !



ANALYSE DU SCÉNARIO

La ligne brisée



Tout héros de western classique est animé par un but : une vengeance à accomplir, un convoi de pionniers ou un troupeau à mener à bon port, un tueur à ramener mort ou vif pour toucher une prime... De là la trajectoire qu'il accomplit à travers les grands espaces de l'Ouest. Trajectoire qui renvoie évidemment aux grandes pistes partant de Saint-Louis ou d'Indépendance vers Santa Fe ou le Nevada, à la conquête de l'Ouest par les pionniers. Le trajet, face aux obstacles, naturels, matériels ou humains, peut être perturbé. L'itinéraire et le but sont toujours présents dans les esprits et souvent énoncés dès les premières minutes du film. On pourrait penser, au départ, qu'il en va de même dans *Pour une poignée de dollars*. Or nous ne savons rien du projet ou de l'itinéraire, matériel ou moral, que s'est fixé Joe. Il semble seulement ne pas vouloir se détourner de la ligne droite et traverser San Miguel sans intention d'y faire halte. Seul un incident apparemment secondaire le détourne de son trajet : les pistoleros de John Baxter effraient son mulet qui l'entraîne bien malgré lui devant la cantina de Silvanito. On comprend qu'il ne veut que survivre et, pour cela, gagner de l'argent avec ce qu'il sait faire : tuer ! Le récit linéaire se transforme alors en une série de zigzags, d'aventures livrées au hasard de ce qui se présente. En l'occurrence, la rivalité entre deux clans, deux familles s'adonnant à de douteux trafics. Joe (l'Homme sans nom) a quelque chose du picaro et le récit du roman picaresque : l'absence de scrupules pour survivre, une suite d'aventures qui se succèdent plus qu'elles ne s'enchaînent. Le récit, livré au hasard des improvisations des uns et des autres, sera donc composé d'un va-et-vient entre ces deux bandes, afin de rouler les Baxter à l'aide des Rojo, et l'inverse.

Alternance

Mais cette alternance n'est pas simple : Joe ne s'attaque pas à deux adversaires qu'il faudrait éliminer ou affaiblir l'un après l'autre. Il s'agit plutôt de détourner à son profit la réaction de l'un contre l'autre, puis l'inverse. La séquence 6 est significative (voir « Analyse de séquence », p. 14). Joe propose à Don Miguel Rojo de travailler pour lui et, sans attendre, part abattre quatre hommes des Baxter ; puis il vient se faire payer par Don Miguel, qu'il abandonne un temps parce que trop faible, etc. À chaque changement d'employeur, Joe monnaie ses informations... La machine est bien mise en place et Joe pourrait en tirer profit longtemps. Mais elle est complexe à mettre en place et à transmettre au spectateur. Il y a d'abord le calcul crapuleux des uns et des autres. Heureusement, les principales escroqueries, montées par Ramòn, sont en fait simples. Il n'y a que son frère Esteban pour n'y rien comprendre, ce qui permet de les expliquer clairement au spectateur. Comme leur accumulation pourrait devenir fastidieuse, il faut à chaque fois surprendre par un élément inattendu (l'annonce de l'invitation à dîner des Baxter par Ramòn, par exemple, séq. 13, ou l'installation par Joe de deux cadavres sur une tombe, 16). Le choix d'un héros taciturne avare de toute explication relance en fait l'intérêt. Joe a toujours logiquement une longueur d'avance sur son adversaire, Baxter ou Rojo. Mais aussi par rapport au spectateur, représenté surtout par Silvanito qui accompagne son imprévisible ami,

mais ne comprend le sens de ses actes qu'une fois le résultat obtenu (le cimetière, 16). Le spectateur se trouvait dans la même situation devant un grand classique du film noir, *Le Grand Sommeil*, d'Howard Hawks, où il ignorait toujours ce que pensait Philippe Marlowe (Humphrey Bogart). Cette méthode s'avère d'une grande efficacité dramatique et pédagogique, puisqu'elle nous oblige à nous identifier dans un premier temps aux protagonistes visés (Rojo et Baxter), puis, dans un second, au héros, Joe, lorsque nous comprenons l'habileté du piège qu'il leur a tendu.

Romance

Dans cette intrigue principale, Sergio Leone enserme une intrigue secondaire qui est elle-même un piège, l'intrigue amoureuse. S'il est impossible et inutile d'expliquer pourquoi Ramòn est amoureux fou de Marisol, on ne peut que constater combien cette passion l'affaiblit et que la jalousie entraîne la destruction successive des deux clans. Cette situation laisse croire un temps à une aventure possible entre Joe et Marisol, où Joe enlèverait la belle brune à son tortionnaire et à son pauvre mari mexicain... Mais le cliché est laissé à l'évocation par Joe d'une autre femme, autrefois, et l'intrigue amorcée (2, 7, 29...) est abandonnée par le geste de Joe libérant la famille. La déception pouvant en résulter est compensée par l'interrogation qui demeure. Le comportement de Joe à l'égard de Marisol est aussi mystérieux que la folie de Ramòn et nous ne saurons jamais si c'est la Marisol d'aujourd'hui qui l'attire ou le reflet de celle qu'il n'a pu aider autrefois. Pour elle, trahit-il ses principes d'égoïsme, d'indifférence au sort du monde, de cynisme et d'indistinction entre le Bien et le Mal ? Ou l'éloigne-t-il pour repousser la tentation d'un retour dans la société dite civilisée ? Le « beau geste » de Joe conclut brutalement cette intrigue secondaire. Elle ne change pas le trajet du héros qui repartira seul et pauvre, laissant les habitants de San Miguel se débrouiller. Mais l'interruption de la romance renforce l'intrigue principale : la disparition de Marisol pousse la folie de Ramòn jusqu'à l'absurde, une violence gratuite et l'autodestruction.

Si la ligne dramatique de *Pour une poignée de dollars* est plus baroque que classique, elle retrouve lors de son final la rigidité de son début : l'Homme sans nom devenu Joe poursuit son mystérieux itinéraire, sorte de chevalier errant qui échange ses services contre des espèces sonnantes et trébuchantes, mais dont on a découvert le défaut de la cuirasse, l'incident mystérieux qui l'a sans doute conduit à errer à l'infini. Y aura-t-il d'autres Marisol sur son chemin ? La suite de l'œuvre de Sergio Leone permet d'en douter.



PISTES DE TRAVAIL

- Pourquoi peut-on parler de « ligne brisée » en évoquant le scénario ? Afin d'illustrer cette réflexion, on pourra revenir sur le début et sur la fin du film : le cowboy s'arrête puis finit par reprendre sa route. En définitive, cet arrêt à San Miguel n'est-il pas une simple parenthèse ?
- Noter le caractère imprévisible de l'intrigue et recenser tous les allers-retours du cowboy sans nom entre la famille Baxter et la famille Rojo pour le mettre en lumière. En quoi peut-on dire que le scénario est à l'image du héros ?
- Un deuxième axe narratif apparaît dans le scénario : l'hypothétique romance entre le cowboy sans nom et Marisol. Outre son imprévisibilité, le héros agit de manière mystérieuse et multiplie les fausses pistes concernant ses sentiments à l'égard de Marisol. Montrer comment cette partie de l'intrigue peut être trompeuse pour le spectateur.

Découpage séquentiel

1 – 00h00'00

Crédits, générique.

2 – 00h02'20

Un « étranger » vêtu d'un poncho, arrive à San Miguel sur un mulet. Il observe un enfant (Jesús) brutalisé par des hommes de mains, qui tente en vain de rejoindre sa mère dans « la petite maison ». Les mêmes pistoleros frappent violemment un péon (Julián, le père) qui entraîne l'enfant dans la maison d'en face. De « la petite maison », la mère, une femme brune. (Marisol), regarde cet inconnu qui n'est pas intervenu.

3 – 00h05'09

Corde, rues qui se vident, avertissement, accueillent le gringo. Le sonneur de cloches, Joan de Dion (Jean de Dieu), le questionne en vain.

4 – 00h07'09

Trois hommes provoquent cet Homme sans nom (Joe) qui fait ainsi connaissance de Silvanito, propriétaire de la *cantina*. Celui-ci l'avertit : ici, il n'y a que des funérailles. Joe semble intéressé.

5 – 00h09'28

Tandis que le croque-mort Piripero fabrique un cercueil pour Joe, Silvanito explique que les Baxter, trafiquants d'armes, et les Rojo, d'alcool, se disputent la ville. Joe comprend vite qu'entre ces deux clans, il y a de l'or à gagner.

6 – 00h12'29

Joe offre ses services à Don Miguel Rojo, puis se rend chez les Baxter, provoque et abat quatre pistoleros. John Baxter menace de le faire pendre. Joe lui rappelle son devoir de shérif : les faire enterrer.

7 – 00h15'57

Maison Rojo. Joe reçoit 100 \$ de Don Miguel puis croise Marisol.

8 – 00h18'36

De sa chambre, Joe entend Esteban reprocher à son frère Don Miguel d'avoir donné 100 \$ à l'inconnu au lieu de l'éliminer. Don Miguel le traite d'idiot.

9 – 00h20'05

Joe plie bagages, expliquant à Esteban que Don Miguel n'a pas besoin de lui.

10 – 00h20'36

L'armée mexicaine débarque, accompagnant un carrosse.

11 – 00h22'02

Silvanito explique à Joe qui partage sa chambre que Ramòn Rojo est amoureux de Marisol, puis ils suivent le carrosse.

12 – 00h23'44

Au Rio Bravo, des soldats mexicains s'apprentent à livrer de l'or à de fausses tuniques bleues contre des armes américaines. Ramòn élimine les Mexicains à la mitrailleuse et simule un massacre entre Mexicains.

13 – 00h26'58

Chez les Rojo. Ramòn annonce avoir invité les Baxter à dîner pour faire la paix. Don Miguel approuve. Joe, pour qui la paix est chose inconnue, rend les 100 \$ à ce dernier et part. Ramòn doit expliquer à Esteban qu'ils s'occuperont des Baxter une fois finie l'enquête sur le massacre.

14 – 00h30'52

Silvanito se moque de Joe : sans familles ennemies, plus d'argent ! Mais Joe l'emmène vers le cimetière avec deux cercueils.

15 – 00h32'08

Nuit. Les Baxter se rendent chez les Rojo. Doña Consuelo, l'épouse de John, est méfiante, Antonio, le fils, inquiet.

16 – 00h33'21

Joe sort deux cadavres mexicains des cercueils et les adosse à des tombes.

17 – 00h35'48

Chez lui, John Baxter se réjouit. Mais Joe explique à Doña Consuelo l'affaire du Rio Bravo. Elle lui fait donner 500 \$ pour l'information. 18 – 00h37'49 Joe avertit les Rojo, contre 500 \$, que les Baxter s'apprentent à récupérer deux soldats mexicains rescapés !

19 – 00h38'26

Triple montage parallèle : 1) les Baxter au cimetière cherchant à s'approcher des deux soldats. 2) Joe s'introduisant dans le cellier des Rojo à la recherche de l'or. 3) Ramòn et les Rojo tentant de tuer les faux rescapés.

20 – 00h44'01

Sous le tir de Ramòn les deux cadavres tombent. Les Rojo laissent repartir les Baxter.

21 – 00h45'14

Cellier. Joe trouve l'or et assomme involontairement Marisol.

22 – 00h46'04

Retour des Rojo chez eux. Joe cherche à réveiller Marisol. Les Rojo ont pris Antonio, mais Marisol a disparu.

23 – 00h47'30

Joe a amené Marisol chez les Baxter. Les Rojo ont accepté de rendre Antonio aux Baxter contre Marisol.

24 – 00h48'55

Lors de l'échange, Jesús court vers Marisol, rejointe par Julián. Ramòn envoie Esteban menacer Julián. Joe fait reprendre l'enfant par ce dernier et renvoyer Marisol chez les Rojo.

25 – 00h54'33

Cantina. Silvanito explique à Joe que Ramòn, qui a accusé Julián de tricher aux cartes, a pris Marisol et menacé de tuer Jesús s'il bougeait. Joe part chez les Rojo !

26 – 00h55'30

Joe s'exerce au colt sur une armure. Ramòn

atteint l'emplacement du cœur avec son fusil, citant un proverbe sur la supériorité du fusil. Absent jusqu'au lendemain, il fait emmener Marisol à la « *petite maison* ». En fin de soirée, Joe semble ivre.

27 – 00h57'49

Il chevauche pourtant vers la « *petite maison* » et abat les gardes.

28 – 1h00'11

Les Rojo entendent les coups de feu.

29 – 1h00'21

Marisol protège d'un coup de feu Joe au cours d'une bagarre. Tandis que les Rojo chevauchent, Joe envoie Marisol, Julián et Jesús vers la frontière en leur donnant de l'argent. Il a connu une femme comme elle, mais personne n'était là pour l'aider.

30 – 1h02'35

Les Rojo accusent les Baxter et repartent pour protéger leur maison.

31 – 1h04'46

Ramòn surprend Joe et le fait torturer : où est Marisol ? Joe met le feu. Il voit Ramòn torturer Silvanito, puis se cache dans un cercueil. Piripero l'emmène hors de la ville.

32 – 1h14'13

Du cercueil, Joe voit les Rojo mettre le feu chez les Baxter et tuer ceux qui se rendent.

33 – 1h19'29

Ramòn abat John et Antonio désarmés, puis Consuelo.

34 – 0h21'37

Dans son refuge, Joe s'entraîne, tandis que Piripero lui apporte pistolet et dynamite et qu'Esteban et Ramòn frappent Silvanito.

35 – 1h26'09

Explosions. Joe surgit de la fumée. Ramòn tire plusieurs fois au fusil, mais Joe se relève toujours. Il dévoile une plaque de métal sous son poncho. Joe plus rapide, tue Ramòn en duel à la loyale. Piripero abat Esteban et prononce pour la première fois le nom de l'Homme sans nom.

36 – 1h34'16

Joe ne tenant pas à rester seul au milieu des gouvernements mexicain et américain pour la restitution de l'or, repart sur son mulet... *THE END*

Durée totale du DVD : 1h35'43

PERSONNAGES

Mystère et folie



L'Homme sans nom

Sergio Leone n'a jamais caché que *Pour une poignée de dollars* était largement inspiré de *L'Homme des vallées perdues*, de George Stevens (1954). Au début du film, un inconnu, Shane (Alan Ladd) arrivait dans une ferme. Sa prestance fascinait le jeune Joey, fils d'un couple de fermiers en butte à des éleveurs. À la fin, comme le héros de Sergio Leone, Shane repartait seul, après avoir débarrassé les fermiers d'un tueur à gages.

L'arrivée de *L'Homme sans nom* au début de *Pour une poignée de dollars* n'aurait sans doute pas suscité l'admiration de Joey. Même si Eastwood peut rivaliser en taille avec un Gary Cooper ou un Henry Fonda, son corps paraît fluet par rapport à la carrure d'un John Wayne. Son chapeau n'a pas la belle allure d'un large Stetson. Il est vêtu d'un poncho mexicain et non de la ceinture cloutée et de la veste à franges presque blanche de Shane, qui rappelait le costume immaculé du pur héros justicier que fut Tom Mix de 1910 au parlant. Au lieu du visage glabre et soigné des héros de cette époque, du regard franc de Rio Jim, Joe est mal rasé, le chapeau souvent rabattu sur les yeux. Il mâchonne plus qu'il ne fume un *toscano* (cigare toscan) qu'il balade d'un côté à l'autre de la commissure des lèvres et ôte rarement pour parler... Son accoutrement mêle vêtements américains et mexicains, ce qui ne permet pas de le situer clairement en une époque troublée et une région aussi mal définie que ce que fut autrefois la « Frontière » du « Wild West ». Le héros du western d'antan allait souvent de pair avec son fier destrier (Tom Mix et Tony, Rio Jim et Fritz...). Notre inconnu est juché sur un misérable mulet ! Bref, dans un western classique, il eût été directement classé parmi les « vilains », les *bad guys*.

Il s'agit pourtant bien du héros, mais un héros réduit aux signes extérieurs du modèle sans la moindre aura mythique. Premier signe héroïque, l'efficacité : le héros est celui qui tire le mieux et le plus vite. On le découvre dès le premier *gunfight* contre les quatre hommes du clan Baxter. Ce sera aussi l'enjeu de l'affrontement final entre Joe et Ramòn (revolver contre fusil). Cette efficacité va de pair avec la maîtrise de soi, la décontraction, et un détachement affiché. Les névrosés pathologiques, dans le western, sont en effet voués à une fin tragique (*Le Gaucher*, d'Arthur Penn). Le héros est donc celui qui, sinon sait ce qu'il veut, du moins le fait croire. Or Shane agissait en vertu de principes supérieurs qu'il tenait, et le public avec lui, pour « justes ». L'action de Joe, en fin de parcours,

paraît relever également d'une justice supérieure, du « droit naturel ». Pourtant la solidarité avec les habitants de San Miguel est totalement étrangère à l'action de Joe, comme l'indique la scène du début où il regarde en simple spectateur les peurs et pleurs de Jesús et la violence faite à Julián.

En fait, Joe reconnaît qu'il cherche uniquement à boire et à manger, à gagner de l'argent pour cela, à devenir riche même, dit-il, mais sans véritable conviction. Il a quelque chose du héros picaresque, sans se confondre avec son archétype : « [Le picaire] n'hésite pas à recourir aux subterfuges les plus astucieux, à la fraude et à la tromperie pour échapper à la faim, ou à la pauvreté. Il vit de toutes sortes d'activités marginales [...]. Il incarne le rejet des valeurs sociales. Dans une société où le profit est synonyme d'usure et le négoce d'activité douteuse, le picaire reflète une mentalité hostile au mercantilisme »¹. Marginal, Joe n'a rien du contestataire ou du révolutionnaire qu'on verra fleurir dans les westerns de Sergio Solima, par exemple. Puisque les Baxter ou les Rojo profitent du système, profitons de leurs profits !

Le héros traditionnel est voué au bien, c'est sa nature de héros, dans le monde réel, imaginaire ou cinématographique. Et, effectivement, en fin de film, Joe a débarrassé San Miguel de la rivalité mortifère entre les Rojo et les Baxter. Et du dangereux sadique qu'était Ramòn !

Entre-t-il dans le schéma classique du héros épique, qui réalise ou rétablit « un accord entre le monde, naturel et social, et l'homme »² ? Son départ est-il signe d'une mission accomplie ? Mais laquelle ? Ou d'un échec, puisque la perspective d'un nouveau pari entre les gouvernements américain et mexicain le fait fuir ?

L'Homme sans nom confronte, comme tout héros de western, la loi naturelle à la loi sociale. Cette dernière, artificiellement installée à San Miguel, ne fonctionne pas. Rien ne permet de supposer qu'elle s'installera d'elle-même par l'action de Silvanito et Piripero, le peuple étant absent. Mais Sergio Leone ne détruit pas totalement le mythe. Joe ne part pas avec l'or mexicain ou les honneurs de son « exploit », et ne retire rien de la destruction des clans ennemis. L'argent, il l'a donné à Marisol. Générosité et désintéressement ? Ne lui retirons pas ces vertus, même s'il semble avoir quelque chose à expier... Est-ce la raison de l'absence de nom ? Seul le croque-mort le baptisera Joe, le plus anonyme des prénoms américains...



Les « méchants »

Ce sont les membres des familles Baxter et Rojo. Leur activité ? Le commerce. Plutôt le trafic, comme l'appelle Silvanito, mais où est vraiment la différence ? Les Baxter achètent des armes au Texas pour les vendre très cher aux Mexicains. Les Rojo achètent de l'alcool bon marché au Mexique pour le vendre un bon prix aux Indiens... Dans ce village mexicain frontalier, qu'est-ce qui est licite ou ne l'est pas ? La loi sociale se résume à une armée mexicaine censée enquêter (sur quoi, au juste ?) et un shérif (John Baxter) qui menace en vain et ne sait plus dans quelle poche il a rangé un insigne qu'il ne tient pas à porter ostensiblement ! Pour les Baxter comme pour les Rojo, seuls importent le commerce et l'argent. Consuelo Baxter gère avec soin l'argent qu'elle donne à Joe. Mais en tant que femme, son intelligence du commerce est éclipsée par les hommes du clan, qui, eux, manipulent armes et violence. Mais ils sont frileux, faibles et craignent l'aventure, soit Antonio, le fils, qui se fait enlever, et John, cherchant sans cesse le moyen de ne pas faire front. En face, Don Miguel Rojo est un homme du passé, lui aussi plus attentiste qu'actif. Il est pris entre son frère Esteban, bouillant mais stupide, et Ramòn, dont il n'ose contrarier la folie. Ramòn, lui, est hyperactif, d'une intelligence pragmatique limitée, méfiant à juste titre à l'égard de Joe, menteur, retors... Et surtout en proie à des pulsions personnelles, un certain sadisme et une passion dévorante et exclusive pour Marisol. Il n'est pas le businessman moderne dont auraient besoin les Rojo, et n'agit que pour lui-même, entraînant le clan dans sa folie. Et rien ne permet de faire de lui un mythique hors-la-loi révolté luttant contre l'ordre social, un « brigand bien aimé » !

Marisol

Sa place entre Joe et Ramòn donne toute son importance à Marisol. Elle révèle leur ressemblance et leur radicale altérité. Après que Joe est intervenu pour que l'échange des prisonniers aille à son terme, Marisol est furieuse et refuse de lui parler, alors qu'elle l'avait sauvé d'une balle tirée dans le dos. Elle voit sans doute se profiler derrière le pragmatisme de Joe le cynisme de Ramòn. D'où son incompréhension lorsqu'il la délivre avec sa famille. Elle ne peut que constater le mystère de l'Homme sans nom.

Valets et confidents

Deux personnages secondaires jouent un rôle capital, au moins sur le plan symbolique. L'un représente simplement la vie, Silvanito, puisqu'il fournit la nourriture et craint les morts. Confident de comédie, il prodigue à Joe des conseils qu'à son grand dam l'intéressé détourne. Le croque-mort Piripero est évidemment l'opposé, mais soutient-il Joe par complicité ou intérêt ? Pour tous deux, la suite est incertaine. Le retour à la paix ne sera pas bon pour les affaires du second. Et après le départ de Joe, qui assurera la paix nécessaire au retour des clients de la cantina ?

1) D'après : <http://meticebeta.univ-montp3.fr/litteraturepicarique/>
 2) Bernard Dort, « La nostalgie de l'épopée », dans Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1966 ; rééd. Gallimard, « Tel », 1993.

PISTES DE TRAVAIL

- Analyser le comportement du héros et noter son imprévisibilité ? Comment ce personnage devient-il si mystérieux ? On pourra évoquer le jeu d'acteur tout en silences et retenue de Clint Eastwood, les dialogues minimalistes, l'absence d'informations sur le passé du personnage et le refus de lui donner un nom. L'accoutrement (le poncho), la monture (un mulet) et la posture de l'Homme sans nom sont eux aussi trompeurs : en apparence, il n'a rien du héros traditionnel, semble gauche et maladroit. On pourra souligner ces choix audacieux qui renforcent l'effet de surprise lorsque le héros révèle son incroyable maîtrise du revolver.
- Noter l'importance de Silvanito et Piripero : outre leur symbolisme, ces personnages secondaires permettent d'ajouter une légère touche comique dans le film.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Le mythe d'un mythe



À propos de *Pour une poignée de dollars*, Sergio Leone affirme avoir simplement voulu « abîmer le genre comme [il l'avait] fait pour le péplum » [N.S., p. 89], c'est-à-dire *Le Colosse de Rhodes*, dont un spécialiste du sujet considère qu'il est « loin d'être une parodie ou une mise à mort du genre »¹, comme on l'a prétendu par la suite. Mais, pour un Italien, tourner en Italie un péplum est banal, y réaliser un western, même s'il y a eu des précédents, relève d'une situation particulière sur laquelle insiste en 1967 l'écrivain et intellectuel alors très influent Alberto Moravia : « Les cinéastes qui ont acclimaté le western à la culture italienne ont été confrontés à un problème inconnu de leurs homologues américains. Il n'y a ni Ouest sauvage, ni cowboys, ni bandits de la Frontière en Italie : il n'y a d'ailleurs ni mines d'or, ni Indiens, ni pionniers. Le western italien n'est pas né d'une mémoire collective ancestrale, mais de l'instinct grégaire de réalisateurs qui, lorsqu'ils étaient jeunes, étaient fous amoureux du western américain. En d'autres termes, si le western américain est né d'un mythe, le western italien est né du mythe d'un mythe » [cité dans ChFr, p. 174].

Sans profondeur

C'est précisément ce que signale *Pour une poignée de dollars* d'entrée de jeu. En effet, le film s'ouvre sur un générique graphique allègre et inhabituel à l'époque dans le western. Quoique plaisant, ce générique n'a rien d'un simple exercice de style. Non seulement il introduit le film, mais il en fait complètement partie. On y voit essentiellement des silhouettes, noires sur fond rouge, ou l'inverse, des cowboys à cheval ou non, coiffés d'un stetson ou d'un sombrero, dans diverses positions et allant dans des directions multiples, encerclés ou barrés par des figures géométriques. L'un deux en abat un autre avec un fusil, d'autres se livrent à des *gunfights* rapides. Un univers à deux dimensions et en apesanteur. En bref, des figures connues et fondamentales du western ramenées à leur plus simple expression, annonçant le travail à venir du film : arracher ces figures à leur troisième dimension, la profondeur historique, mythologique, psychologique... En d'autres termes, rappeler que le western a beau être un genre ayant des racines profondes dans la mentalité, l'idéologie états-unienne et l'histoire du cinéma hollywoodien, ce n'est, au fond, qu'une suite d'images².

Ces images en mouvement incessant sont entrecoupées par les cartons du générique. Après l'annonce du nom du réalisateur, une succession d'images d'un cavalier qui, à chaque raccord, rapetisse et semble s'éloigner avant d'être absorbé par une lumière intense, un soleil qui grossit, se rapproche de l'écran qui devient d'un blanc éblouissant, suivit d'un bref plan noir, avant qu'apparaisse un sol désertique et caillouteux. Un soleil mythologique qui peut aussi bien être la lumière issue du projecteur d'une salle de cinéma vers lequel se retournerait le spectateur pour interroger le miracle du cinématographe. Ce qui nous rappelle à la fois que le mythique western est bien le produit d'une industrie, Hollywood, et que ce cinéma qui nous a si souvent enchantés participe aussi de cette élémentaire projection d'ombres qui affichent sans honte leur mécanique ! La musique qui accompagne ces images joue un rôle équivalent, renforçant l'effet d'éclatement, de discontinuité, produit par les images (dont l'explosion du titre du film en dizaines de confettis). Le processus de fabrication d'un western, mythologie et production, a été évoqué, « déconstruit » (comme on ne le dit pas encore à l'époque), mais pas « détruit », puisqu'il débouche sur ce qui ressemble bel et bien à un western.



Décor et espace

On cite souvent une phrase de John Ford selon laquelle « la vedette des westerns a toujours été le *land* »³. Cette phrase pourrait donner raison à ceux pour qui il ne saurait y avoir de western qu'américain. Pourtant, qu'il s'agisse du paysage, de la terre ou du pays, ce qui figure sur l'écran est bien toujours un simulacre, une réinterprétation, une appropriation du *land* réel où est censée se situer l'action. Mais il est exact que ce *land* imaginaire, petite ville préfabriquée ou Monument Valley, fait le western. La notion d'espace est inséparable de l'Ouest mythique. C'est lui qui donne sa forme à chaque western. Faute de crédits, la petite ville (ou le village) de San Miguel ne répond que partiellement aux souhaits du réalisateur. Il a tiré le maximum de profit de son aspect rudimentaire qui paraît en plein accord avec l'esprit de *Pour une poignée de dollars*, où Joe ne fait pas un geste qui ne lui soit indispensable. L'espace y est strictement utilitaire, supprimant tout ce qui ne joue aucun rôle dramatique : la *cantina* de Silvanito et la menuiserie de plein air de Piripero, mais ni *general store*, ni coiffeur, ni banque, ni hôtel, ni bureau du shérif ou prison...

La ville proprement dite est limitée à une grande place en longueur avec au centre un réservoir, des façades indifférentes sur les côtés, à chaque extrémité les habitations des deux familles. Malgré quelques indigènes anonymes lorsque Joe l'observe, la place est une sorte de *no man's land* dont la traversée par un étranger entraîne la suspicion. C'est le lieu de l'échange des otages (Marisol contre Antonio) et celui du dernier affrontement entre Joe et Ramón. C'est un lieu fermé de tous côtés, préfigurant le cercle qu'on retrouvera dans les autres films de Leone (en particulier le cimetière du triel final du *Bon, la Brute et le Truand*). C'est moins une ville à habiter, qu'un « décor », lieu de représentation où chacun se montre (ou pas), fait montre de sa richesse, de sa puissance (les deux clans), de son insolence et de sa supériorité morale et technique. Un théâtre où tout le monde est enfermé, où la lutte entre les clans pourrait se poursuivre à l'infini et ne peut être arrêtée que par la mort et la destruction. Un théâtre avec ses coulisses, où l'on cache

marchandises et butin... Où l'on torture également... Avec un second théâtre, insituable, celui des deux maisons face à face comme dans le théâtre italien de la *commedia dell'arte*, qui cache d'autres drames, où on enferme une femme volée, où l'on terrorise un enfant, où on frappe odieusement un père... Petit théâtre qui ne finira que dans la destruction simulée de la « petite maison » et le départ de ses acteurs. Comme celui de la ville s'achèvera par le départ de l'Homme sans nom. L'espace ne s'ouvre réellement que pour le départ de Marisol (fort peu) et celui de Joe.

Tout espace implique une frontière. On la trouve sur la rive du Rio Bravo où Ramón assassine des dizaines de soldats. En franchissant la frontière, il se perd. Il passe de contrebandier à meurtrier à grande échelle. Sa mégalomanie n'a littéralement plus de bornes. Il prend le monde « réel » pour un théâtre, comme le remarque Silvanito : « *C'est comme si on jouait aux cow-boys et aux Indiens !* »

Religion et superstition

« Mythes d'un mythe », les personnages de *Pour une poignée de dollars* comme les péripéties relèvent de l'abstraction et revêtent alors aisément une valeur symbolique. On a souvent relevé l'arrière-plan chrétien qui sous-tend la mythologie westernienne. L'homme sans nom qui entre à San Miguel est juché sur un mulet. Le nom de San Miguel (Saint Michel), les cloches qui saluent son arrivée, le prénom, Jesús, de l'enfant de Marisol et son mari, incitent à s'interroger sur la signification de cet animal substitué au fier destrier du western commun. Le jour de la fête des rameaux, Jesús (le « vrai ») fit une entrée triomphale à Jérusalem sur un âne. Ici, l'entrée n'est triomphale que pour le sonneur de cloches Joan de Dio (« Jean de Dieu »). Reconnaît-il en l'inconnu « celui qui est comme Dieu » (traduction de Michel en hébreu) ? Est-ce pour cela que son nom ne peut être prononcé ? Même celui que lui donnera le croque-mort, passeur du monde terrestre vers celui du Divin, « Joe », est le plus neutre possible pour les Américains. Le Saint Michel de la religion chrétienne est censé être le gardien

de l'Alliance conclue entre Dieu et le judaïsme (Ancien Testament) ou l'Église (Nouveau Testament)... L'archange Michel affronta et terrassa le dragon, c'est-à-dire Satan. Notre Satan est évidemment ici Ramòn. L'armure sur laquelle ce dernier aime tirer et l'usage d'une armure improvisée par l'Homme sans nom pour affronter Ramòn renvoient aisément à l'iconographie chrétienne qui représente fréquemment Saint Michel terrassant le dragon vêtu d'une armure... Pourtant, Joe révèle rapidement le subterfuge de la plaque de métal cachée sous le poncho, préférant passer au registre de la tradition et contredire le proverbe « mexicain » cité par Ramòn, quant à la supériorité du fusil sur le revolver. Le résultat renvoie dos à dos religion et superstition, inefficaces, au profit du pragmatisme et de l'efficacité personnelle !

Nouvelle mythologie ?

La nouvelle mythologie inventée par Leone n'est pas religieuse, elle relève pourtant d'une volonté de *resacralisation* du western comme du cinéma. Pour Pier Paolo Pasolini une certaine utilisation de la technique cinématographique pouvait rendre aux choses et aux êtres filmés un caractère sacré. Il appelait cela la *sacralità tecnica*. Il s'agit de renoncer à tout naturalisme pour créer des images ayant leur propre valeur, leur propre force par le seul moyen de la technique. C'est ce que fait Leone en donnant aux grands moments de *Pour une poignée de dollars* le caractère d'un rituel. Mais aussi en redonnant à chaque plan une sorte d'autonomie. Lorsqu'il enchaîne un plan d'ensemble avec un très gros plan des yeux de Joe, le cinéaste crée la surprise en rompant avec les habitudes classiques. Il accentue en fait la distance entre deux plans dans l'enchaînement de la logique narrative, mais qui deviennent autonomes. Dans le jeu de champ-contrechamp ainsi créé, l'impact de l'un sur l'autre importe peu. Chacun est le faire-valoir de l'autre. Si le spectateur continue à suivre le fil de l'intrigue, il devient en même temps conscient du découpage et du montage. Il en va de même avec certaines compositions de plans jouant sur la disposition des personnages en profondeur, où la focale choisie accentue l'échelle de grandeur des silhouettes. Un personnage en premier plan, au bord du cadre, paraît énorme et très proche, un autre à l'autre extrémité du cadre apparaît exagérément petit et très éloigné (cf. le premier *gunfight*, les Rojo torturant Joe...). Pour cela, Leone utilise de préférence un format large (Techniscope). Pour reprendre le vocabulaire de la grammaire cinématographique traditionnelle, le premier personnage est comme filmé en très gros plan, le dernier en plan très général. Cette composition trouble les repères traditionnels du spectateur obligé de voyager à l'intérieur de ce découpage opéré dans un plan unique. Welles ou William Wyler l'avait déjà fait, mais Leone y ajoute l'alternance avec des plans lointains excessifs obtenus à coup de courtes focales, ou avec de très gros plans à la limite de ce que permet la technique sans déformer artificiellement la perspective. En effet, si l'on peut qualifier de baroque cette démarche, la méthode de Leone maintient dans le même temps le réalisme élémentaire du cinéma.

Regards sur regards

Ici encore, il s'agit de perturber la perception du spectateur pour montrer à quel point elle n'est pas naturelle mais dirigée, fabriquée par le film (auteur, production, lois du genre...). Leone joue de l'excès, tandis que ce que l'image donne à voir est traité de façon parfaitement naturaliste (d'où la précision dans la représentation des costumes, défauts physiques, comme de la violence). Notre champ de vision naturel ne nous permet pas de cerner d'aussi près les yeux de Clint Eastwood :

dans la réalité, ce morceau de visage serait flou (sauf pour un grand myope). De même, devant un champ d'une immense profondeur, instinctivement, notre regard est forcé de sélectionner des portions qu'il identifie une par une, incapable de « tout voir » d'un seul coup d'œil. Sur le plan de la durée, Leone opère de la même manière. L'approche d'un *gunfight* est traitée avec une dilatation excessive, allongeant, multipliant les plans, particulièrement les gros plans. L'exécution, elle, est rapide et à peine perceptible (voir « Analyse d'une séquence », pp. 14-15). Très significative est la fin du duel entre Joe et Ramòn où chacun doit charger son arme (pistolet contre fusil) avant de tirer : tous les plans précédant la saisie des armes sont lents, décomposés, dilatés, alors que ceux où l'on voit les mains mettre les balles dans les chargeurs sont excessivement rapides. Jamais un film ne nous avait ainsi montré l'inéluctable de ces quelques secondes où un homme voit soudain la mort approcher. Et si Sergio Leone filme et répète ces très gros plans de regard, qui révèlent « la mort au travail » (Cocteau) sur les visages, c'est surtout pour nous rappeler que le cinéma est avant tout regard. « Fenêtre ouverte sur le monde », selon l'expression d'Alberti (*Della Pittura*, Livre I, 1435), reprise par André Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958), le cinéma moderne est en fait de plus en plus une fenêtre ouverte sur cette fenêtre qu'est le cinéma. Leone ne filme pas des « choses vues » mais le regard de ceux qui les voient. « Mythe sur un mythe » ? Mais aussi regard sur des regards. Se poser la question de qui regarde, quoi et pourquoi, cela ne fait-il pas aussi partie de la découverte du monde que permet le cinématographe ?

1) Aziza (dir.), *Le péplum : l'Antiquité au cinéma*, CinémAction, n° 89, Corlet-Télérama, p. 113.

2) En ce qui concerne la bande-son de ce générique, voir « Bande-Son », p. 16.

3) On donne souvent une autre traduction : « La star de mes films a toujours été le paysage ».





PISTES DE TRAVAIL

- **Pour une poignée de dollars** appartient à un certain type de westerns produit en Italie à partir des années 1960. Quelles sont ses spécificités ? Quelles différences y a-t-il avec le western américain ? En s'appuyant sur le film et en le comparant à des westerns américains réalisés dans les années 1940 ou 1950, on pourra démontrer comment Sergio Leone brise le mythe de la conquête de l'Ouest américain et de la « cohabitation » avec le voisin mexicain. Noter par exemple les différences physiques et vestimentaires en comparant une image de l'un des personnages incarnés par John Wayne dans un film de John Ford avec celle de Clint Eastwood. Le premier est propre, bien habillé, rasé de près, transpire rarement. Tout le contraire du second. On pourra réaliser ce même exercice en comparant les décors et les intrigues du western classique américain et du western dit « spaghetti ».

- Observer quelques plans de Sergio Leone et leur composition. Quelques arrêts sur image tout au long du film, et notamment lors des séquences 6 et 35, révèlent aisément le soin apporté à la composition du cadre et à la profondeur de champ.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

La pose du *gunfighter*

Séquence 6, de 0h12'29 à 0h15'57

Joe descend de la terrasse de la cantina où il vient de comprendre ce qu'il peut tirer de la situation. Il regarde déjà en direction de la demeure des Baxter (**1**) tout en s'adressant à Don Miguel, absent, mais qu'il « sait » être derrière ses fenêtres. Il n'en attend aucune réponse. S'il regarde à peine vers le balcon, c'est qu'il a déjà éliminé l'aîné des Rojo, sachant par Silvanito que l'homme fort du clan est Ramón. Si son regard ne s'intéresse qu'aux Baxter, ce n'est pas pour se venger de leur accueil (cf. séquence 4), mais parce qu'il va en faire le détonateur de sa machination.

Le plan **2** résume parfaitement la situation. Joe s'est éloigné et Don Miguel, sur son balcon à droite, le regarde de dos, en plongée. Sa carrure domine la petite silhouette de l'étranger. Leone nous fait épouser son point de vue dominant sur ce blanc-bec. Mais de dos, la morgue provocatrice du gringo n'est plus perceptible. Le visage de Don Miguel, lui, ne nous est pas révélé, comme si nous partagions l'indifférence de Joe à son égard. Don Miguel, sur son balcon, n'est qu'un spectateur, attendant la suite de l'action.

La marche de Joe est lente, silencieuse et rectiligne. C'est celle non seulement d'un homme qui sait où il va et dans quel but, mais qui cherche surtout à le montrer : chapeau un peu rabattu sur les yeux, regardant à peine devant lui (**3a**), comme s'il connaissait parfaitement l'espace à parcourir et qu'aucun obstacle ne pouvait le faire dévier. Un contrechamp (**4**) nous montre l'effet de cette attitude : trois hommes du clan Baxter sont intrigués par cette démonstration, scrutent de loin les traits de l'étranger et l'un d'eux s'avance devant les barrières qui protègent la maison : Joe traverse le *no man's land*, zone tampon – juste une cantina vide et un croque-mort ! – qui sépare les deux clans. Joe poursuit son avance de façon identique. Le cadrage à mi-poitrine (**5b**) donne le sentiment d'une machine sans âme glissant en apesanteur. En arrière-plan, Silvanito, anxieux, jette un regard vers ce qui s'avère être le balcon de Don Miguel : une auguste contre-plongée (**6**) nous montre la demeure imposante et luxueuse des Rojo. Pourtant, cette figure de style classique est détournée de sa fonction habituelle : Don Miguel, quoique de face cette fois, n'est nullement magnifié, mais apparaît isolé, perdu rapetissé dans cette accumulation d'arcs et de colonnes. Leone ne montre pas la suite de l'avancée de Joe mais son effet : les hommes de Baxter, passés au nombre de quatre, continuent à observer, intrigués (**7**).

Joe occupe un instant seul un large espace démultiplié par la focale courte avec en profondeur la maison des Rojo (**8**). Espace qu'il doit ensuite partager avec deux des pistoleros Baxter (**8 bis**). Ceux-ci n'entrent pas de la droite ou la gauche du cadre, mais de l'espace situé en face de Joe, derrière la caméra. Ils proviennent d'un champ clairement situé à 180°. Ce qui est logique, puisque le plan **2** montrait clairement la maison Baxter au fond, face à Joe (de dos). Pourtant le repérage de l'espace est troublé par l'angle dans lequel sont filmés (**9**)

les trois pistoleros censés lui faire face, de biais. De telle sorte qu'il faut un temps pour identifier l'homme à droite qui s'adresse à Joe à celui vu de dos à droite face à Joe dans le plan **8 bis**. Surtout, Leone alterne les plans strictement de face composés sur des horizontales et des verticales (**8**, **10**, **12**, **16**, **19**) avec les plans des Baxter reposant sur des directions et des lignes de fuite nombreuses et imprécises, tendant à la diagonale (**9**, **11**, **14**, **17**, **21**, **26**, **30**).

Cette séquence, située dans un espace irrémédiablement clos, joue également sur l'ouverture et la fermeture de l'espace. Ainsi, la façade de la maison Baxter ferme l'espace à l'extrémité de la place et de la trajectoire solitaire de Joe (**7**, **9**, **11**, **14**, **17**...). L'arrivée de Joe ouvre l'espace (**8**), que l'entrée dans le plan des deux hommes restreint (**8 bis**), ce que confirme le plan **9** (barrière). Joe récupère vite sa domination solitaire au centre de l'image (**10**, **12**, **16**). Il contrôle du regard la suite des gros plans des hommes des Baxter qui, tous, lui répondent (**11**, **13**, **15**, **17**, **18**). Ce contrôle se précise lorsqu'il relève son poncho et dévoile ses armes (**19**)... Les gros plans de Joe (**20**, **23**, **29**) augmentent l'intensité dramatique mais surtout rappellent le rôle du regard : regarder, c'est dominer et (éventuellement) tuer ! Seul l'homme à droite (**7**, **11**, **14**, **17**) du groupe des Baxter, saisit, tardivement, l'importance de ce regard révélé après le mouvement de tête de Joe vers le haut (**20**, **20 bis**). La suite de gros plans de Joe (**29**, **31**, **34**) confirme ce pouvoir du gros plan comme bluff.

En effet, le *gunfight* lui-même n'a rien de spectaculaire. Tandis que Joe parle de sa monture (**23**), les gros plans, visages (**20 bis**) ou armes (**25**) créent une dramaturgie (**20 bis**), les spectateurs, Piripero (**27**) et Silvanito (**28**), s'inquiètent : l'étranger ne peut disparaître si tôt ! Lorsque l'un des Baxter sort trop vite son arme (**33**), la machine s'enclenche ! (**35**) Machine, c'est-à-dire tirs des armes et de la caméra confondus. Quatre balles, quatre sons, quatre flammes sortant des revolvers en moins de deux secondes ! La pose du *gunfighter* était en effet plus importante que la réalité des tirs. Ainsi, affrontant John Baxter, Joe garde sa place de maîtrise au centre de ses plans, tandis que le présumé « shérif » est obligé de sortir de son refuge littéralement « désarmé » (**42**). Rien ne s'est vraiment passé. Juste un spectacle. Retour vers le point de départ (**43**) : annoncer que l'on va tuer importe plus que l'acte lui-même, même avec un cerceuil de plus ! (**45b**).



1



2



3a



4



5b



6



8



8 bis



9



10



14



19



20



20 bis



25



29



33



35



42



43



45b

BANDE-SON

Du passé au présent



Ennio Morricone en concert.



Dean Martin dans *Rio Bravo*.

PISTES DE TRAVAIL

- Sergio Leone brise les codes du western classique pour mieux les détourner. Ennio Morricone en fait de même avec la partition du film en utilisant des instruments inattendus et des bruitages originaux. On pourra essayer de faire identifier certains d'entre eux par les élèves, notamment le célèbre sifflement d'Alessandro Alessandroni. Qu'apporte-t-il à la bande-son ?
- Observer les moments de silences et les intensifications de la musique, en particulier dans les scènes de tensions dramatiques. On pourra faire un rapprochement avec une bande-son d'opéra.
- En s'appuyant sur le texte principal, on pourra analyser l'utilisation du *Deguello*. En quoi peut-on parler d'une nouvelle forme de détournement du western classique ?

Générique

Lorsque Leone rencontre Ennio Morricone – ancien condisciple à l'école primaire –, il lui avoue d'emblée qu'il n'aime pas la musique qu'il vient d'écrire pour un western. Mais Morricone lui fait entendre un des morceaux refusés et Leone décide d'y remplacer la voix d'un baryton par un sifflement d'Alessandro Alessandroni. Cette interprétation lança la carrière du siffleur et devint l'image de marque du tandem. Plus significative encore est la manière dont Morricone à la fois utilise un grand nombre d'instruments inhabituels dans une partition (harmonica, guimbarde, orgue, hurlements, coups de fouet, gongs...), pas toujours identifiables pour le profane et mêlés parfois à des bruits diégétiques (pas, hennissements). C'est le cas d'emblée dès le générique construit, sur le plan sonore, à la fois sur un rythme lancinant, quasi continu, et sur la discontinuité, scandé par des coups de cymbales (?) qui, tels des coups de feu, précèdent l'apparition des grands noms du générique en même temps qu'ils illustrent les tirs des *gunfighters*. Cette trame agressive laisse peu à peu apparaître les notes très simples, qui seront le leitmotiv du film. Leone n'hésite pas à utiliser cette bande-son de façon pléonastique (les percussions) ou totalement autonome. Elle accompagne et accentue les images éclatées se décomposant sans cesse pour renaître avant de disparaître à nouveau. Mais elle reprend le rôle traditionnel de la musique non diégétique lorsque le film passe du générique aux images de cinéma narratives et figuratives, celui de rassembler le disparate dans un seul et même mouvement par une musique de type symphonique (intégrant tout de même sifflements et percussions).

Suit ce qui est également significatif de la méthode Leone/Morricone, sur les images de l'enfant affolé, le silence n'est brisé que par quelques sons : un bref sifflement musical accompagné d'un léger hennissement du mulet. Ils paraissent humoristiques jusqu'à ce qu'éclate la violence des pistoleros. La musique se fait ensuite presque menaçante, lorsque l'un d'eux s'inquiète de la présence de Joe. Elle s'adoucit lorsque Joe et Marisol échangent un regard, avant que, claquant son volet, celle-ci mette fin à ces commentaires musicaux. La musique n'hésite pas à souligner avec excès, comme dans un opéra, la situation et même à l'annoncer, comme par exemple le leitmotiv qui accompagne ou précède régulièrement les actions importantes de Joe : l'entrée dans la ville ou la marche vers le premier *gunfight*...

Le Deguello

Le cinéma de Sergio Leone consistant à utiliser les éléments du western classique qui figurent à l'état de souvenirs, de restes, voire de ruines, dans la culture de l'Occident nourrie d'Hollywood et d'Amérique, il est logique qu'il recycle également des souvenirs incontournables de musique de film. En l'occurrence le célèbre *El Deguello* du film d'Howard Hawks, *Rio Bravo* (1959). L'orchestration de Morricone est plus sobre que celle de Dimitri Tiomkin, qui s'appuie surtout sur le solo de trompette. Historiquement, c'est un air militaire d'origine espagnole (peut-être mauresque) appelant à attaquer sans faire de prisonniers (*degollar* = *égorger*)... Il fut adopté par le Mexique indépendant, puis par les armées de libération, dont celle de Simon Bolivar. Il est célèbre parce qu'il fut utilisé lors du siège de Fort Alamo en 1836 par le général Santa Anna : pour démoraliser les Texans réfugiés dans le fort, il fit jouer cet air sans discontinuer pendant plusieurs jours. La double face de cet air, écrasement et volonté de vaincre, est utilisée par Hawks pour illustrer la renaissance de Dude (Dean Martin), rongé par l'alcool. Lui-même, le shérif Chance (J. Wayne), le jeune Colorado (R. Nelson) et le vieux Stumpy (W. Brennan) sont assiégés. Leur ennemi fait jouer le *Deguello*. Dude se ressaisit et jette sa bouteille de whisky... Dans *Pour une poignée de dollars*, tout le monde, y compris le spectateur, croit Joe hors d'état d'affronter Ramòn, mais il surgit de la fumée accompagné par l'air du *Deguello*. Ce n'est pas un simple clin d'œil cinéphilique, mais l'utilisation de la situation qu'évoque cette musique dans une mémoire collective même diffuse ou indirecte pour souligner la signification de la scène.



De l'épopée de l'Ouest au western italien

Le succès et la pérennité du western hollywoodien ont donné lieu à de nombreuses imitations européennes. Mais la seule tentative d'importance, tant quantitativement qu'en qualité, à la fois populaire et ayant suscité bien des polémiques cinéphiliques, fut celle du western italien (appelé « spaghetti » par ses détracteurs). Le poids et le succès de Sergio Leone soutiennent l'édifice, beaucoup lui ont emprunté avec moins de talent, mais un souffle nouveau a été apporté au western, y compris hollywoodien. On ne peut plus soutenir aujourd'hui la position des irréductibles pour lesquels le western « ne saurait être qu'américain ! » Point barre ! Et certes, tout au long de son histoire, le western (US) a tenté de refléter la réalité de la société et de la mentalité américaine, à la fois celle des pionniers (« l'Esprit de la Frontière ») et celle de l'époque à laquelle chaque film est réalisé.

Le western est bien un genre mythologique américain, c'est-à-dire qu'il chante la saga de la conquête de l'Ouest, et plus largement la construction et la consolidation des États-Unis, de la nation américaine. La première période du western US est celle de l'épopée, avec *Naissance d'une nation* (D.W. Griffith, 1915), *La Caravane vers l'Ouest* (J. Cruze, 1923), *Le Cheval de fer* (J. Ford, 1924), *La Piste des géants* (R. Walsh, 1930)... Le genre est alors en plein accord avec l'idéologie du peuple américain, affirmant « la grandeur de l'américanité » selon Jean A. Gili¹. Cette période classique court globalement des années 1930 aux années 1950. Mais dès 1944 le *Buffalo Bill* de W. Wellman fragilise la réputation du célèbre chasseur de bisons puis d'Indiens et dévoile les exactions à l'égard de ces derniers. En 1947, Ford accorde plus de crédit au chef Apache Cochise qu'à Thursday/Custer (H. Fonda) dans *Le Massacre de Fort Apache*. Le western pro Indien, débutant avec *La Flèche brisée* (D. Daves, 1950) et *La Dernière chasse* (R. Brooks, 1956), vient enfin bouleverser la foi absolue dans « l'Esprit de la Frontière » qui justifiait la violence, voire le racisme, des pionniers. Pourtant, en 1962 encore, *La Conquête de l'Ouest* est une remarquable synthèse tardive de l'éloge sans réserves des pionniers, fermiers, hommes de loi ou chercheurs d'or². Le film ignore la question indienne à propos de laquelle l'interrogation se fait peu à peu la plus vive.

Dans cette période classique, apparaît aussi de plus en plus l'opposition entre la loi « naturelle » de celui dont le but est la conquête d'un espace toujours imaginé libre et infini, et la loi sociale, indispensable pour régler les relations humaines (synthétisée en 1962 par Ford dans *L'Homme qui tua Liberty*

Valence). Il est évident que se reflètent dans nombre de western la Guerre froide et la « Chasse aux sorcières » maccarthyste que vit l'Amérique des années 1950 (*High Noon/Le Train sifflera trois fois*, F. Zinnemann, 1952), tout comme les violences raciales qui se développent (*La Prisonnière du désert*, 1956, et *Le Sergent noir*, 1960, J. Ford)...

Western italien et contre-culture

Le western italien surgit massivement à partir de 1963 pour des raisons internes à l'Italie (crise du péplum, crise économique). Il n'opère pas une coupure absolue avec le western hollywoodien, mais en inverse certaines données. Dès les années 1950, une vague de contestation venue de la jeunesse secoue la société américaine. Celle-ci manifeste contre la bombe atomique, les prémices de la Guerre du Vietnam, une société fondée sur la consommation à outrance, pour les droits des Noirs, des femmes, des homosexuels, pour la consommation des drogues... Une contre-culture, certes marginale, se cristallise ainsi autour des mouvements beatnik et hippie, contre toute autorité et toute contrainte. Elle se traduit dans les westerns par une mise en cause de la violence en général. Nombreux sont les cow-boys qui reprennent leur arme pour ce qu'ils espèrent – sans trop y croire – être le « der des der » des *gunfight* (*High Noon ; Coups de feu dans la Sierra*, Peckinpah, 1962). Dans *Pour une poignée de dollars*, au contraire, Joe admet carrément vivre de son arme et, lorsqu'il abat les quatre mercenaires des Baxter, c'est sans le moindre scrupule, puisqu'il le fait en tant qu'employé autoproclamé de Don Miguel Rojo. Le dilemme psychologique et moral, voire religieux de personnages comme Shane (*L'Homme des vallées perdues*, 1953) ou W. Kane (Gary Cooper dans *High Noon*, 1952), n'existe pas. Joe, comme les autres westerners de Sergio Leone ou les protagonistes, par exemple, du *Grand silence*, de Sergio Corbucci (1968), respectent la règle de ne pas tirer le premier. Par respect du traditionnel code d'honneur de cow-boy ? Ou plutôt pour se protéger en respectant un minimum de légalité ? En fait, le western italien ne fait que pousser jusqu'au bout un principe élémentaire du fameux « Esprit de la frontière » : avancer ! L'incontournable *gunfight* en est d'ailleurs l'application littérale, puisqu'il s'agit d'éliminer « ce » qui s'oppose à l'avancée pionnière. « Ce » peut être une montagne, un animal, un Indien, un pionnier déjà installé... On a reproché au western italien sa cruauté gratuite. Il s'agit d'abord de cynisme au sens philosophique du terme, c'est-à-dire prenant en compte la réalité

matérielle du monde en refusant toute forme d'idéalisme. Les héros de Leone, de Corbucci, de Damiano Damiani, de Sergio Sollima constatent l'état du monde en ce début des années 1960, où ne demeure qu'une seule valeur, l'argent. Non que l'argent ait été absent du western traditionnel. Au contraire, mais il ne l'était que pour passer ensuite au second plan. Seuls les hommes de main discutaient salaire et les héros abandonnaient parfois leurs gains supposés pour se conformer à leur morale. Il faut un film exceptionnel tel que *L'Appât* d'Anthony Mann (1953) pour voir un héros (James Stewart) chasseur de prime tentant de tout faire pour gagner cette prime avant de céder à un sur-saut moral arraché par l'amour. Les héros du western italien sont proches du picaro, ou simplement du péon ordinaire, pauvre ayant pour seul but de survivre : le héros d'*El Chunchu / ¿Quien Sabe?*, 1967 est armé d'un couteau faute de pouvoir s'acheter un revolver. Leur arme est le plus souvent leur seul moyen de se procurer de quoi (sur)vivre. D'où la fétichisation des armes diverses dans le western italien et chez Leone en particulier, armes filmées en très gros plans, montées, démontées, échangées, volées, retrouvées ou restituées. Le Joe de *Pour une poignée de dollars* n'a pas de nom, mais il se met à exister aux yeux de ses adversaires lorsqu'il soulève son poncho, découvrant ceinturon et revolver. Bien sûr, le western italien est un monde d'hommes, de machos, plus encore que son modèle US, puisqu'il en accentue les caractères.

L'Homme sans nom de Leone a engendré un certain nombre de personnages anonymes (*Mon nom est personne*), ou cachés derrière un surnom (Cuchillo [= couteau] dans les films de Sollima), un pseudonyme que la mise en série dévoile comme tel (Django, Ringo, Sartana, Sabata...) ou que les titres dénoncent ironiquement : *On l'appelle Trinita, On continue à l'appeler Trinita*, puis *Maintenant, on l'appelle Plata*). Le nom relève de l'identité légale enregistrée par le pouvoir. Les héros du western italien vivant en marge de la société et, autant que possible, de ses lois, ne tiennent leur surnom d'aucune autorité.

Western Zapata

D'abord opération purement commerciale, le western italien a varié et évolué selon le goût et les objectifs de ceux qui s'en sont emparés. Se démarquant donc en critiquant le western US, ce fut tout naturellement un support idéal pour des cinéastes « engagés » tels que Damiano Damiani (*El Chunchu*), Sergio Sollima (*Colorado*, 1966, etc.), Sergio Corbucci (*Django*, 1966 ; *Le Grand Silence*, 1968)... Mais il ne suffit pas toujours d'inverser les stéréotypes pour mobiliser et le constat d'échec final du *Grand Silence*, qui ne laisse aucun survivant, est significatif des limites de ce qu'on a appelé parfois le « western Zapata ».

Western fayot

Une autre voie fut celle de du western spaghetti comique, significativement surnommé « western fayot » (sans commentaires !). Lancé par le succès de *On l'appelle Trinita*, d'Enzo Barboni (E.B. Clucher) avec le couple Terence Hill et Bud Spencer, sorte de Laurel et Hardy inversés, où baffes, coups de pied, chutes, plaisanteries scabreuses et grossièretés remplacent la violence du western italien novateur dont la vogue s'achève, selon les spécialistes, dans la dignité avec *Koema* (1976), d'Enzo Castellari.

1) *Encyclopædia Universalis*, article « Western » : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/western/>

2) Film de John Ford, Henry Hathaway et George Marshall pour le Cinéma. Pourtant, le sketch de Ford sur la Guerre de Sécession fait tout sauf l'éloge de la guerre, des plus jeunes aux plus anciens militaires.



Brandon de Wilde, Jean Arthur, Van Heflin et Alan Ladd dans *L'Homme des vallées perdues* (*Shane*).



John Wayne et James Stewart dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*.



Jeff Chandler et James Stewart dans *La Flèche brisée*, de Delmer Daves.



Django, de Sergio Corbucci.



Juliette Lewis dans *Tueurs nés*, d'Oliver Stone.

Violence au cinéma : une fatalité ?

Physique, psychologique ou morale, la violence a toujours inspiré le cinéma. En 1903, *Le Vol du Grand Rapide* (E.S. Porter) premier western de l'histoire du cinéma, ne se termine-t-il pas par un revolver braqué sur les spectateurs ?

Dans le cinéma classique, attaques, transgressions, profanations, morts violentes... ponctuent les films de genre, qu'il s'agisse de films de guerre, de westerns, de films noirs, de gangsters ou d'horreur. La violence fait partie du genre. Le scénario oppose en général des individus ou des groupes (bons / mauvais en principe), avec des moments de confrontation violente menant vers le dénouement. La violence du « bon » est une réponse à celle de l'adversaire. Des films tels que *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1990), *Tueurs nés* (Olivier Stone, 1994), *Léon* (Luc Besson, 1994), *The Killer* (John Woo, 1989), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995)... conduisent Olivier Mongin à penser qu'« à une représentation classique de la violence où l'image fait office de médiation, s'est substitué aujourd'hui un "état naturel de violence", plus qu'une montée en puissance ou une escalade, qui interdit toute ruse corporelle, toute variation de la caméra, et débouche inéluctablement, "naturellement", sur un carnage... La violence contemporaine est automatique... La violence devient abstraite... Il n'y a plus de règles à la confrontation... Elle devient de plus en plus terroriste et terrorisante, elle frappe les esprits à défaut d'opposer des personnages violents »¹. Dans beaucoup de cas, difficile de faire la différence entre tueurs et victimes, entre violence subie et violence commise. Chaque personnage étant un assassin potentiel, la hiérarchie mal/bien est caduque, le mal est une fatalité.

Nul doute pour beaucoup (parents, pédopsychiatres, psychologues, sociologues, enseignants) : les images violentes produisent des effets néfastes, particulièrement sur les enfants et les adolescents. Selon eux, les films violents exacerbent l'agressivité, désensibilisent à la souffrance d'autrui, augmentent les sentiments d'angoisse et d'insécurité... Voyant qu'il est légitime d'utiliser la violence, certains adolescents iraient jusqu'au passage à l'acte. Maints faits divers sont régulièrement cités à l'appui. On se souvient de l'affiche de *Tueurs nés* trouvée dans la maison où logeaient Audry Maupin et Florence Rey, qui ont semé la mort à Paris en 1994. En 2011, en Belgique, un jeune homme de 19 ans qui venait de visionner *Scream*, a poignardé sa sœur, déguisé avec le masque du tueur du film. Des délinquants britanniques s'étant livrés à des actes de violence

gratuite ont cité *Orange mécanique* (Stanley Kubrick) sorti peu avant... D'autres enfants au contraire deviendraient de plus en plus craintifs, déprimés, finissant par croire que la violence est une fatalité contre laquelle ils ne peuvent rien. Une troisième catégorie réagirait à l'opposé en développant le désir de réduire la violence, d'où une tendance à la rêverie de réparation et souvent une orientation vers des métiers tels que travailleur social, juge, médecin...

Ces analyses ont pourtant leurs limites et n'empêchent pas de noter que les images violentes ne fabriquent pas automatiquement des criminels ou des perturbés. Les déterminants sont nettement plus complexes, avant tout individuels, familiaux et sociaux. C'est à ce carrefour que se construit la violence. Les enfants aiment les images violentes (voir les contes et leurs illustrations). Pour des analystes, les enfants ont besoin de représentations violentes, parce qu'ils vivent dans un monde d'adultes qui leur fait violence. Elles permettent de situer ailleurs l'agressivité et la violence qui les habitent². C'est tout le débat de la validité pour le cinéma du concept de catharsis d'Aristote, selon qui : « La tragédie est une représentation [...] qui, par la mise en œuvre de la pitié et de la frayeur, opère l'épuration (katharsis) de ce genre d'émotion. » Pour tous, parents, enseignants, scientifiques, une certitude s'impose : une « éducation » aux images est recommandée par tous !

1) *La Violence des images ou comment s'en débarrasser*, Paris, Seuil, 1997. Voir également *Violences du cinéma*, Carole Desbarats (dir.), ACOR, 1996.

2) Voir notamment : Serge Tisseron, *Les bienfaits des images*, Paris, Odile Jacob, 2002.



Scream, de Wes Craven.

Bibliographie

Sur Sergio Leone

- [ChFr] Christopher Frayling, *Il était une fois en Italie, les westerns de Sergio Leone*, La Martinière, 2005.
- [GC] Gilles Cèbe, *Sergio Leone, ou le Triomphe d'Arlequin*, Henry Veyrier, 1984.
- [JBT] Jean-Baptiste Thoret, Sergio Leone, *Cahiers du cinéma*, « Les Grands Cinéastes », 2007.
- [ODF] Oreste De Fornari, *Sergio Leone, le jeu de l'Ouest*, Gremese, 1997.
- [PhO] Philippe Ortolli, *Sergio Leone, une Amérique de légendes*, L'Harmattan, 1994.
- [NS] Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Stock-Cinéma, 1987 ; *Cahiers du cinéma*, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999.

Sur le western

- Henri Agel (dir.), *Le Western*, Lettres Modernes-Minard, « Études cinématographiques » n° 12-13, 1961.
- Jean-Louis Rieupeyrou, *La Grande aventure du western (1894-1963)*, Paris, éd. du Cerf, « 7^e Art », 1964.
- Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1966 ; rééd. Gallimard, « Tel », 1993.
- G.-A. Astre et A.-P. Horeau, *L'Univers du western*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma-Club », 1973.
- L. Staig, T. Williams, *Le Western italien*, Paris, Éd. Marc Mitchourine, 1977.
- Christian Gonzales, *Le Western*, PUF, « Que sais-je ? », n° 1760, 1979.
- Alain Petit, *Vingt ans de western européen*, Paris, Éd. de la Méduse, 1980.
- Christian Viviani, *Le Western*, Paris, Henry Veyrier, 1982.
- Patrick Brion, *Le Western*, Paris, La Martinière, 1992 ; *Encyclopédie du western*, Paris, Télémaque Édit, 2016.
- Jean-Louis Leutrat, *Le Western, quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, « Découvertes », n° 258, 1995.
- Gérard Camy (dir.), *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, CinémaAction, n° 86, Corlet-Télérama, 1998.
- *Positif*, n° 509/510, juillet-août 2003.
- Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, Paris, Klincksieck, 2007.
- Claude Aziza, Jean-Marie Tixier (dir.), *Dictionnaire du western*, Paris, Vendémiaire, 2015.
- Alexandre Raveau, *Petit dictionnaire du western*, Paris, Hors Collection, 2015.

DVD :

La « Trilogie du dollar », *Il était une fois dans l'Ouest* et *Il était une fois la Révolution* sont tous édités en DVD et en Blu-ray. Nous avons utilisé l'édition simple de *Pour une poignée de dollars* chez MGM/United Artists. Il existe des coffrets regroupant la « Trilogie du dollar », « Sergio Leone le maître du western », « Il était une fois Sergio Leone », chez le même éditeur. Signalons *Mon nom est personne* de Tonino Valerii, produit par Leone, et *Le Colosse de Rhodes* (Studiocanal, Canal+ Vidéo).

Mexique et Texas

La frontière entre le Mexique et le Texas qui alimente le trafic des deux clans de San Miguel n'est pas bien ancienne. Du XVI^e siècle à 1821, les territoires du Texas et du Mexique actuels, possessions de la couronne espagnole, sont des régions du vice-royaume de la Nouvelle Espagne. L'église y joue un rôle central en soumettant les Indiens à la foi catholique et en assurant le contrôle des communautés rurales. Mais au nord du Rio Bravo (Rio Grande pour les États-Unis), les rares établissements espagnols restent sous la menace des Comanches, des colons français et anglais, puis, après la défaite de l'armée britannique et l'indépendance des treize colonies, des Nord-Américains.

Au bout de trois siècles de fidélité à la couronne espagnole, l'accentuation des tensions entre Espagnols de la péninsule (*les gachupines*) et Espagnols nés au Mexique (*les criollos*) aboutit à un soulèvement entraînant la défaite des armées espagnoles et la proclamation de l'indépendance de la Nouvelle-Espagne sous le nom de Mexique en 1821. Dans les années 1820-30, des colons américains de plus en plus nombreux s'installent au Texas devenu une province du Mexique, avec l'approbation tacite du gouvernement qui espérait ainsi contrer les incursions apaches. Ces colons américains, qui en 1836 constituent plus de la majorité de la population, pratiquent l'élevage et la culture du coton avec de la main-d'œuvre esclave. S'opposant à l'abolition de l'esclavage en 1829, ils manœuvrent pour détacher le territoire du Mexique. Afin de contrer une insurrection en préparation, Santa Ana, le président du Mexique, envoie des troupes au Texas. Mais ces dernières sont battues à San Jacinto le 21 avril 1836 et le Texas proclame son indépendance.

En 1837 les autorités texanes déposent une requête auprès du gouvernement des États-Unis pour rejoindre l'Union, ce qui est accepté après moult tergiversations en 1845. Le Mexique n'ayant pas reconnu l'indépendance du Texas et n'ayant jamais formellement délimité sa frontière avec lui, la question texane se transforme alors en conflit territorial entre Mexique et États-Unis. Suite à un accrochage dans la région du Rio Grande, les États-Unis déclarent la guerre au Mexique en 1846. Si le siège de 13 jours de Fort Alamo se termine par une victoire de l'armée mexicaine malgré l'héroïsme de ses défenseurs (dont Davy Crockett), le corps expéditionnaire américain l'emporte. Les Mexicains rendent les armes et signent, le 2 février 1848, le traité de Guadalupe Hidalgo qui reconnaît, entre autres, la souveraineté américaine sur le Texas, dont la frontière méridionale est fixée le long du Rio Grande.

La Théorie de la Frontière

Aucun texte sérieux sur le Far West n'ignore la notion de « frontière ». Dans ce livret, nous faisons fréquemment allusion à « l'Esprit de la Frontière ». Qu'en est-il ?

Lorsque les premiers colons débarquent du Mayflower en 1620, existe une frontière entre les premières terres occupées (Plymouth, la Nouvelle-Angleterre) et les immenses terres, « vierges et disponibles », qui s'étendent entre ce premier « État » et la côte du Pacifique. La colonisation se poursuivant, la frontière se déplace vers l'ouest. Lorsqu'est proclamée l'indépendance des États-Unis, en 1776, la frontière se situe entre les 13 colonies fondatrices et les Grandes plaines suivies du Far West proprement dit. Cette frontière n'est pas une ligne définie par des traités, mais une zone géographique mouvante, qui se déplace vers l'est avec d'incessantes fluctuations (flux, reflux, élargissements, rétrécissements...). La définition officielle de la frontière est « une zone de peuplement dans laquelle la densité est supérieure à deux habitants et inférieure à six habitants par mille carré (2,59 km²) ». En 1890, la côte pacifique atteinte, la frontière est déclarée abolie.

C'est le 12 juillet 1893 que l'historien Frederick Jackson Turner fait connaître son texte *L'Importance de la Frontière dans l'histoire américaine*. Il combat l'idée alors traditionnelle selon laquelle l'esprit de l'Amérique viendrait de la côte atlantique, c'est-à-dire de la Révolution et de la guerre d'Indépendance. Pour lui, il vient de l'Ouest uniquement, de la conquête de l'Ouest, de la colonisation. Le caractère américain né de la Frontière est tourné vers l'avenir et rompt avec toutes les valeurs importées du monde ancien, du monde de l'Est. Il exalte l'initiative personnelle, la conquête évidemment, la lutte continue contre la sauvagerie (animaux, indiens...), la singularité – donc implicitement la supériorité du conquérant (et du mythique cow-boy).

Sources : Leutrat/Liandrat-Guigues, *Western(s)*, p. 51-55 ; André Kaspi, *Encyclopædia Universalis*, « La Frontière », < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-frontiere/> >.

Presse

Emphatique cadre en toc pour une toile qui n'existe pas

« Nettement supérieur à tous les autres westerns européens, ce qui ne signifie pas, tant s'en faut, que cela présente le moindre intérêt, puisque si quelqu'un est convaincu de la vanité de l'entreprise, c'est bien Leone lui-même. D'un désenchantement total donc d'une violence trop exacerbée pour être efficace (elle n'entend d'ailleurs pas l'être), c'est un emphatique cadre en toc pour une toile qui n'existe pas et, par ailleurs, un plagiat du beau *Yojimbo* de Kurosawa qui en a vu d'autres ».

Jacques Bontemps, *Cahiers du cinéma*, n° 177 avril 1966.

Le plus achevé et le plus ordurier des westerns européens

« Le plus achevé, le plus ambitieux et le plus ordurier des westerns européens, le tout absolument gratuitement. De plus il s'agit d'un plagiat du film de Kurosawa *Yojimbo*, ce qui prouve l'honnêteté de l'entreprise [...] À fuir. »

René Tabès, *Image et Son*, n° 195 juin 1966.

Hécatombe ingénue et au fond répugnante

« De cette hécatombe d'Horaces et de Curiaces à la frontière mexicaine, d'une violence naïve, ingénue et au fond répugnante, ne restera – et encore – que le souvenir du héros, Clint Eastwood, seul Américain de cette galère. »

Anonyme, *Cinéma 66*, n° 108, juillet-août 1966.

Sottise du scénario, amateurisme de la mise en scène

« Oui, la couleur est dans l'ensemble bonne. En effet, le travail du décorateur est parfois distingué (cette porte aux rideaux viscontiens). Certes le maquilleur use efficacement de sa mixture sanguinolente [...]. Tous ces petits métiers ont correctement œuvré et ont mérité la poignée de lires dont furent payés leurs bons offices. Mais sous leurs superstructures compétentes, quel désert, quelle nullité ! Sottise de scénario, amateurisme de mise en scène, pauvretés d'interprétation, où le malheureux Clint Eastwood, *ex-westerner* de vidéo (*Rawhide*), n'apporte que bien peu de poussière de sa patrie, le réflexe critique ne sait où donner de la plume. Pour amorcer l'énumération : un découpage, qui lors de scènes capitales, ne sait distinguer la droite de la gauche, évaluer les distances, orienter les déplacements et les regards, et qui, partout et toujours, assaisonne bêtement l'action de gros plans-cheveux sur la soupe ; des idées poétiques certes, mais anéanties par la première velléité de jugeote [le torse ceint d'une armure invisible, le héros apparaît invulnérable au méchant, redoutable carabine qui ne songe pas une seconde – n'a-t-il donc pas vu *Johnny Guitare* ? – à lui loger une balle entre les deux yeux], un étalage vicieux de violences [...] ; une amoralité irresponsable voire inconsciente [...]. »

Roger Tailleur, *Positif* n° 77-78 juillet 1966.



Rappeler que les truands ne sont pas de braves gens

« Western hargneux, sec, saignant, où les bagarres ne sont jamais emportées par la bonne santé rigolarde du genre, mais données pour ce qu'elles sont : des abattoirs. Et où les tueurs portent leur nom. Pas de sourire ici. Peu d'humour. Et pas d'amour. Pas comme d'habitude en tout cas, le héros n'étant jamais concerné, même pas tenté. Mais un amour peut-être plus beau au fond : celui de cette famille que Joe aide à se reformer. Plus beau, c'est-à-dire plus vrai [...]. C'est de la belle ouvrage. Trop méchant ? J'en conviens, et ce n'est pas tout à fait mon goût. Mais cette méchanceté a, en revanche, le mérite de décaper la bande dessinée et de nous rappeler que, à cheval comme en voiture, les truands ne sont pas de braves gens. Quelques traits un peu gros, un rien de lentur à mi-course n'arrivent pas à me faire déprécier ce faux western plus vrai que beaucoup de vrais, où les yeux d'acier clair, le flegme et la prodigieuse rapidité de Clint Eastwood valent un brevet de naturalisation. Que je lui donne. »

Henry Rabine, *La Croix*, 2 avril 1966.

Pas du cinéma mais de la pacotille

« M. Leone-Robertson est un roublard qui n'a pas froid aux yeux. Ne sachant pas construire une histoire – après tout plausible –, il remplace la mise en scène par des effets grandiloquents et une pointe de sadisme. La fin heureuse (comment dit-on "happy end" en italien ?) lui vaudra toutes les indulgences. Pourtant il faut rendre une justice à ce cinéaste : il sait manier les ficelles d'un métier difficile. Pastiche ou non, de toute façon sans humour, son film ne provoque pas l'ennui. Les femmes sont belles et les décors jolis. Le massacre est tellement au-dessus de l'horreur qu'il finit par lasser. La poudre parle plus aisément que le dialogue et les acteurs. On meurt en beauté comme dans les tragédies et en série comme on vend des articles dans les monoprix. Ce n'est pas du cinéma mais de la pacotille, mais ça brille, brille, brille. Aucun sentiment, aucune humanité, aucune chaleur vraie... »

Samuel Lachize, *L'Humanité*, 7 avril 1966.

... Pourtant, on ne s'ennuie pas une seconde

« Parodie à froid, outrance baroque, tape-à-l'œil, tels sont les qualificatifs les plus aimables dont l'œuvre de "Robertson" sera couverte. Le vide que cache la prétention de style, avec ses cadrages torturés pour fans de ciné-club, ne mérite aucune indulgence. Pourtant on ne s'ennuie pas une seconde. À force d'en remettre, l'auteur aiguise l'intérêt. Son cabotinage égale celui de son principal interprète, Clint Eastwood, qui travaille dans la sobriété (style Brando, la jeune école), comme les anciens travaillaient dans l'excès (style Jannings). »

Michel Mardore, *Pariscope*, 6 avril 1966.

Générique

Titre original	<i>Per un pugno di dollari</i>
Titre USA	<i>A Fistful of Dollars</i>
Production	Jolly Film (Rome) Constantin Film Produktion (Munich) Ocean Films (Madrid)
Réalisateur	Sergio Leone (Bob Robertson)
Histoire	Sergio Leone, Adriano Bolzoni, (A. Bonzzoni), Victor Andrés Catena, Fulvio Morsella, Luciano Vincenzoni.
Scénario	S. Leone, V. A. Catena, G. Schock et (uncredited) : Fernando Di Leo, Duccio Tessari, Tonino Valerii
Dialogues	Mark Lovell
Conseiller	Clint Eastwood
Réal. 2e équipe	Franco Giraldi (Frank Prestland)
Chef op.	Massimo Dallamano (Jack Dalmas), Federico G. Larriaya Stelvio Massi (Steve Rock)
Cadreur	Ennio Morricone (Dan Savio), Roberto Cinquini (Bob Quintle), Alfonso Santacana
Musique	Elio Pacella (Edy Simson)
Montage	Carlo Simi (Charles Simons), Maria Casado
Son	Almeria (Espagne, Andalousie) ; Province de Colmenar Viejo, Madrid ; Cinecittà, Rome ; Aldea del Fresno, Madrid (Rio Bravo) ; Hoyos de Manzanares (San Miguel, grand-rue).
Costumes	
Tournage	
Interprétation	
<i>L'Homme sans nom (Joe)</i>	Clint Eastwood
<i>Ramón Rojo (John Wells)</i>	Gian Maria Volonte
<i>Marisol</i>	Marianne Koch
<i>Silvanito</i>	Josè « Pepe » Calvo
<i>John Baxter</i>	Wolfgang Lukschy
<i>Esteban Rojo</i>	Sieghardt Rupp
<i>Benito Rojo</i>	Antonio Prieto
<i>Consuelo Baxter</i>	Margarita Lozano
<i>Piripero</i>	Josef Egger
<i>Julián</i>	Daniel Martin
<i>Rubio</i>	Benito Stefanelli (Benny Reeves)
<i>Chico</i>	Mario Brega (Richard Stuyvesant)
<i>Antonio Baxter</i>	Bruno Caratenuto (Carol Brown)
<i>Jesús</i>	Le petit Fredo Arco
	Antonio Vico, Ralf Baldassarre, Aldo Sambrell, Umberto Sparado...
Pays	Italie
Année	1964
Film	Technicolor, Techniscope
Format	35mm, 2,35 : 1.
Durée	1h40' ; 1h36' (version US).
Visa n°	31120
Distributeur	Unidis (Italie, 1964) ; United Artists, USA,
Sortie Italie	12 septembre 1964
Sortie New York	18 janvier 1967
Sortie France	16 mars 1966

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Joël Magny, critique et historien du cinéma, écrivain,
directeur de collection aux *Cahiers du cinéma*.



transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de
votre Conseil départemental

ministère
éducation
nationale



CNC