



# Regard sur le roman américain : du transcendantalisme émersonien au roman western

COMMUNICATION DE JACQUES CRICKILLON

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 11 OCTOBRE 2003

**M**émoire d'un rêve que la littérature américaine ? Amérique, espace d'élection de l'utopie blanche. Cette définition, pour paradoxale qu'elle puisse paraître à beaucoup, n'en est pas moins confirmée par l'histoire du peuplement des États-Unis et par l'extraordinaire efflorescence de sectes « lumineuses » qui s'y produisit du dix-huitième siècle à nos jours. Dès 1774, émigrant d'Europe en Amérique, une certaine Ann Lee subjugué ses compagnons d'épreuve par son courage et sa spiritualité irradiante et devient en sorte la mère supérieure de l'ordre des Shakers (les « trembleurs »), des utopistes millénaristes, imprégnés de religiosité protestante, puisant leurs convictions et leur vade-mecum de la vie quotidienne dans les Écritures. Bien d'autres sociétés utopistes allaient apparaître, pour un temps ou pour longtemps, aux États-Unis dans le courant du dix-neuvième siècle.

Ainsi de l'Église de Jésus-Christ des saints du Dernier Jour, entendons les Mormons, fondée en 1830 par Joseph Smith. Il s'agissait d'édifier une nouvelle Sion, la cité parfaite et d'y préparer le retour du Christ. Citons aussi l'utopie de la ville d'Economy du Père Rapp en Pennsylvanie ; la Confrérie de Jérusalem fondée à Seneca Lake (près de New York) par Jemima Wilkinson ; la secte des Inspirationnistes installée en Iowa ; et l'utopie de communauté agricole de Fountain Grove en Californie, fondée par Thomas Lake Harris ; et, sans doute plus importante sur le plan de l'idée que les précédentes, la société utopique d'Oneida, fondée en 1847 par John Humphrey Noyes. Elle connut un grand succès et eut des

répercussions sur le plan idéologique. Noyes, interprétant certaine parole de Christ à saint Jean, se disait convaincu que le monde avait déjà été jugé (en 70 après J.C.) et qu'il était dès lors divisé en justes et damnés. Voilà qui va à l'opposé de la conception européenne actuelle du Mal, lequel serait la conséquence d'un déterminisme social ou historique ou génétique, ou des trois conjugués, déterminisme qui amène tout logiquement à plaider l'irresponsabilité. De la conception de Noyes resurgit au contraire un Mal absolu, incarné, aussi présent que l'étaient le Malin et ses suppôts pour les gens du Moyen Âge. Et dès lors, le monde, et la société, est un espace de guerre perpétuelle, celle du Bien et du Mal. Cette vision se retrouve alors dans les deux grands courants de la littérature américaine : celui de l'utopie lumineuse menacée par le Mal environnant et que vient sauver le justicier et c'est le récit western — mais c'est aussi le polar noir de Hammett et surtout de Chandler avec son justicier seul contre tous dans la jungle des villes, Philip Marlowe — et d'autre part, la veine littéraire sous l'influence du Mal, littéralement hantée, et qui va de *La Lettre écarlate* de Hawthorne à *American Psycho* de Bret Easton Ellis en passant par *Moby Dick* de Melville et plus près de nous *Last Exit to Brooklyn* de Selby ou *Le Dahlia noir* et *Lune sanglante* de James Ellroy. Et donc persistance de l'esprit d'utopie, soit dans une confiance en son possible avènement, soit en un désespoir proprement infernal qui ne se justifie que par son rêve. Car qui n'a jamais rêvé n'est jamais déçu.

Pour en revenir à John Noyes, notons que son but était de créer un paradis sur terre où hommes et femmes justes vivraient dans l'innocence tout en jouissant des délices accordés par Dieu. C'était là l'idéal de cette société utopique dite des Perfectionnistes, à Oneida, dans l'État de New York. Et cela marcha, avec des centaines de disciples, un certain temps.

Voyons bien que l'un des points communs, partagés par le peuple américain, de ces utopies, c'est l'idée que les humains, sous la conduite des Écritures, doivent rechercher la perfection sur terre ; et l'accent est mis sur le principe de justice. L'idée apparut, démocratique, qu'on n'avait pas besoin de vérité révélée par des prophètes, mais que tout homme pouvait être habité directement, au contact de la nature, par la vérité « divine ». Et ce fut le transcendantalisme, utopie fondée par des intellectuels de Boston.

Arrêtons-nous un instant. Quel rapport entre ces tentatives de réalisations d'utopies et le récit western ? Il s'agit toujours, dans la réalité utopique comme dans la fiction, de sociétés peu nombreuses fondées sur la vertu et le travail (qu'on se souvienne de l'utopie de Clarens, de Rousseau ; déjà, le seul ciment de cette société idéale était la Vertu, que Rousseau juge d'ailleurs indispensable à la naissance et à la survie de la démocratie), de sociétés où le sexe est tenu en bride, sociétés égalitaires aspirant à la justice, sociétés agraires au sein d'une nature apaisante et régénératrice. Dans ce cadre récurrent du récit western, les bons sont toujours, en plus du cavalier solitaire (le héros), des agriculteurs ou de petits éleveurs vivant dans la simplicité, en communauté harmonieuse (les scènes de veillée où l'on débat des problèmes de la communauté) ; la sexualité est traitée très discrètement, car elle pourrait être source de déséquilibre ; elle doit donc toujours être une affaire d'âme autant que de désir ; et notons aussi la présence récurrente des Saintes Écritures. Ce jusque dans la littérature américaine d'aujourd'hui ; chez Wallace Stegner, Jim Harrison, Rick Bass (c'est l'école dite du Montana ou de Missoula), mais aussi chez Edward Abbey (*Désert solitaire*) et même chez Brautigan, dans *Sucre de pastèque*, *La Pêche à la truite en Amérique*, *Le Général sudiste de Big Sur*.

Mais revenons à nos transcendentalistes, qui se grouperont dans la petite ville de Concord, dont Ralph Emerson fait le centre d'une véritable « Renaissance américaine », mais aussi dans des fermes qui devaient devenir paradisiaques et qui tournèrent au parfait fiasco, comme Brook Farm, fondée en 1841. Hawthorne participa à cette utopie rurale pendant une saison, pour s'apercevoir qu'un intellectuel comme lui n'était guère doué pour les travaux des champs ; il écrit à sa fiancée : « De tous les lieux haïssables, celui-ci est le pire. Je pense que l'âme d'un homme peut être enfouie et périr sous un tas de crotte ou dans un sillon, exactement comme sous une pile d'argent. » Si les phalanstères transcendentalistes échouèrent, leur pensée, transcrite par Thoreau et Emerson, devait avoir une influence considérable, surtout par son aspect volontariste.

Ralph Emerson (1803-1882) exprime dans son ouvrage *Nature*, de 1836, une vision de l'homme dans le monde empreinte d'optimisme, de foi dans l'essence humaine et dans la nature, de mépris pour la faiblesse. Ici se lit le portrait moral

du mythe de l'homme de l'Ouest tel qu'il apparaîtra dans le récit (et le film) western.

Notre époque est rétrospective. Elle construit les sépulcres des ancêtres. Elle écrit des biographies. Les générations qui nous ont précédés voyaient Dieu et la nature face à face ; nous, nous les voyons à travers leurs yeux. Pourquoi ne voudrions-nous pas aussi des rapports directs avec l'univers ? Pourquoi n'aurions-nous pas une poésie et une philosophie d'intuition et non de tradition ? une religion faite de nos révélations, et non l'histoire des leurs ? Plongés pour un temps au sein de la nature, dont les flots de vie nous entourent et coulent à travers nous, nous invitant par les forces qu'ils nous apportent à une activité proportionnée à la sienne, pourquoi aller à tâtons parmi les ossements desséchés du passé ? Il y a de nouvelles terres, des hommes nouveaux, des pensées nouvelles. Réclamons donc nos propres lois, notre propre culte.

Dans la nature chaque minute est nouvelle ; le passé est toujours englouti et oublié ; seul ce qui vient est sacré.

Toutes les choses montent continuellement.

L'amélioration est la loi.

Les gens superficiels croient à la chance, aux circonstances. Les forts croient aux causes et aux effets. Ceux qui parlent trop du destin, de leur étoile, etc., sont à un niveau inférieur et dangereux et incitent les maux qu'ils redoutent.

C'est seulement lorsqu'un homme rejette toute aide extérieure et qu'il lutte seul que je le vois fort et vigoureux. Ne demande rien aux hommes et, en dernière analyse, seule colonne ferme, tu apparaîtras comme le soutien de tout ce qui t'entoure. Celui qui sait que l'âme est le siège de la puissance, qu'il n'est faible que parce qu'il a cherché le bien en dehors de lui-même, et qui, s'apercevant de son erreur, se rejette sans hésiter sur sa pensée, reprend à l'instant son équilibre, se redresse, comme ses membres, et fait des miracles.

Emerson rejette la souillure ontologique du puritanisme. L'homme est bon et puissant. Quand on possède la force, on la fait servir au bien du monde. Ainsi se dégagent les grandes forces du transcendentalisme.

Cette pensée aura une énorme influence sur les écrivains américains, et sur les bâtisseurs d'empire comme Ford. Mais aussi sur le messianisme des U.S.A. candidats à la direction du monde, et sur l'individualisme optimiste, et sur le culte de l'« american way of life ». Cependant que la même pensée dévoyée par le vécu d'une nation, entraînera la réaction vengeresse de bien des écrivains contemporains, comme Bukowski.

C'est de la vision volontariste d'Emerson que participe toute la littérature western traditionnelle (et le cinéma). Conforme au vœu du philosophe de Concord, voici paraître dans le roman les grands espaces du Wild West, et ceux qui les hantent, les pionniers, les cow-boys, les marshals, les plus ou moins « outlaws », avec, chez tous, le courage personnel, la foi en la volonté, en sa force à soi, l'amour de la nature, et surtout une immense exigence que justice soit faite, justice personnelle, mais en même temps universelle. (Pourquoi les foules enthousiastes se sont-elles pressées dans les salles obscures pour voir *Un justicier dans la ville I* avec Bronson, alors que la presse néo-bien pensante n'en disait que du mal ? Sinon par une exigence, un besoin, que justice soit faite.) Et voici donc paraître le récit western.

Preuve que le récit western tient bien de l'utopie. Considérons ce film, *Un justicier dans la ville*, avec Charles Bronson, qui scandalise les médias bien-pensants occidentaux (bien-pensants, ils le sont tous). Si Bronson, jouant le même rôle, était coiffé du chapeau des *Sept mercenaires*, le grand western de John Sturges et évoluait pour faire justice, dans une petite ville en planches ou dans un village mexicain, gageons que les mêmes qui dénigrent eussent applaudi. Utopie. Et désormais, dans nos sociétés, l'utopie ne s'accepte qu'irréalisée, que fictive, mais réalisée en spectacle (après tout, quoi de moins démo-médiocratique que *Le Seigneur des anneaux* !).

Ce que l'on appelle la « littérature de l'Ouest » ou le roman western nous est largement ignoré, et tenu dans le plus complet mépris. Oh ! non que nous ignorions le western, mais nous en faisons une affaire purement cinématographique (tombée maintenant en désuétude), sans jamais songer que les

scénarios de la plupart des westerns sortent de romans western. Et après ! Un sous-sous-genre ! De la médiocre distraction ! À voir ! Si c'était si négligeable, comment expliquer que plusieurs générations européennes d'après-guerre aient été imprégnées, et marquées moralement, par le western ? Il y a là un phénomène bien étrange. Car songeons qu'il est naturel, de logique historique, que le lecteur — spectateur du vingtième siècle occidental se passionne pour des histoires de chevalier du Moyen Âge ou pour des romans de cape et d'épée ; si ces réalités historiques sont révolues, elles font néanmoins partie de notre fond culturel, et n'importe quel touriste fera le détour, même sous un soleil accablant, pour aller, sur un éperon rocheux, contempler les quelques murs rescapés d'un *burg*. Pourquoi ? Question d'identité historique, de mémoire culturelle. Mais nous n'avons jamais eu en Europe occidentale de cow-boys, ni d'Indiens, et certes pas de ces histoires de cow-boys-Indiens que nous ne cessons de singer (car nous identifions fort) dans nos jeux de la cour de récréation, à la communale, dans les années cinquante.

On l'a vu, Emerson revendique une culture américaine, en place de l'europpéenne ressentie comme produit d'importation aux relents coloniaux, en tous cas inauthentique pour les conquérants des « grands espaces ». Cette culture américaine, elle est déjà bien présente dans les esprits, et surtout par le rêve de l'Ouest. D'ailleurs, bien des Européens viennent séjourner en Amérique mus par la seule aimantation du Wild West ; et pour n'en citer que quelques-uns : Robert-Louis Stevenson ; le prince Maximilien de Wied-Neuwied et son peintre favori Karl Bodmer ; le peintre romantique de paysages, suisse allemand, Albert Bierstadt, qui produit, sur le motif, des toiles monumentales représentant les paysages grandioses de l'Ouest, comme la Platte River ou l'entrée du Yellowstone.

Et la légende des hommes de l'Ouest, dans ce cadre fascinant, se génère en l'espace de quelques années. Légende qui sort bien sûr de la réalité et qui y demeure bien ancrée, à savoir la liberté que donnent les grands espaces, la force et le courage nécessaires pour y survivre, le règne de la justice personnelle (car là où il n'y a pas de loi, à chacun de faire la sienne), et aussi une sorte de vérité intime, profonde, débarrassée de l'identification par classe et morale bourgeoises ; et c'est sous ce jour qu'il faut interpréter le rôle paradoxal joué par la prostituée au grand

cœur, par exemple dans *La Chevauchée fantastique* de John Ford, mais aussi dans *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell.

Qu'on n'aille pas confondre naïveté — indispensable à la genèse du mythe — et stupidité ! Dès le dix-neuvième siècle, les regards lucides, les jugements très durs, ne manquent pas à propos de la réalité de la conquête de l'Ouest. C'est ainsi que l'un des plus brillants chroniqueurs européens à s'être rendu sur place à l'appel de la « fascination western » qui a gagné l'Europe dès le siècle des Lumières, le très britannique avocat et homme politique James Bryce écrit à la fin du dix-neuvième siècle un compte-rendu sévère, cependant teinté d'admiration, de la situation sur le « front de l'Ouest ». Bryce dénonce notamment la spéculation forcenée, la déplorable administration des villes, « des raffinements de malhonnêteté politique qu'on ne s'attendrait pas à trouver en forêt et dans la Prairie ». Et de souligner, dans son *American Commonwealth* (1888), la cupidité dévoratrice des pionniers, leurs ambitions sans frein, leur frénésie agressive en vue de parvenir à leurs fins, c'est-à-dire s'enrichir à tout prix. Cependant, James Bryce émet aussi ce jugement fasciné qui vaut la peine d'être retenu pour sa lucidité d'analyse : « L'Ouest est la partie la plus américaine des États-Unis » ; et parlant de la conquête : « C'est un phénomène sans aucun précédent dans l'Histoire, et qui ne se reproduira nulle part ailleurs. Vos descendants diront que vous avez vécu à l'âge d'or, et ils envieront ceux qui sont entrés les premiers dans cette nature silencieuse et magnifique. » Et Bryce annonce ainsi, de façon prophétique, l'école romanesque de Missoula, qui, aujourd'hui, avec Jim Harrison, Rick Bass, Thomas McGuane, Wallace Stegner, manifeste en littérature la nostalgie de l'Ouest sauvage et la tentative de se ressourcer dans ce qu'il en reste, tentative qui apparaît désespérée dans l'œuvre admirable de Cormac McCarthy, auteur de *Méridien de sang* ou encore du *Grand passage*.

Mais, donc, chez Bryce, dénonciation tempérée. Celle-ci est terrible dans *Un siècle de déshonneur* de Helen Hunt Jackson, livre de près de 400 pages dans lequel cette patricienne de l'Est énumère les traités passés avec les Indiens, qui furent tous foulés au pied par les Blancs. Une liste confondante, qui heurte certes, mais dont on étouffe les possibles résonances. C'est ici que va intervenir la littérature. Après *La Case de l'oncle Tom*, qui avait eu une influence déterminante dans le déclenchement de la guerre de Sécession par l'émotion générale que le roman avait

suscité dans les États de l'Est, le *Ramona* d'Helen Hunt Jackson va focaliser à rebours, par son succès sentimental, sur le pamphlet et donc sur la cause indienne ; et ce sera la loi Dawes, votée par le Congrès en 1887 !

Roman d'amour que *Ramona*, histoire romantique d'une grande passion, entre une métisse et un Indien, passion persécutée par la société, mais aussi western dans la mesure où l'action se passe tout entière en Californie et met en présence un amant indien (songeons au Uncas du *Dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper), mais enfin roman de la fin d'un monde, celui de la vie raffinée dans les haciendas du Sud, vie déjà ruinée par le « yankisme » au moment où Helen Hunt Jackson écrit son roman.

Le succès, je l'ai dit, est énorme et entraîne une prise en considération par l'autorité fédérale d'*Un siècle de déshonneur*. Mais *Ramona* sera aussi un prototype essentiel de toute une part de la littérature western (*La Flèche brisée*, par exemple).

Remarquons au passage que l'on retrouve le même type d'histoire d'amour et surtout l'atmosphère élégante, raffinée, menacée, des haciendas, dans *Les Trappeurs de l'Arkansas* du Français Gustave Aymard. C'est que le genre littéraire western va non seulement gagner l'Europe, mais s'y trouver des écrivains. Dès la fin de la guerre de Sécession, Aymard ne se fait pas d'illusion quant au sort des Indiens. Il écrit en bas de page manuscrite des *Trappeurs de l'Arkansas* :

Abolition de l'esclavage des Noirs. Mais la liberté des Peaux-Rouges, il n'en est jamais question. Les Américains, si philanthropes, préfèrent les exterminer. Qui trompe-t-on ?

et plus loin :

Les Américains, en fait de Dieu, n'en connaissent qu'un seul : le Dieu dollar, qui de tout temps a été adoré par les pirates de toutes les contrées. Qu'on tire la conséquence !

Le mouvement western s'accélère et prend sa forme définitive. Il est des auteurs que je ne ferai que nommer, parce qu'ils sont, sinon bien, connus, et que ma démarche est de (re)découverte et non de ressassement ; ainsi de Washington

Irving, de Mark Twain, d'O. Henry. Mais Bret Harte, lui, il faut le convoquer, et il serait heureux qu'on puisse lire aujourd'hui son œuvre en traduction française. Bret Harte est un paradoxe vivant, lui qui fit le trimardeur dans l'Ouest en rêvant des élégances de l'Est. Après de multiples petits boulots et bien des errances, il devient journaliste en 1858 dans un canard de la baie de Humboldt. Comme journaliste, il aura pour collègue Mark Twain ; les deux hommes fraternisent avant de se détester cordialement. Harte se met à écrire des récits, et c'est le succès fulgurant, avec *La Chance de Roaring Camp*, dont l'action se situe dans un camp de chercheurs d'or. Une prostituée indienne vient accoucher dans ce coin perdu, elle meurt en couches ; les rudes mineurs adoptent l'enfant, qui devient la « chance » de Roaring Camp. C'est déchirant. L'enfant mourra noyé dans la rivière avec son plus fruste (mais c'est une grande âme) protecteur.

Dans un autre récit, de Bret Harte, un pionnier fait 80 kilomètres à cheval dans les tempêtes de neige, sous les attaques des « bandidos » ou « bandoleros », pour ramener à un pauvre enfant qui n'a jamais connu de Noël un cadeau. Ce serait mélo si ce n'était narré dur. Et l'on voit la lointaine, mais évidente corrélation, avec *Il faut sauver le soldat Ryan*.

Cependant, celui qui va fixer le genre, avec son personnage central de justicier de l'Ouest, c'est Owen Wister. En 1902 paraît son roman *Le Virginien*. Avec ce coup de maître, le cow-boy héroïque entre dans la littérature. Plus cavalier errant que vacher, d'ailleurs ; le Virginien, c'est le prototype de Shane, de Johnny Guitare, du Logan Cates de Louis Lamour, des cavaliers du ciné Alan Ladd, Gregory Peck, Kirk Douglas, Clint Eastwood (*Pale Rider*). Wister connaît bien l'Ouest et il l'aime. Et pourtant à l'origine c'est un homme cultivé de l'Est, très versé en musique classique (il joua même de ses compositions à Bayreuth devant Franz Liszt). À la suite d'une altération de santé, il fait un séjour dans le Wyoming. Coup de foudre. Wister reviendra sans cesse dans l'Ouest, s'initiera à la vie de cow-boy, dormira à la belle étoile parmi les renâclements des chevaux. Il écrit : « Je commence à me sentir comme un animal et non plus seulement comme un foutu cerveau. » Phrase que je prends à mon compte chaque fois que j'accède à la haute montagne. Et il écrit *Le Virginien*. C'est le nom du héros ; on ne sait rien de plus de cet homme taciturne ; seulement qu'il vient d'ailleurs et qu'il peut à tout moment repartir. Les grands espaces, toujours. Ici, l'homme s'identifie par ses

actes et par rien d'autre. Dès la première page du roman, le voici tel qu'en lui-même :

Je remarquai un homme assis sur la haute porte du corral. Je le vis descendre. Son corps ondulait avec l'aisance et la souplesse du tigre, comme si ses muscles lui coulaient sous la peau. Les autres avaient déjà tous fait tournoyer leur lasso, certains même à hauteur de l'épaule. Je ne voyais son bras ni s'élever, ni remuer. Sans doute tenait-il son lasso très bas, sur le côté de la jambe. Mais je vis soudain la boucle, pareille au serpent qui se jette sur sa proie, s'allonger de toute sa longueur et s'abattre avec précision ; le tour était joué... Capturé et soumis, le cheval entra dans le corral comme un pénitent qui va à confesse.

Le succès est énorme et de longue durée. Nous sommes maintenant au vingtième siècle. Dans les années septante, la télévision diffuse une série *Le Virginien*, excellente, interminable, qu'en compagnie de mes fils je suivais religieusement. En fait, le vingtième siècle est l'âge d'or du western, alors que ce monde de l'Ouest a déjà très largement disparu. Romans et films vont pulluler. Après la guerre de quarante, il ne se passe pas une semaine sans que sorte sur les écrans un nouveau western. Salle comble. Je me souviens, dans un ciné de quartier de la chaussée de Louvain, d'une séance *Les Sept Mercenaires* de John Sturges. La salle, pleine à craquer, était électrisée d'enthousiasme.

Une parenthèse.

La femme dans le récit western, fille de pionnier, chanteuse de saloon, entraîneuse au grand cœur, est bien présente, et dès *Le Virginien*. Elle est le cadeau, la prime, la récompense finale du justicier. Songeons à *Rivière sans retour*, ce chef-d'œuvre d'Otto Preminger. Et de même, à la fin du *Puits de la dernière chance* de Louis Lamour, le père de la jolie fille surgit et du haut de son cheval, considérant Logan Cates qui vient d'abattre le « mauvais » :

Kimbrough paraissait très sûr de lui.

– Qu'allez-vous faire, Cates, quand je mettrai la main à mon pistolet ?

C'est alors qu'ils entendirent les chevaux. Il y eut un martèlement de sabots, et quelqu'un les héla d'une voix forte.

Kimbrough tira son pistolet, et Logan Cates le tua.

Ce fut aussi simple et aussi rapide que cela. Cates tira avant que Kimbrough ait pu lever son pistolet. Sa première balle l'interrompit à mi-chemin, et la deuxième lui perfora les poumons de part en part. Grant s'abattit lourdement, la tête la première, tandis que son pistolet volait hors de portée. Il tenta de se relever dans un effort presque spasmodique, puis retomba et roula sur lui-même...

– Vous... vous m'avez battu, Cates. Vous m'avez battu.

Logan Cates baissa les yeux.

– Désolé, Kimbrough. Vous auriez dû mieux savoir. Je faisais cela quand j'avais seize ans.

Grant Kimbrough tenta de parler, puis ses muscles se relâchèrent lentement. Il était mort...

Les cavaliers descendirent la piste et s'arrêtèrent devant la clairière. Logan Cates leva les yeux et sut tout de suite que le gros homme aux cheveux gris était Jim Fair.

– Qui êtes vous ? gronda la voix de Fair.

Une voix dure, autoritaire.

– Je suis Logan Cates, répliqua-t-il d'un ton bref. Je suis l'homme qui épouse votre fille.

Jim Fair le fixait, les yeux durs.

– Parfait. Montez à cheval et sortons d'ici.

Fair regarda furtivement Jennifer :

– Ça va bien, Jennifer ?

– Je vais très bien, papa, mais je veux retourner chez nous.

Fair eut un brusque mouvement de tête vers Cates :

– C'est lui ton homme ?

– C'est lui.

– Tu me parais plus maligne qu'avant, dit Fair d'un ton sarcastique.

La qualité de cette présence, sa fonction profonde, montre que la femme est très respectée dans le récit western ; elle est l'idéal romanesque réalisé ; car elle existe, elle excelle à frire les œufs au bacon et elle est la compagne solide des mauvais moments. Et si elle apparaît comme la récompense du justicier, c'est

comme une déesse antique qui couronne le front du héros avant de partager sa vie ; elle est idéale et non fictive. L'amour ici, c'est l'utopie réalisée.

Ça ne va pas durer. Alors que la happy end était de rigueur dans tous les westerns standards de l'après-deuxième guerre mondiale, le héros de *Pale Rider*, par exemple, s'en va seul. Il refuse la récompense qui s'offre. Et dans *Méridien de sang* de McCarthy, il n'y a plus une seule présence féminine. Diagnostic ? La fin du vingtième siècle voit la « libération » de la femme et l'anéantissement de son identité traditionnelle. La walkyrie est au musée. Ce qui reste, c'est une Scarlett O'Hara contemplant sa possession, sa terre, alors qu'elle a assassiné l'âme du capitaine Butler. Et dès lors, dans ce type de récit, la figure de la femme tend à s'effacer. Parce que le justicier ne peut plus la rêver. Mais dans le même mouvement, le justicier se trouve incapable d'assumer sa propre identité. La justice passait par le regard de la femme.

Poursuivons par l'évocation de certains grands romans western du vingtième siècle.

*Shane* de Jack Schaefer, paraît en 1949 ; sous-titré « L'homme des vallées perdues ». En gros, c'est l'histoire d'un « gunfighter » qui a renoncé à la violence, mais qui va reprendre son revolver pour défendre de sympathiques fermiers (les parents du petit narrateur) contre les agressions d'un puissant et méchant éleveur de bétail.

S'imaginer qu'un roman western est une suite de coups de feu avec avalanche de cadavres constitue une vision superficielle. Dans *Shane*, il y a sur près de deux cent cinquante pages cinq coups de feu. L'arme, si elle est au ceinturon du héros aussi mythique qu'Excalibur, n'irradie que tant qu'elle reste dans son étui. La pétrarade détruit le suspens, et le mythe, aussi sûrement que les apparitions horribles du *gore* annule l'angoisse. Hitchcock le savait bien.

Le trait de génie chez Schaefer est de tout rapporter par le regard d'un gosse de l'Ouest profond. Dès le premier paragraphe, le héros apparaît, venant de nulle part, allant on ne sait où, un déraciné beau et redoutable qui semble déjà appartenir à un temps perdu, celui des grands espaces sans clôtures. Le voici, tel qu'il surgit aux yeux subjugués de Jo Starret, ce gosse qui va l'idolâtrer.

Il arriva dans notre vallée au cours de l'été de 1889. J'étais alors tout gamin et ma tête affleurait à peine le haut des ridelles de la vieille charrette de mon père. Juché sur la barrière de notre modeste corral, je me prélassais au soleil de cette fin d'après-midi quand je l'aperçus qui chevauchait dans le lointain, là où, quittant la plaine, la piste faisait un coude pour remonter notre vallée.

Bien qu'il fût encore à plusieurs milles de distance, je le voyais distinctement dans l'air limpide de nos hautes terres du Wyoming. Rien à première vue ne le distinguait de ces cavaliers solitaires poussant de temps à autre jusqu'aux quelques baraquements qui constituaient notre ville. Puis je vis deux cow-boys le croiser au petit trot et s'arrêter pour le suivre des yeux durant un long moment. [...]

Il n'était guère plus grand que la moyenne, et presque fluet. À côté de mon père et de sa puissante carrure, il serait apparu bien frêle. Je discernais pourtant de l'endurance dans les lignes anguleuses de sa silhouette, une force tranquille dans cette façon qu'il avait de compenser machinalement et sans effort les mouvements de sa monture fatiguée.

Son visage, rasé de frais, était maigre et dur, recuit par le soleil depuis le front haut jusqu'au menton effilé. À l'ombre de son chapeau, on aurait dit qu'il avait les yeux clos. Mais je vis, quand il fut plus près, qu'en fait une expression de vigilance lui maintenait les sourcils continuellement froncés. Ses yeux étaient sans cesse en mouvement ; il enregistrait chaque détail, rien ne lui échappait. Lorsque je notai cela, et bien qu'il fût grand soleil, un frisson me parcourut subitement, frisson que je n'aurais su expliquer.

Il chevauchait sans peine, bien posé en selle et prenant paresseusement appui sur ses étriers. Cependant, cette aisance même suggérait une espèce de tension. C'était le jeu facile et bien huilé d'un ressort prêt à se détendre, d'un piège prêt à se refermer.

Ce début de roman est exemplaire. Et ainsi en est-il de l'entrée en matière du *Puits de la dernière chance* (1957) de Louis Lamour. On voit dans cette première vision du personnage central, non seulement les traits spécifiques du héros de western, à savoir la solitude, la force, la bravoure, l'habileté au combat (vertus qui étaient déjà celles de Roland, mais Roland n'est pas seul, et si Lancelot l'est, il a derrière lui et qui le porte un code de l'honneur bien vivant et représenté), mais

aussi toute une vision « existentialiste » de l'homme, à savoir que ce sont nos actes qui nous définissent. Dans ce type de récit, qui se veut efficace, direct, l'analyse psychologique n'a pas place, ce qui ne veut pas dire qu'on soit en présence de marionnettes. Logan Cates existe bel et bien, avec un riche passé existentiel, avec la générosité, la compassion, l'abnégation. Il sera seul contre des adversaires nombreux et redoutables. Mais d'entrée de livre, on comprend qu'il est de taille.

La nuit dernière, il avait fait halte dans les Gunsight Hills pour y camper en terrain sec, car d'autres voyageurs l'avaient sans doute précédé au trou d'eau et il jugeait préférable d'éviter leur compagnie. À l'aube, il descendit des collines et souleva quelques nuages de poussière en s'enfonçant vers l'ouest en direction de Yuma Crossing.

Logan Cates avait le même aspect que le désert qui l'entourait : brun et sec, avec des cheveux noirs et raides surmontant un visage triangulaire osseux, les traits tirés, la peau hâlée par le soleil. Ses yeux, rétrécis à force de se plisser sous la morsure du vent et du soleil, étaient d'un vert et d'un froid qui incitaient quiconque à réfléchir avant de les regarder une seconde fois.

C'était un homme de haute stature, large d'épaules et mince de taille et de hanche, un homme à l'allure souple et sans rien de cette gaucherie qui caractérise généralement un cavalier à pied. Il avait la démarche d'un chasseur, d'un chasseur ayant beaucoup chassé, et les hommes en particulier.

[...]

Logan Cates était un homme sans illusions, sans fortune, sans foyer ni destination. Ses parents étaient morts du choléra quand il n'avait que quatorze ans et, au cours des dix-huit années qui avaient suivi, il avait conduit un train de marchandises, fait le piqueur de bœufs, chassé le bison, convoyé deux fois le bétail sur la piste allant du Texas au Kansas, servi d'éclaireur à l'armée et essuyé des balles en maintes occasions. À deux reprises également, il avait été marshal de villes-champignons, mais pour de brèves périodes. Il avait vécu sans plan, suivant la direction des oreilles de son cheval et affrontant les problèmes quotidiens au fur et à mesure qu'ils se présentaient.

Et citons encore Roy Chanslor et son roman *Johnny Guitare* de 1953, mis superbement en scène par Nicholas Ray (avec Joan Crawford et Sterling Hayden). Un roman crépusculaire déjà, qui a des allures de tragédie grecque.

Et Elliott Arnold qui, lui, ne masque ni la bassesse, ni l'horreur, dans *La Flèche brisée* (1947) et le *Temps des gringos* (1953), dont le héros est qualifié par Thierry Chevrier de « citoyen du rêve du grand désert ».

*Shane, l'homme des vallées perdues* : titre noble et déchirant. Le rêve toujours, qui s'éloigne.

– Un homme est ce qu'il est, Bob, et on ne peut pas briser le moule. J'ai essayé et j'ai échoué. Mais je suppose que cela faisait partie de la donne quand j'ai vu sur ma route un gosse plein de taches de rousseur assis sur une barrière, avec derrière lui un homme digne de ce nom, le genre d'homme qui l'aidera et lui offrira les chances auxquelles un autre gosse n'a jamais eu droit.

– Bon sang, Shane, mais qu'est-ce qui t'empêche de... ?

– Quand on a tué, Bob, on ne peut plus revenir en arrière. Qu'on ait été dans son droit ou dans son tort, on reste marqué à jamais. Maintenant, c'est à toi de jouer. Va-t'en retrouver tes parents. Deviens fort et droit, et prends bien soin d'eux.

– Oui, Shane.

– Il y a encore une chose que je peux faire pour eux.

Je sentis le cheval s'écarter. Shane avait le regard tourné vers la plaine et sa monture obéissait à l'ordre silencieux transmis par les rênes. Shane s'en allait et je savais que rien ne pourrait le retenir. Le grand cheval, placide et puissant, adoptait déjà l'allure soutenue qui l'avait naguère amené dans notre vallée. L'homme et la bête n'étaient plus qu'une forme sombre, déjà sortie du halo de lumière.

Shane s'éloignait peu à peu sous le clair de lune. Enfermé dans ma solitude, je le regardai longtemps chevaucher vers l'endroit où la route s'incurvait à l'ouvert de la vallée. Il y avait du monde derrière moi sur la galerie, mais je n'avais d'yeux que pour cette forme minuscule et indistincte. Un nuage vint masquer la lune. La chère silhouette se fonda dans la pénombre générale ; je ne la voyais plus. Puis la lune reparut et la route ne fut plus qu'un mince ruban qui courait jusqu'à l'horizon. Le cavalier avait disparu.

Je me laissai tomber sur les marches, la tête dans les bras pour cacher mes larmes. Les vociférations de ceux qui traînaient sur la galerie n'étaient que des bruits dépourvus de signification dans un monde triste et sans attrait.

Le roman américain parle d'une utopie dérobée. C'est pourquoi il est, d'une certaine façon, toujours collectif : la compensation d'un songe manqué. Mais non pas perdu ! Et c'est dans cette optique qu'il faut lire Cormac McCarthy, un géant contemporain. Édité certes. Mais méconnu, en ce sens qu'il n'occupe pas la place de première importance à laquelle il a droit. Je rappelle ses œuvres essentielles : *Méridien de sang* (western crépusculaire), *Le Grand Passage*, *De si beaux chevaux*. Chez McCarthy se rejoignent le Bien et le Mal, dans une vision nietzschéenne (mais à l'américaine). On trouve dans chacun de ses romans l'amour de la nature — surtout l'amour des chevaux, mais aussi des loups (la sauvagerie) ; ainsi, dans *Le Grand Passage*, avec la scène déchirante de la mort de la louve, massacrée sous les yeux du cavalier (*the lonesome cow boy*) qui l'avait recueillie. Et c'est là que surgit le Mal. Certains — beaucoup — veulent la mort de la louve, son supplice, par plaisir, pour s'amuser. Dès lors, le cavalier solitaire est marginalisé, et impuissant ; et ne pourra que recueillir pieusement un cadavre, celui de la louve suppliciée.

Œuvre terrible, parce qu'elle va bien au-delà de notre usuelle distinction du Bien et du Mal, parce qu'elle montre que la foi en l'humanité bonne est un leurre grotesque et une folle, ô combien la seule, utopie, et que le Bien ne triomphe que s'il détient la force ! Encore faut-il qu'il y ait un Bien ! et qu'il y ait des hommes.

Œuvre épique, hautement et ténébreusement, que celle de Cormac McCarthy. Et désespérée. Car le western est mort ; notre cavalier tente, tant que faire se peut, d'éviter les bagnoles ! Et il est pur et perdant, alors que le personnage de *Shane* ou de *Pale Rider* s'en va justice faite. Ici la justice n'est pas faite. La médiocrité — le Mal — a triomphé.

Œuvre crépusculaire. Aucune autre ne rend compte avec cette force et cette netteté de la fin que représente notre commencement. L'épopée de notre xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle ne peut être qu'amère. McCarthy l'éprouve bien, il fait de ses cavaliers des justiciers sans justice.

Avec *Méridien de sang* se compose une fiction absurde (première phrase : « Here is the child » ; c'est dire que tout le roman est né de l'imagination de

l'écrivain), fiction cependant hyperréaliste, mais d'une réalité à ce point révolue qu'elle reparait fictive. Un poème épique, mais plus désespéré que glorieux dans son isolement d'extraterrestre, dans sa violence, dans sa totale absence de morale (qui sont les bons ? les mauvais ?).

Au Wild West irrémédiablement perdu, McCarthy reconstitue la sauvagerie d'au-delà du Bien et du Mal. Amalgamant les deux pôles moraux en un météore de superbe violence, le roman *Méridien de sang* a des allures chatoyantes et exaltées d'un opéra d'un Verdi déjanté copinant avec Shakespeare, celui d'*Hamlet*, du *Roi Lear*, de *Richard III*. Ce qu'on peut dire : c'est beau comme le sang du massacre sur le sable. Le sable boit le sang. Il ne reste rien. L'épopée du roman-poème aura passé comme un souffle, Dieu et Satan soufflaient ensemble.

Et c'est en somme comme si McCarthy, avec *Méridien*, disait à son public : « Lisez et comprenez, le rêve est fini et le voici tel désormais qu'il se rêve. » Autrement dit, la réalité utopique des U.S.A., c'est désormais l'hyper-réalisateur phantasmatique du Vietnam, du 11 septembre, de l'Afghanistan, de l'Irak.

On aura compris que dans l'optique du parcours western, je confère à cette œuvre subjuguante à la fois le rôle du barde, du fossoyeur et du prophète ! Cela tient du miracle, c'est simplement un immense talent. Dès la première page de *Méridien de sang*, la Bête de saint Jean, renommée « Cthulhu » par Lovecraft, est sortie de la mer pétrifiée. Elle règne désormais, du haut de son immonde panse, de son discours visqueux, de ses cent mille tubercules à décerveler. Shane et Pale Rider se sont éloignés, leur ère est close. Alors, peut-être le retour de saint Georges ? ou celui d'Aragorn et de Gandalf unis par Sauron ?

Et quand on croit que c'en est fini. Voici que vient de paraître chez Denoël, collection « Lunes d'encre », un roman de 1991 du grand classique de la S.F. Richard Matheson, l'auteur de *Je suis une légende*. Quel rapport ? C'est la biographie romancée (de façon magistrale) d'un « gunfighter », Clay Halser, figure emblématique de tous les Wyatt Earp et Shane de l'Ouest perdu à retrouver. Biographie imaginaire passionnante et amère. Car il y a démythification de la légende, mais la légende est là, qui survit, qui pulse au-delà de toutes les désillusions. Clay, devenu, de notoriété journalistique, un héros, finit dans l'angoisse, la peur panique, le dégoût de soi. Mais c'est Clay. Il a existé, il est, agonisant pitoyable, le rêve élevé qu'il tenta d'incarner.

Œuvre magistrale, paradoxale, qui invite à méditer : que sommes-nous ? et que voulions-nous être ?

Le western, c'est, peut-être, le silence. Quelque chose d'oublié. Il y a, dans l'écriture comme dans le cinéma — autre écriture —, un poids, une légèreté de silence. Comment ne pas songer à la chanson — autre inculture — de Simon et Garfunkel ? Un silence que nos sociétés si polluées de déclarations — pseudo-informations ont oublié.

Le western, sous-littérature. Certes, comme le polar, comme la S.F., comme tout ce qui a exalté le lecteur ; exalter, mais on n'en est plus là ! Alors, où en êtes-vous ?

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Référence bibliographique à reproduire :**

Jacques Crickillon, *Regard sur le roman américain : du transcendantalisme émersonien au roman western* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :  
<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/crickillon111003.pdf>>