

# IMPITOYABLE



un film de  
**Clint Eastwood**

LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE

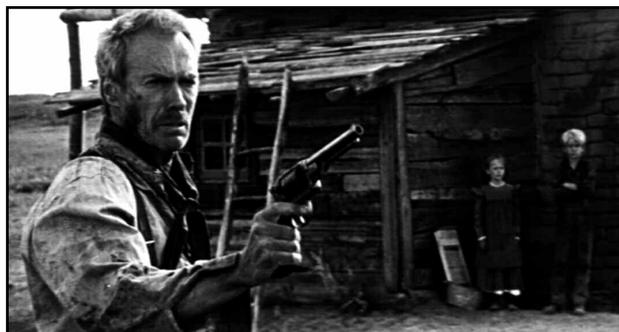
# Impitoyable

par Cédric ANGER et Jean DOUCHET

Considéré comme le chef-d'œuvre de Clint Eastwood, *Impitoyable* a les allures d'une tragédie de la violence et en décrit l'engrenage implacable.

Tout commence par une vengeance. Celle de Delilah Fitzgerald, prostituée tailladée par deux cow-boys, et de ses compagnes indignées et révoltées par cette agression. Elles rassemblent leurs économies et font appel aux chasseurs de primes de la région pour abattre leurs bourreaux, libérés par le shérif Little Bill. Un jeune tueur, intéressé par la récompense, fait appel à William Munny, ex-terreur de l'Ouest, qui lui-même fait appel à son ancien partenaire, Ned, pour exécuter la sentence.

Point de départ qui en vaut bien un autre, mais à partir duquel Clint Eastwood va retravailler les codes traditionnels du western pour y faire souffler un vent nouveau. La convention veut que les cow-boys à l'écran ne soient que courageux, invulnérables et sans états d'âme. *Impitoyable* nous les montre vieillissants, lassés de la violence et torturés par leurs actions. Eastwood traite le western, contrairement aux règles, comme un perpétuel défi lancé au genre et au mensonge mythologique qu'il véhicule. Finies les légendes de la conquête de l'Ouest et leur machisme sans faille. Les héros sont fatigués. Comme Monsieur Teste, Eastwood tue en eux la marionnette. De ces tueurs, il ne reste plus que la fragilité,



la culpabilité et le remords. Tous sont minés. Par leur passé qui les ronge et contamine leur présent comme par la morale qu'ils introduisent dans un univers où elle n'a surtout pas sa place.

*Impitoyable* nous décrit un monde masculin au bout du rouleau, régi par un machisme finissant et dépassé.

Pour Clint Eastwood, l'atmosphère et les lois du western classique ne sont plus que ficelles usées. Ultimes soupirs d'un monde et d'un genre à l'agonie, dépourvus d'harmonie et de paix, dont les battements de cœur n'obéissent plus qu'au rythme fatal de la tragédie. Un monde blessé pour un western crépusculaire.

Titre original **Unforgiven**  
Production **Malpaso**  
Réalisation **Clint Eastwood**  
Scénario **David Webb Peoples**  
Photo **Jack Green**  
Montage **Joël Cox**  
Musique **Lennie Niehaus**

## Interprétation :

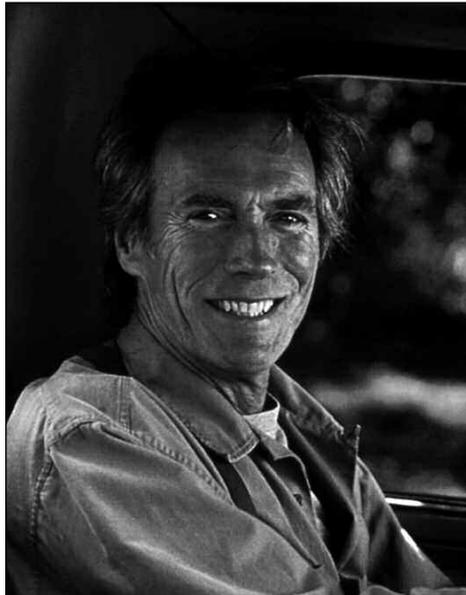
Will Munny **Clint Eastwood**  
Little Bill Daggett **Gene Hackman**  
Ned Logan **Morgan Freeman**  
English Bob **Richard Harris**  
The Shofield Kid **Jaimz Woolvett**  
W. W. Beauchamp **Saul Rubinek**  
Alice Strawberry **Frances Fisher**  
Delilah Fitzgerald **Anna Thomson**  
et

**David Mucci**  
**Rob Campbell**  
**Anthony James**  
**Tara Dawn Frederick**  
**Beverley Elliott**  
**Lisa Repo-Martell**  
**Josie Smith**  
**Shane Meier**  
**Aline Levasseur**  
**Cherrilene Cardinal**  
**Robert Koons**  
**Ron White**  
**Mina E. Mina**  
**Henry Kope**  
**Jeremy Ratchford**  
**John Pyper-Ferguson**  
**Jefferson Mapin**

Film **35mm, couleurs**  
Format **CinémaScope (1/2,35)**  
Durée **130 mn**  
Date **1991**  
N° de visa **80 481**  
Distribution **Warner Bros**

LIVRET PÉDAGOGIQUE ENSEIGNANTS - Édition : Atelier de Production Centre Val de Loire, B.P. 31, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77  
Maquette : Dominique Bastien - Rédaction-en-chef : Jacques Petat, Marie-Claire Cambou - Auteurs du dossier : Jean Douchet, Cédric Anger - Photos : collection Kipa. © A.P.C.V.L. 1996. Lycéens au cinéma en région Centre est coordonné par l'Atelier de Production Centre Val de Loire, réalisé avec le soutien du Centre National de la Cinématographie, du Conseil régional du Centre, de la DRAC Centre et du Rectorat d'Académie et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

# Clint Eastwood



Né le 31 mai 1930 à San Francisco, Clinton Eastwood est d'abord un enfant de la Grande Dépression américaine. Nomade à la recherche d'un emploi, son père ne cesse de faire voyager sa pauvre petite famille de ville en ville à travers l'Amérique. Parallèlement à ses études, le jeune garçon exerce divers petits boulots, de livreur de journaux à récupérateur de bouteilles vides. Clinton passe son adolescence à Oakland (Californie) et se consacre d'abord à des études sportives. Diplômé, il erre lui aussi de ville en ville et de jobs en jobs (bûcheron, ouvrier, maître-nageur). À 20 ans, Clint, pianiste et trompettiste, envisage une carrière de musicien. Le service militaire contrarie son projet et, pendant la guerre de Corée, Clint Eastwood enseigne la natation aux jeunes recrues. Ses obligations militaires achevées, il s'installe à Los Angeles où il gagne sa vie en creusant des piscines au noir. Encouragé par deux amis acteurs, il tente sa chance dans un casting de "nouvelles têtes" pour la Universal et décroche un contrat de six mois à soixante-quinze dollars par semaine.

## "L'HOMME SANS NOM" DE SERGIO LEONE

Clint tourne alors dans de petites productions de cinéastes de série B sans importance (Jack Arnold, mis à part) et sa carrière ne prendra vraiment son envol qu'avec la série télévisée *Rawhide* dont il tient un des rôles principaux de 1959 à 1966. Malgré les oppositions des décideurs de CBS qui ne voulaient pas qu'il tourne autre chose pendant toute la durée de son contrat pour le feuilleton, la jeune vedette part pour l'Europe en 1964 tourner **Pour une poignée de dollars** d'un certain Sergio Leone qui avait vu un épisode de la série. À l'opposé de son personnage de jeune cow-boy correct dans *Rawhide*, l'homme sans nom du western de Leone fume des cigarillos, boit, aime l'argent et la violence. Réalisé dans des conditions modestes, le film triomphe en Italie et dans le monde entier. Devenu star, la carrière de l'acteur Clint Eastwood est définitivement lancée.



Il tourne alors les deux autres volets de la trilogie de Sergio Leone (**Et pour quelques dollars de plus**, et **le Bon, la brute et le truand**) mais refusera de jouer dans **Il était une fois dans l'Ouest** (« Ce personnage ne représentait pour moi rien de neuf. Si j'étais resté en Italie et avais continué à faire les mêmes films, cela aurait ruiné ma carrière. Les gens m'auraient associé à ces films-là, uniquement »).

## RENCONTRE AVEC DON SIEGEL

En 1968, après un petit western avec Ted Post, il rencontre surtout Don Siegel qui doit réaliser **Coogan's Bluff** (*Un shérif à New York*). Une complicité s'installe d'emblée entre le metteur en scène et Clint Eastwood qui modifie le personnage de Coogan et fait de nombreuses propositions retenues par Siegel. Leur collaboration atteindra son apogée pour le premier volet de la série des *Inspecteurs Harry* que Siegel réalise en 1971. **Dirty Harry** révolutionnera le film policier américain des années 70 en substituant le climat réaliste et social du polar urbain aux codes alors révolus du film noir hollywoodien. Don Siegel fait exploser l'esthétique brumeuse et manichéenne du genre en décrivant, caméra au poing, et de façon quasi-documentaire, la ville contemporaine dans tous les sens. Chronique quotidienne d'un policier peu orthodoxe en constants conflits avec ses supérieurs, l'ambiguïté et les transgressions permanentes de la loi par celui chargé de la faire respecter vaudront au couple Siegel-Eastwood les qualifications erronées de "cyniques fascistes" par une grande partie de la critique. Les deux hommes tourneront encore

ensemble **Sierra Torride** (*Two Mules for Sister Sarah*, 1970), le sublime **les Proies** (*The Beguiled*, 1971) et **l'Évadé d'Alcatraz** (*Escape from Alcatraz*, 1979).

### SON PASSAGE À LA RÉALISATION

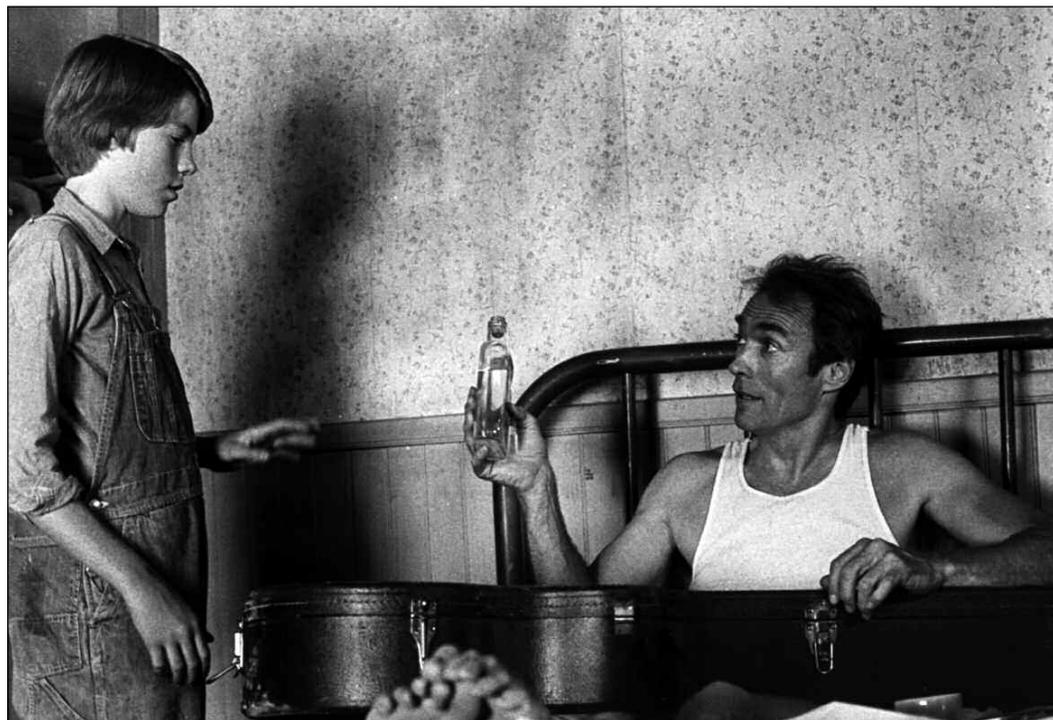
Mais Don Siegel est surtout celui qui pousse Clint Eastwood à devenir metteur en scène. Depuis quelques années, l'acteur avait acheté le scénario de **Play Misty for me** (*Un frisson dans la nuit*, 1971) à une amie scénariste mais n'osait pas le mettre en scène. Encouragé par Siegel, il se décide à tourner cette histoire d'un disc-jockey qui se laisse dominer par une femme dont la folie se dévoile peu à peu. Dès sa première réalisation, Eastwood prend le contre-pied des héros mythiques qu'il a incarnés jusque-là en montrant un homme faible et immature. Déjà, le récit ne se contente pas d'accumuler les situations fortes mais obéit aux grandes règles de la dramaturgie classique où le suspense naît de l'existence intime des personnages – et de leur passé qui contamine leur présent.

Clint Eastwood tourne ensuite **l'Homme des hautes plaines** (*High Plains Drifter*, 1973), son premier western où un homme ayant perdu ses illusions sur le monde devient un justicier sans pitié aux allures de fantôme. La critique boude le metteur en scène Eastwood, trop classique et trop sec, et pérorne sur son imaginaire ambiguïté morale. L'acteur tient dès lors à apporter la preuve qu'il est pleinement cinéaste et décide de ne pas jouer dans sa troisième réalisation, **Breezy** (1973), une histoire d'amour minimaliste entre une jeune fille de 17 ans et un vieux solitaire (William Holden). Viennent ensuite **la Sanction** (*The Eiger Sanction*, 1975) et le premier chef-d'œuvre du cinéaste, **Josey Wales, hors-la-loi** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976). Le film mêle le récit d'une aventure individuelle (celle de Josey Wales, paysan victime devenu hors-la-loi) et celui d'une saga historique collective (l'Amérique d'après la Guerre de Sécession, sa désolation et la naissance de son territoire). À la violence de ce personnage révolté qui doit passer par la vengeance pour arriver à la paix et aux bouleversements de l'Histoire, Eastwood oppose la quiétude des paysages traversés. Immobiles et silencieux. Livrés à la pure contemplation dans un monde où l'action fait rage. Le film connaît un triomphe public et critique.

### DES PERSONNAGES DÉSENCHANTÉS ISSUS DES MYTHES AMÉRICAINS

Avec **l'Épreuve de force** (*The Gauntlet*, 1977), Eastwood met en scène l'envers de l'inspecteur Harry Callahan. Ben Shockley est un flic raté, un ivrogne désabusé au bout du rouleau. L'auteur-acteur continue ici de jouer avec son image de héros mythique américain en la détruisant. Harry se révoltait contre le système dont il

*Du héros martyr et autodestructeur (Honkytonk Man) au cavalier solitaire lassé des grands espaces (Pale Rider), Clint Eastwood aura exploré et souvent interprété toutes les figures, des plus légendaires aux plus triviales, de la mythologie américaine.*



s'exclut lui-même, Shockley ne cesse de le subir et d'en être la victime. Viennent ensuite **Bronco Billy** (1980), petite fable au bord de la caricature sur la mélancolie des clowns et la perte d'innocence de la société américaine adulte, et **Firefox** (1982), où Eastwood joue avec les conventions du film d'espionnage et de science-fiction et quitte pour la première fois l'attachement au réel et à la vraisemblance qui caractérise son style et ses personnages. Il y reviendra magistralement avec le sublime **Honkytonk Man** (1982), ballade nostalgique à travers l'Amérique de la Dépression. Ce dernier film éclaire d'un jour nouveau l'œuvre du cinéaste et l'oriente vers les portraits de personnages désabusés et mélancoliques, blessés et victimes, désenchantés et autodestructeurs. **Honkytonk Man** s'ouvre par la terre qui remplit tout l'espace du plan et place d'emblée le film sous le signe de la poussière et de l'air. Des éléments. Son sujet est de montrer comment la terre donne naissance à la musique, comment le sol façonne l'âme. Eastwood filme ici le Sud des États-Unis comme un régionaliste. Pas de maniérisme hollywoodien, juste des images qui imprègnent la musique plus qu'elles ne l'illustrent.



### AU CŒUR DU CINÉMA, ENTRE MOUVEMENT ET IMMOBILITÉ

Clint Eastwood tourne ensuite le maniériste **Sudden Impact** (*Le Retour de l'Inspecteur Harry*, 1983), l'enraciné **Pale Rider** (1985) qui rompt avec le nomadisme des cow-boys et nous montre l'aspiration à la sédentarité et à l'immobilité, et le portrait d'un militaire anachronique qui croit encore à la grandeur américaine (**Heartbreak Ridge**, 1987). Le sergent Highway a cette foi naïve dans l'Amérique et est persuadé que son pays ne vit pas de l'espoir mais d'une fierté perdue qu'il faut reconquérir. Passionné depuis toujours par la musique de Charlie Parker, Eastwood décide en 1988 de tourner un film sur le musicien. **Bird** explore l'essoufflement progressif d'un corps qui refuse tous les dons que la nature lui a donnés. Poème sombre sur la vulnérabilité (celle de Parker et celle des autres que le musicien ne tolère pas), **Bird** n'obéit pas aux règles classiques de la "biographie filmée". Puzzle à l'abri de la moindre linéarité, son récit fragmenté suit le flux de la musique du plus créatif et du plus autodestructeur musicien du XX<sup>ème</sup> siècle. **Bird** a l'apparence d'un collage évoquant sans ordre ni chronologie les moments les plus intenses et les plus douloureux (voire pathétiques) de la vie de l'artiste. Eastwood reprendra ce thème de l'artiste déglingué et hystérique deux ans plus tard avec

Avec *Un monde parfait*, Clint Eastwood rompt avec la tradition du road-movie. L'espace américain n'est plus à conquérir et n'est juste que le théâtre de poursuites et de recherches d'un refuge provisoire. Le nomadisme n'a plus pour but de se trouver un espace à soi, de s'installer, il n'en reste que la fuite.

**Chasseur Blanc, Cœur Noir** (*White Hunter, Black Heart*, 1990), inspiré du tournage d'**African Queen** et de la personnalité de son metteur en scène, John Huston. Suivront l'orageux et tragique **Impitoyable** (*Unforgiven*, 1992) et le cruel **Un monde parfait** (*A Perfect World*, 1993), polar en forme de road-movie qui revisite les espaces et territoires du western (l'action se passe au Texas). L'intérêt du film naît aussi de l'inversion de la figure du criminel qu'opère Eastwood : le hors-la-loi, victime, incarne l'ultime désir de justice et d'idéalisme quand le policier (incarné par Eastwood) n'est plus qu'amertume et impuissance.

Vint enfin le bouleversant **Sur la route de Madison** (*The Bridge of Madison County*, 1995) qui démonte les mœurs des sociétés rurales américaines et présente une femme déchirée entre son aspiration à l'aventure et au voyage (le photographe lui propose de vivre avec elle) et sa vie de famille, sédentaire et morne. Terminons en précisant que Clint Eastwood est depuis 1968 à la tête de sa propre maison de production, la "Malpaso" (producteur du premier film de Michael Cimino, **le Canardeur**) et qu'il vient de terminer le tournage d'**Absolute Power**, un thriller politique avec Gene Hackman en scandaleux président des États-Unis.

## FILMOGRAPHIE

### Acteur

- 1955 **Revenge of the Creature** (*La Revanche de la créature*), Arnold  
**Francis in the Navy**, Lubin  
**Lady Godiva**, Lubin  
**Tarentula**, Arnold
- 1956 **Never Say Goodbye** (*Ne dites jamais adieu*), Hopper  
**The First Travelling Sales Lady**, Lubin  
**Star in the Dust** (*La Corde est prête*), Haas
- 1957 **Escapade in Japan** (*Escapade au Japon*), Lubin
- 1958 **Ambush at Cimarron Pass**, Copelan  
**La Fayette Escadrille**, William Wellman
- 1964 **Per un pugno di dollari** (*Pour une poignée de dollars*), Sergio Leone
- 1965 **Per qualche dollaro in piu** (*Et pour quelques dollars de plus*), Sergio Leone
- 1966 **Il Buono, il brutto e il cattivo** (*Le Bon, la brute et le truand*), Sergio Leone
- 1967 **Le Streghe** (*Les Sorcières*)  
 sketch de De Sica
- 1968 **Hang'em High** (*Pendez-les haut et court*), Ted Post  
**Cogan's Bluff** (*Un Shérif à New York*), Don Siegel
- 1969 **Where Eagles Dare** (*Quand les aigles attaquent*), Brian G. Hutton  
**Paint Your Wagon** (*La Kermesse de l'Ouest*), Joshua Logan
- 1970 **Two Mules for Sister Sara** (*Sierra toride*), Don Siegel  
**Kelly's Heroes** (*De l'or pour les braves*), Brian G. Hutton
- 1971 **The Beguiled** (*Les Proies*), Don Siegel
- 1972 **Dirty Harry** (*L'Inspecteur Harry*), Don Siegel  
**Joe Kidd**, John Sturges
- 1973 **Magnum Force** (*id.*), Ted Post
- 1974 **Thunderbolt and Lightfoot** (*Le Canardeur*), Michael Cimino
- 1976 **The Enforcer** (*L'Inspecteur ne renonce jamais*), James Fargo
- 1979 **Every Which Way But Loose** (*Doux, dur et dingue*), James Fargo  
**Escape from Alcatraz** (*L'Évadé d'Alcatraz*), Don Siegel
- 1980 **Any Which Way You Can** (*Ça va cogner*), Buddy Van Horn
- 1984 **Tightrope** (*La Corde raide*), Richard Tuggle  
**City Heat** (*Haut les flingues*), Richard Benjamin
- 1988 **The Dead Pool** (*La Dernière Cible*), Buddy Van Horn
- 1989 **Pink Cadillac** (*id.*), Buddy Van Horn
- 1992 **In the Line of Fire** (*Dans la ligne de mire*), Wolfgang Petersen

(suite page 18)

# L'histoire du film

La naissance des films de Clint Eastwood obéit aux règles les plus simples et les plus logiques de l'inspiration. L'auteur éprouve d'abord le désir de se pencher ou de se repencher sur un sujet qu'il a déjà ou non traité, le thème devient une histoire et il ne reste plus qu'à trouver le genre cinématographique le plus approprié pour raconter cette histoire. Ainsi est né **Impitoyable**. Après l'insuccès du personnel **Chasseur Blanc, Cœur Noir** (1990), Clint Eastwood désirait revenir sur des thèmes universels tels que la violence et la justice. Thèmes qu'il avait déjà abordés dans ses œuvres précédentes mais dont le contresens qu'une grande partie de la critique avait fait sur ces films le gênait. **Impitoyable** est né du désir de mettre les choses au point et d'une sincère autocritique : « *Par le passé, il y avait beaucoup de gens tués gratuitement dans mes films* ».

L'ambition première d'Eastwood est de trouver une histoire qui parle de la violence et de ses conséquences. Tout part d'abord de l'idée d'un personnage imprégné de justice qui commet l'erreur fatale de croire que les actes de violence auxquels il se livre exemplairement peuvent être une leçon qui découragera le reste du monde de venir troubler l'ordre public. Mais en encourageant la violence comme il le fait, la violence engendre la violence et le personnage obtient le résultat inverse de ce qu'il espérait. Ce sont les récents événements et conflits intérieurs auxquels est en proie l'Amérique en ce début des années 90 (les émeutes des minorités qui ont suivi le meurtre d'un jeune Noir battu à mort par des policiers, l'Affaire Rodney King) qui ont inspiré un tel sujet au metteur en scène. « *Au fond, il s'agit là de préoccupations éternelles, pas seulement celles d'une époque précise. Mais, compte tenu de la situation actuelle aux États-Unis, il m'a semblé que c'était le moment de faire ce film.* »

Le scénario se bâtit alors autour de ce personnage représentant la Loi, qui se veut du côté du Bien mais provoque le Mal par l'erreur de son raisonnement. Très vite, vient à Eastwood l'idée de lui opposer un autre personnage qui n'aurait pas les apparences raisonnables du premier et qui serait en proie à la culpabilité par rapport à ses actions passées et violentes. L'équation du scénario est simple : un être, en croyant anéantir la violence, lui ouvre les portes et un autre répond à cet appel. Tous les deux sont victimes



*Le shérif Little Bill (Gene Hackman) torture Ned Logan (Morgan Freeman), attaché aux barreaux de la prison. Cette scène fait référence à l'Affaire Rodney King qui déclencha les émeutes des minorités au début des années 90. C'est la terrible confrontation entre le représentant de la Loi et le seul personnage moral du film, une violence qui prend davantage naissance dans les personnages eux-mêmes que dans les antagonismes de l'organisation sociale.*

et acteurs de la violence. Le genre du film est alors tout trouvé : « *Ce thème est intéressant dans un western parce que l'histoire du western s'est toujours bâtie autour de comportements violents, d'une frontière de la violence chez l'homme* ». Eastwood oriente le ton du film vers celui d'une fable qui démythifierait l'Ouest. Une fable où les choses ne se passeraient pas aussi facilement que dans le western classique, où le tir ne serait pas si précis, où les armes ne fonctionneraient pas à tous les coups comme elles le devraient, où les chasseurs de primes auraient pris un coup de vieux. Bref, un film qui se rapprocherait plus de la vérité de l'Ouest que de sa légende. « *Il y a étrangement deux histoires qui coexistent parallèlement, celle du journaliste qui veut imprimer le mythe de l'Ouest, et celle qui traverse le film et la contredit complètement. La rencontre de ces deux histoires, c'est ce qui me plaisait dans le scénario.* »

Mais Eastwood ne voulait pas que l'acte final de William Munny

apparaisse comme le triomphe de sa vengeance. Il fallait que personne ne gagne quoi que ce soit dans cette histoire, et même, que tout le monde y perde quelque chose... comme dans toute tragédie. « *C'est ce qui arrive, lorsque les gens se complaisent dans la violence pour se rendre justice.* »

Le scénario achevé, le cinéaste commence alors à voir comment l'image peut s'accorder au mieux à l'histoire, avec quelles émotions, quelles sonorités. Pour mettre en scène **Unforgiven**, Clint Eastwood est parti de l'idée d'un film "orageux" qu'on tenterait d'éclairer comme un film noir et blanc. Peu à peu, l'idée que l'orage devienne comme un personnage, un élément déterminant, a paru évidente : les trois protagonistes, à mesure qu'ils s'approcheront, apporteront l'orage avec eux. L'auteur-acteur pouvait dès lors tourner ce que beaucoup considèrent comme son chef-d'œuvre.

# Les personnages

## WILLIAM MUNNY

Will est le personnage tragique par excellence. Son passé de tueur impitoyable pèse lourdement sur son présent de père veuf et l'empêche de sortir de la logique inéluctable de son destin. Will a été violent, l'est et le sera encore. Plus le film se déroule, plus sa violence refait surface et rouvre les plaies qu'il croyait refermées. Sa tragédie morale naît de la dualité entre ses aspirations intimes (la femme, le foyer, l'éducation de ses enfants, la paix et le sentiment...) et sa nature profonde d'homme violent. La déchirure, la faille intérieure de Will n'a pas d'autre source que cette rupture entre son idéalisme et la réalité de ce qu'il est. Entre son regret d'un passé proche (avec sa femme) et sa lutte contre un passé lointain. Cette dichotomie, constitutive de son caractère, est au cœur de toutes ses actions qui révèlent à la fois un aspect positif et un aspect négatif. Il tue et commet le mal pour de bonnes raisons : prendre un nouveau départ avec ses enfants et venger des innocents (la prostituée tailladée, Ned). Même lorsqu'il achève un cow-boy à l'agonie en insistant pour qu'il ait de l'eau, son geste revêt les apparences de la simple humanité.



## LITTLE BILL DAGGETT

Au contraire de Will, on ne peut parler de dualité pour définir le caractère de Little Bill, mais bien plutôt de contradictions. Contradiction entre son passé d'homme violent, lui aussi, et son costume de shérif. Entre ses méthodes brutales et instinctives, et l'ordre qu'il veut faire régner dans sa ville. Contradiction enfin entre ses intentions constructives (faire peur aux chasseurs de primes ; se bâtir une maison) et leurs résultats chaotiques (la violence se déchaîne ; le toit de sa maison est une véritable passoire).



Little Bill croit profondément aux vertus du machisme et les femmes (leur sort et leur sexe) l'indiffèrent totalement. Machiste sans sexualité et célibataire, il règne sur Big Whiskey et ses adjoints comme un bon patriarche qui n'a pas d'autres désirs que de fumer sa pipe le soir devant sa maison. Little Bill n'a de respect que pour les hommes de caractère, ceux qui viennent du même passé que lui, et auxquels il peut se mesurer.

**GENE HACKMAN.** Né à San Bernardino (Californie) en 1931, Gene Hackman fait sa première apparition à l'écran dans *Mad Dog Call* (Balaban, 1961). Puis il décroche un petit rôle dans le magnifique *Lilith* (1964) de Robert Rossen. Il tourne peu. La célébrité vient avec le succès et la renommée du *Bonnie and Clyde* (1967) d'Arthur Penn. Le triomphe du film propulse Gene Hackman au rang de premier rôle potentiel. C'est ce qui arrive en 1971 avec *French Connection*, dont il tient le rôle principal. Mais Gene Hackman n'est jamais plus émouvant qu'en victime désignée, faible et ne maîtrisant pas les événements qui l'entourent. Dans *Conversation secrète* (*The Conversation*, 1974), Coppola lui donne un des plus beaux personnages du cinéma américain des années 70. N'ayant pas fréquenté les bancs de *l'Actor's Studio*, Gene Hackman n'en rajoute jamais et brille par la sobriété de son jeu. C'est ainsi que l'utilise Clint Eastwood dans *Impitoyable*. Il interprète actuellement pour le cinéaste un président des États-Unis devenu assassin et voulant étouffer son meurtre, dans un polar dont l'aspect polémique (sur la manipulation et l'immunité politique) fait déjà beaucoup de bruit aux États-Unis.

## NED

Ned est le seul vrai personnage moral du film. Jamais plus que sur lui ne s'exerce cette distanciation du personnage vis-à-vis des actions qu'il commet, qu'il juge et qui l'indignent. Ned a perdu la foi en ce métier de tueur qui, même exercé pour de l'argent, ne lui inspire plus que révolte et dégoût. En refaisant les gestes de son passé, il ne ressent plus que la honte et une grande culpabilité. Au contraire de Will, Ned n'éprouve pas de contradiction entre l'aspiration au sentiment et l'action meurtrière : il est complètement dans le sentiment et la raison. Il est submergé par ses états d'âme dans une situation où il ne devrait surtout pas y être sensible. Impossible donc de renouer avec ce passé de professionnel froid et



impitoyable. Ned est sans cesse en position d'autocritique, d'introspection et ne peut que renoncer à ce qui le révolte. Droit et fier, il ne donnera pas pour autant ses collègues de terreur car il connaît leurs motivations et sait qu'il a lui-même été comme cela.



## LE KID

Petite frappe que la peur surexcite et émotionne, le Kid est le prototype même du jeune loup aveuglé par le culte des légendes (il n'est pas myope pour rien), et le mensonge que cette mythologie transporte avec elle. Il poursuit le rêve de devenir à son tour une légende vivante et ne voit William Munny et son ami que comme des fantômes, des projections de ce qu'il voudrait être. Sa propre confrontation à la violence agira sur lui comme une révélation de la réalité et brisera son désir de poursuivre un monde totalement mythique et idéalisé. Au courage simulé succédera le traumatisme de l'assassin encore vierge. Le kid joue au dur, *se la joue*. Il veut rentrer dans une représentation mythique et jouer un rôle qui n'a rien à voir avec sa nature profonde.

## W. W. BEAUCHAMP

Beauchamp, le petit biographe des légendes de l'Ouest, est l'autre personnage aveuglé par la mythologie. Il voit les fortes individualités qui circulent autour de lui avec les yeux de Chimène et ne vit l'aventure que par procuration. Comme le Kid, Beauchamp est un être pas encore adulte (la peur le fait uriner) et qui, ne connaissant rien de la vie et de la réalité, sublime tout ce qu'il voit et entend, et s'en fait une représentation totalement fausse. Sa représentation d'English Bob se brisera au contact de Little Bill dont la représentation se désintégrera, elle aussi, au contact de William Munny. Sa vision de l'Ouest n'est que le résultat de son imagination. Elle est purement mentale. Beauchamp ne vit pas l'Ouest et sa violence. Il ne les ressent pas (voyant du sang sur sa chemise, il en déduit qu'il va mourir et ne sent pas qu'il n'est même pas touché et qu'il ne s'agit pas de son sang). Ce personnage qui se sert de la vérité de l'Amérique de l'époque pour l'amplifier et en donner une image faussée, est l'antithèse exacte du cinéaste qui respecte scrupuleusement la réalité et détruit la mythologie.



# Le scénario

**1** Le générique défile sur un plan de coucher de soleil sur une petite ferme.

**2 (1'05")** Big Whiskey, Wyoming, 1880. La nuit. Dans un saloon dont l'étage fait office de maison close, deux cow-boys tailladent le visage et le corps de Delilah Fitzgerald, une prostituée, après que celle-ci s'est moquée de la petite taille du sexe de l'un d'eux. Skiny, le patron du lieu, interrompt l'agression en les menaçant de son revolver.

**3 (2'37")** Little Bill, le shérif de la ville, arrive dans le saloon et condamne les deux cow-boys aux coups de fouet. Révoltée de cette faible sanction par rapport à la gravité des actes, Alice, l'ainée des prostituées, réclame la pendaison. En vain. Le shérif condamne finalement les deux hommes à rembourser en chevaux le contrat qui lie Delilah, défigurée donc inutile, à Skiny.

**4 (6'37")** Le lendemain, les prostituées réunissent toutes leurs économies pour payer le chasseur de primes qui les vengera et tuera les deux cow-boys.

**5 (7'52")** Loin de Big Whiskey, dans sa ferme où il élève ses deux enfants, le veuf William Munny sépare les cochons malades du troupeau lorsqu'il reçoit la visite du «Kid», un jeune tueur à la recherche d'un partenaire pour toucher les 1 000 \$ de récompense. Will, ancien chasseur de primes et tireur légendaire, refuse l'aventure. Le Kid lui dit qu'il peut le rejoindre sur la route s'il change d'avis.

**6 (13'30")** Les deux cow-boys exécutent la sentence de Little Bill et donnent leurs plus beaux chevaux au patron du saloon et à Delilah. Furieuses qu'on échange l'honneur d'une femme contre des «bourins», les prostituées leur jettent des pierres.

**7 (16'07")** Will sort ses vieux revolvers et son fusil, et s'entraîne à tirer sur une boîte de conserve.

**8 (17'17")** Il se rase et, avant de partir, dépose un bouquet de fleurs sur la tombe de sa femme.

**9 (18'00")** Les dernières instructions données à son fils devenu chef de famille durant son absence, Will remonte non sans difficulté sur son cheval et part.

**10 (19'50")** Skiny apprend que ses prostituées ont lancé un appel d'offre aux chasseurs de primes de la région et essaie de les faire revenir sur leur décision.

**11 (20'40")** Il va voir Little Bill qui construit sa maison et, ennuyé, lui dévoile ce que les prostituées ont fait.

**12 (23'18")** Will rend visite à Ned, son ancien collègue tireur d'élite, et lui propose de rejoindre le Kid avec lui. Ned accepte et quitte sa ferme et sa femme. Les deux ex-tueurs, en selle comme avant, chevauchent à travers la plaine.

**13 (27'37")** Le soir, à la lumière d'un feu de bois, les deux amis se rappellent leurs méfaits passés. Will affirme qu'il n'est plus le même homme mais qu'il a besoin d'argent pour un nouveau départ avec ses enfants.

**14 (30'18")** Le lendemain. Dans un train, English Bob, chasseur de primes royaliste, se dirige vers Big Whiskey et fait la connaissance de Beauchamp, un petit écrivain qui publie des feuilletons biographiques sur les grandes légendes de l'Ouest.

**15 (32'51")** Arrivé en ville et accompagné de Beauchamp, English Bob refuse de déposer ses armes à feu au bureau du shérif.

**16 (35'07")** Fébriles, les assistants de Little Bill chargent leurs armes pour forcer le nouveau venu à se plier à la loi.

**17 (37'16")** Le shérif et ses hommes cueillent English Bob à la sortie du barbier et Little Bill lui casse la figure en guise d'avertissement à tous les mauvais garçons de la région tentés par la récompense des prostituées.

**18 (44'20")** Will et Ned rejoignent le Kid qui finit par tolérer la présence du nouveau venu et le partage de la récompense en trois parts.

**19 (48'37")** Sur la route, Ned découvre la myopie du Kid qui se fâche et affirme qu'il voit très bien jusqu'à 50 mètres.

**20 (51'27")** Little Bill a bouclé dans les cellules de son bureau English Bob et Beauchamp. Il humilie le tueur britannique et démythifie les événements légendaires rapportés dans les livres de Beauchamp.

**21 (55'40")** Près d'un feu, le Kid évoque le célèbre passé de Will et affirme que lui-même a déjà tué cinq hommes.

**22 (57'50")** Le shérif a sorti Beauchamp de sa cellule pour qu'il réécrive sa version des événements. Il humilie de nouveau English Bob.

**23 (1h02'40")** Malgré l'orage, les trois tueurs progressent vers la ville.

**24 (1h03'56")** Le lendemain, Little Bill relâche English Bob et le chasse de la ville.

**25 (1h05'43")** Sous une pluie battante, les tueurs arrivent à Big Whiskey.

**26 (1h06'20")** Au saloon, le Kid monte voir les prostituées pour parler de la récompense sur laquelle il prend une avance en nature.

**27 (1h06'28")** Sous le toit poreux de sa maison qui prend l'eau, Little Bill raconte ses histoires à Beauchamp quand on vient le

prévenir que des hommes armés sont arrivés au saloon.

**28 (1h08'46")** Au saloon, Ned rejoint le Kid à l'étage et laisse Will fiévreux seul à une table. Little Bill et ses hommes arrivent et le shérif inflige à Will la même correction qu'à English Bob. Ned et le Kid s'enfuient par les fenêtres et emmènent Will très amoché.

**29 (1h17'02")** Dans un refuge hors de la ville, Ned recoud les plaies ouvertes du visage de Will mourant.

**30 (1h17'38")** Le lendemain, des prostituées viennent les voir et *soulagent* Ned et le Kid.

**31 (1h18'50")** Le soir, Will, entre la vie et la mort, délire et sent qu'il va mourir.

**32 (1h21'14")** Le lendemain, la prostituée tailladée vient voir Will convalescent. Elle lui propose une passe qu'il refuse prétextant sa fidélité à sa femme.

**33 (1h25'55")** Surplombant une vallée rocheuse, Will, après que Ned n'est pas parvenu à tirer, abat le plus jeune des deux tueurs.

**34 (1h30'32")** Persuadé de ne plus être fait pour ce genre d'action, Ned renonce à abattre l'autre cow-boy avec ses collègues et repart chez lui.

**35 (1h32'04")** Un adjoint court avertir Little Bill que les tueurs ont tué un des cow-boys.

**36 (1h32'37")** Le soir, devant le saloon, le shérif réunit ses hommes et les lance à la recherche des tueurs.

**37 (1h34'06")** Au cœur de la nuit, un adjoint de Little Bill annonce qu'ils ont capturé un des tueurs.

**38 (1h34'36")** Pendant ce temps, en dehors de la ville, Will et le Kid surveillent une maison où l'autre cow-boy s'est réfugié.

**39 (1h35'35")** Les hommes de Little Bill lui apportent Ned, ligoté.

**40 (1h36'18")** Le lendemain, Will et le Kid attendent toujours la sortie du tueur.

**41 (1h36'55")** Little Bill fouette très violemment Ned qui refuse de dénoncer ses compagnons.

**42 (1h38'55")** Le deuxième agresseur des prostituées sort enfin de la maison pour aller aux toilettes. Le Kid l'abat pendant que Will le couvre. Les deux tueurs s'enfuient.

**43 (1h41'25")** Traumatisé, le Kid avoue à Will qu'il n'avait jamais tué avant. Une prostituée leur apporte l'argent et apprend à Will que Ned est mort sous les coups de fouet et que son corps est exposé à l'entrée du saloon.

**44 (1h48'34")** La nuit venue, sous l'orage, Will confie l'argent au Kid et va à Big Whiskey venger Ned. Il voit le cadavre de son ami et entre dans le saloon dont il tue le propriétaire avant d'abattre Little Bill et un bon nombre de ses hommes sous le regard fasciné de Beauchamp. Après avoir achevé le shérif, il sort sous l'orage. Personne n'ose lui tirer dessus. William Munny s'en va dans la nuit.

**45 (1h59'37")** Revenu à la ferme, il se recueille sur la tombe de sa femme. (Durée totale : 126')

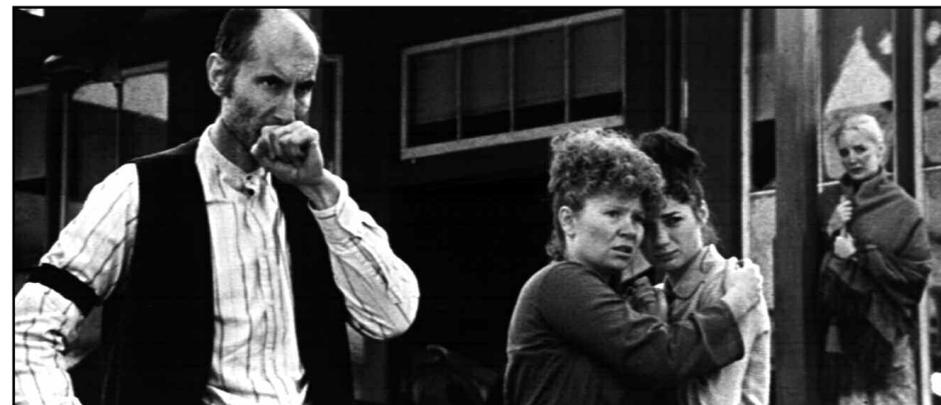
# Analyse dramaturgique

La structure dramaturgique d'*Impitoyable* s'organise entièrement autour d'un lieu : le saloon. C'est lui qui ouvre et ferme le film (S2, S44). Le lieu lance l'action et tout le mouvement du récit consistera à attirer dans l'établissement, dans le lieu originel du drame, le plus lointain des tueurs. Tout part et revient au saloon qui absorbe les personnages du film et les retient. Le lieu a ses messagers qui viennent chercher et entraîner les gens : Skiny vient voir Little Bill qui accourt (S11), une prostituée vient voir Will et l'attire au saloon (S43) comme un ange obscur envoyé par l'institution. Impossible d'échapper au lieu originel de l'action. Même Ned qui repart vers le Sud, loin de la ville, sera ramené une ultime fois (S44) dans ce lieu mortifère qui vampirise les personnages et les dévore. Ce retour perpétuel des êtres dans un même lieu donne à la structure du film la sensation d'un univers de cauchemar : quoi qu'ils fassent, les personnages reviennent toujours au même endroit. Cette construction circulaire du récit renforce les allures de tragédie du film : de la même façon que les personnages ne peuvent échapper à leur destin et à leur nature première et violente, l'action doit se terminer dans le lieu originel où elle a commencé.

## UNE CHAMBRE D'ÉCHO...

Le récit d'*Impitoyable* va obéir au phénomène de la réverbération des actions, de la répercussion et de l'écho des événements et des informations. Dès la première scène, le jeune cow-boy est attiré par l'écho des cris de la chambre d'à côté, comme le Kid viendra voir William Munny parce qu'il aura entendu parler de son passé (S5). Toute l'action obéit à ce phénomène de répercussion des événements. Une scène est provoquée par un écho et, en se déroulant, en provoque un autre. Little Bill démolit le portrait d'English Bob parce qu'on l'a informé de son arrivée (écho 1) et, en le faisant, affirme donner « un avertissement à tous les mauvais garçons de la région » (écho 2, il suppose donc que ce qu'il vient de faire va se répercuter dans les environs) (S17). Les messagers du saloon sont d'ailleurs chargés de servir d'écho à l'action : Skiny informe Little Bill de la récompense offerte par les prostituées, et l'autre fille de joie apprend à Will la mort de Ned. Ce qui va déclencher une autre action comme dans une marche infernale et inarrêtable. D'où la mécanique de la

*Toute action se déroule toujours sous le regard de personnages qui serviront de relais et colporteront l'événement. Eastwood retrouve le principe de la tradition orale, fondatrice de tout récit légendaire.*



tragédie du film, l'aspect "machine" du récit. Pas un épisode crucial et violent ne se passera donc sans spectateur, sans chœur antique pour commenter et colporter l'action : English Bob se fait casser la figure devant toute la ville (S17), Will subit les coups du shérif devant les yeux des occupants du saloon (S28), tous les habitants de Big Whiskey sortent de chez eux dans le dernier plan du film pour le voir partir dans la nuit (S44). C'est que l'écho ne peut se transmettre que si quelqu'un est là pour voir l'action et la raconter. D'où le personnage de Beauchamp qui fait profession de ce rôle d'écho des événements. Le récit obéit donc au principe de la légende qui ne peut se bâtir que sur la répercussion qu'elle a dans le temps et l'espace, l'écho essentiel étant celui du passé des personnages qui revient dans le présent pour contaminer leurs états d'âme.

## ... POUR UN ANTI-HÉROS

L'unité du film est renforcée par le refus du changement de ton. Aucune scène de détente dans *Impitoyable*. Le récit va jusqu'au point extrême de l'engrenage et interdit toute digression. Le sujet impose le ton. Cette description d'une situation de plus en plus inextricable ne peut permettre ni sourire ni aération du récit (procédé cher à certains auteurs de westerns comme Hawks qui mêle tous les tons et fait succéder la tragédie au comique). Les seuls moments où le sourire point sont ceux où le cinéaste rappelle l'humanité des personnages mythiques : Will n'arrive pas à tirer au revolver dans une boîte de conserves et sort sa grosse carabine (S7), il tombe de cheval (S9), Little Bill met ses lunettes de vieillard pour lire (S20) pendant que sa maison prend l'eau (S27). C'est tout l'enjeu du film que de détruire la légende et de mettre sur l'écran des personnages vulnérables, réels et anti-théoriques.

Eastwood sait aussi éviter le piège dans lequel bon nombre de cinéastes-acteurs tombent ordinairement : la discrimination entre les premiers rôles et les autres personnages ; cette servilité qui

rend le héros prestigieux et les seconds rôles ridicules, et cette erreur consistant à donner entièrement raison à un personnage et à charger les autres excessivement. *Impitoyable* donne ses chances à chacun des personnages et est dépourvu de rôles ingrats en arrière-plan. Pour arriver à cette égalité, Clint Eastwood renonce à tout ce qui divise et sépare le monde en deux : les bons et les mauvais, les fins et les idiots, les courageux et les maladroits... Ses personnages seront tout cela à la fois, nourris de ces contradictions. Dès que la mythologie et l'aspect invulnérable d'un personnage s'installe, la scène suivante casse cette image d'Épinal du héros et en montre les faiblesses comme un gant brutalement retourné. À peine English Bob est-il présenté infaillible et charismatique (S14, S15) que les scènes suivantes nous le montrent sans panache ni courage (S17, S20, S22). De même, les tueurs vieillissent (S7, S9) et le jeune tireur d'élite est myope. Dans la dernière scène, Little Bill s'insurge de la lâcheté de Will mais, touché à terre, est prêt à lui tirer dans le dos. Dès que le récit secrète l'image mythique d'un personnage, il détruit cette même image dans les scènes suivantes. Ainsi Clint Eastwood évite-t-il la convention de la vedette qui écrase tous les autres personnages condamnés à le servir en jouant les faibles et les idiots. Cette vulnérabilité généralisée, cette fragilité, permet aisément l'identification (comment rendre sympathiques des tueurs impitoyables, sinon ?). Il rejoint ainsi le grand cinéma américain classique qui savait à quel point il est indispensable de toujours amoindrir son héros. Plus le rôle est prestigieux, plus on invente d'anicroches (Hitchcock en tirera le meilleur parti dans *Fenêtre sur cour* en laissant son héros dans un fauteuil d'infirme). La vulnérabilité est l'indispensable poids de vérité, donc de croyance, en un personnage héroïque. Ainsi Eastwood décape-t-il le western du mensonge mythologique et retrouve-t-il le secret perdu du cinéma classique. Seule façon d'être absolument moderne.

# Traitement et significations

Il ne faut jamais oublier que Clint Eastwood est avant tout acteur. S'il est devenu metteur en scène, c'est-à-dire un auteur, c'est pour offrir plus d'ampleur aux personnages qu'il incarne. Comme chez Chaplin, Stroheim, Welles, et quelques autres, s'établira chez lui un dédoublement fondateur entre la fonction de "director" et celle d'interprète. Le regard posé sur le personnage porte celui-ci à son incandescence, le conduit à son dépassement par et dans sa représentation.

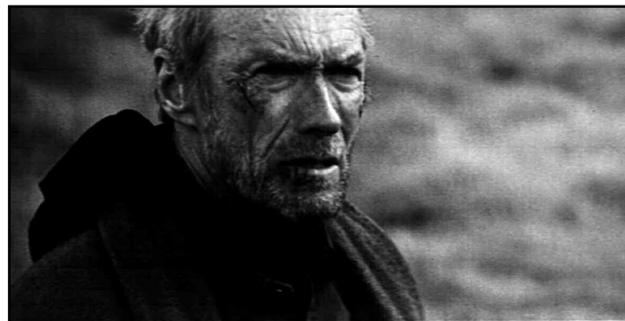
Cette transfiguration qu'implique le rôle du héros a été imposée dès le début de la carrière d'Eastwood par Sergio Leone, l'inventeur de ce que l'on appellera le "western spaghetti". Le metteur en scène italien, profondément cinéophile, fasciné par le mythe hollywoodien d'un monde transcédé, drainait dans son cinéma cette envie mortelle de prolonger une représentation classique qu'il savait finie et qu'il lui fallait, d'autant, pousser jusqu'au maniérisme en accentuant le pouvoir de sa légende. L'affabulation accordée non seulement à l'histoire mais surtout aux personnages se trouvait au cœur de la construction de ses films. Elle en constituait le sujet. Les personnages se jouent ou se *la jouent* d'une façon qu'ils voudraient mythique et qui se révèle n'être que mythomaniacque. Ils sont obligés de se comporter en héros, d'assumer cette fonction comme malgré eux puisqu'ils ne croient plus en la cause de leur combat. Celui-ci n'est plus le leur.

## UN WESTERN CRÉPUSCULAIRE

Eastwood, dans ses multiples interprétations, en retiendra le principe. S'il ne respecte pas toujours cette optique, s'il lui apporte des variations plus riches et subtiles, sa propre vision finalement lui restera assez fidèle. Mais jamais comme dans *Unforgiven* il ne rendra un hommage aussi évident à ce cinéaste étranger que l'on accusa d'avoir assassiné le western. Notons qu'il traite son personnage de William Munny dans le film comme une sorte d'étranger, un exclu contraint de reparcourir l'Histoire du western, de revenir dans sa propre histoire. Littéralement, Eastwood – acteur, réalisateur, auteur – est ici un revenant.

Retour, donc, au cinéma de Sergio Leone. Et plus avant, au cinéma de celui qui, comme tant d'autres, l'a influencé, qui a constitué le modèle du genre, le narrateur classique par excellence, le plus

américain des cinéastes, John Ford *himself*. D'où l'importance qu'Eastwood accorde aux notions de filiation, de continuation et d'aboutissement. La grandeur de l'ancêtre admiré, imité mais insurpassable, ne peut qu'entrer en résonance avec celle du fils. En ce sens on a raison de dire qu'*Unforgiven* est un western crépusculaire. Vision désenchantée d'un monde jadis aussi magique que tonique.



Que deviennent les légendes, une fois que les mythes fondateurs et leurs valeurs se sont écroulés. Tel est le sujet principal de chacun des films d'Eastwood. Appliquée au western, cette pensée nostalgique, attristée, devient l'élément moteur du film. Le genre lui-même, en voie de disparition, est appelé, ou plus exactement, comme on le pratique en nécromancie, rappelé d'entre les morts. Il y a cet aspect d'évocation funèbre dans *Unforgiven*. Il faut remettre en marche toute une machinerie rouillée comme l'est le corps d'Eastwood au début du récit. Il faut que survive le western, le temps d'un film. Il faut alors le doper à coups de récits légendaires, comme autant de drogues injectées dans la narration pour la maintenir et la mener, épuisée, à son terme.

"Le travelling est affaire de morale", disait Jean-Luc Godard. La bonne distance, celle du récit légendaire du western classique, est aujourd'hui perdue. La myopie du Kid l'oblige à voir et vivre les choses à travers les autres. Le western, selon Eastwood, s'inscrit dans la vision d'une conscience déchirée.



## LA SUBVERSION DES CODES DU CHEVALERESQUE

Mais ces morceaux de légende ne sont plus arrachés à la réalité, fût-elle fictionnelle. Ils sont des reflets déjà ternis, des histoires d'histoires, des contes de troisième main, des clichés faciles, qui ne retiennent de l'exploit et de l'héroïsme que le sensationnel, le voyeurisme le plus médiatiquement vulgaire et sale. C'est pourquoi ils seront sollicités avec avidité par un myope, le Kid, et un scribouillard, Beauchamp (merveilleux portrait du fan cinéophile et rat de cinémathèque, d'ilote à la recherche d'idoles), l'un qui veut que l'on regarde et décrive ce qu'il est incapable de voir, l'autre qui cherche à entendre pour l'écrire ce qui n'est pas "dicible" en dehors du mensonger. Nous sommes loin de cette légende du western en tant que genre souverain du cinéma classique américain qui valorise la conquête de l'Ouest, magnifie le caractère chevaleresque du héros et donne à la naissance d'une nation non seulement son ciment idéologique mais l'amplitude et la grandeur de son rêve. Clint sait que le genre est fini. Carcasse vide, il le sape de l'intérieur. Il opère avec ce western la même transmutation que Cervantes fit avec Don Quichotte, achevant au bout de cinq siècles le cycle du roman de chevalerie. On peut même déceler du Don Quichotte dans ce personnage d'*Unforgiven*.

Eastwood, donc, subvertit le cortège de codes que génère le western. Il en attaque la base : celle de la domination du masculin sur le monde. Il dénonce la valorisation exacerbée de la geste virile. De sa fausse grandeur. Bref, du machisme inhérent au genre. Que celui-ci soit le fidèle reflet historique de la mentalité fruste qui caractérise ce type de société, invite le cinéaste à le tourner en dérision. C'est ainsi que le récit ne démarre pas sur un fait épique, hautement masculin, tel que l'avancée des pionniers et de leur convoi, la transhumance, la construction du chemin de fer,

l'attaque des indiens, la lutte d'Abel et Caïn entre nomades et sédentaires, etc. Il débute par une mise en question de l'homme. Pis, par sa virilité tournée en ridicule. Une pauvre fille douce et simple, pensionnaire d'un saloon dont Eastwood en 1993 montre sans équivoque que ce haut lieu incontournable du western n'était en réalité qu'un endroit de plaisir (alcools et jeux) et de débauche (femmes prostituées), bref un bordel ; cette jeune femme, donc, ne peut s'empêcher d'éclater de rire à la vue de la petitesse du sexe de son client. Le jeune vacher (cow-boy), atteint dans sa fierté phallique, entre en fureur et mutile la jeune femme.



Ainsi commence le film. Sur une réaction féminine immédiate, naïve, nerveuse. Mais réaction redoutable puisqu'elle ébranle le mythe que se sont fabriqué les mâles selon lequel la possession de leur organe génital leur donne la force donc le droit de régir et dominer le monde. À cette réaction du féminin, l'homme répond par un acte d'extrême violence qui met à mal le code chevaleresque de la protection des faibles et du respect de la Dame. En deux minutes, la légende du western éclate en morceaux. Ce sont les femmes, aussi intraitables que le chœur antique des Érinyes, qui armeront désormais l'action. À la notion d'honneur dévaluée, stupidement orgueilleuse, que les hommes attribuent au phallus, elles opposent la véritable dignité que leur octroie la féminité.

### LA STRUCTURE TERNAIRE DE LA NARRATION

Dès lors, tout se joue sur un phénomène de répercussion. Notre cinéaste le traite par triple écho. Mais reprenons le début du film. Un homme jeune et vigoureux, sur un lit, "chevauche" une "fille". Il accomplit normalement sa fonction animale. Mais le rapport de force qu'il faut constamment prouver, implique un doute qui taraude secrètement le mâle. Aussitôt, répercussion. De la chambre voisine parviennent cris de colère d'un homme, hurlements d'une femme. Sa virilité a été moquée. Fait divers banal de bordel. Mais l'accès de violence qui en découle appelle à

son tour de nouveaux retentissements. La loi, police et justice, par l'intermédiaire du shérif, Little Bill, intervient. C'est une histoire d'hommes qui se règle par une tractation marchande. Jugement raisonnable du point de vue des hommes que les femmes, en écho, ressentent immédiatement comme éminemment injuste et pis, injurieux, puisqu'elles y sont mises sur le même plan que le bétail. Aussitôt elles récoltent une grosse prime pour s'offrir le service d'un tueur-justicier. Et, à des miles de là, notre héros, William Munny, est engagé.

Le film sera donc le trajet de ce tueur jusqu'au lieu où s'est déroulée la scène primordiale, originelle, du film. La construction d'*Unforgiven* repose ainsi sur un jeu constant d'écho. Toute chose sera vue et répercutée selon un principe ternaire. C'est pourquoi le groupe formé par les tueurs est un trio. Eastwood pouvait, narrativement, se contenter d'un duo : celui du Kid puisqu'il fallait quelqu'un pour venir "déterrer" William Munny et l'amener à l'action. La nécessité qu'éprouve celui-ci de s'adjoindre Ned ressort, certes, de raisons secrètes (doute sur sa propre capacité par rapport à ce qu'il fut, à sa légende ; besoin d'une caution morale par rapport à une entreprise qui lui répugne intimement) mais surtout de l'obligation de la loi en termes de dramaturgie du chiffre trois. Et Eastwood va broder sur ce nombre pour ébranler la légende et le mythe du western. Comme au jeu de billard à trois bandes, Eastwood introduit un phénomène de réflexion et de distanciation quasi brechtienne. Dès qu'une action se produit, elle est immédiatement répercutée donc mise en question. Ce jeu de renvoi permanent empêche l'action d'être immédiate, primaire, simple – ce qui explique l'écriture très morcelée, hachée du film – mais oblige nécessairement celui qui accomplit cette action à la réfléchir moralement. Il lui est rendu impossible de ne pas voir, de ne pas comprendre, de ne pas saisir ce qu'il fait.



### UNE CONSCIENCE TRAGIQUE DU WESTERN

De ce point de vue, Eastwood corrode la structure du western de l'intérieur puisque dans le western, en principe, on est là pour agir et non pour penser. Alors qu'*Unforgiven* est construit sur la pensée. Celle qu'un homme "dépravé et de tempérament violent" mais d'expérience porte sur la vie, la femme, les hommes et leurs actions. Ce phénomène de l'écho et du ternaire (on dit la chose que l'on va faire, on fait cette chose, on voit et juge ce que l'on a fait) décompose l'action, l'empêche d'être filmée dans le feu. Tout suscite la réverbération, provoque l'écho (à noter l'importance du



travail sonore), sollicite la fiction et en conséquence perturbe le réel. Le regard de la caméra, comme celui du héros, est à jamais faussé, troublé. *Unforgiven*, c'est "À la recherche de l'innocence d'un regard perdue". Et si la traduction française assoit la notion externe d'*impitoyable*, elle écarte celle, plus exacte, plus intériorisée d'*impardonné*. Car pour Clint Eastwood - William Munny, il est impardonnable d'être contraint de rejeter la compassion et la compréhension. Impitoyablement la violence s'est infiltrée au cœur de tout rapport humain. Elle fait, elle est, la loi : celle du marché.

La seule victime féminine à cause de laquelle toute l'action se déclenche est justement celle qui voudrait échapper au cycle de la violence. Mais rien ne peut stopper l'engrenage de la vengeance une fois mise en route par et pour l'argent. Le personnage d'Eastwood rêve d'un monde pacifié où l'accouplement du féminin et du masculin échapperait à la force, passerait par la douceur. Cette aspiration le tourmente d'autant plus qu'il la sait possible et impossible. D'où l'importance de la notion de mutilation, de traces, de cicatrices. Il n'y a plus possibilité d'un monde harmonieux et constructif. Le paysage a perdu la grandeur, la somptuosité, la magnificence que John Ford sut lui accorder. Clint Eastwood nous le montre désolé, torturé, comme supplicié. Désormais c'est l'univers lui-même qui est blessé.

(Jean Douchet)

# Une séquence

Après s'être fait tabasser par le shérif, Will s'est retiré en dehors de la ville. La prostituée tailladée lui a rendu visite, lors d'une scène empreinte de douceur, durant laquelle Will a rappelé sa fidélité à sa femme.



(1) **Delilah** : Je vous admire pour ça. Pour être fidèle à votre femme. J'ai connu pas mal d'hommes... qui n'étaient pas...

**Will** : Oui, je suppose.

**Delilah** : Elle est restée dans le Kansas ?

**Will** : Elle est... Oui, elle s'occupe de mes deux enfants.



**Voix des cow-boys**

Tiens-le Slim, tiens le bien.



**Voix des cow-boys**

Allez, rattrape-le !

(coup de feu, hennissements des chevaux)

Nom de Dieu !



(1) Nous donnons ici la transcription de la version française.

1. Le dernier plan de la scène entre William Munny et la prostituée amorce celle qui va suivre (la jeune femme est en fait la cause de ce qui va suivre) : mais elles sont traitées sur un mode résolument inverse. Le ciel est omniprésent ici alors que la terre envahira tout l'écran dans la séquence suivante, le corps est déjà mutilé (mise en évidence des cicatrices) alors qu'il sera maltraité *en direct* après, et le plan nous présente le versant idéaliste du tueur et son aspiration intime à la douceur quand les plans qui suivront nous le montreront impassible et impitoyable. À cette vision sublimée de la femme, associée à l'élément aérien et au sentiment, va succéder l'univers des hommes, terrien et dépourvu de la moindre affection.

2. D'emblée, le ciel est limité à la surface supérieure du cadre, presque éliminé du plan. La terre est d'autant plus présente qu'elle est accidentée, fissurée de part en part ; derniers signes d'une nature qui a souffert et ne pourra retrouver son harmonie initiale – il est arrivé à la nature la même chose qu'aux personnages et les failles de la terre évoquent expressément les cicatrices et les mutilations des êtres qui nous sont montrés. L'acte violent de marquer le corps est d'ailleurs le travail principal des cow-boys qui marquent les veaux (l'idée de trace et de cicatrice hante tout le film) qu'une série de plans nous montre en pleine activité.

6. Le cavalier sort de la vallée de rochers comme d'un refuge et s'ouvre totalement à l'espace, s'exposant au danger. Le paysage, toujours majoritairement terrien, est encore plus accidenté, déchiré, et accentue la sensation d'une violence imminente. Un coup de feu résonne, le frappe et interrompt la cadence du cheval. Le travail sonore sera le même durant tout le film : c'est par le son qu'un autre monde pénètre violemment celui qui est vu ici. Le plan oppose deux activités professionnelles : le travail des cow-boys, exposés, et celui des tueurs, cachés. À la fin du plan, le cavalier et sa monture tombent sur le rocher au premier plan qui cache la vision de leur chute : la terre n'envahit pas seulement l'espace du plan mais absorbe, vampirise l'élément humain pour le faire disparaître.

9. Plan brusquement très rapproché du cavalier à terre. La violence de l'image nous est donnée par le naseau du cheval à l'agonie au tout premier plan. La mort du cheval est essentiellement symbolique, renvoyant à une des scènes précédentes où le même jeune homme proposait à la prostituée agressée sa plus belle monture pour se faire pardonner. Mais elle signifie également la condamnation du cavalier qui se retrouve privé de toute possibilité de fuite.

10. Les trois cow-boys, stupéfaits. Suspension brutale de leur mouvement. Ils sont comme pétrifiés sur place et paraissent bloqués par le paysage, comme coincés au milieu d'un champ de tir. À la traque des veaux succède la leur. Leur mouvement instantané de la tête vers le haut nous fait comprendre qu'ils savent tout de suite d'où vient le coup tiré, comme s'ils s'y attendaient. Compréhension immédiate de la situation : à partir du moment où c'est Davey qui a été visé et pas un autre, ce ne peut être que pour l'incident avec les prostituées qui auraient donc engagé des tueurs pour se venger. Le plan nous montre les trois cow-boys en proie à deux réactions instantanées : la stupéfaction et la recherche instinctive des tueurs dans le paysage.



**Davey** : Bordel de merde, ma jambe est cassée...

**Davey (off)** : Je suis coincé les gars...

**Will** : Il vaut mieux le finir, Ned.

**Kid** : Il est pas mort ?

Tu l'as pas eu ?

**Will** : Il a touché le cheval.

Il vaut mieux le finir avant qu'il reprenne ses esprits.

**Cow-boys (off)**

Passé derrière les rochers, Davey, viens par ici !

**Kid** : Qu'est-ce qui s'est passé ? Il a pas été tué ? Mais qu'est-ce qui se passe ?

**Will** : Il est derrière les rochers, on ne pourra plus l'avoir, à moins de descendre...

**Kid** : Pourquoi tu tires pas, hein Ned, qu'est-ce qui se passe ? (Ned tire)

**Kid** : Alors, qu'est-ce que t'attends ?

**Ned** : Will, Will je peux pas...

**11.** Or, ils ne voient qu'une barrière de rochers accidentés. Ils savent d'où vient le coup mais ne peuvent le localiser avec précision. L'invasion du cadre par la terre est ici poussée à son comble. Le plan ne contient pas un soupçon d'élément humain, comme si les rochers absorbaient tout. Ce qui est surprenant dans l'enchaînement de ces deux plans est la façon dont Eastwood revisite et retravaille le classicisme du récit cinématographique fondé sur la lisibilité immédiate de la situation. Une efficacité qui naît de la compréhension instantanée de ce qui se passe (on sait tout de suite que ce sont les tueurs à gages).

**16.** Le cheval a reçu la balle et n'est plus qu'un poids mort. Il est tombé sur le jeune garçon : le corps, tout en mouvement dans les plans précédents, est soudain condamné à l'arrêt par une mutilation (sa jambe est cassée). Celui qui marquait les corps (des prostituées et des veaux) est à son tour marqué. La scène entière joue à fond la thématique de la blessure et de l'infirmité. Pendant toute sa durée, le dialogue commente l'évolution de l'état physique du corps touché, comme un chœur antique commente la tragédie. Il décrit la marche inexorable vers la mort, permettant ainsi aux tueurs de savoir qu'ils ont bien touché leur cible.

**17.** Les cow-boys essaient de faire de la nature leur alliée en se cachant derrière ses rochers pour se protéger. Cette contre-plongée rend en même temps leurs tirs dérisoires car il leur est impossible de distinguer leur cible. Ils tirent donc moins pour abattre les tueurs que pour défendre leur camarade et les empêcher de l'achever. Eux se fondent dans la nature et parviennent à s'y dissimuler alors que le jeune homme était dans le plan précédent totalement livré aux tirs des tueurs, sans protection. Le corps blessé de leur ami va maintenant faire l'action, chaque camp réagissant en fonction de son état.

**18.** Point de vue opposé du plan **17**. Nous sommes en plongée sur une nature toujours plus accidentée et fissurée d'où le ciel est quasiment absent. Les trois personnages dans le bas du cadre paraissent comme intégrés à la nature, fondus en elle dans ses sommets. Tout se passe comme s'ils écrasaient leur victime, lui enlevant tout espoir de fuite. Ils sont les maîtres du piège. Leur champ de vision (donc de tir) est large et fuit vers l'horizon alors que celui des cow-boys est complètement bouché. Ils sont intouchables.

**19.** Brutal changement de plan dans l'axe inverse. La lumière est soudain aveuglante et laisse leurs visages dans l'ombre, comme des anges maléfiques anonymes et impitoyables, des professionnels dont il ne reste que la définition : le chapeau qui masque le regard et l'arme à feu. Ils sont désincarnés. La réverbération du son accentue leur aspect irréel. Tout se passe comme s'ils étaient du côté des dieux, du destin : on ne peut pas leur échapper. Ils sortent des rochers (mouvement inverse des cow-boys du bas qui se font absorber par la terre) mais appartiennent au monde minéral auquel ils sont intégrés. La phrase de William Munny (« *Vaut mieux le finir, Ned* ») renforce le côté impassible de professionnels expérimentés.

**20.** Les trois tueurs se détachent un peu plus du rocher. Ils prennent l'allure de dieux impitoyables ; la représentation mythique s'inverse carrément lorsque nous découvrons la carence physique d'un de leurs : la myopie du Kid qui cherche à voir à travers les yeux des autres. Les tueurs sont tout à coup vulnérables. La composition du plan délimite les fonctions de chacun : l'un tire, l'autre commente en retrait et Will, au premier rang, est celui qui *sait* exactement ce qui se passe et peut diriger l'opération. La mise en scène lui appartient (la position du corps d'Eastwood évoque d'ailleurs celle d'un metteur en scène qui regarde). Ned ne tire pas. Il a perdu la foi et ne croit plus à ce métier dont il n'éprouve plus que la caractère révoltant, introduisant du sentiment là où il ne peut y en avoir.



**Will** : Je ne suis pas très fort avec ce genre de fusil.



(gémissements de Davey)

**Cow-boys**

Passer derrière les rochers, passer derrière !



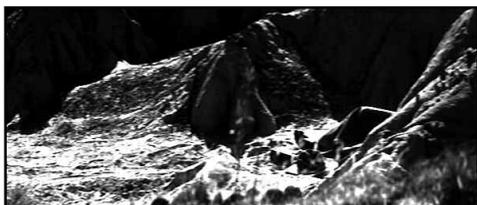
**Kid** : Tu l'as eu ? Alors ? Où il est ? (coup de feu)

**Will** : Combien de coups il me reste ? Ned, réponds-moi, combien de coups il me reste encore ?

**Ned** : Deux.

**Will** : Deux... (coup de feu)

**Cow-boys** : Allez, Davey



**Kid** : Tu l'as eu cette fois ? (coup de feu)

**37.** Peu à peu, le ciel s'installe dans le cadre. L'opposition franche entre le ciel et la terre derrière Will évoque ses deux passés et sa déchirure intime : regret d'un passé récent et heureux (sa femme) et obligation de revenir à un passé lointain et terrible. Ce plan évoque toute la tragédie morale du personnage. Il regarde l'arme comme s'il était de nouveau obligé de regarder ce qu'a été sa vie et d'y revenir. L'ombre revient brutalement sur son visage comme une obligation pour lui de redevenir le tueur impassible qu'il était. Il est à présent seul dans le cadre, les deux autres sont exclus du plan comme s'ils n'étaient plus d'aucune utilité et qu'il ne s'agissait plus que d'une histoire entre Will et lui-même. Son désir d'impassibilité est contredit par le dialogue qui évoque sa maladresse.

**38.** Le plan nous montre la vaste scène du monde où l'humain ne se distingue plus qu'à peine. Cette petite taille de l'homme toujours plus absorbé par la nature, avalé par la terre, rend improbable le fait que le tueur touche sa proie malgré les qualités anciennes du chasseur. La structure de l'image oppose le champ de vision fuyant du tireur à la victime qui ne peut ramper que vers les premières fissures de rochers venues. Une ligne (comme un chemin tracé) sans fin et un refuge sans perspective. Différences d'espace qui renforcent l'aspect déloyal et inégal du combat entre le haut et le bas.

**39.** Plan rapproché. Will est perdu dans la déchirure du décor, au milieu des anfractuosités du rocher. Si le plan précédent nous faisait croire à l'improbabilité de toucher sa cible, celui-ci nous donne le sentiment rigoureusement inverse : il ne peut pas la rater. Son tir est à présent mortel et nul doute que l'assassinat va s'accomplir.

**47.** Nous sommes avec la proie, sa peur et le sentiment inexorable de sa propre fin. Il n'y a plus que l'être humain, et la nature est réduite au minimum (la terre est poussière et filament d'herbe). Le plan joue la fermeture totale du cadre. Eastwood travaille le gros plan en CinémaScope sur l'idée du cercueil, d'un enfermement rectangulaire qui prend au piège le personnage et dont il ne peut s'échapper. Le personnage paraît lutter et vouloir sortir du cadre qui le séquestre, le cerne de tous côtés.

**58.** Reprise du plan **39**. Will regarde et sait qu'il a atteint sa cible. Ned, lui, ne regarde pas. Comme s'il savait que Will l'avait eu. Ned et Will n'ont pas besoin de se parler pour se comprendre. Il y a entre eux comme une interaction psychique. Ned a failli à sa tâche parce qu'il n'est plus dans cet état d'esprit-là, mais il sait que Will est obligé d'y revenir. Son visage est tourné vers le bas et recouvert par le chapeau qui le cache comme s'il éprouvait honte et culpabilité vis-à-vis de cette action présente et de toutes celles passées.

**59.** Le jeune homme qui se protégeait à nouveau derrière le rocher est à présent comme irrésistiblement absorbé par la terre. Seules ses deux jambes sortent de la pierre. Le cadre est désolé, accidenté. Le cavalier est violemment atteint et essuie un nouvel et définitif arrêt à son mouvement. À présent, comme dans toute tragédie, nous n'allons plus voir l'action mais son commentaire. L'idée de l'action.



**Will** (au Kid) : Tiens, recharge-le  
**Kid** : Tu l'as loupé ?  
**Will** : Je l'ai eu  
**Davey (off)** : Ils m'ont touché  
**Kid** : Il a pas été tué.  
**Will** : Peut-être, peut-être pas. Je l'ai touché au ventre, je crois.  
**Kid** : Il va mourir...



**Davey** : Je sens que je vais mourir...  
**Kid** : T'aurais pas du taillader cette pauvre femme, espèce de salaud !  
**Davey** : Bordel de merde, j'ai soif. Slim ! Slim, donne-moi... donne-moi un peu d'eau s'il te plaît... S'il te plaît, Slim Slim, je pisse le sang, Slim !



[...] **Davey (off)** : Donne moi un peu d'eau je t'en prie, Slim !  
**Will** : Vous allez lui donner cette putain d'eau nom de Dieu, on n'va pas tirer.  
**Slim** : Vous n'allez pas me descendre ?  
**Will** : Non !  
**Slim** : Tiens bon Davey, je viens tout de suite.



**Slim** : C'est sûr que vous n'allez pas me tirer dessus ?  
Davey, oh merde. Tiens, là, tiens, allez, tiens, bois.  
Davey !



**Kid** : Il lui donne de l'eau ?  
**Will** : Ouais.  
**Slim** : Nom de Dieu, Johnny, ils l'ont eu !  
Davey, tiens bon !  
**(off)**  
Davey non... non ! Salopards...

**60.** Reprise du plan **20**. Le Kid a maintenant pris la place de Ned dans le cadre. Ce dernier paraît définitivement dégoûté et mis K.O. par ce qui s'est passé. Par son renoncement à la violence, Ned réintroduit la morale au milieu de cette scène qui en est totalement dépourvue. Le fusil circule de mains en mains comme si Will, devinant que Ned ne touchera plus aux armes, passait le bâton de relais à la jeune génération tout excitée et émotionnée par le meurtre. Le commentaire, de Will (« *Je l'ai touché au ventre* »), ou de sa victime (« *Ils m'ont touché* »), dit l'action sans qu'elle soit filmée. Par répercussion. C'est qu'elle est au fond moins importante que les mouvements de l'âme qui habitent les personnages à ce moment-là. La véritable action est intérieure.

**72.** Le jeune homme est au centre de l'image, comme offert, visé, exposé à la caméra donc aux tirs et à la mort. Le rocher l'entoure comme s'il était pris à l'intérieur d'une conque, d'une grande coquille concave qui se referme sur lui, son corps irrémédiablement absorbé par la roche et ses failles. Il ne peut plus bouger. Ni ramper, ni se cacher. Nous ne voyons pas seulement ici l'agonie d'un homme mais son engloutissement progressif par la terre. L'espace du plan sera son tombeau.

**75.** Le rocher qui semblait se refermer dans le plan précédent est ici complètement ouvert et nos trois personnages s'en détachent nettement. Will demande aux cow-boys de lui donner de l'eau, ces derniers ignorant que l'absorption du liquide signera l'arrêt de mort de celui qui perd son sang abondamment. La demande du tueur exprime ainsi tout son ambiguïté et sa dualité morale : son geste est motivé par une simple humanité en même temps qu'il lui assure la mort plus rapide de sa victime. Un meurtre parfait maquillé en geste de pitié. Le Kid, comme les cow-boys, ne connaît pas les effets de l'eau, et suit l'action en spectateur. Ned *sait*, comprend et baisse la tête face à l'horreur d'un tel meurtre.

**78.** Dans cette scène terrifiante, Ned est le seul personnage qui occupe peu à peu une position morale indignée. Son regard ne suit pas l'action qu'il comprend sans la voir, pour l'avoir vécue cent fois par le passé. Ses yeux, vides, sont tournés vers l'intérieur de lui-même. Ned juge et jauge l'horreur profonde de la situation et de la vie qu'ils ont menée durant tant d'années. Dans toute la séquence, l'action se rapproche des personnages et devient purement individuelle : Will retrouve son passé impitoyable alors que Ned renonce à sa vie d'avant. Tout ici est pour nos deux héros constat de soi-même et renoncement ou acceptation du passé.

**84.** Le cow-boy donne l'eau à son ami et commet ainsi le geste fatal. Le lent mouvement de caméra peut nous faire croire qu'on a encore peur du danger mais représente en fait le regard de Will qui sait que cet acte-là parachève la mort de l'autre. Le mouvement de caméra est ici mouvement de mort, signe la fin du jeune homme et l'exécution de la première moitié du contrat des tueurs.

**89.** Will, imperturbable, est obligé d'assumer l'ignominie de sa position. Ses cicatrices sont ici mises en évidence et font du dernier plan de cette séquence l'écho maléfique de la dernière image de la scène précédente (plan **1**). Ce n'est plus le ciel qui domine, ni l'aspiration à la douceur et à l'élément féminin, mais la terre accidentée et son cortège de violences. Will sait qu'il vient de remettre les pieds dans des mondes infernaux qu'il pensait oublier et retrouve fatalement son passé. Le premier pas effectué, l'homme tout entier sera de nouveau entraîné dans la violence. La tragédie a pris le pouvoir et sa mécanique est en marche.

# Autour du film

## L'Ouest, le vrai

Le parti pris esthétique d'*Impitoyable* – rénover le western en se conformant exactement à la réalité de l'époque et des situations – impose que Clint Eastwood se soit documenté et ait nourri son film de la vérité de la vie en 1880. Cette exigence "maniaque" vis-à-vis de la réalité ne se résume pas à la simple vérité du maniement des armes et de leur fonctionnement mais se confronte à la réalité sociale de l'époque et à l'imaginaire de l'Amérique d'alors.

Il en va ainsi de la bourgade de Big Whiskey, reproduction exacte des petites villes de l'époque totalement organisées autour d'une rue principale (*Main Street*). Ces bourgades ont surgi en l'espace de quelques mois au beau milieu des plaines démesurées de l'Ouest. Elles attirent pionniers et voyageurs solitaires. Leur schéma d'urbanisme se réduit à sa plus simple expression : les maisons de bois et autres commerces s'ordonnent le long de la rue principale au seul gré de la fantaisie des propriétaires. En 1841, un nouvel établissement où l'on peut boire, manger et dormir, éclot au bord de ces *Main Street* : le saloon. Bière et whisky y sont bon marché et, leur fréquentation ne cessant de croître, ces établissements se multiplient très rapidement, devenant peu à peu le seul lieu social et communautaire des villes où, malgré sa mauvaise réputation, tous les hommes se retrouvent. La concentration des divertissements (alcools, jeux, musiciens) proposés par les saloons explique leur succès auprès de la population masculine. Les moyens de gagner de l'argent n'étant pas nombreux dans l'Ouest d'alors, au marché de l'alcool s'ajoute rapidement celui de la prostitution. Très vite, les étages des saloons se transforment en maison close où, dans un tel lieu machiste, les femmes ne sont pas considérées avec plus d'égards que les autres produits consommés dans l'établissement.

### LA VIOLENCE, CONSÉQUENCE DE LA PAUVRETÉ

Le chômage et la misère alimentent les bandes de vagabonds ou conduisent des individus à tenter l'attaque d'un fourgon ou à dérober le bétail, l'espace restant dans leur fuite leur meilleur allié. Les armes circulent sans contrôle et l'on peut acheter un redoutable colt six coups ou une winchester sans problèmes. Le

*Beauchamp, entre Little Bill, de dos, et English Bob, représente bien l'un des auteurs de cette "littérature à vapeur" qui, dans l'Ouest, transformaient les moindres faits divers en exploits légendaires.*



banditisme et les chasseurs de primes se multiplient et entraînent avec eux une explosion de violence où les diverses attaques, les règlements de comptes, revêtent un caractère anachronique dans une société qui ne demande qu'à foncer vers le modernisme et la civilisation. Cette violence est souvent comparée à une sorte de sauvagerie héritée d'une époque disparue. Mais ce banditisme et cette violence cachent profondément un désir de révolte contre une société sans concession pour les faibles et les démunis. Qu'ils soient simples fermiers ou mauvais garçons, bien des hommes de l'Ouest refusent la réalité qui s'y trouve : les fermiers sont souvent endettés, les gardiens de troupeaux sont miséreux, serveurs de bars ou travailleurs de chemins de fer, tous subissent la grande pauvreté et les espoirs déçus de la conquête de l'Ouest. La fortune ne sourit qu'à une minorité et les pauvres n'ont le choix qu'entre la survie misérable ou l'aventure souvent malhonnête. Comme dans toute société en crise, la révolte n'emprunte pas toujours les voies légales. Le mythe de l'Ouest devient vite une tragédie violente. Devant les faits divers qui ensanglantent leur ville, les habitants se choisissent des shérifs redoutables (les plus célèbres seront Wyatt Earp et Bill Hickok) pour faire respecter l'ordre et la loi. Ils ont aussi recours aux nombreux chasseurs de primes qui hantent les alentours des villes.

### LA LITTÉRATURE À VAPEUR

Avec la circulation de plus en plus rapide de l'information (le télégraphe), les progrès de l'alphabétisation et de la diffusion de la presse locale, une littérature populaire naît et profite de cette violence de l'Ouest pour raconter les « exploits » des mauvais garçons, des tueurs et shérifs transformés en légendes vivantes. La

presse rotative à vapeur permet des tirages rapides et imposants. Chaque journal local contient ainsi un cinquième de roman d'aventures appelé « littérature à vapeur » du nom des presses d'imprimerie. Finis les duels à l'épée et autres histoires d'une époque révolue ! Le lecteur vibre aux exploits de héros contemporains et typiquement américains. Des magazines tels que *Harper's Weekly*, *Frank Leslie's*, ou *Police Gazette* font leurs choux gras de ces nouveaux héros inspirés des personnages de l'Ouest. Ces histoires sont souvent illustrées de dessins au pouvoir d'évocation considérable. Les textes sont écrits dans une langue simplifiée et accessible à un lectorat peu scolarisé. Les « Grands Justiciers » et autres « Hors-la-loi au grand cœur » fleurissent dans tous les magazines sous la plume d'écrivains et de petits reporters qui transforment les faits divers en événements mythologiques. Le plus célèbre auteur de cette « littérature à vapeur » reste le journaliste Ned Buntline qui sillonne l'Ouest, note les récits les plus invraisemblables, colportés dans les saloons des bourgades. Il racontera ainsi, en s'inspirant du réel William Cody, les aventures de *Buffalo Bill, roi des hommes de la frontière*.

Le cinéma aura tôt fait de s'inspirer du ton et des histoires de ces journaux et de leur iconographie naïve de l'Ouest. Clint Eastwood, à l'image du personnage de Beauchamp, l'écrivain d'*Impitoyable*, alimente sa fiction des faits divers réels et des personnages de l'Ouest de l'époque. À ceci près que pour Beauchamp, vautré dans l'esprit de la légende, les grandes figures du western débute alors que notre cinéaste montre l'agonie des mythologies.

# Un cinéaste sous influences

On peut difficilement clore ce dossier sans parler des influences, conscientes et même revendiquées, qui sous-tendent les westerns de Clint Eastwood, atteignant même la référence explicite dans *Impitoyable*.

## LE WESTERN DES ORIGINES

Citons d'abord John Ford (1895 - 1973), maître avoué de Clint Eastwood et dont l'influence sur un film tel qu'*Impitoyable* se relève sans peine. L'œuvre de Ford représente la quintessence du classicisme du cinéma américain. Elle se divise en deux catégories de films, ceux à univers clos, complètement fermés sur eux-mêmes (*Seven Women, le Soleil brille pour tout le monde*) et ceux guidés par la notion de trajet, de parcours d'un espace réel qui devient finalement un espace mental (*La Poursuite infernale, la Prisonnière du désert*). L'œuvre de Ford est minée de l'intérieur par une question essentielle : "Qu'est-ce qu'être Américain ? Que signifie, en réalité et dans l'imaginaire, l'appartenance à la communauté américaine ?" De film en film, le cinéaste étudie tous les possibles moraux et idéologiques de ce rapport individu-communauté. Chez lui, la communauté est indispensable pour que l'individu existe pleinement, elle lui permet la liberté à l'intérieur des contraintes de ses lois et règles (les bals chez Ford n'ont pas d'autre signification que cette possibilité de jouir de son mouvement propre à l'intérieur d'un mouvement de groupe). Il faut donc chez lui toujours constituer la communauté et la défendre contre les agressions extérieures (ce sera souvent le rôle de l'armée) et intérieures (*Le Mouchard*). Contre tous les éléments risquant de la détruire. Ford peut alors peindre la mentalité américaine, pénétrer cet état d'esprit collectif et cet imaginaire des États-Unis. Sans occulter toute la dimension du refoulé.

La dramaturgie de ses films se fonde souvent sur un passé totalement caché qui pèse avec violence sur le présent. Ce passé peu à peu remonte à la surface pour que les individus puissent s'en libérer. Dans *le Soleil brille pour tout le monde*, la communauté sudiste qui refoule son histoire peu glorieuse (la défaite militaire) ne pourra retrouver l'harmonie qu'après avoir affronté violemment son passé. Tout se joue alors sur cette puissance du passé, sur ce poids collectif qu'il faut assumer pour revivre pleinement. Le génie du cinéaste s'attache donc à projeter les réactions les plus secrètes de ses personnages dans leur comportement quotidien, en exprime la mentalité intime et manifeste l'intérieur. Il peint les croyances et les mythologies qu'une communauté se donne pour se souder. Les légendes, le voyage, le danger, l'alcool, les bals et la confiance envers des

*À la fin de la Prisonnière du désert (John Ford, 1956), John Wayne occupe le centre du cadre, la position omnipotente de l'espace de la représentation cinématographique.*



fortes individualités unissent les groupes fordien et la nation américaine.

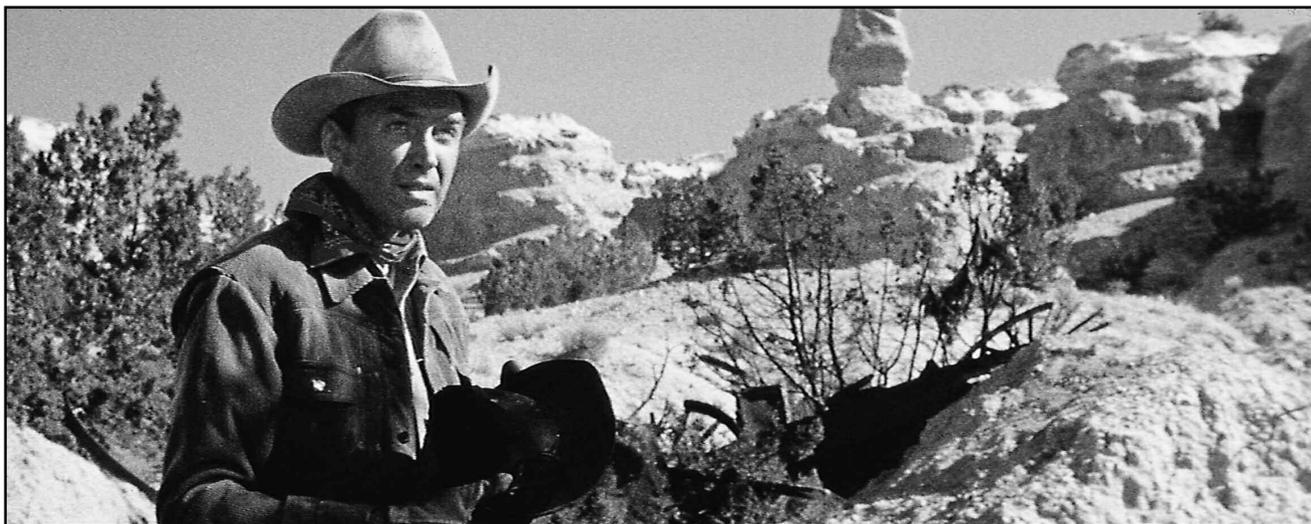
On peut enfin relever quelques caractéristiques du style de John Ford : les histoires ne sont pas racontées en continuité mais en blocs de séquences ajoutés les uns aux autres, comme des éléments indépendants ; travail de l'expressionnisme, jeu plastique sur l'horizontalité (la terre et la mort) et la verticalité (le ciel et la vie) ; travail maniaque du son (souvent les pas des cow-boys) comme renforcement dramatique de l'image ; valeur ethnographique des films qui montrent la vie et la mentalité de ces époques passées. L'univers de Ford se construit principalement sur les croyances et valeurs d'un monde définitivement passé, d'une mentalité que l'Amérique a abandonnée. Une innocence disparue et un paradis perdu.

## LA NOUVELLE VAGUE DU WESTERN

Après l'âge classique du western selon Ford, une vague de jeunes cinéastes américains va déferler sur le Hollywood des années 40. Deux d'entre eux, Nicholas Ray et Anthony Mann, influencés par l'œuvre de Fritz Lang, vont mettre à mal l'imaginaire mythique et

solide des héros hollywoodiens et développer leur œuvre sur les notions de blessure intime, de doute, d'affectivité blessée.

Autant le style plus flamboyant et romantique de Ray paraît peu concerner Eastwood, autant le classicisme d'Anthony Mann (1906 - 1967) et ses réflexions sur le héros anticipent clairement celles d'un film tel qu'*Impitoyable*. L'œuvre de western de Mann se fonde elle aussi sur l'acteur principal comme matière première, matrice d'une réflexion sur l'homme américain dont James Stewart sera chez lui la représentation mythique. Ce qui n'est pas sans importance. Car prendre James Stewart comme incarnation du héros pose beaucoup plus l'œuvre du côté de la mise en doute du western que de la certitude. Stewart est en effet l'inquiet par excellence et la notion de virilité est une des plus étrangères à son personnage. D'emblée chez Anthony Mann, le héros n'est plus supérieur aux autres hommes. Il est même plutôt faible physiquement et n'obéit plus aux codes glorieux du cow-boy de l'âge classique. Ce que le cinéaste va donc travailler ne sera plus la force et le courage du héros mais sa conscience et les doutes qui le rongent.



Aussi fin que John Wayne était massif, James Stewart, ici dans *l'Homme de la plaine* (A. Mann, 1955), par sa fragilité, rend sensibles les rapports de force qui opposent l'individu à la société.

Le personnage de Mann, de ***Je suis un aventurier à l'Homme de la plaine***, est un individualiste forcené, torturé entre son désir d'ordre et ses pulsions violentes et névrotiques de désordre. Un être solitaire partagé entre le respect des lois et son désir de passer outre aux règles. La réflexion de l'œuvre de Mann s'axe sur la mise en question des limites de ce qui constitue le principe de base de l'Amérique : le droit absolu de l'individu. La plupart de ses films traitent de cette frontière entre individu et société, et du rapport de force qui en découle. Profondément solitaire, le héros chez Anthony Mann ne choisit pas longtemps l'aspect "étouffé-chrétien" et les blocages des règles de la société. Il opte souvent pour le voyage et l'aventure individuelle. S'installer, c'est pour lui finir une histoire. S'il s'installe dans un ranch, cela signifie qu'il accepte la société, la famille, la notion de propriété... Nomade et solitaire, il préfère vagabonder.

Comme précédemment pour Ford, on peut relever quelques éléments propres à l'œuvre d'Anthony Mann qui ne sont pas sans rapport avec Eastwood : l'élément féminin chez lui apaise les hommes et calme leur violence mais, en même temps, le désir qu'il fait naître provoque souvent cette violence ; permanence du thème du voyage initiatique où le plus vieux cavalier fait l'apprentissage d'un plus jeune, rapport maître-élève ; maigre présence du ciel et omniprésence de la terre souvent vue comme une masse énorme qu'il faut monter ou franchir et dont découle un jeu quasi-constant d'élévation ou de dégradation.

#### ...ET QUELQUES AUTRES

Le classicisme d'un Howard Hawks, autre cinéaste des traces et des cicatrices, n'est pas non plus totalement étranger à Clint Eastwood. La maniaquerie vériste de l'auteur de ***la Captive aux yeux clairs***, son souci du réalisme documentaire et le plaisir de l'exactitude de la reconstitution d'une époque ne peuvent pas laisser indifférent notre cinéaste. Tous deux tournent aussi leur regard sur un univers purement machiste, vers un univers d'hommes qui voudraient se suffire à lui-même (d'où chez l'un et l'autre l'idée de la femme-marchandise). Mais ce milieu purement masculin ne débouche pas chez Eastwood sur une homosexualité plus ou moins larvée comme dans les westerns de Howard Hawks. D'autres cinéastes dont l'ambition est de faire éclater le genre pour mieux le retrouver, marqueront Eastwood comme Sergio Leone (voir "Mise en scène et significations") et Sam Peckinpah. L'auteur de ***Pale Rider*** sera finalement peu influencé par les autres westerns des années 60 (Arthur Penn, Richard Brooks) dont l'importance est loin d'être capitale. Peu de cinéastes américains se confronteront aux westerns après la mutation morale de la société à la fin des années 60. Ni Cassavetes, ni Coppola, De Palma ou Scorsese n'en tourneront. Seul Michael Cimino, ami d'Eastwood, reprendra le flambeau (***La Porte du paradis***). Le western impliquait des choses simples comme la croyance en quelque chose. Le héros de western croit. La grande force d'***Impitoyable*** est justement d'avoir réussi à faire un western sur un héros qui ne croit plus en rien.

## FILMOGRAPHIE

### Réalisateur (et \*acteur)

- 1971 ***Play Misty for Me\**** (*Un frisson dans la nuit*)
- 1973 ***High Plains Drifters\**** (*L'Homme des hautes plaines*)  
***Breezy*** (*id.*)
- 1975 ***The Eiger Sanction\**** (*La Sanction*)
- 1976 ***The Outlaw Josey Wales\****  
(*Josey Wales hors-la-loi*)
- 1977 ***Gauntlet\**** (*L'Épreuve de force*)
- 1980 ***Bronco Billy\**** (*id.*)
- 1982 ***Firefox\**** (*id.*)
- 1983 ***Honkytonk Man\**** (*id.*)  
***Sudden Impact\****  
(*Le Retour de l'inspecteur Harry*)
- 1985 ***Pale Rider\**** (*id.*)
- 1986 ***Heartbreak Ridge\**** (*Le Maître de guerre*)
- 1988 ***Bird*** (*id.*)
- 1989 ***White Hunter, Black Heart\****  
(*Chasseur blanc, cœur noir*)
- 1990 ***The Rookie*** (*La Relève*)
- 1991 ***Unforgiven\**** (*Impitoyable*)
- 1993 ***A Perfect World\**** (*Un Monde parfait*)
- 1994 ***The Bridges of Madison County\****  
(*Sur la route de Madison*)

## BIBLIOGRAPHIE

- Noël Simsolo  
***Clint Eastwood***, éd. Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », 1991.
- Michèle Weinberg  
***Clint Eastwood***, éd. Rivages cinéma, Paris, 1991.
- François Guérif  
***Clint Eastwood***, éd. Henri Veyrier, 1980.

### PRINCIPAUX ENTRETIENS

- Cahiers du cinéma*, n° 308, 409, 460.
- Positif*, n° 287, 295.
- Télérama*, n° 1 828.
- Revue du cinéma*, n° 405.

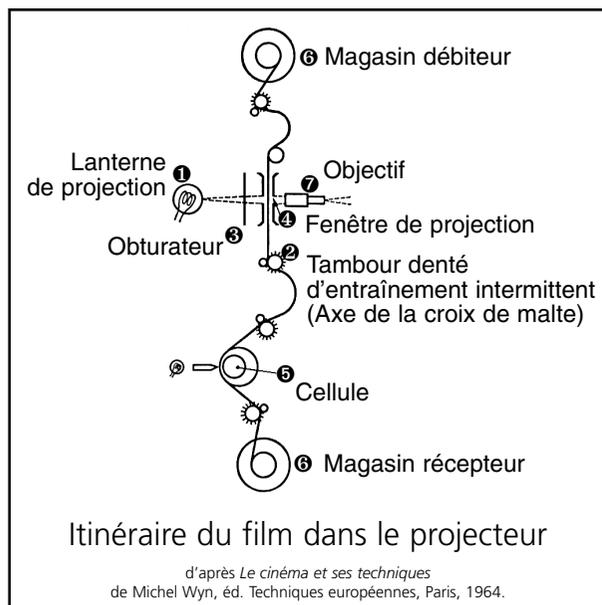
## VIDÉOGRAPHIE

- ***Impitoyable***, Distr. Warner, 1992, réf. 125 310 7.

## LE PROJECTEUR DE CINÉMA

Un projecteur de cinéma est principalement composé :

- ① d'une source lumineuse ou "lanterne". Elle fut longtemps assurée par un arc électrique produit entre deux "charbons". Ce système est aujourd'hui remplacé, sauf pour les grandes puissances, par une lampe au Xénon qui donne une lumière plus "froide".
- ② d'un mécanisme d'avancée du film ou "chrono", entraîné par un moteur électrique et muni, entre autres, d'un dispositif mécanique appelé "croix de malte" permettant la rotation *intermittente* d'un débiteur denté entraînant le film devant la fenêtre de projection.
- ③ d'un obturateur composé d'un disque (ou d'un tambour) échancré qui, placé entre la lanterne et le film, coupe le flux lumineux pendant l'avancée du film et le rétablit durant son arrêt. Pour éviter un effet de scintillement sur l'écran, le temps d'exposition à la lumière est interrompu par une occultation. Le cycle comporte donc quatre temps de 1/96 de seconde chacun : 1) Occultation et avancée du film ; 2) Exposition à la lumière ; 3) Deuxième occultation (le film étant toujours arrêté devant la fenêtre) ; 4) Deuxième exposition à la lumière.



## LE CINÉMASCOPE

Au cours des années 50, la télévision envahit les foyers américains. Pour répondre à cette concurrence, le cinéma se dote d'un nouveau procédé : le CinémaScope, qui permet d'obtenir une image très large. À la petite image "carrée" de la télévision, les salles de cinéma pourront dès lors opposer une grande image, deux fois plus large que haute.

La Fox qui lança le procédé en 1953, avait repris une vieille invention française due au Professeur Henri Chrétien qui, en 1925/28, mit au point un objectif composé de lentilles ovoïdes, appelé « Hypergonar », permettant d'« anamorphoser » les images : c'est-à-dire de les compresser dans le sens de la largeur. Claude Autant-Lara tourna en 1925 **Construire un feu** selon ce procédé.

### L'anamorphose optique

L'anamorphose optique du Professeur Chrétien était réalisée de la façon suivante : grâce à son Hypergonar, placé devant l'objectif primaire de la caméra, l'image impressionnée sur la pellicule se trouvait réduite de moitié dans le sens de la largeur, et restait inchangée dans la hauteur.



Lorsque le film est projeté, on place à nouveau devant l'objectif du projecteur un hypergonar qui a pour effet de décompresser l'image.



Le principe de l'anamorphose n'était pas nouveau. Du grec, *anamorphoun*, transformer, le mot désigne une technique de représentation picturale expérimentée par les peintres de la Renaissance. Elle consistait à déformer le dessin de telle sorte que son intelligibilité ne fût possible qu'en le regardant de biais, sous un certain angle, ou bien dans un miroir courbe ou déformant. L'exemple le plus célèbre se rencontre dans une toile du peintre Hans Holbein le Jeune, *les Ambassadeurs* (1533), qui montre une masse informe aux pieds des personnages, masse qui se révèle être, vue de biais, une tête de mort. Très prisée par

## LE MIXAGE

Dans le cas de la perception auditive humaine, une opération de sélection est constamment effectuée pour distinguer les sons auxquels on accorde de l'importance (les paroles de votre interlocuteur, par exemple) de ceux qui constituent l'environnement sonore (bruits d'ambiance, de voitures qui passent, etc.). C'est par un tel mécanisme que nous pouvons hiérarchiser les sons perçus et les transformer en unités signifiantes. De là le problème rencontré par les prothèses auditives destinées aux sourds : elles amplifient indifféremment les sons alors que les mécanismes susceptibles de les sérier sont affectés.

Au cinéma, nous sommes dans une situation similaire : si l'on restituait tous les sons enregistrés de façon indifférenciée, nous serions assaillis par un insupportable tintamarre qui serait bien éloigné de notre perception habituelle. Aussi doit-on opérer artificiellement une hiérarchisation des sons pour retrouver notre mode normal d'écoute : c'est le mixage.

Cela consiste, d'une part, à rassembler sur une seule et même bande (la future bande sonore du film) tous les sons qui sont appelés à la composer et, d'autre part, à relativiser leur importance respective tant d'un point de vue quantitatif (volume sonore) que qualitatif (timbres, échos, etc.).

C'est la phase ultime de la post-production, elle s'inscrit après le montage (du son et de l'image) et avant le "report optique" de la bande son pour l'établissement des copies d'exploitation.

### Les bandes son

On distingue trois grandes catégories :

- 1) **les paroles**. Elles proviennent des bandes enregistrées en "direct" lors du tournage, et souvent de "post-synchronisations" effectuées en studio. Elles font la plupart du temps l'objet d'un "pré-mix" pour équilibrer les différentes voix entre elles.
- 2) **les effets**. Ils se composent de "sons seuls" enregistrés lors du tournage (bruits divers, ambiances, souffles, etc.) ; de "bruitages" qui ont été réalisés en studio par un bruiteur à l'aide d'incroyables matériaux ou ustensiles pour imiter tel ou tel bruit ; et de sons issus de sonothèques.
- 3) **les musiques**.

### L'auditorium de mixage

La bande image est projetée sur l'écran d'une salle qui reproduit

les conditions normales d'écoute. Les différentes bandes sont lues par des lecteurs, synchronisés avec le projecteur et reliés à la console de mixage qui comporte une soixantaine de voies. Chacune dispose de curseurs et de potentiomètres de réglage. Par tâtonnements successifs, le mixeur, sous la direction du réalisateur, recherche les valeurs souhaitées (niveau sonore, tonalité, filtres, réverbérations, etc.) et équilibre les différentes voies entre elles, tenant compte de la taille des plans, de la proximité des personnages, des effets dramaturgiques voulus. On notera dans **Impitoyable**, le remarquable travail sur les réverbérations des voix qui constitue l'un des axes majeurs de la mise en scène d'Eastwood.

L'introduction de l'informatique a autorisé la mise en mémoire des différents réglages et la commande automatique en temps réel des différents paramètres. Ces consoles automatisées ont ainsi permis un gain de temps considérable (le mixage d'un long métrage pouvant aujourd'hui s'effectuer en une semaine).

On prend généralement soin de confectionner une **bande internationale** (ou V.I. – version internationale) composée de tous les sons et musiques, à l'exception des paroles. Cette bande servira ultérieurement au "doublage" du film dans une langue étrangère.

### Mixage stéréophonique

Le son stéréophonique<sup>1</sup> requiert deux pistes (deux pistes optiques "décodées" à la projection en quatre voies, dans la cas du son **Dolby stéréo** : trois voies derrière l'écran et une sur trois haut-parleurs en fond de salle), quatre pistes (magnétiques pour le CinémaScope) ou six pistes (pour le 70mm).

Mais souvent les prises de son n'ont pas été effectuées en stéréophonie, particulièrement pour la bande "paroles". Le mixeur réalise alors une fausse stéréophonie en "spatialisant" les sons ; il bascule les voix sur l'une ou l'autre piste pour resituer les personnages dans l'espace.

### Le sensurround

**Impitoyable** fait également appel au procédé du "sensurround". Il s'agit d'un son extrêmement grave qui n'est pas produit par l'amplification d'un signal de la piste sonore, mais généré par un dispositif additionnel dont la mise en marche est déclenché par un message envoyé par la bande sonore du film.

(J.P.)

1 - Notre capacité à situer les sons dans l'espace provient du fait que l'une de nos deux oreilles entend le son *avant* l'autre et *plus fort* que l'autre (à cause de la proximité de la source sonore). Pour restituer cette impression, on a recours soit à une *stéréophonie de phase* (principe du décalage spatio-temporel), soit à une *stéréophonie d'intensité*. Seule cette dernière est utilisée au cinéma.

les maniéristes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>, l'anamorphose connut un grand succès jusqu'au siècle dernier et servit notamment à dissimuler des dessins satiriques ou érotiques.

### Le CinémaScope

Le premier film tourné en CinémaScope, marque déposée par la Twentieth Century Fox, fut **la Tunisie** (1953) de Henry Koster. Il utilisait la plus grande hauteur possible sur une pellicule 35 mm, soit 19 mm, et la plus grande largeur en substituant à la piste sonore "optique" traditionnelle une piste magnétique moins encombrante, pour obtenir 24 mm de large. Ainsi le rapport de l'image projetée (et désanamorphosée) atteignait-il 1/2,55.

Mais cette pellicule nécessitait d'importantes modifications sur les projecteurs. Aussi la piste magnétique fut-elle vite abandonnée, et le rapport de projection ramené à 1/2,35, format toujours usité de nos jours.

D'autres marques apparurent, tels le Dyaliscope, le Totalvision, etc. Mais le procédé s'est standardisé et il convient de parler, aujourd'hui, de "Scope".

Le Scope fut beaucoup utilisé dans les westerns et, généralement, dans les films d'action utilisant de larges décors (péplums) ou de vastes paysages. Il permit à la Nouvelle Vague française d'inaugurer un travail scénographique original (Truffaut, dès **les 400 coups**, en 1959 ; Godard pour **le Mépris**, 1963, ou **Pierrot le fou**, 1965).

### La postérité de l'écran large

Le CinémaScope a véritablement inauguré une tendance à l'élargissement de l'image. Sans recourir au principe de l'anamorphose, l'image cinématographique s'est élargie en réduisant sa hauteur (par augmentation de l'inter-image). Ainsi, au prix d'une moindre "définition", a-t-on obtenu des formats de 1/1,66, 1/1,75, 1/1,85 - le format dit "panoramique" (1,66) ayant peu à peu remplacé le format standard (1,37).

Enfin, d'autres formats larges furent obtenus soit par une augmentation de la largeur de la pellicule (70 mm), soit par un défilement horizontal de la pellicule (Vistavision ou, actuellement, l'Omnimax).

Il convient de mentionner le **Techniscope** apparu dans les années 60 : sur une pellicule 35 mm, on impressionne, sans anamorphose, deux images au format Scope dans l'espace normalement imparti à une seule image. Puis, en laboratoire, chaque image est agrandie et anamorphosée pour s'inscrire dans le cadre traditionnel du Scope.

(J.P.)

④ d'une fenêtre de projection insérée dans le couloir qui guide la pellicule, et devant laquelle vient s'immobiliser le film 24 fois par seconde. Cette fenêtre, amovible, correspond au *format* du film (1/1,66 ; 1/1,37 ; 1/1,85 ; etc.).

⑤ d'un lecteur de la piste sonore, placé après la fenêtre image. Ce lecteur fonctionnant en continu, on ménage une boucle entre le couloir image et la tête de lecture son, de telle sorte que le film puisse défiler de façon discontinue devant la fenêtre image et de façon continue devant le lecteur son. (De ce fait, l'image et le son sont décalés sur la pellicule de 28 images).

⑥ de bobines débitrices et réceptrices, encore appelées "carters". Un film se présente sous la forme de bobines de 600 m (soit environ 20'). **Impitoyable**, qui est assez long, comporte 7 bobines.

⑦ d'un objectif, placé devant le film, et dont la distance focale correspond au format de l'image et à la distance entre la cabine et l'écran.

Dans le cas d'**Impitoyable**, film en CinémaScope, on dispose devant l'objectif un deuxième objectif appelé "hypergonar" dont la courbure ovoïde permet la décompression en largeur de l'image (désanamorphose) qui avait été compressée (anamorphose), lors de la prise de vue.

La projection peut se faire soit :

- **en double-poste**. La cabine possède alors deux projecteurs pour éviter une interruption entre les bobines, chaque projecteur fonctionnant alternativement.
- **en mono-poste**. Les bobines sont "montées" (collées à l'aide de scotch) pour former une seule grande bobine placée, le plus souvent, sur des plateaux-dérouleurs horizontaux.

(J.P.)

Bibliographie : *Projection des images animées et reproduction des enregistrements sonores* par Jean Vivier. Éd. Dujarric, Paris, 1968.



# ateliers

## LES JEUX D'ÉCHOS

Bien montrer que le film obéit à un jeu d'échos généralisé, du récit à la conscience des personnages. Un événement ne se produit que pour être répercuté et produire un autre événement : Little Bill, apprenant l'arrivée d'English Bob, lui casse la figure pour que cette petite correction sonne comme un avertissement à tous les tueurs de la région. Toute action découle de l'écho d'une action précédente et, par sa répercussion, en déclenche une autre. Mettre en évidence l'aspect d'engrenage infernal qui naît d'une telle mécanique de récit et qui donne à **Impitoyable** les allures d'une tragédie.

Faire comprendre aux élèves l'autre jeu d'échos qui se joue entre les personnages, leur conscience et leurs actions. Un personnage fait quelque chose (un meurtre) et son action se répercute sur sa conscience et la torture (culpabilité). Ainsi Eastwood introduit-il pensée et morale après chaque entreprise qui en est totalement dépourvue par ce jeu de distanciation entre l'être et le jugement qu'il porte sur ses propres actes. Montrer le jeu de répercussion du passé dans le présent et mettre en évidence le dernier jeu d'échos travaillé directement sur la bande-sonore du film (cf. analyse de séquence et comment, dans toutes les scènes du film, un personnage manifeste d'abord par le son sa présence et ses actes).



## LA DESTRUCTION DES LÉGENDES

Mettre en évidence le travail d'Eastwood sur les légendes de l'Ouest et la dérisoire mythologie qu'elles transportent. Chaque personnage aspire à la légende ou veut s'en débarrasser. Opposer les personnages du Kid ou d'English Bob qui *se la jouent*, se mettent en

représentation, à Will ou Ned qui cherchent à fuir cette représentation, cette image légendaire d'eux-mêmes dont ils veulent se défaire. Insister sur le mouvement du récit qui met en place une légende et la « déboulonne » dans les scènes suivantes :

- de Will présenté comme impitoyable puis comme cow-boy vieillissant aux articulations rouillées à Ned, tireur infailible qui n'ose pas appuyer sur la gâchette ;
- d'English Bob qui joue la « grande classe » avant de se faire humilier, au Kid qui ment sans cesse sur sa propre histoire et n'est en fait qu'un enfant... La principale légende détruite étant celle du machisme, toujours présenté glorieux dans le western traditionnel alors que Clint Eastwood nous le montre pitoyable et finissant.



## MARQUES ET TRACES

Noter et mettre en évidence le travail sur les traces, cicatrices physiques ou marques naturelles sur les visages et les paysages. Signes de la blessure des êtres et d'un monde dans sa phase terminale. On pourra ainsi relever toutes les mutilations corporelles dans le film : de la première scène de l'agression de la prostituée aux cicatrices de plus en plus évidentes sur le visage de William Munny, de la myopie du Kid à la vieillesse des personnages principaux, de la jambe cassée du cow-boy au toit poreux de la maison de Little Bill, jusqu'aux marquages des veaux dans la séquence étudiée dont tout le décor est chaotique et accidenté. Bien dire que ces traces, ces blessures, représentent aussi l'affectivité écorchée vive d'êtres idéalistes qui aspirent soit à la légende (Le Kid, English Bob) soit au bonheur et à la paix (Will, Ned, la prostituée) dans un monde violent et orageux.

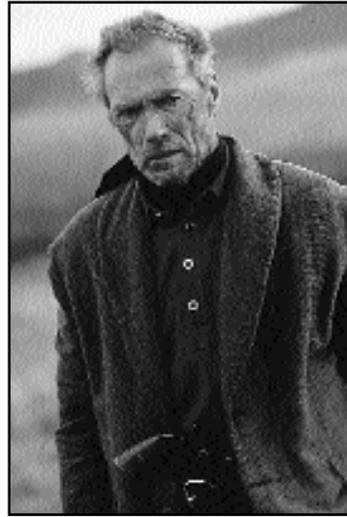


## UN WESTERN CRÉPUSCULAIRE

Il importe de bien expliquer aux élèves qu'à la base d'**Impitoyable**, la volonté du cinéaste est de retravailler et de redistribuer différemment les codes du



western classique et traditionnel. On pourra ainsi étudier comment le personnage de William Munny, fantôme du western à l'ancienne, se perd dans un monde nouveau où les codes habituels du genre sont mis à mal : fin de la domination masculine sur le monde, dérision de la virilité, ébranlement des mythes de l'Ouest idéalisés par deux personnages aveuglés (Le Kid, Beauchamp)... Bien montrer comment le film change les codes du genre et appuie ses situations sur un réalisme d'ordinaire évacué au profit du mythe. **Impitoyable** n'est pas autre chose qu'un regard désenchanté sur un monde et un genre épuisés.



## Lycéens au cinéma en région Centre

coordination



avec le soutien



Préfecture  
de la  
région Centre

et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.