



### Auteur

Maureen Lepers

### Date

Octobre 2024

### Descriptif

Ce document propose une synthèse de la formation organisée en octobre 2024 par l'Acap - pôle régional image dans le cadre de **Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France** autour de l'analyse du film *Johnny Guitar*.

### ***Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) : le crépuscule des idoles**

Sorti avant l'apogée de la carrière de Nicholas Ray, surtout connu pour *La Fureur de vivre* (*Rebel Without A Cause*, 1955), *Johnny Guitar* ne ressemble à aucun western de sa génération en raison de son personnage féminin star, de son hybridité générique et de sa mise en scène réflexive. Transformant les conventions génériques du western en une matière propre à questionner la forme filmique, il permet de saisir une certaine tendance du cinéma hollywoodien de la fin de l'ère classique.

### ***Du western au mélodrame : une hybridité typiquement hollywoodienne***

À la fois western et mélodrame, *Johnny Guitar* se caractérise d'abord par une hybridité générique qui renvoie aux logiques de fonctionnement du cinéma hollywoodien classique. Organisé dès ses débuts comme un système industriel dans lequel les studios contrôlent toute la chaîne de production et de distribution, Hollywood cherche à rentabiliser le plus possible la fabrication des films en internalisant les tournages, en salariant les acteurs, techniciens et réalisateurs, et en standardisant la classification des longs-métrages en grands genres identifiés tels que le mélodrame, la comédie musicale, le film policier, le western, la comédie, etc. Pour les historiens du cinéma hollywoodien comme Jean-Loup Bourget<sup>1</sup> ou Rick Altman<sup>2</sup>, la notion de genre recouvre ici un triple phénomène, à la fois économique, esthétique et de réception publique. Mélodrame, western, comédie musicale sont en effet d'abord des catégories commerciales délibérément façonnées par les studios pour répondre aux attentes supposées du marché des spectateurs. Dans une optique d'optimisation des processus d'écriture et de fabrication, les genres répondent ensuite chacun à des règles narratives et stylistiques précises – par exemple les westerns se déroulent dans le Grand Ouest ; les films noirs sont souvent racontés en flashback et comptent une femme fatale – qui permettent enfin au public de reconnaître un film comme appartenant à tel ou tel genre. Les formules narratives et esthétiques de chacun des grands genres hollywoodiens sont toutefois très largement élastiques. En dépit de logiques de production ultra-verticalisées, le cinéma américain classique veut en effet rester une industrie de prototypes : chaque film doit se distinguer du précédent du même genre pour éviter un effet de redite et une lassitude du public. L'hybridation générique de *Johnny Guitar* s'inscrit donc en plein dans une tension entre standardisation et différenciation typique du cinéma hollywoodien des années 1930 jusqu'à la fin des années 1950.

---

<sup>1</sup> Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge. Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)* [1998], Paris, Armand Collin, 2<sup>e</sup> édition, 2016.

<sup>2</sup> Rick Altman, *Film/Genre*, Londres, BFI Publishing, 1999.

L'articulation entre western et mélodrame qui caractérise *Johnny Guitar* est repérable dès l'affiche promotionnelle. Divisée dans la hauteur, celle-ci comporte deux parties qui renvoient chacune aux deux identités génériques du film – la première renvoie au mélodrame avec le baiser des deux personnages principaux ; la deuxième au western par des vignettes de quelques scènes clefs –, reliées ensemble horizontalement par le titre (dans un lettrage type « saloon »), et verticalement par la silhouette de Joan Crawford, actrice typique du mélodrame habillée ici en cow-boy. L'affirmation de l'hybridation générique se prolonge en outre dans le générique, moment-clef du cinéma hollywoodien classique, qui permet de dresser un horizon d'attente spécifique. Si le paysage naturel qui sert de fond aux crédits d'ouverture, ainsi que le lettrage utilisé, tendent à rapprocher *Johnny Guitar* du western, la musique vient relativiser cette promesse en substituant aux tambours et aux cuivres du premier mouvement des cordes plus lyriques, qui tirent le film du côté du mélodrame. Le générique annonce ainsi le projet général de *Johnny Guitar* : installer les conventions du western pour continuellement les déstabiliser, un enjeu que souligne aussi, à l'échelle du film, le recours à la palette chromatique du *tricolor*, procédé technique de colorisation des films dont Republic Pictures, le studio producteur de *Johnny Guitar*, a l'exclusivité. Moins connu que son cousin, le *technicolor*, le *tricolor* s'en rapproche néanmoins de par ses couleurs peu réalistes et facilement saturées, qui font basculer les films vers un registre baroque assez typique des mélodrames de la fin de l'époque classique – on pense par exemple aux couleurs de *Tout ce que le ciel permet* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955). Tout en chemises jaune, robes carmin et rubans vert, *Johnny Guitar* bascule ainsi dans une irréalité relative, qui signale sa dimension réflexive.

### ***Johnny Guitar*, méta-film crépusculaire**

La dimension réflexive de *Johnny Guitar* tient en premier lieu à la façon dont la mise en scène installe une distance entre les spectateurs, les personnages et les situations dépeintes, comme si les protagonistes avaient conscience d'être dans un film. Si plusieurs personnages n'apparaissent pas sous leur vrai nom – à commencer par Johnny Guitar pour Johnny Logan –, chacun semble assigné au rôle qu'il doit jouer dans l'histoire : la réplique qu'adresse Tom à Vienna avant de mourir – « Tout le monde me regarde. C'est la première fois que je me sens aussi important » – peut par exemple se lire comme un commentaire sur son statut de personnage secondaire. Le décor principal de la première partie du film renvoie par ailleurs explicitement à une scène de théâtre, où les personnages multiplient les clin d'œil aux gestes de mise en scène. À l'entrée de Johnny dans le Vienna's, un croupier fait ainsi tourner une roue de blackjack qui permet symboliquement aux corps de se mettre en mouvement ; le bruit de la roue n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui des pellicules filmiques défilant sur les projecteurs. Dans la suite du film, des gestes du même type sont souvent effectués par Vienna elle-même, par exemple quand elle demande à Johnny de l'aider à abaisser le lustre où sont suspendues les bougies de son bar, simulant un abaissé de rideau au théâtre, ou encore quand elle allume ces mêmes bougies, juste avant l'incendie du Vienna's, façon pour elle de préparer le décor de la scène à venir. Les qualités de metteuse en scène de Vienna sont par ailleurs annoncées dès son apparition à l'écran : elle surgit en haut d'un escalier sans avoir été annoncée et s'impose au milieu d'un dialogue qui continue hors-champ, comme si elle prenait, à ce moment là, le contrôle de la mise en scène et du montage.

La théâtralité de *Johnny Guitar* se prolonge dans la gestion des décors, dont l'artificialité est explicitement travaillée par la mise en scène de Nicholas Ray : les lieux valent pour leur fonction symbolique au sein du système du western – un saloon, une banque, une planque derrière une cascade – mais n'ont pas vocation à tracer autour des personnages les contours d'une ville ou d'un environnement urbain concret et géographiquement situable. Les modalités d'apparition du Vienna's à l'écran vont bien dans le sens de cette artificialité. La scène d'ouverture repose en effet sur une alternance de plan d'ensemble sur le paysage et de plans rapprochés sur Johnny, tenus ensemble par des raccords regard – champ : Johnny, de face ou de profil ; contrechamp : ce qu'il regarde. Ces raccords situent le personnage dans l'espace en permettant notamment de prendre conscience de la distance qui le sépare des choses qu'il voit. Dans ce système de mise en scène, l'apparition du Vienna's fait cependant figure d'anomalie. En effet, au plan large dans lequel Johnny s'arrête au milieu du désert et regarde vers le fond de l'image, répond un plan rapproché du Vienna's que le montage situe directement dans le regard du héros, mais qui est en fait une

vue impossible : le saloon est cadré de beaucoup trop près. Par l'intermédiaire du montage, Nicholas Ray installe donc le Vienna's comme un lieu surgit de nulle part, si ce n'est du cinéma lui-même.

Ce traitement des personnages et des décors pousse André Bazin, critique fondateur des *Cahiers du cinéma*, à qualifier *Johnny Guitar* de « western romanesque<sup>3</sup> ». Il entend par là un western qui a conscience d'arriver après l'apogée du genre dans les années 1930-1940, mais qui, au lieu de s'en moquer, cherche à s'y fondre pour « dire ce qu'il a à dire<sup>4</sup>. » Cette dimension transparait dans la façon dont Nicholas Ray travaille l'un des motifs clef du western : le duel. Dans le premier tiers de *Johnny Guitar*, la confrontation entre Vienna, Emma et ses alliés masculins est annoncée par le découpage comme un affrontement armé – Vienna passe sa ceinture de colts dès qu'elle voit arriver Emma ; le montage multiplie les inserts sur les mains des hommes prêtes à dégainer. Cependant, Ray substitue à cette promesse de duel armé un champ-contrechamp dialogué qui étire la scène et renforce la tension sans jamais l'actualiser – du duel promis, on ne verra rien jusqu'à la fin du film. La matière du duel n'est en outre pas seulement westernienne ici : aux rivalités de territoire ou de pouvoir typique du western, s'articule une problématique de rivalité amoureuse – Emma est jalouse de Vienna, dont est amoureux le Dancing Kid – qui renvoie au mélodrame et complexifie les relations qu'entretiennent les personnages.

Cette façon de faire déborder le motif du duel en en faisant un champ d'affrontement psychologique permet de saisir la dimension résolument moderne de *Johnny Guitar*. Produit et réalisé à un moment où le cinéma classique s'effrite du fait de la crise industrielle qui touche les studios, le film rompt avec les principes clefs de la transparence et de la continuité narrative pour leur substituer une mise en scène méta – un personnage a par exemple l'air de briser le quatrième mur en s'adressant au spectateur –, voire maniériste. Le décor, le paysage et l'éclairage de la scène de rupture entre Johnny et Vienna, cadrés de face derrière une barrière et sur un pont surgi de nulle part, rappellent ainsi un plan iconique d'*Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), que Nicholas Ray singe avec cependant une variation de taille : dans *Autant en emporte le vent*, Scarlet et son père regardent vers le décor, tandis que les deux personnages principaux de *Johnny Guitar* lui tournent le dos. Le crépuscule artificiel prend alors un autre sens : à travers cette séquence, il s'agit de rompre, non sans regrets, avec une certaine idée du cinéma hollywoodien.

### **Un film féministe ?**

La modernité de *Johnny Guitar* tient en dernier lieu au traitement de son personnage féminin principal, Vienna, dans un genre (le western) plutôt traditionnellement destiné à un public masculin. Dans le corpus du cinéma classique hollywoodien, cette adresse au public masculin a entraîné des modalités particulières de conceptualisation et de mise en scène des personnages féminins, notamment repérés et théorisés en 1975 par Laura Mulvey dans « Plaisir visuel et cinéma narratif<sup>5</sup> ». La chercheuse repère en gros trois points sur lesquels s'opposent tendanciellement les stratégies de mise en scène des hommes et des femmes dans les films du corpus classique adressés à un public masculin : les hommes sont sujets du regard, les femmes sont des objets, ce qui signifie qu'elles sont très souvent découpées et réduites à des morceaux de corps indépendants les uns des autres ; les femmes suspendent l'action « en moments de contemplation érotiques<sup>6</sup> » tandis que les hommes la font avancer ; les femmes sont réduites à deux dimensions quand les hommes ont le privilège des trois dimensions : ils peuvent traverser tout l'espace. On voit à quel point le personnage de Vienna est traité différemment dans *Johnny Guitar* : Crawford apparaît vêtue d'une tenue masculine, chemise boutonnée jusqu'au cou et pantalon noir, en position d'autorité – elle surplombe la scène. La scénographie l'installe en outre d'avantage comme le sujet du regard (on voit à travers ses yeux) que comme un objet de contemplation pour les hommes (dans le film

---

<sup>3</sup> André Bazin, « Évolution du western », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.

<sup>4</sup> *Ibid*

<sup>5</sup> Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975] in *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris Mimésis, 2017

<sup>6</sup> *Ibid*

ou le public). Ce faisant, la mise en scène la masculinise, ce que souligne d'ailleurs la remarque du croupier face caméra : « Je n'ai jamais vu une femme qui ressemblait autant à un homme. » Ce glissement du personnage d'un genre à l'autre (au sens *gender*) ouvre la voie d'une lecture presque *queer* de *Johnny Guitar* : s'il porte un nom d'homme, le film a pour tête d'affiche une star féminine, et si Vienna est bien l'objet d'une crispation libidineuse, c'est moins de la part des personnages masculins que de l'unique autre personnage féminin du film, Emma, obsédée par Vienna au point de la comparer à l'homme dont elle est secrètement amoureuse : tous les deux, dit-elle, « jettent la même ombre. »

Quoiqu'elle dessine un horizon subversif à *Johnny Guitar* (surtout dans le cadre du canon du cinéma classique, où l'homosexualité était assimilée à une perversion sexuelle par le système d'auto-censure des studios, le Code Hays), la relation qui unit les deux personnages féminins mine dans le même temps la portée féministe du film : tout le récit est construit autour de l'opposition de deux femmes, qui se détestent. Leur rivalité trouve un point d'aboutissement propre au western dans le duel final, qu'il est intéressant d'envisager au regard des principes énoncés par Mulvey. Bien qu'on ne puisse pas dire ici que le spectacle offert par les personnages féminins suspende l'action en moments de contemplation érotique (ici, l'action avance, c'est un point d'acmé dramatique), Vienna et Emma n'en deviennent pas moins un spectacle pour les personnages masculins, en atteste la multiplication des plans moyens sur les hommes immobiles, dont les regards se tournent vers les deux femmes qui se battent. Ce rétablissement final des logiques de regard traditionnelles des genres classiques hollywoodiens destinés au public masculin (les hommes regardent, les femmes sont des objets) conclut un mouvement général de réassignation au féminin de Vienna, engagé dès le mi-temps du film par les costumes : elle n'apparaît plus que vêtue de robes à partir du moment où elle couche avec Johnny, tandis que les vêtements de cow-boy qu'elle revêt à la fin l'assimilent à une figure d'enfant qu'il faut protéger – elle emprunte une chemise et un pantalon à Turkey, dont tous les personnages ont dit qu'il n'était qu'un « petit garçon. » La trajectoire d'Emma suit symptomatiquement un mouvement contraire : d'abord vêtue d'une robe verte, elle abandonne les couleurs pour une robe noire qui se confond avec les costumes des mercenaires qui l'accompagnent, et est plusieurs fois mise en scène à cheval et à califourchon. À mesure que Vienna se féminise, Emma se masculinise, donc ; elle le paiera de sa vie, façon pour le film de rappeler que la seule trajectoire viable pour les personnages féminins est, *a priori*, celle du couple hétérosexuel – le film se conclût sur un baiser entre Johnny et Vienna.

Dans le système du film cependant, que vaut réellement ce dernier plan ? Quel crédit accorder à une fin qui répond aux conventions narratives et idéologiques d'un cinéma que toute la mise en scène de Nicholas Ray a pointé comme dépassé ? C'est là tout le sel de l'ambiguïté tendancielle que signale Noël Burch à propos du cinéma américain<sup>7</sup>, historiquement conçu pour s'adresser à plusieurs publics en même temps, qui peuvent s'opposer en termes d'identités de genre, de classe, ou encore en termes de positionnement idéologique. Pas résolument féministe, mais pas non plus résolument anti-féministe, pas résolument un western, pas résolument non plus un mélodrame, pas résolument classique, mais pas non plus complètement en rupture, *Johnny Guitar* fait de la contradiction sa matière première et s'impose, en ce sens comme un film assurément hollywoodien, au carrefour de ce que Jean-Loup Bourget appelle la norme et la marge.

---

<sup>7</sup> Noël Burch, « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, n°99, 2000, en ligne.