

**Heurter la grande à la petite histoire :
était une fois**

Sergio Leone et la Trilogie II

Auteur : Puraye, François

Promoteur(s) : Melon, Marc-Emmanuel

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité approfondie

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/14784>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



LIÈGE université Philosophie & Lettres

NOM : PURAYE

Prénom : François

Matricule : 20153338

Département Médias, Culture et Communication

Filière d'Étude : Master en Arts du spectacle (120), année académique 2021-2022

Mémoire de fin d'études

Heurter la grande à la petite histoire
Sergio Leone et la *Trilogie Il était une fois*

Comité de lecture : Marc-Emmanuel Mélon (Promoteur) ;
Jeremy Hamers ; Dick Tomasovic

Introduction : à bout de souffle

Problématique et hypothèse de travail

Au sortir de ses trois *Dollars*, sa grande trilogie à succès, Sergio Leone envisage de se retirer de façon définitive des *westerns* qui, dans sa carrière comme dans le paysage du cinéma italien, et mondial même, arrivent à saturation. D'ailleurs l'envisage-t-il depuis son troisième long-métrage, *Et pour quelques dollars de plus*. Lorsqu'il s'attaque à la réalisation du dernier *opus* de la *Trilogie du dollar*, à savoir *Le Bon, la Brute et le Truand*, le cinéaste pense déjà à l'adaptation du récit semi-autobiographique d'Harry Grey, ou Herschel Goldberg : *The Hoods*. Mais ce n'est qu'en 1984 qu'il concrétise cette ambition avec un ultime film, *Il était une fois en Amérique* (*Once Upon a Time in America*). L'idée l'obsède : un vieux *gangster*, qui n'a rien laissé de son histoire, se la réécrit et en redessine les contours, un monde, une chimère ; « en commençant où l'imaginaire prend le pas sur le vécu, au moment où même l'auteur pense qu'il fait du neuf avec les stéréotypes les plus éculés — nous avons bel et bien atteint le cœur du mythe ».¹ Le mythe, voilà le point focal, le point de départ de ce second triptyque, les grands récits et leur ancrage dans des vécus particuliers, et *vice versa*, les expériences, les itinéraires biographiques qui s'insinuent dans la vaste fresque de l'Histoire. *Il était une fois*, quelque part, dans l'Amérique de Sergio Leone.

L'idée est semée, et elle ne quitte jamais vraiment le réalisateur. Mais, en 1968, sa notoriété lui offre le luxe d'aller dans les pas de son modèle de jeunesse, et d'enfin poser la caméra dans la Monument Valley pour un dernier hommage au genre parmi les genres. Ainsi, son cinquième film a « quelque chose à voir avec la mort », et quelque chose à voir avec la naissance. Dans *Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon a Time in the West*), Sergio Leone tire enfin sa révérence au *western*, non seulement à l'échelle de sa carrière, mais également en représentant la fin d'une ère, celle de la Frontière, de l'Ouest, et en signant l'acte de décès du *western* dit « classique ». Durant la rédaction, les discussions des scénaristes tournent autour de cette expression « *C'era una volta* », « Il était une fois », comme le précise Christopher Frayling dans sa biographie du cinéaste.² Les grandes théma-

¹ La majeure partie des propos de Sergio Leone et autres données biographiques ayant servi à la rédaction du présent travail viennent de la biographie écrite par Sir Christopher Frayling : *Quelque chose à voir avec la mort*. Christopher Frayling est un critique de cinéma, spécialiste mondial du *western* dit « spaghetti » (entre autres), anciennement directeur de la *British Film Institute*. Il a notamment prêté sa voix aux commentaires audio et autres bonus des DVD et Blu-ray de la filmographie de Leone (et d'autres cinéastes). Il a construit son ouvrage d'après sa propre relation avec le cinéaste et sa famille, et sur base de la documentation existante. Ainsi, l'ensemble des citations comprend des interactions entre le biographe et le cinéaste ; des déclarations publiques et privées ; ainsi que des nombreuses références à Noël Simsolo, et à ses *Conversations Avec Sergio Leone*. L'ouvrage présente par ailleurs une approche critique, passant en revue la filmographie complète et de façon chronologique. Dans le cas présent, Leone aborde sa première rencontre avec Harry Grey : « Après les premiers épisodes de l'enfance dans le livre, qu'il avait vécus personnellement de toute évidence, tout le reste était nourri de clichés. Mon intuition était confirmée. [...] Et à cet instant-là, je sus pertinemment que je devais faire un film à partir de cette idée là — j'avais trouvé mon point de départ. Je rendrais hommage au film noir et au cinéma lui-même. ». in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy (avec la collaboration de Jean-Paul Gabbert), Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 535.

² À cette étape d'écriture, ce sont les jeunes Bernardo Bertolucci et Dario Argento qui en discutent avec Leone. in *id. ibid.*, pp. 348.

tiques du futur film noir accompagnent le processus d'écriture de cet adieu au *western* : le nouveau monde s'érige sur l'ancien ; le mythe s'élève depuis les décombres. *Il était une fois dans l'Ouest* est la naissance d'une nation, une fable que le cinéaste arrache à ses vieux souvenirs.³ Ici commence la seconde trilogie, à Sweetwater, une gare, un *terminus*, une ville en devenir (*annexe n°1*).

Leone désespère de pouvoir réaliser ce grand projet qui le motive et l'intimide à la fois. Malgré son échec sur le territoire américain, *Il était une fois dans l'Ouest* est un triomphe en Europe, ce qui renforce la réputation de Leone et lui vaut même le statut d'auteur auprès de l'*intelligentsia* de la critique de films, notamment en France. Cette expérience l'engage dans une certaine crainte de l'échec et mène sa carrière à prendre un autre tournant. Il veut passer à la fonction de producteur ou, selon ses mots, gérer « un film de Sergio Leone, réalisé par quelqu'un d'autre », cet autre étant alors réduit au « technicien capable de s'occuper du tournage ».⁴ À cela, Peter Bogdanovitch, prévu initialement à la réalisation d'*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971), répond que le vrai but de Leone, le producteur, a toujours été d'organiser des situations où il serait contraint de reprendre les rênes afin d'entretenir sa réputation en cas d'échec comme de réussite.⁵ Cette stratégie a amené le *script* d'*Il était une fois la révolution* (retiré selon les *desiderata* du studio) à tourner d'une main à l'autre avant d'entamer la production, avec un sérieux manque de préparation. Le film n'en est pas moins un projet intime de Leone, inspiré de traumatismes de jeunesse à l'époque du fascisme et des désillusions politiques qu'il oppose aux idéaux révolutionnaires du tournant des années septante.⁶

S'ensuit une longue carrière en tant que producteur et scénariste de films (et réalisateur de publicités) qui s'étale sur plus d'une décennie. C'est ainsi qu'il écrit et produit *Mon nom est Personne*, où il est très impliqué, au point d'en revendiquer la paternité au détriment de Tonino Valerii, le réalisateur. Le film est des plus réflexifs vis-à-vis de Leone et vis-à-vis du succès des *Trinità* qui lui font directement concurrence depuis la tombe du *western*.⁷ Ainsi donc, en 1973, cinq ans après *Il*

³ Selon les propos de Leone : « L'idée de départ consistait à se servir de certaines des conventions, des structures et des décors du western américain ainsi que d'une série de références à quelques westerns en particulier — et à utiliser ces éléments pour donner ma version à moi de l'histoire de la naissance d'une nation... Mon choix était une provocation... *Il était une fois dans l'Ouest* a commencé sous le prétexte d'une histoire inexistante, avec des personnages conventionnels, comme une tentative de reconstruire l'Amérique de cette époque et la regarder vivre ses derniers instants... Nous avons placé ces personnages dans un contexte épique, celui du premier boom économique qui allait causer la disparition de la grande époque romantique de l'Ouest. » *in id. ibid.*, pp. 349.

⁴ *in id. ibid.*, pp. 496.

⁵ Frayling développe que Leone « essayait de générer une situation dans laquelle il serait forcé de prendre les commandes. Bogdanovitch l'explique ainsi : "Si le film se révélait être mauvais, il se donnait l'excuse de ne pas l'avoir vraiment voulu ; que c'était contraint et forcé qu'il l'avait accepté et qu'il avait fait de son mieux tout en repoussant le projet majeur qu'il avait mis en train (*Il était une fois en Amérique*). Quand tous les critiques, tout le monde, vous disent que vous êtes bon et que vous n'y croyez pas vraiment, à un certain moment, la peur d'être démasqué devient insurmontable et vous préférez tout arrêter avec les honneurs plutôt que d'avoir à affronter la défaite. Si cette déduction quelque peu présomptueuse est exacte, c'est dommage car Leone est souvent un bon réalisateur." » *in id. ibid.*, pp. 438.

⁶ Le film est à la fois une réaction aux courants révolutionnaires en vogue à l'époque (dont on retient la date du fameux Mai 68), ainsi qu'aux « films politiques » et engagés. « Godard défendait l'idée de faire des films politiques politiquement, de ne pas être soumis au capital, ce qui revenait, dans l'optique de Leone, à se méprendre sur la nature même du cinéma : c'était un média de masse ou ce n'était rien. » *in id. ibid.*, pp. 422.

⁷ Puisque, en effet, si Leone n'a pas vraiment tué le genre du *western*, il n'en est pas moins tourmenté par quelque espiègle héritage.

était une fois dans l'Ouest, Leone déroule la même logique jusqu'à l'épilogue du XIXe siècle (l'action se situant en 1899), avec la même icône, Henry Fonda, Jack Beauregard, qui rencontre alors son *ersatz* moderne, Terence Hill, dit « Personne ». Ce n'est qu'au terme de ce long *Entr'acte*,⁸ selon les mots de Frayling, qu'il s'en remet à son objectif initial : le rêve d'une "ville qui ne dort jamais" ; au quartier juif du Lower East Side ; le tout dernier voyage du réalisateur dans son Histoire du cinéma. Comme pour les *Dollars*, c'est seulement *a posteriori* que Leone classe ses derniers films en une trilogie. Pourtant, s'il est bien un point qui les rassemble dès le départ, c'est ce point focal, postposé au seuil de quelque dernière escale, une date butoir où remontent de lointains souvenirs : *Il était une fois*. Trois films, trois grands récits noyés dans un point de fuite, trois histoires pour trois voyages en Amérique (le mythe de l'Ouest, le mythe révolutionnaire et le mythe du rêve américain), toute cette mosaïque de paysages enlisée dans la mémoire nébuleuse d'un cinéphile romain.

Dans cette trilogie, Leone cherche à saisir les grands axes historiques et le biotope imaginaire qui façonne le paysage de l'Histoire américaine.⁹ C'est au prisme que le cinéaste s'intéresse, à ce regard que le mythe jette sur la véritable Histoire, parce que le prisme est l'outil de travail des grands imagiers. De cet attirail précieux et délicat, ont su naître les grandes épopées américaines, de la table de montage de Griffith au Technicolor d'*Autant en emporte le vent*, de Raoul Walsh à Henry Hathaway, à William Wyler, à Anthony Mann, en passant évidemment par John Ford, Hollywood a réussi à sublimer l'Histoire et à remodeler la naissance d'une nation, en y appliquant ce prisme déformant. C'est cela qui fascine Leone, non tant le prisme que son potentiel de déformation et même de destruction ; non juste la possibilité du mythe mais celle, également, de sa mise à néant. Ainsi, le réalisateur parle lui-même d'un objectif de « démythification » au sujet de la *Trilogie du dollar*, une volonté qui cède à l'ambiguïté mélancolique des *Il était une fois*. Ambiguïté, certes, parce qu'après tant de raillerie, de cynisme et de pastiche du cinéma américain, il s'agit désormais d'en récolter les morceaux épars, et d'y trouver les germes de nouveaux récits. *Il était une fois*, Leone mène sa quête vers un point de départ, il veut repêcher l'*incipit* du mythe hors des décombres. C'est ainsi que, partant à la recherche du temps perdu, le cinéaste fait la rencontre unique avec l'expérience mémorielle du réveil, une expérience proprement cinématographique. Tel est l'attrait majeur du roman d'Harry Grey pour Leone, il y voit l'opportunité d'y mettre la lunette proustienne et de déformer, à son tour, le décorum cinématographique de l'Histoire américaine¹⁰ à ses propres fins de conteur (*annexe n°2*).

⁸ Il s'agit du titre du chapitre consacré à la période, dans la vie du cinéaste, qui s'étend d'*Il était une fois la Révolution* à *Il était une fois en Amérique*, à savoir sa carrière de producteur et scénariste : *Mon nom est Personne* (*Il mio nome è Nessuno*, 1973) ; *Un génie, deux associés, une cloche* (*Un genio, due compari, un pollo* de Damiano Damiani, 1975) ; *Qui a tué le chat ?* (*Il gatto* de Luigi Comencini, 1977) ; *Un jouet dangereux* (*Il giocattolo* de Giuliano Montaldo, 1979) et *Un sacco bello* (de Carlo Verdone, 1980). Hormis le premier titre de la liste, ces films représentent des échecs plus ou moins importants de la *Rafra Cinematografica*, société de production de Sergio Leone, ainsi nommée d'après ses filles, Raffaella et Francesca. « Entr'acte », in *id. ibid.*, pp. 477-519.

⁹ Au sujet d'*Il était une fois dans l'Ouest*, Leone parle d'une « vision kaléidoscopique de tous les westerns ». in *id. ibid.*, pp. 477.

¹⁰ Le cinéaste revendique sa référence à Proust, d'où la fameuse phrase de son protagoniste : « *I've been going to bed early.* ».

Telle est du moins l'hypothèse du présent travail qui suppose de placer l'Histoire sous le signe du « ressouvenir », comme le suggère Walter Benjamin à partir de Marcel Proust. En effet, si les trois récits s'enracinent dans des domaines d'exploitations historiques, si les trois films cultivent des périodes *historiquement fondées* par des discours, des idéaux et des imaginaires, alors se pose la question de la représentation : Qu'est-ce que restituer l'Histoire ? S'agit-il de la remettre en l'état, de la reproduire fidèlement, intacte, s'agit-il, comme le dit Ranke, de reconstituer, de décrire « le passé tel qu'il a été » ? Ou s'agit-il d'une autre sorte de retour aux sources, s'agit-il de ramener les grands récits à leur gisement primordial ; à la parole du présent ; de les rendre à ce *destinateur* ; autrement dit, de les lui restituer ? L'hypothèse envisagée tend vers cette seconde alternative, au cœur du propos de Benjamin sur l'Histoire qui, précisément, s'intéresse à la contingence des « faits historiques » pour y saisir les voies alternatives susceptibles d'être réactualisées. Pour Benjamin, ce n'est pas tant la matière passéiste qui sert à la construction historique que la main de l'architecte qui la modélise à la mesure de la situation présente. Ce qui lui importe n'est pas la consolidation des faits historiques, mais bien plutôt les moyens de les réaffecter.

Car tout fait historique est toujours le fait d'une parole victorieuse, l'Histoire, c'est bien connu, est toujours racontée du point de vue des vainqueurs. Dès lors, tout qui se limite à restituer le « passé tel qu'il a été » rentre, comme le dit Benjamin, en « empathie » avec le vainqueur, il renforce les fondements sur lesquels s'érigent les institutions du pouvoir. Cet historien (ou historiciste selon le lexique benjaminien) parachève la victoire, il bétonne la terre où gisent les vaincus, et il les musèle une fois pour toutes. Restituer l'Histoire à la parole active de l'actuel, c'est, au contraire, rendre la voix à ces morts, c'est faire l'archéologie du pouvoir qui les écrase, y déloger des ossements pour les remettre en lieu sûr. Le rôle de l'historien est donc de sauver, de sauvegarder ce passé en le rappelant à la mémoire du présent. Pour ce faire, il ne peut se contenter de reproduire l'image du passé, il doit porter la trace des forces à l'œuvre de l'oubli et la trace de la violence à l'œuvre de la victoire sur les vaincus. Ainsi, doit-il témoigner de ce que le « témoignage de culture » relève, avant tout, de la barbarie.¹¹ Telle est donc la Thèse parmi les thèses *Sur le concept d'histoire* du philosophe : il y a une conception de l'Histoire qui légitime la position de la classe au pouvoir ; une autre qui en révèle les soubassements et qui invoque les habitants de ces ténèbres.¹²

¹¹ C'est Benjamin qui cite et critique Leopold von Ranke : « “Décrire le passé tel qu'il a été” voilà, d'après Ranke, la tâche de l'historien. C'est une définition toute chimérique. » (*Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1940). En préambule à sa VII^e thèse, Benjamin cite *L'Opéra de quat'sous* de Brecht (« Pensez aux ténèbres et au grand froid ») et conclut « Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, III, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, pp. 431-433.

¹² La principale référence du cadre théorique envisagé est le texte de Walter Benjamin *Sur le concept d'histoire*, auquel il faut greffer l'ensemble des écrits du philosophe au sujet de l'Histoire (tous, pour ainsi dire), parmi lesquels : *La vie des étudiants* ; *Sens unique* ; *Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien* ; mais, déjà, *L'Origine du drame baroque allemand* ; jusqu'à la somme de fragments épars sur Baudelaire, que l'on retrouve dans les *Œuvres* (une anthologie structurée par Maurice de Gandillac), l'anthologie *Charles Baudelaire* et le *Livre des Passages* entre autres.

Ce dilemme paradigmatique ou mécénal, pour ainsi dire, concerne aussi bien l'historien que l'artiste lorsqu'il s'agit de faire « œuvre », de produire et d'apporter une pierre à l'édifice civilisationnel. L'un et l'autre œuvrent à transmettre un patrimoine d'une génération à l'autre et, selon le commanditaire, ils peuvent servir la cause tantôt des vainqueurs, tantôt des vaincus. Ainsi, Benjamin parle de faire l'Histoire à « rebrousse-poil », dans tous les sens du terme : changer la perspective du rapport au passé ; prendre le point de vue des opprimés. Le présent travail cherche à répertorier une telle approche dans le cinéma de Leone, non pas véritablement dans une éthique politique, mais davantage dans une certaine irrévérence à l'égard de ses modèles esthétiques (John Ford notamment). Aussi, les réflexions du philosophe au sujet de Baudelaire doivent servir d'appui à une telle analyse, il s'agit ici d'observer le *caractère destructeur* qu'il y aurait chez le cinéaste (comme chez le poète), la mise en œuvre, en forme, en scène, de ses désillusions vis-à-vis des grands récits. *Il était une fois*, qu'en est-il donc ? Quelle est la nature du commentaire et du narrateur ? Que vaut la petite par rapport à la grande Histoire,¹³ que devient la grande dans la petite histoire ? Qu'est-il dit de l'Histoire lorsqu'elle est rapportée par la voix de la fable, de la fiction : “Il était une fois” ?

Ainsi, *Heurter la grande à la petite histoire*, c'est dérouter la ligne officielle des grands récits, la trame linéaire des mythes, mais c'est d'abord aller en reconnaissance, prendre cette voie et monter à bord de la grande marche industrielle. De la première classe à la dernière, des luttes s'engagent entre les voitures d'un train apparemment inarrêtable : « Marx a dit que les révolutions sont les locomotives de l'histoire mondiale », rappelle Benjamin, mais il se peut qu'il en soit autrement ; « Il se peut que les révolutions soient l'acte par lequel l'humanité qui voyage dans le train tire les freins d'urgence ». La machinerie de la locomotive, l'image absolue et triomphante du progrès technique, prolonge la mécanique bien huilée des actionnaires qui la financent, en tête de file de la modernité. Ce qu'elle tracte en son sillage, cette machine à vapeur, ce sont les flux de capitaux d'après lesquels s'exerce ce nouveau pouvoir. S'il est un art pour filer la furieuse métaphore, nul doute qu'il s'agisse de l'appareil de reproduction auquel se sont synchronisés les mouvements de masses : le cinéma. Et c'est ce fameux tracé de la locomotive qui fait la trame des derniers films de Leone, c'est sur ce fil de fer qu'il étale *son Histoire*, à contretemps. Aussi, les écrits de Benjamin fournissent un précieux support pour une approche hétérodoxe. À sa *lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, le philosophe et sociologue franco-brésilien Michael Löwy en vient naturellement à conclure par un appel à la voie transversale, en vue d'une ouverture de l'Histoire :

« Dans l'histoire des idées du XXe siècle, les “Thèses” de Benjamin semblent une déviation, un chemin de traverse, à côté des grandes autoroutes de la pensée. Mais tandis que celles-

¹³ Dans l'ensemble du travail, la majuscule doit permettre de distinguer la petite histoire de la grande Histoire (le « concept »). L'Histoire, afin de bien assurer la distinction, s'étend du phénomène du cours des événements (l'Histoire naturelle par exemple), à la discipline historique, ainsi qu'au substrat contextuel duquel émerge tel ou tel récit (l'Histoire américaine, l'Histoire du cinéma, etc.). Le récit, c'est ce que désigne ici la petite histoire : le scénario d'un film ; la biographie ; le vécu ; l'expérience particulière d'un personnage, fictif ou réel (l'histoire de Sergio Leone, l'histoire de Noodles, l'histoire de la construction d'une gare, etc.).

ci sont bien encadrées, visiblement balisées et conduisent à des étapes dûment répertoriées, le petit sentier benjaminien mène à une destination inconnue. Les “Thèses” de 1940 constituent une sorte de manifeste philosophique — en forme d’allégories et d’images dialectiques plutôt que de syllogismes abstraits — pour *l’ouverture de l’histoire*. C’est-à-dire pour une conception du processus historique qui ouvre sur un vertigineux champ des possibles, une vaste arborescence des alternatives, sans tomber pour autant dans l’illusion d’une liberté absolue : les conditions “objectives” sont aussi des conditions de possibilité. [...] Du point de vue d’un avenir différent, le discours dominant actuel traduit une conception catégoriquement fermée de l’histoire. Selon ce discours, depuis la chute du “socialisme réellement existant” et le triomphe du système atlantique/occidental, on peut affirmer, une fois pour toutes, la fin des utopies, la fin de toute possibilité de changement de paradigme civilisationnel. Notre époque est la première, depuis très longtemps — le début du XIXe siècle ? — à avoir osé proclamer tout simplement “la fin de l’histoire” : le célèbre essai de Francis Fukuyama ne fait qu’habiller dans un langage pseudo-hégélien la conviction profondément ancrée des élites dominantes dans la pérennité de leur système économique et social, considéré non seulement comme infiniment supérieur à tout autre, mais comme le seul possible, l’horizon indépassable de l’histoire, l’étape ultime et définitive de la longue marche de l’humanité. [...] En un mot, *le progrès dans l’ordre*, comme l’avait si bien “prévu” Auguste Comte. / Cette problématique trouve une expression frappante dans un beau texte publié il y a quelques années par l’ex-disciple de Georg Lukács, Agnes Heller.¹⁴ Pendant plusieurs siècles, observe-t-elle, la quête utopique de l’humanité a pris la forme du voyage maritime, du bateau qui part à la recherche de l’île du bonheur. À partir du XIXe siècle, c’est l’image du train qui a prédominé, la métaphore de la locomotive qui avance, à une rapidité croissante, vers l’avenir radieux [...]. En fait, affirme la philosophe hongroise, il faut faire notre deuil d’une utopie située dans un lieu ou dans un avenir imaginaire : le voyage vers la terre promise est une illusion [...] : il faut abandonner le dangereux mythe d’un ailleurs ou — surtout — d’un autrement. [...] Walter Benjamin utilise lui aussi l’allégorie du train, mais pour l’inverser dialectiquement : le train de l’histoire roule vers l’abîme, la révolution c’est l’interruption de ce voyage vers la catastrophe. Dans sa conception ouverte de l’histoire, différentes issues sont possibles, parmi lesquelles l’action révolutionnaire — qui apparaît plutôt comme une tentative désespérée d’empêcher le pire, que comme le fruit du “mûrissement des conditions objectives”. [...] Qu’il s’agisse du passé ou de l’avenir, l’ouverture de l’histoire chez Walter Benjamin est inséparable d’une option éthique, sociale et politique pour les victimes de l’oppression et pour ceux qui la combattent. L’avenir de ce combat incertain, les formes qu’il prendra, seront sans doute inspirés ou marqués par les tentatives du passé : ils ne seront pas moins nouveaux, et parfaitement imprévisibles. »¹⁵

¹⁴ Agnes Heller, « Der Bahnhof als Metapher. Eine Betrachtung über die beschleunigte Zeit und die Endstationen der Utopie », *Frankfurter Rundschau*, 1991, page ZB3, in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d’incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d’histoire »*, Paris, Éditions de l’éclat, coll. « L’éclat/poche », 2018, pp. 209.

¹⁵ C’est entre autres à la lecture de Michael Löwy que se réfère l’analyse ci-proposée. Ainsi, la référence à Marx se retrouve dans les notes préparatoires des *Thèses*, et c’est Löwy lui-même qui traduit. L’aphorisme refoulé de Benjamin permet au sociologue d’introduire une interprétation écosocialiste de cette philosophie de l’Histoire, qu’il développe dans son anthologie, *La révolution est le frein d’urgence — Essais sur Walter Benjamin*. La traduction des autres *Thèses* est également celle proposée par Michael Löwy, dans son décryptage détaillé de ce texte assez hermétique. Il y répertorie les références explicites et implicites, ésotériques et exotériques, tout en émettant sa propre analyse protéiforme de la pensée benjaminienne. *Heurter la grande à la petite histoire*, c’est donc envisager ce « frein d’urgence » dans le cinéma Sergio Leone. *L’Ouverture de l’histoire* est en conclusion de la traduction de Löwy in *id. ibid.*, pp. 196. Et s’ensuit l’anthologie des essais, *La révolution est le frein d’urgence — Essais sur Walter Benjamin*, Paris, Éditions de l’éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2019.

Le cours des choses

« Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à "aller ainsi", voilà la catastrophe. [...] Le sauvetage s'accroche à la petite faille dans la catastrophe continue. ». Fragment qui en dit long sur cet « état de choses », bribe parmi les bribes d'un philosophe en fuite, cette inquiétude, elle le poursuit depuis toujours.¹ Dès *La vie des étudiants*, le jeune Walter Benjamin commence déjà à battre en brèche l'idée de progrès en Histoire : « Les éléments de la situation finale ne se présentent pas comme informe tendance progressiste, mais comme des créations et des idées en très grand péril ».² On ne pourrait vraiment les saisir qu'à travers des « images utopiques », lesquelles se manifesteraient en un « point focal » servant à « mettre en lumière la crise qui, au cœur des choses, entraîne la décision à laquelle succombent les lâches et se subordonnent les courageux ».³ Aussi, la « signification historique » constituerait le seuil métaphysique de « tout présent », sans quoi elle ne serait « ni compréhensible ni possible ». Tel est donné, dès le départ, le ton théologique, l'élan messianique de cette philosophie de l'Histoire, à contre-courant du modèle traditionnel. La critique qui y est émise à l'égard du progrès s'engage ensuite dans *Sens unique*, en guise d'avertissement : « Il faut couper la mèche qui brûle avant que l'étincelle n'atteigne la dynamite. »⁴

Est-ce donc par une image, forte, incisive, que Benjamin expose la course effrénée de la catastrophe, une allégorie de l'Histoire parmi les autres. Image alerte, inquiète, possiblement léguée par la Grande Guerre, cultivée sans doute par un certain tempérament dépressif,⁵ image, surtout, qui

¹ Du projet de livre que Benjamin entend consacrer à Baudelaire, seule a-t-il terminée la deuxième partie, « l'antithèse », *Le Paris du second empire chez Baudelaire*. Le reste du livre demeure à l'état de « fragments rassemblés sous le titre énigmatique de *Zentralpark*. [...] Nous n'avons ni le "problème" ni la "solution". Seuls ces fragments (qui datent probablement de la période qui va de juillet 1938 à février 1939) nous donnent la possibilité de rattacher *Le Paris du second empire chez Baudelaire* au vrai Benjamin, au Benjamin des *Thèses sur le concept d'histoire*. [...] Il ne faut pas oublier les circonstances historiques de ce grand travail de rédaction de l'été 1938 : les menaces de guerre, avec toutes les conséquences qu'un pareil événement pouvait avoir sur la vie précaire d'un émigré allemand, Munich enfin, en septembre. Le 4 octobre 1938, Benjamin écrit à Adorno : "Ce fut une course contre la guerre ; et malgré toute la peur qui me serrait la gorge, j'éprouvai un sentiment de triomphe le jour où j'eus mis à l'abri (celui, fragile, d'un manuscrit !) du déclin du monde, le chapitre "Le Flâneur" projeté depuis près de 15 ans." (*Corr.* II, p. 264) » (voir la « Préface » de Jean Lacoste). C'est dans de telles circonstances que Benjamin rédige ces propos au sujet de la « catastrophe continue » (et de « l'éternel retour » chez Baudelaire) in « *Zentralpark* », in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 12-13 & 242.

² « *La vie des étudiants* », in Walter Benjamin, *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 125-141.

³ Le texte débute ainsi : « Confiante en l'infinité du temps, une certaine conception de l'histoire discerne seulement le rythme plus ou moins rapide selon lequel hommes et époques avancent sur la voie du progrès. D'où le caractère incohérent, imprécis, et sans rigueur, de l'exigence adressée au présent. Ici, au contraire, comme l'on toujours fait les penseurs en présentant des images utopiques, nous allons considérer l'histoire à la lumière d'une situation déterminée qui la résume en un point focal. Les éléments de la situation finale ne se présentent pas comme informe tendance progressiste, mais comme des créations et des idées en très grand péril, hautement décriées et moquées, profondément ancrées en tout présent. La tâche historique est de donner forme absolue, en toute pureté, à l'état immanent de perfection, de le rendre visible et de le faire triompher dans le présent. Or, si l'on décrit pragmatiquement les détails (institutions, mœurs, etc.), loin de circonscrire cette situation, on la laisse échapper ; elle n'est saisissable que dans sa structure métaphysique, comme le royaume messianique ou comme l'idée révolutionnaire au sens de 89 [...] elle met en lumière la crise qui, au cœur des choses, entraîne la décision à laquelle succombent les lâches et se subordonnent les courageux. » in *id. ibid.*, pp. 125-126.

⁴ *L'Avertissement d'incendie*, titre de la lecture des *Thèses* de Michael Löwy fait référence à ce passage de *Sens unique* : « Avertisseur d'incendie » in Walter Benjamin, *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine étranger », 2000, pp. 157.

⁵ « En effet, l'homme d'aujourd'hui vit dans son corps comme K. dans le village au pied du château ; il lui échappe, il lui est hostile. Il peut arriver que l'homme un matin se réveille et se trouve transformé en vermine. » in « *Franz Kafka* », in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 433.

présage que le pire reste à venir. Mais Benjamin n'a encore rien vu du drame en gestation, depuis la république de Weimar. Les séquelles de la guerre et les fluctuations boursières qui orchestrent l'Allemagne des années vingt accentuent le caractère indéchiffrable de la modernité. Selon Benjamin, le monde de la technique et le désastre survenu à l'aube du XXe siècle participent d'une dépréciation de l'expérience : « Le cours de l'expérience a chuté ». Il l'annonce une première fois en ces termes dans *Expérience et pauvreté* où il développe sa conception proprement moderne et « positive » de la barbarie, puis, dans un essai sur le *Narrateur*, le principal concerné de cette inflation de l'expérience qui serait de « moins en moins communicable ». ⁶ Aussi, les récits, les grands récits s'en trouveraient pareillement dépréciés, l'Histoire elle-même perdrait en communicabilité, et la droite lignée du passé, telle que la tradition la transmet, ferait l'objet d'un déshéritage. C'est cette mise à distance historique que Benjamin relève dans son analyse du *Trauerspiel*, et c'est sur le même axe qu'il étaye sa conception de l'allégorie, l'élément perturbateur de cet état de choses. L'intention allégorique, dit-il,

« est de nature dialectique, puisqu'elle relève de l'histoire de la nature, de l'histoire primitive de la signification ou de l'intention. Le rapport entre le symbole et l'allégorie peut être défini et formulé avec précision sous la catégorie décisive du temps, que la grande intuition romantique de ces penseurs a fait entrer dans le domaine de la sémiotique. Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage — non : dans une tête de mort. Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci nulle liberté “symbolique” de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle. C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire comme histoire des souffrances du monde ; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence. Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la *physis* de la signification. Mais si la nature a de tout temps été gouvernée par la mort, elle a toujours été allégorique. La mort et la signification sont autant les produits du développement de l'histoire que des germes, imbriqués l'un dans l'autre, dans l'état de péché de la créature exclue de la grâce. » ⁷

⁶ Pour définir « l'expérience », Benjamin reprend la « fable du vieil homme » qui, depuis son lit de mort, envoie ses enfants chercher un trésor caché dans sa vigne : ce trésor, c'est la recherche, le vrai fruit du travail. L'expérience correspond ainsi à un enseignement, une morale. Mais « une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. [...] Cet effroyable développement de la technique plongea les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle. [...] Notre pauvreté en expérience [...] a de nouveau trouvé un visage — un visage aussi net et distinct que celui du mendiant au Moyen Âge. ». Sans explicitement le nommer, ce visage a sans doute déjà les traits de son allégorie de l'Histoire : « Car les figures de Klee ont été pour ainsi dire conçues sur la planche à dessin, et, à l'instar d'une bonne voiture dont même la carrosserie répond avant tout aux impératifs de la mécanique, elles obéissent dans l'expression des visages avant tout à leur structure intérieure. À leur structure plus qu'à leur vie intérieure : c'est ce qui les rend barbares ». Le mot est dit : la « barbarie ? Mais oui. Nous le disons pour introduire une conception nouvelle, positive, de la barbarie. Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche. » in *id. ibid.*, pp. 364-372. C'est sur ce point que Benjamin articule ses réflexions sur Baudelaire et « l'éternel retour ». Et c'est à partir de ce diagnostic de l'inflation de l'expérience qu'il développe sa réflexion au sujet du *Narrateur* (*Écrits français*), ou, sous la plume de Gandillac, « Le conteur », in *Œuvres III*, pp. 114-152.

⁷ « Allégorie et *Trauerspiel* », in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 227.

Moment esthétique de la philosophie de l'Histoire benjaminienne, l'expression tragique qui distingue l'allégorie du symbole préfigure, sur le même visage décharné, la future mise en garde qu'il adresse au progrès, à un moment critique, et, plus que jamais, politique. C'est ainsi que le philosophe et germaniste Stéphane Mosès catégorise les réflexions de Benjamin : « un *paradigme théologique* de l'histoire » ; « un *paradigme esthétique* » et « un *paradigme politique* ». ⁸ Cette classification, gratuite au premier abord, permet en seconde instance de réarticuler ensemble des écrits apparemment distants autour de cette conception de l'Histoire qui, en définitive, ne s'affranchit jamais d'aucune des trois dimensions. ⁹ Dans le rôle formel qu'il joue, le paradigme esthétique correspond à la fois au plus et au moins important des trois, en ce qu'il contribue précisément à organiser, teinter, à caractériser les autres paradigmes. Ce repérage minutieux de l'allégorie, de la démarcation entre la *physis* et la signification, est donc essentiel, primordial, parce qu'il relève justement de l'inaccessibilité à l'essence, à la nature primitive — un écart qui doit être déterminant pour le regard de l'historien sur le passé. L'allégorie, ou plutôt son fonctionnement, sa signifiante, doit servir à l'interprétation de la philosophie benjaminienne : la serrurerie en est la clef de lecture. Ainsi, les écrits que Mosès rapporte au paradigme politique sont aussi les plus imagés, les plus esthétiquement élaborés.

Le premier constat de Benjamin est donc celui de la brisure qui sépare les êtres humains de la nature et qui sépare la *physis* de la signification. Cette « ligne de démarcation » se révèle d'autant plus importante dans la modernité car l'écart s'intensifie au gré de la technique et la mort gagne du terrain par le développement des moyens de destruction massive. Telle est la nouvelle norme de la barbarie, elle réside dans ce décalage, dans l'incommunicabilité croissante de « l'expérience ». Le seul sens qui demeure, la seule vérité qui gagne à se faire mieux connaître, c'est donc « l'historicité de la biographie individuelle. ». Le gouffre de l'Histoire ne cesse de se creuser et la vie humaine s'y engage, s'y abîme, toujours plus réduite. Il y a là deux déductions qui se corrént : d'une part, que le monde, l'univers se fait de plus en plus vaste et hermétique ; et, de l'autre, que chaque expérience qui en est faite, n'en est que plus singulière et solitaire. Habiter l'Histoire, c'est également être habité par l'Histoire, mais de ces deux prémisses, la première connaît un déclin avec la modernité tandis que la seconde connaît un progrès. Dès lors, l'allégorie « a quitté au XIXe siècle le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur. ». ¹⁰

⁸ « Dans un premier temps, les deux textes *Sur le langage en général et sur le langage de l'homme* (1916) et *La Tâche du traducteur* (écrit en 1921, paru en 1923) proposent un *paradigme théologique* de l'histoire. Un peu plus tard, l'*Origine du Drame Baroque Allemand* (1923-1925, parue en 1928) développe, à propos de l'histoire, un *paradigme esthétique*. Enfin, à partir des années 1925-1926, qui marquent le tournant marxiste de Benjamin, celui-ci met peu à peu au point le *paradigme politique* de l'histoire, dont la formulation la plus claire est donnée dans le *Livre des passages* et dans les *Thèses sur le concept d'histoire* de 1940. » in « Les métaphores de l'origine », in Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, pp. 142.

⁹ Le « paradigme théologique a été le plus stable, [...] le paradigme politique apparaît comme le plus complexe dans la mesure où s'y combinent toutes les composantes de sa vision de l'histoire. Mais, du point de vue de sa fonction dans l'économie générale de la pensée de Benjamin, [...] c'est le paradigme esthétique qui joue le rôle le plus central [...] d'instance médiatrice » in *id. ibid.*, pp. 143.

¹⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 240.

C'est également en partant de cette question de « l'expérience » qu'un Bertolt Brecht a développé sa vision du théâtre épique et c'est dans l'Histoire qu'il va chercher les fondements et les moyens pratiques de la « distanciation » : c'est « "historiciser", c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères. ».¹¹ Là où le dramaturge utilise l'incommensurabilité du temps historique pour mettre la scène à distance, le philosophe invite à entretenir un certain rapport spectatorial vis-à-vis de l'Histoire, c'est-à-dire précisément *en vis-à-vis*. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de rompre avec les récits linéaires, au profit de la rencontre dialoguée et active, que ce soit avec la scène ou avec le passé. Pour Benjamin, l'allégorie est dialectique parce qu'en inscrivant cette distance historique (le déclin de sa lisibilité), elle rend possible une confrontation avec la scène de l'Histoire qu'elle *orne* du « paysage primitif pétrifié ». Pour paraphraser Brecht, en représentant les phénomènes sociaux comme « éternels, naturels, immuables » (et donc « anhistoriques », ajoute-t-il), ils « échappent à la discussion ».¹² C'est ce que Benjamin cherche à éviter en renonçant à « l'image éternelle du passé ». Tous deux se réfèrent alors à une méthode de montage, en tant qu'elle doit viser la rencontre, la *correspondance* et la contradiction d'éléments distincts. Telle est la structure même du *Livre des Passages* :

« La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire, seulement à montrer [...] un des objectifs méthodologiques de ce travail est de faire la démonstration d'un matérialisme historique qui a annihilé en lui l'idée de progrès. Le matérialisme historique a précisément ici toute raison de se distinguer des habitudes de pensée bourgeoises. Son concept fondamental n'est pas le progrès, mais l'actualisation. [...] Un problème central du matérialisme historique qui devrait enfin être aperçu : la compréhension marxiste de l'histoire doit-elle être nécessairement acquise au détriment de la visibilité de l'histoire elle-même ? Ou encore : par quelle voie est-il possible d'associer une visibilité {*Anschaulichkeit*} accrue avec l'application de la méthode marxiste ? La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'évènement total. Donc à rompre avec le naturalisme vulgaire en histoire. À saisir en tant que telle la construction de l'histoire dans la structure du commentaire. »¹³

¹¹ Brecht prend en exemple la colère du roi Lear : « Cette colère est humaine, mais elle n'a aucune valeur universelle, il existe des hommes qui pourraient ne pas la ressentir. Les expériences que fait Lear ne déclenchent pas obligatoirement une telle colère chez tous les hommes, ni en tout temps. Il se peut que la colère soit une réaction éternelle de l'homme, mais cette colère-là, la colère qui s'exprime de cette façon et pour cette raison, est liée à une époque. » in « Sur le théâtre expérimental », in Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000, pp. 326.

¹² Brecht critique l'identification : « Le rapport du public à la scène s'établissant sur la base de l'identification, le spectateur pouvait seulement voir ce que voyait le héros auquel il s'identifiait. [...] De la sorte les phénomènes sociaux se présentaient comme des phénomènes éternels, naturels, immuables et anhistoriques : ils échappaient à la discussion ». Il explique que, dans l'*Opéra de quat'sous*, les « éléments didactiques » sont « *introduits par montage* », autrement dit, ils brisent « le cours du jeu et des faits ; douche froide pour les âmes sensibles ; ils [empêchent] toute identification. ». in *id. ibid.*, pp. 318 & 324.

¹³ Ce que Benjamin relie directement à sa théorie de l'allégorie, à travers le commentaire qu'en a fait Adorno : « "On peut arriver à la même conception mythique en partant de l'élément figuratif." [...] La dialectique s'arrête dans l'image et, dans l'évènement très récent historiquement, elle cite le mythe en tant que passé très ancien : la nature comme préhistoire. De ce fait, les images qui, comme celle de l'intérieur, conduisent au point d'indifférence la dialectique et le mythe sont véritablement des 'fossiles antédiluviens'. [...] Selon [Benjamin], "dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au visage du spectateur comme un paysage primitif pétrifié." » Theodor Wiesengrund Adorno, *Kierkegaard*, Tübingen, 1933, p. 60. » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 476-478.

Renoncer à l'image éternelle du passé, cela suppose de précéder le principe constructif d'un premier acte "destructeur" ; pour que le montage soit effectif, le passé doit d'abord faire l'objet d'un découpage, avant de devenir, à proprement parler, un "objet historique". C'est dans la tradition que cette coupe intervient, elle sert à *sectionner* la fluide continuité du temps en vue d'y *sélectionner* les éléments les plus significatifs. L'Histoire, telle que Benjamin la conçoit, n'apparaît véritablement que sous forme de constellation : nulle structure, nulle « visibilité » n'est permise sans qu'elle ne se détaille, ne se « détache » d'un arrière-fond obscur ; de l'éclatement dépend l'éclat ;

« L'historicisme culmine en plein droit dans l'Histoire universelle. Par sa méthode, l'historiographie matérialiste se détache de cette histoire plus clairement peut-être que toute autre. L'historicisme manque d'armature théorique. Son procédé est additif ; il utilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. Au contraire, l'historiographie matérialiste repose sur un principe constructif. À la pensée n'appartient pas seulement le mouvement des idées, mais tout aussi bien leur repos. Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade. Le tenant du matérialisme historique ne s'approche d'un objet historique que là où cet objet se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un arrêt messianique du devenir, autrement dit d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. Il perçoit cette chance de faire sortir par effraction du cours homogène de l'histoire une époque déterminée ; il fait sortir ainsi de l'époque une vie déterminée, de l'œuvre de vie une œuvre déterminée. Sa méthode a pour résultat que dans l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire, soient conservés ou supprimés. Le fruit nourricier de ce qui est historiquement saisi contient en lui le temps comme la semence précieuse, mais indiscernable au goût. »¹⁴

Ce « mouvement des idées » qu'évoque Benjamin, c'est, à l'égard du passé, le fait de sa transmission continue et, à l'égard de l'avenir, la croyance que l'Histoire puisse être le fait d'une progression. À cela tient le travail de sappe de l'historien et du philosophe : à détruire, d'aucuns diraient "déconstruire", les lieux communs de la pensée en ce qu'ils assurent la pérennité de l'ordre en place. Cette démarche de « faire voler en éclats le continuum de l'histoire »,¹⁵ sans doute vient-elle de l'hé-

¹⁴ « Thèse VII », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 174-178. À une autre thèse, la « Thèse XII » (pp. 145-154), il cite l'une des *considérations inactuelles*, ou *intempestives* de Nietzsche : « Nous avons besoin de l'histoire, mais nous en avons besoin autrement que n'en a besoin l'oisif blasé dans le jardin du savoir ». L'intérêt principal de la philosophie de l'Histoire nietzschéenne, pour Benjamin, c'est le problème du discernement, de la discrimination des savoirs historiques. Selon Nietzsche, l'historicisme souffre d'une hypertrophie de la mémoire, d'une hypermnésie, d'un trop-plein de savoirs : « Imaginez l'exemple le plus complet : un homme qui serait absolument dépourvu de la faculté d'oublier et qui serait condamné à voir, en toute chose, le devenir. Un tel homme ne croirait plus à son propre être, ne croirait plus en lui-même. Il verrait toutes choses se dérouler en une série de points mouvants, il se perdrait dans cette mer du devenir. En véritable élève d'Héraclite il finirait par ne plus oser lever un doigt. Toute action exige l'oubli, comme tout organisme a besoin, non seulement de lumière, mais encore d'obscurité. Un homme qui voudrait ne sentir que d'une façon purement historique ressemblerait à quelqu'un que l'on aurait forcé de se priver de sommeil, ou bien à un animal qui serait condamné à ruminer sans cesse les mêmes aliments. Il est donc possible de vivre sans presque se souvenir, de vivre même heureux, à l'exemple de l'animal, mais il est absolument impossible de vivre sans oublier. Si je devais m'exprimer, sur ce sujet, d'une façon plus simple encore, je dirais : *il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation.* ». Il n'est de souvenir permis sans qu'il n'émerge d'une zone d'ombre. Sans abîme, rien n'apparaît, rien ne revient, rien ne subvient à quelque intérêt dans le présent : pas de souvenir. in « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », in « Seconde considération inactuelle », in Friedrich Nietzsche, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, trad. Henri Albert, vol. 5, tome 1, Paris, Éditions Mercure de France, pp. 126-127.

¹⁵ Thèse XV : « La conscience de faire voler en éclats le continuum de l'histoire est propre aux classes révolutionnaires dans l'instant de leur action. » in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 155.

ritage nietzschéen tel qu'il peut transparaître dans le *Caractère destructeur* : « Certains transmettent les choses en les rendant intangibles et en les conservant ; d'autres transmettent les situations en les rendant maniables et en les liquidant. »¹⁶ Démolir « ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse », telle serait la tâche de l'historien dont « l'impulsion fondamentale [serait] une méfiance insurmontable à l'égard du cours des choses, et l'empressement de constater à chaque instant que tout peut mal tourner. »¹⁷ Ainsi, Benjamin cherche à démolir.

La critique est adressée à deux modes de pensée : le mode fasciste qui gagne du terrain dans l'Europe de l'entre-deux-guerres ; l'apathie du côté de l'opposition politique. Et c'est, dans les deux cas, la même dynamique, le même précepte narratif qui les mobilise dans le *sens* de l'Histoire, c'est justement la croyance qu'elle soit mue par quelque effet de cet ordre : s'y complaire et y justifier le pire ; n'y pas répondre et laisser faire ; foncer tout droit vers la catastrophe. Comme le rappelle Michael Löwy, les écoles visées par le propos des *Thèses* s'étendent bien au-delà des courants totalitaires en marche : parmi les discours progressistes, il y a « l'historicisme conservateur, l'évolutionnisme social démocrate, le marxisme vulgaire. »¹⁸ Ce que Benjamin reproche à son voisinage intellectuel, à sa famille intellectuelle, pour ce qui est du marxisme, c'est la foi en un avenir meilleur en ce qu'elle sclérose la volonté de le mettre en œuvre et anéantit la nécessité même de le penser : « La société sans classes n'est pas le but final du progrès dans l'histoire mais plutôt son interruption mille fois échouée, mais finalement accomplie. »¹⁹ À l'époque, la montée du fascisme en Italie est perçue comme l'expression d'un archaïsme, propre à cette société à *la traîne* par rapport au reste de l'Europe, dont l'Allemagne à *la pointe* de la modernité.²⁰

¹⁶ « Le caractère destructeur est jeune et enjoué. Détruire en effet nous rajeunit, parce que nous effaçons par là les traces de notre âge, et nous réjouit, parce que déblayer signifie pour le destructeur accomplir son propre état, voire en extraire la racine carrée. À plus forte raison, on parvient à une telle image apollinienne du destructeur lorsqu'on s'aperçoit à quel point le monde se trouve simplifié dès lors qu'on le trouve digne de destruction. » in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 330-332.

¹⁷ « Le caractère destructeur possède la conscience de l'homme historique, son impulsion fondamentale est une méfiance insurmontable à l'égard du cours des choses, et l'empressement de constater à chaque instant que tout peut mal tourner. [...] Aux yeux du caractère destructeur, rien n'est durable.[...] Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. / Le caractère destructeur n'a pas le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue, mais que le suicide ne vaut pas la peine d'être commis. » in *id. ibid.*

¹⁸ Löwy traduit ici un passage des *Gesammelte Schriften (Œuvres complètes)* : « Je viens d'achever un certain nombre de thèses sur le concept d'Histoire. Ces thèses s'attachent, d'une part, aux vues qui se trouvent ébauchées au chapitre I du "Fuchs". Elles doivent, d'autre part, servir comme armature théorique au deuxième essai sur Baudelaire. Elles constituent une première tentative de fixer un aspect de l'histoire qui doit établir une scission irrémédiable entre notre façon de voir et les survivances du positivisme que, à mon avis, démarquent si profondément même ceux des concepts d'Histoire qui, en eux-mêmes, nous sont les plus proches et les plus familiers. » (*GS I*, 3, p. 1225) La dernière partie est une référence transparente à ce qu'il désignera dans les *Thèses* comme « marxisme vulgaire ». » in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 39-40.

¹⁹ « Thèse VIIa » in *id. ibid.*, pp. 179.

²⁰ « Pour la social-démocratie, le fascisme était un vestige du passé, anachronique et pré-moderne. Karl Kautsky, dans ses écrits des années 1920, expliquait que le fascisme n'est possible que dans un pays semi-agrarian comme l'Italie, mais ne pourrait jamais s'installer dans une nation moderne et industrialisée comme l'Allemagne... / Quant au mouvement communiste officiel (stalinién), il était convaincu que la victoire d'Hitler en 1933 était éphémère [...] Benjamin avait parfaitement saisi la modernité du fascisme, sa relation intime avec la société industrielle/capitaliste contemporaine. » in *id. ibid.*, pp. 110.

Mais l'on sait, évidemment, que l'Allemagne n'a pas manqué de rattraper son retard sur l'Italie dans cette direction que l'Histoire a prise — industrialisation, rationalisation, institutionnalisation, quels qu'en soient les termes, c'est cette modernité qui a organisé la barbarie du régime nazi. Le fascisme a progressivement infiltré la botte italienne en prenant appui sur la rhétorique de la Victoire mutilée et les décisions prises lors du Traité de Versailles en 1919. Dans le même ordre d'idée, une légende se propage depuis les cercles d'anciens combattants jusqu'aux frontières atrophiées de la république allemande, présentant la défaite de la Grande Guerre comme étant du fait d'un « coup de poignard dans le dos » de l'armée par la population civile ; de laquelle se démarquent alors, comme coupables de prédilection, les Juifs et les milieux de gauche. Cette *Dolchstoßlegende* est diffusée via les courants d'extrême droite et permet de nourrir l'argumentaire de la NSDAP dans son opposition à la politique de Weimar. Des idéologues, tel qu'Alfred Rosenberg, théorisent le complot judéo-bolchevik à partir des *Protocoles des Sages de Sion*, un document publié en 1903, et créé de toute pièce par la police secrète du Tsar, dans une Russie en état d'ébullition.²¹

Le philosophe juif développe ainsi ses réflexions au sujet de l'Histoire dans un « climat » qui lui est de plus en plus hostile et qui vire au « déluge fasciste », selon les mots que Benjamin emploie lui-même dans une dédicace à son ami de longue date, Gershom Scholem. Il est probable que cette image biblique l'ait également inspiré lors de la rédaction de la Thèse IX *Sur le concept d'histoire*, et sa « tempête du progrès ». ²² Son parcours intellectuel est, en effet, suivi de près par l'ascension du nazisme en Allemagne : il soutient sa thèse sur *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* en 1919, auprès d'Ernst Bloch qui s'est exilé à Berne en raison de ses positions contre l'esprit néocolonialiste du Reich²³ ; Hitler s'engage en politique au début des années vingt, alors que Benjamin essuie le refus de son habilitation à l'université de Heidelberg avec sa thèse sur le *Trauerspiel* ; il publie finalement cette *Origine du drame baroque allemand* en 1928, un an avant le *Krach* boursier qui cause la Grande Dépression ; s'ensuivent, cinq ans plus tard, la prise du pouvoir par le parti nazi et la mise en place des premiers camps de concentration. En Italie, l'évolution des chemises noires, à la fois plus précoce et plus graduelle, a d'abord fait office d'observatoire pour

²¹ L'antisémitisme d'après-guerre entretient quelques liens de parenté avec la stratégie impériale russe de rejeter la responsabilité des révoltes de 1905 sur le dos de la communauté juive. Viatcheslav Plehve, le ministre de l'intérieur, parle de « noyer la révolution dans le sang juif », comme le rappelle George Didi-Huberman dans l'article « Du bon usage de l'insurrection — Où va donc la colère ? », in *Le Monde diplomatique*, mai 2016, pp. 14-15. Voir au même sujet *Peuples en larmes, peuples en armes, L'Œil de l'histoire*, tome 6, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, ainsi que *Désirer désobéir, Ce qui nous soulève*, tome 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.

²² « Pourquoi désigner le Progrès comme une tempête ? [...] Le] mot est probablement emprunté au langage biblique, où il évoque la catastrophe, la destruction : c'est par une tempête (d'eau) que l'humanité fut noyée dans le déluge, et c'est par une tempête de feu que Sodome et Gomorrhe furent rasées. La comparaison entre le déluge et le nazisme est d'ailleurs suggérée par Benjamin en janvier 1937, dans une dédicace à Scholem de son livre *Allemands (Deutsche Menschen)* qu'il compare à une « arche » face à la « montée du déluge fasciste » – construite « selon le modèle juif » écrit-il ailleurs. / Mais ce terme évoque aussi le fait que, pour l'idéologie conformiste, le Progrès est un phénomène « naturel », régi par les lois de la nature, et comme tel inévitable, irrésistible. Dans une des notes préparatoires, Benjamin critique explicitement cette démarche positiviste » in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 121-122.

²³ Arno Münster, « Ernst Bloch et Walter Benjamin : éléments d'analyse d'une amitié difficile », in *L'Homme et la société*, n° 69-70, 1983, *Actualité des philosophes de l'École de Francfort*, pp. 55-77.

le reste de l'Europe avant de converger avec les divers épisodes survenus en Allemagne, jusqu'à ce que soient officiellement scellées les forces de l'Axe, lors du Pacte d'acier en 1939.

Pour l'heure, Benjamin est exilé en France et passe beaucoup de temps à la Bibliothèque nationale, notamment pour son *Paris du second empire chez Baudelaire*, se liant d'amitié avec l'un des bibliothécaires et futur conservateur, Georges Bataille. Déchu de sa nationalité allemande, selon la loi de 1933, et donc apatride, le philosophe subit une arrestation par le gouvernement français en 1939, avant d'être libéré grâce à l'intervention d'Adrienne Monnier et Jules Romains.²⁴ Il transporte avec lui ses fameuses thèses *Sur le concept d'histoire* qui prolongent une première réflexion entamée dans *Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien*. C'est aussi durant ce long laps de temps passé à Paris qu'il accumule tout un tas de notes et de citations transcrites sur les fiches de prêt de la Bibliothèque dans la perspective d'un vaste projet sur la capitale et ses passages. Mais la tournure des récents événements le convainc d'envisager la traversée de l'Atlantique comme ont pu le faire Adorno, Kracauer, Brecht, Arendt et d'autres de ses amis. Il songe même à vendre, à cette fin, son tableau de Paul Klee, l'*Angelus novus* qu'il évoque à la neuvième thèse, mais « du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus renfermer. ».

Benjamin fuit la capitale le 10 juin 1940, quatre jours avant que n'y arrive l'armée allemande, laissant derrière lui toutes ses notes, conservées par Bataille, et désormais connues comme *Le Livre des passages*. Lourdes, Marseille, puis Port-Vendres, il fait *Le chemin des Pyrénées*, guidé par Hans et Lisa Fittko,²⁵ qui lui font traverser la frontière jusqu'à Port-bou, après une dizaine d'heures de marche, dans les montagnes et sous le soleil catalan. Il a sur lui une liasse de manuscrits qu'il dit être « plus importants que sa vie », et la morphine qu'il prend pour endiguer la douleur que lui procurent sa sciatique et sa myocardite. Port-bou est un « port de pêcheurs » en ruine, conséquence de la guerre civile espagnole, grouillant d'officiers allemands et des autorités franquistes qui « refusent de valider le visa de transit des apatrides, en vertu d'un décret récent du gouvernement ».²⁶ L'expulsion signifie, pour l'ensemble de ces réfugiés, « l'internement et le camp de concentration ». Dans la nuit du 25 au 26 septembre, Walter Benjamin ingère une dose létale de morphine qui met fin à ses jours :

« Dans une situation sans issue, je n'ai d'autre choix que d'en finir. C'est dans un petit village des Pyrénées où personne ne me connaît [que] ma vie va s'achever. / Je vous prie de transmettre mes pensées à mon ami Adorno et de lui expliquer la situation où je me suis vu placé. Il ne me reste pas assez de temps pour écrire toutes ces lettres que j'eusse voulu écrire. »²⁷

²⁴ Christian Manso, *Pyrénées 1940, ultime frontière pour Carl Einstein, Walter Benjamin, Wilhelm Friedmann (Actes du Colloque international du 14 avril 2003)*, UPPA, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, pp. 140.

²⁵ Lisa Fittko, *Le chemin des Pyrénées (Souvenirs 1940-1941)*, trad. Léa Marcou, Paris, Éditions Maren Sell, 1987.

²⁶ Jean Lacoste, *Voyager avec Walter Benjamin — Les chemins du labyrinthe*, textes choisis et présentés par Jean Lacoste, Paris, Éditions La Quinzaine & Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 2005, pp. 232-236.

²⁷ « La mort est la sanction de tout ce que le narrateur peut raconter. (Walter Benjamin, « Le Narrateur », *Gesammelte Schriften*, II. 3 p. 1298) » in *id. ibid.*, pp. 232 & 234.

Quelque part... dans le Bordel de l'Autrefois

Sergio Leone voit le jour en 1929. Quelque sept ans plus tôt, suivant le long “cortège de l’Histoire”, les faisceaux italiens et leur *Duce* cherchent à intimider le gouvernement libéral en place en effectuant la Marche sur Rome qui amorce la prise de pouvoir de Benito Mussolini, et des pleins pouvoirs, à la suite des lois fascistissimes (établies entre 1925 et 1926). Leone a donc grandi dans la double décennie fasciste et a vécu son adolescence durant la Seconde Guerre mondiale jusqu’à la dissolution de la République sociale italienne en 1945. Il a évolué ensuite dans l’Italie d’après-guerre, dans cet environnement chaotique au lendemain des conflits, tel que le néoréalisme l’a immortalisé. C’est d’ailleurs dans un “classique” du genre, si l’on peut dire ainsi, que Leone fait ses débuts, avec *Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio De Sica. Il y entame une assez longue carrière d’assistant-réalisateur et y tient même un petit rôle de figuration, sous la soutane et sous les cordes. Le père, Vincenzo Leone, ou Roberto Roberti de son surnom professionnel, est lui-même un cinéaste ayant acquis une certaine réputation dans le début du siècle. Celui-ci réalise le tout premier *western* italien, *La Vampire indienne* (*La vampira indiana*, 1913), sous les traits de Bice Waleran, la mère de Sergio Leone. Les années fascistes sont largement moins prospères pour le couple en raison du positionnement politique de Roberti et de son inadéquation aux tendances de l’époque, les *telefoni bianchi*, les “téléphones blancs”.¹ En “noir et blanc”, tel est l’aspect qu’a le Vieux Continent au regard du jeune Sergio Leone qui ne rêve que d’Amérique.²

Pour la jeunesse du Trastevere, situé “au-delà du Tibre” à Rome, dont Leone et sa bande, le cinéma de l’époque se répartit entre deux pôles : les productions de la Cinecittà et celles d’Hollywood ; la façade fasciste et le fantasme de l’outre-Atlantique. Hollywood porte alors bien son nom, terre d’évasion qui réserve le bon accueil à ces « vauriens » du Viale Glorioso, avec ses figures plus

¹ « Nous savons que depuis le milieu des années 1920, Roberto Roberti gravitait dans les milieu de gauche (incluant des écrivains qu’il avait connus à Naples au début du siècle), et qu’il aimait passer du temps, surtout le dimanche, au café Aragno de Rome — où les intellectuels se rencontraient, élégamment habillés, dans une “salles rouges” ornée de rideau écarlate. Sergio Leone se souvient que son père l’avait emmené là-bas enfant et qu’il lui disait que, sur le chemin, ils seraient probablement suivis par des policiers en civil. À la fin des années 1930, Roberti — en réaction à la rhétorique fumeuse du fascisme pendant la campagne éthiopienne — commençait à se tourner vers le communisme auquel, plus tard, il apporta son soutien total. Et nous savons qu’il fut dans l’impossibilité de trouver du travail [...] Au-delà de ces faits, nous ne pouvons que supposer pourquoi, contrairement à tant de ses contemporains, il n’a jamais réussi à s’adapter à la période des soi-disant *telefoni bianchi*. Sergio Leone avait parfois tendance à dramatiser la situation en parlant de “l’assignation à résidence” de son père ». L’héritage de Leone père à Leone fils est à la fois positif et négatif : « Et où le socialisme a conduit Roberti ? Tout cela l’avait simplement transformé en “réalisateur qui ne travaillait plus”. Leone a également hérité de son père un amour des objets antiques, et une fascination presque obsessionnelle de l’aspect et la texture des choses, qu’il a intégrés dans ses films. [...] C’est en hommage à cette “dette” qu’il choisira comme pseudonyme pour son premier succès international en tant que réalisateur — *Pour une poignée de dollar* (1964) — le nom de “Bob Robertson” » in « Bob, fils de Robert », in Christopher Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 72-73 & 80-81.

² En 1980, Ennio Morricone, Sergio Leone et toute la classe de 5A se retrouvent lors d’une réunion d’anciens élèves. Cette occasion inspire un nouveau prologue au tout premier projet de film qu’il a gardé dans le tiroir de son bureau. Ça commence par une photo, et ça continue avec la mémoire : « Une partie de ces souvenirs, dit Leone, porterait sur l’Amérique rêvée, imaginée, fantasmée que les enfants évoquaient entre eux : des rêves abstraits, puisqu’aucun d’entre eux ne connaissaient vraiment bien l’Amérique. Ces souvenirs seraient mêlés avec leurs premières “rencontres avec les vrais Américains”, quand, en 1943, la guerre a empiété sur leurs vies, et que leur existence était toujours en noir et blanc. » Leone explique ainsi : « la culture américaine a permis à ma génération de regarder un drame collectif comme s’il était projeté sur un écran gigantesque. Le problème était que nous ne pouvions pas prendre parti ouvertement dans ce drame, dans ce “conte de fée” [...] Le rêve américain nous est apparu sous différents déguisements, et l’Amérique demeurait un pays d’enfants qui a pointé un doigt accusateur sur le vieux monde, le monde des adultes. » in *id. ibid.*, pp. 48-49.

grandes que nature et ses beaux paysages insondables. Le cinéma américain est d'autant plus attractif que la politique culturelle du gouvernement cherche à l'amortir avec sa stratégie concurrentielle. En 1937, la Cinecittà est créée à la mesure d'un "Hollywood sur le Tibre" et l'État tout puissant renforce son contrôle sur la distribution des films étrangers. En réponse, certains studios américains se retirent du marché italien. « Heureusement, il s'était créé un marché noir florissant, où vous pouviez acheter tout ce qui était interdit », précise le futur réalisateur : « Romans et bandes dessinées américains étaient vendus sous le comptoir ou sortis d'une valise. ». Entre le marché noir et le téléphone blanc, le choix est vite fait pour l'adolescent romain qui se fait la malle dans le doux rêve américain, une illusion qui triomphe d'une autre : « nous ne lisions pas beaucoup. En fait, nous étions trop occupés à attendre l'arrivée des vrais Américains : les soldats. ».³ Leone a quatorze ans lors du débarquement de Sicile, le 10 juillet 1943 :

« L'Amérique était comme une religion. Toute ma jeunesse (et je ne suis absolument pas sûr d'en être sorti), j'ai rêvé des grands espaces de l'Amérique. Les grandes étendues de désert. L'extraordinaire "melting pot", première nation composée de personnes du monde entier. Les routes longues et droites — très poussiéreuses ou très boueuses — qui commencent nulle part et se terminent à l'infini — leur fonction étant de traverser tout le continent. Puis, les vrais Américains sont soudainement entré dans ma vie — dans des jeeps — et ont bouleversé tous mes rêves. Ils étaient venus me libérer ! Je les ai trouvés très énergiques, mais aussi très fourbes. Ils n'étaient plus les Américains de l'Ouest. Ils étaient des soldats comme les autres, à la seule différence qu'ils étaient des soldats victorieux. Des hommes matérialistes, possessifs, amateurs de plaisirs et de biens terrestres. Dans les GI qui poursuivaient nos femmes et vendaient leurs cigarettes au marché noir, je ne retrouvais rien de ce que j'avais lu chez Hemingway, Dos Passos ou Chandler. Ni même dans Mandrake, le magicien au cœur énorme, ou Flash-Gordon. Rien, ou presque rien, des grandes prairies, ou des demi-dieux de mon enfance. »⁴

Et l'ironie du sort fait que les infrastructures de la Cinecittà ont préparé le lit du *soft power* états-unien qui ne s'est pas gêné d'accoster son "Hollywood sur le Tibre".⁵ C'est bien parmi les épées et les sandales, et autres tuniques, que Leone a vraiment pu faire ses armes : dans l'ancien fief d'un tyran ; au comptoir d'un sauveur quelque peu envahissant. Sur le sable des arènes, le futur réalisateur jongle entre les rôles plus ou moins ombragés d'assistant, de *script doctor*, de *ghostwriter* et de directeur de deuxième équipe. Les productions se divisent souvent en équipes italiennes et américaines, et c'est ainsi que Leone se retrouve à travailler sur *Ben-Hur* (1959), grand classique du pé-

³ *in id. ibid.*, pp. 29.

⁴ Présentation très cohérente avec le discours habituel de Leone au sujet des États-Unis. Il peut d'ailleurs se montrer bien plus insultant : « après un certain temps, j'ai commencé à réaliser que l'Amérique appartient à un patrimoine mondial et que le peuple américain l'a seulement loué. Les Américains ont l'habitude horrible, parmi d'autres, de diluer le vin de leur idées mythiques avec l'eau du mode de vie américain — un mode de vie qui, accessoirement, n'offre aucun intérêt pour quiconque a la tête sur les épaules. Prenez Doris Day. La vision de l'Amérique dans ses films est totalitaire et quasi soviétique ! Un monde sans conflit, Abel sans Caïn. Tandis que, d'un autre côté, l'Amérique, comme toutes les autres sociétés, c'est vraiment le conflit et la vérité qui rivalisent avec le mensonge... Je voulais montrer la cruauté de cette nation, je ne supportais plus toutes ces dents blanches et ces visages grimaçants. L'hygiène et l'optimisme sont les termites qui détruisent le bois américain. Il est dommage que "l'Amérique" soit toujours aux mains des Américains. » *in* « Il était une fois à Rome », *in id. ibid.*, pp. 50-51.

⁵ Un retournement de situation qui a servi de titre au troisième chapitre de la biographie. *in id. ibid.*, pp. 83-123.

plum, dont il s'attribue exagérément la scène culte de la course de chars.⁶ Ces superproductions lui ont permis de fréquenter certaines de ses idoles, dont William Wyler, dans le cas présent, mais également Fred Zinnemann, Robert Wise, Orson Welles. De ses premières années de formation auprès de Carmine Gallone (1946-1950) jusqu'à ces quelques tâtonnements dans la machinerie américaine, il gravit doucement les échelons et se fait connaître pour ses talents d'organisateur (notamment des figurants et des équipes de tournage) qui permettent la réduction des coûts de productions. En 1959, il prend le relais de Mario Bonnard sur *Les Derniers Jours de Pompéi* (*Gli ultimi giorni di Pompei*), entamant là sa véritable carrière de réalisateur. Deux ans plus tard, en 1961, il réalise *Le Colosse de Rhodes* (*Il colosso di Rodi*), avant de terminer son parcours dans le péplum en dirigeant la seconde équipe sur le *Sodome et Gomorrhe* (*Sodoma e Gomorra*, 1962) de Robert Aldrich. Mais le tournage est, à l'image du mythe biblique, des plus apocalyptique, et Leone se retire du générique.

Pour l'Italie d'après-guerre, l'abondance de péplums est quelque peu réminiscente d'un premier âge d'or situé dans les années dix, et de la flopée de *Maciste* et *Ursus* sortis la décennie suivante, tout en prenant pied dans le référentiel antiquisant du fascisme. Réciproquement, la surreprésentation des jeux du cirque, bien souvent anachronique, n'est pas sans évoquer la mainmise d'Hollywood sur le monde du spectacle. *Le Colosse de Rhodes* est l'histoire d'une machination politique de grande envergure, méthodiquement organisée depuis la boîte crânienne de l'Apollon. Derrière le masque du colosse, se cache une salle de torture toute pleine de rouages et de cordages, dont Darios (Rory Calhoun) fait les frais. Ce dernier est, en effet, entraîné dans une rébellion contre la tyrannie de Xerses (Roberto Camardiel) et de son bras droit Therion (Conrado San Martín). Rhodes finit par ressembler à l'Odessa de Sergueï Eisenstein, mais le monstre cuirassé de Leone tombe sous le coup de la colère divine par un cataclysme climatique, comme souvent dans les péplums. Le moule initialement prévu pour le visage de la statue n'est autre que le *Duce* lui-même, tandis que la flamme et la couronne qui l'affublent, ainsi que son échine en colimaçon, rappellent la stature de Madame Liberté (*annexe n°3*). Ce sont, enfin, les traits des Messieurs Rushmore qui se dessinent dans les déambulations faciales de Darios, à mi-chemin entre *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959) et la *Cinquième Colonne* (*Saboteur*, 1942) d'Alfred Hitchcock.⁷

⁶ « Andrew "Bundy" Marton l'aidait à diriger la séquence, et Leone faisait partie de l'équipe italienne en soutien, avec la responsabilité particulière pour les prises de vue à refaire. Leone avait également des rapports avec Wyler pour les accessoires. [...] Après le succès international de ses westerns, Leone était heureux d'exagérer son rôle dans la séquence de la course de chars. "Le réalisateur de la seconde équipe, affirmait-il en 1977, était trop vieux pour ce genre de sport !" [...] *Ben-Hur* marque la fin de l'apprentissage de Sergio Leone en tant qu'assistant réalisateur. Au cours de onze années, entre 1948 et 1959, il a acquis une expérience à tous les niveaux de l'industrie cinématographique italienne. » Ces années de collaborations avec les Américains ont été décisives, comme en témoignent les propos de cinéaste : « Les rencontres avec Wise, Walsh et Zinnemann m'ont été essentielles, surtout pour comprendre comment un certain type de cinéma était construit. [...] Je crois que ces expériences m'ont permis d'ouvrir des fenêtres sur un genre de cinéma qui pourrait faire réfléchir, tout en étant spectaculaire. » *in id. ibid.*, pp. 112, 114, 116 & 118.

⁷ « Le développement du scénario a donné à Leone l'opportunité de "[s]'amuser avec quelques petites idées". Le Colosse, avec sa torche de métal, deviendrait le symbole de la tyrannie, et une référence satirique à la statue de la Liberté. "Cette statue n'accueillait pas les immigrants [...] elle protégeait le port le plus important de la Méditerranée en répandant le feu et le souffre sur ses assaillants." Darios, le personnage central ressemblerait à Gary Grant dans *North by the West* [...] La première idée était de donner au Colosse le visage de Mussolini de sorte qu'il "apparaisse comme le frère jumeau de Benito" » (mais ça ne s'est pas fait) *in id. ibid.*, pp. 146-147.

C'est bien ce goût de la satire politique qui fait la marque de fabrique des premiers *westerns* de Leone, la façade, le travestissement, la duplicité. Il visionne le récent film d'Akira Kurosawa, *Le Garde du corps* (*Yōjimbō*, 1962), et décide de transvaser l'intrigue dans l'Ouest américain. Il y voit surtout l'opportunité d'apporter son grain de sel italien, la culture des *burattini* et de la *commedia dell'arte* qu'il retrouve dans le double jeu que mène son personnage principal (lui-même inscrit dans la tradition des marionnettes japonaises). C'est ainsi qu'il crée le mythique Harlequin américain, l'*Homme sans nom* (Clint Eastwood), qui, *Pour une poignée de dollars* (*Per un pugno di dollari*), offre ses services aux Rojo et aux Baxter, deux familles rivales qui sèment la terreur sur la ville de San Miguel. Les fourberies de ce mystérieux fumeur de cigare au *poncho* mènent les deux clans à s'entretuer. Tel est né ce personnage type qui tire également son inspiration du cinéma burlesque et des figurines de *cartoons*. Les quelques *Django*, *Sartana* et autres *Trinità* qui peuplent le *western* italien, péjorativement nommé "*western spaghetti*", poursuivent cette logique : le même personnage revient sans cesse d'une histoire à l'autre, qui n'entretiennent aucun lien de causalité, reprenant toujours à zéro. Sorti en 1964, le film de Leone devient le plus gros succès européen et ouvre une boîte de Pandore à la série B italienne. Ironisant sur les coûts de production dérisoires et sur son succès, il poursuit avec *Et pour quelques dollars de plus* (*Per qualche dollaro in più*), l'année suivante. Enfin, en 1966, *Le Bon, la Brute et le Truand* (*Per un pugno di dollari*) parachève la fulgurante ascension au *box office*. Ces deux derniers films accueillent un nouveau nom en la personne de Lee Van Cleef, le colonel Douglas Mortimer et sa noble quête de vengeance, puis son antithèse, la Brute, bourreau du camp de Betterville. Outre le dollar, c'est la Guerre de Sécession qui est de plus en plus présente, le tragique de l'Histoire de plus en plus prégnant (*annexe n°4*), pour culminer dans le dernier opus :

« Je voulais montrer l'imbécilité humaine dans un film picaresque où la guerre serait bien présente. J'avais lu quelque part que 120 000 personnes sont mortes dans des camps du Sud comme Andersonville. Et je n'ignorais pas qu'il y avait aussi des camps dans le Nord. On entend toujours parler du comportement honteux des perdants, jamais des gagnants. J'ai donc décidé de montrer l'extermination dans un camp du Nord. [...] La guerre civile américaine est presque un tabou parce que sa réalité est insensée et incroyable. Mais la véritable histoire des États-Unis s'est construite sur une violence que ni la littérature ni le cinéma n'avaient montrée correctement. [...] j'ai toujours tendance à défier la version officielle des événements — certainement parce que j'ai grandi sous le fascisme. J'avais vu, de première main, comment l'histoire peut être manipulée. Alors je doute toujours en face des informations propagées. C'est devenu un réflexe pour moi. »⁸

⁸ Le camp de Betterville (fictif) est inspiré du camp d'Andersonville : « Le plan était basé sur des gravures en acier d'Andersonville, réalisées en août 1864, alors que le camp contenait 35 000 prisonniers de guerre. Par contre, aucune explication n'est donnée sur la situation de Betterville au Texas. [...] Historiquement, la plupart des actions de la guerre civile se sont déroulées à l'est du Mississippi. [...] Selon Leone, il y avait cependant une justification historique pour les choix de ce lieu de tournage : "Les scénaristes américains s'influencent trop les uns les autres et ne se repenent pas assez sur leur propre histoire. En préparant *Le Bon, la Brute et le Truand*, j'ai découvert qu'il n'y avait eu qu'une seule bataille au Texas pendant la guerre civile. Elle concernait la propriété des mines d'or de cet État. Le but de la bataille était d'empêcher le Nord (ou le Sud) de mettre la main sur l'or en premier." » Leone se serait alors rendu à la Bibliothèque du Congrès face à un bibliothécaire dubitatif : « ce type m'a regardé comme s'il avait vu un fantôme. "J'ai huit livres ici, dit-il, et ils font tous référence à cet incident particulier. Comment diable le saviez-vous ? [...] Je comprends maintenant pourquoi vous, les italiens, vous faites des films aussi extraordinaires. Je suis ici depuis vingt ans et pas un seul réalisateur américain ne s'est jamais donné la peine de s'informer sur l'histoire de l'ouest." » in *id. ibid.*, pp. 286-288.

Ce succès à l'échelle internationale, c'est, d'une certaine manière, l'ironie qui rebrousse chemin. Les allées et venues transatlantiques ont perméabilisé le microcosme hollywoodien, tout en apportant de la visibilité à certaines personnalités venues d'Europe. Le cynisme et l'irrévérence des *westerns* italiens n'est pas sans faire écho à l'image ternie des États-Unis qui révèle au grand jour sa part d'ombre dans la guerre du Viêt Nam : c'est cette face cachée qui apparaît chez Leone. Sa réinvention du genre est alors suivie de près par la génération des futurs grands noms du cinéma américain, dont les fameux *movie brats*. Hollywood sur le Tibre a finalement eu raison de sa métropole en lui apportant ce vent de fraîcheur venu de l'Est en amorce du Nouvel Hollywood.⁹ Le récent film de Quentin Tarantino, *Once Upon a Time... in Hollywood* (2019), prend toute la mesure de cette injection en étirant la logique de Leone jusqu'à l'uchronie¹⁰ : utiliser la voix de la fiction pour prendre la parole sur une période de l'Histoire. Le film du réalisateur angelin, quelque cinq décennies après son modèle romain, offre une relecture postmoderne de son foyer d'émergence — qui n'est autre que la crise d'un certain cinéma et, plus profonde encore, la crise des « métarécits » selon le terme de Jean-François Lyotard.¹¹ En plaçant son histoire en 1969, dans cette fabrique de mythes qu'est la Cité des Anges, Tarantino saisit l'instant critique de son renversement et fait le bilan d'une aventure qui débute près de Leone, et qui a désormais atteint son paroxysme. Il est souvent dit du premier volet de la *Trilogie Il était une fois*, sorti en 1968, qu'il est le « premier film postmoderniste ». ¹² *Once Upon a Time... in Hollywood*, c'est donc l'art de la métafiction qui se rejoue sa propre histoire et qui, par un détour du côté de l'alternative historique, réveille les fantômes du passé (*annexe n°5*).

⁹ Un courant d'air qui s'infiltrer par bien des brèches autres que le *boom* italien (qui en serait la part populaire, pour ainsi dire). Il en est une qui remonte jusqu'à l'Est même du Mur de Berlin, dont les Polanski, dont les Forman, contraints par l'Histoire. Évidemment, il y a l'influence conséquente de la Nouvelle Vague française et de sa suivante allemande. Le pendant "intellectuel" du cinéma italien occupe également une place très importante dans ce souffle européen, et l'héritage néoréaliste qu'il emporte au passage.

¹⁰ La dernière séquence du film de Tarantino est tournée à la grue, à la manière de Leone : la caméra s'élève depuis le Portail jusqu'à la silhouette arrondie de Sharon Tate, rescapée de l'Histoire ; dans un *travelling* que ponctuent en lettres dorées les paroles du narrateur ; « *Once Upon a Time... in Hollywood* ». La musique qui accompagne cette séquence est de Maurice Jarre, dans un film de John Huston (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972). La citation musicale permet à Tarantino de présenter l'ambition initiale de son projet. Le film de Huston commence, en effet, avec ces mêmes notes jointes à ces mots : « *...Maybe this isn't the way it was... it's the way it should have been.* ». À sa façon, Tarantino heurte, lui-aussi, la grande à la petite histoire. La vengeance uchronique est poussée jusqu'à l'extrême dans son *Inglourious Basterds* (2009), projetée même, sur un écran de flammes et de fumées, dans la fantasmagorie du nitrate. Idée présente, encore, auprès de *Django bis*, *Django x*, occupé à saper les fondements d'une nation construite dans la violence (*Django Unchained*, 2010). Le cinéma agit sur ce qui n'est pas, n'a jamais été — mais cette action, elle, est réelle : *actuelle*.

¹¹ Le « savoir change de statut [...] Ce passage est commencé depuis au moins la fin des années 50, qui pour l'Europe marque la fin de sa reconstruction. ». in Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, pp. 11.

¹² Ce qui n'a pas vraiment de sens, mais en dit long sur la réception du film et son retentissement (que l'on pourrait rattacher à celui du *2001* de Stanley Kubrick, sorti la même année). Frayling prête cette expression à Jean Baudrillard qui parle bien de Leone en ces termes, mais pas nécessairement comme "premier postmoderniste". Il semble que cette idée soit plutôt le fait de Frayling et qu'elle soit restée : « les références explicites aux westerns américains devaient aboutir à cette "vision kaléidoscopique de tous les westerns américains rassemblés" qu'il évoquait. Cette intention fut assumée tout au long du film — grâce à un processus d'intertextualité qu'on qualifierait maintenant de "postmoderniste" — permettant sans doute aux spectateurs de reconnaître les citations les plus évidentes. Mais, avant tout, le but était de donner au public [...] l'impression qu'il avait déjà vu le film quelque part ». Aussi, on « peut voir ce film comme la vraie première œuvre postmoderniste à être créée par un cinéaste à destination des cinéastes. [...] Le philosophe français Jean Baudrillard appelait Leone "le premier réalisateur postmoderniste" — le premier à comprendre le concept du jeu des miroirs "dans la culture contemporaine des citations". Il est donc pertinent — voire nécessaire — que son travail ait depuis lors été reflété par tant d'autres. » Mais, chose rare, Frayling ne donne aucune référence à cette citation qu'il présente à plusieurs reprises. in *id. ibid.*, pp. 16, 356, 368-369 & 669. Dans son analyse du cinéma de Leone, Christian Uva, revient en détail sur la question du postmodernisme chez Leone. Le livre constitue un état de l'art de la littérature consacrée à Leone. in « Postmodernism as the "Third Way" », in Christian Uva, *Sergio Leone — Cinema as a Political Fable*, trad. Fabio Battista, Oxford, OUP, 2013, pp. 44-48.

Tout cela engage un certain rapport au monde et une certaine façon de représenter l'Histoire : d'une part, il s'agit de faire le constat d'un désenchantement et d'une désillusion envers les grands récits ; et de l'autre, d'y insuffler du sens, précisément par la voie du deuil. La teneur mélancolique des films de Leone tient en ceci qu'il raconte le déclin du mythe, déclin duquel il tire la poésie de son cinéma. C'est l'élément destructeur, la désillusion qui investit l'imaginaire d'un second souffle et qui appelle à la réécriture de l'Histoire. Les uniformes nordistes et sudistes se déteignent, et prennent la poussière, mais ils se colorent du réel panel de la guerre où tous s'amalgament. La loi du *nomen est omen* n'est plus en vigueur, le héros moderne est un *homme sans nom*. Leone présente les *Dollars* comme un projet de « démythification ».¹³ L'Histoire est conservée, ses structures et ses textures, mais les unes disloquées, les autres rongées par les vers. De par l'attention qu'il porte aux détails, on peut dire qu'il y a une approche documentariste, maniériste même, chez Leone. Il cherche à saisir des époques qui toutefois se détériorent sous les yeux du spectateur : elles portent la marque du temps, telle qu'elle apparaît encore dans les plaies ouvertes du présent. La Guerre de Sécession, où se baladent *Le Bon, la Brute et le Truand*, est celle où se baladent Oreste et Giovanni,¹⁴ puis celle où se baladent les troupes de GI en 1966. C'est la guerre en elle-même qui se balade d'un moment à l'autre de l'Histoire, comme le dit Roland Barthes au sujet de *Mère Courage*,

« c'est la notion de guerre et de guerre voyageuse, interminable, qui s'est trouvée soutenue, sans cesse explicitée non par la véracité archéologique de telle forme ou de tel objet, mais par le gris plâtré, l'usure des étoffes, la pauvreté, dense, obstinée, des osiers, des filins et des bois. C'est d'ailleurs toujours par les substances (et non par les formes ou les couleurs), que l'on est finalement assuré de retrouver l'histoire la plus profonde. Un bon costumier doit savoir donner au public le sens tactile de ce qu'il voit pourtant de loin. Je n'attends pour ma part jamais rien de bon d'un artiste qui raffine sur les formes et les couleurs sans me proposer un choix vraiment réfléchi des matières employées : car c'est dans la pâte même des objets (et non dans leur représentation plane), que se trouve la véritable histoire des hommes. »¹⁵

¹³ C'est sur ce point que Leone marque sa distance vis-à-vis de son modèle principal, John Ford : « John Ford était un cinéaste dont j'admirais le travail, plus que tout autre réalisateur de westerns. Je peux presque affirmer que c'est grâce à lui que j'ai pu concevoir l'idée de faire des westerns moi-même. J'ai été très influencé par l'*honnêteté* de Ford et sa *franchise*. Parce qu'il était un immigrant irlandais débordant de gratitude envers les États-Unis. En général, ses personnages principaux regardent tous vers un avenir meilleur. Si parfois il démythifie l'Ouest, comme j'ai pu essayer de le faire dans les films *Dollars*, c'est toujours avec un certain romantisme, ce qui constitue sa grandeur mais qui l'entraîne très loin de la réalité historique (bien moins malgré tout que la plupart de ses contemporains, réalisateurs de westerns). Ford était aussi plein d'optimisme alors que moi, au contraire, je suis foncièrement pessimiste. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone – Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 355-356.

¹⁴ Le troisième film de la *Trilogie du dollar* présente un moment de bascule dans la carrière de Leone. En sorte qu'il est permis de le voir comme un prologue de la nouvelle trilogie, et *Il était une fois dans l'Ouest* comme un épilogue de l'Ouest leonien (le casting de la scène introductive aurait dû être le trio du film précédant). « *Here, the dimension of myth seems to be swallowed by history that relentlessly, mercilessly brings to the close an era* ». L'Histoire et la guerre s'immiscent donc dans ce final, inspiré d'ailleurs de *La Grande Guerre* (*La grande guerra*, 1959) de Mario Monicelli, une guerre qui finit par avaler les deux compères : Oreste et Giovanni. « *This interest motivated the director's detailed rendition of crucial events that depict the American Civil War, as bringing to completion the "birth of the Nation", while referencing other conflicts and historical moments, as most notably the Nazi-Facist experience upon whose bloody ruins the "birth of the (Italian) Republic" was accomplished.* ». Une analogie qui en appelle une autre : « *at the time of the film, the [Vietnam] war had taken a particularly tragic turn, with 1966 [...] marking the beginning of the American "Search and Destroy strategy".* » in Christian Uva, *Sergio Leone*, trad. Fabio Battista, Oxford, OUP, 2013, pp. 66-67.

¹⁵ Barthes parle d'une « histoire intelligente qui retrouve les tensions profondes, les conflits spécifiques du passé ». in « Les maladies du costume de théâtre », in Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 53-62.

Mais, contrairement à ce que Barthes préconise, le cinéma de Leone fourmille de détails véridiques et documentés, sans pour autant se livrer à « l'hypertrophie de la fonction historique » ou au « vérisme ».¹⁶ La raison tient en ceci que ce sont justement les détails apparemment insignifiants et non les bijoux de l'Histoire qui servent d'attaches : ni les noms du panthéon ni les hauts lieux, mais bien plutôt les conditions matérielles d'une époque. Si la guerre "voyage" chez Leone, son rythme dépend avant tout des moyens qui la structurent. Si elle enrôle, si elle s'épanche sur le monde civil, ce sont ces moyens qui le lui autorisent. *Le Bon, la Brute et le Truand* est autant un voyage qu'une exposition, où l'on passe d'un tableau à l'autre jusqu'à se former un petit atlas de Guerre. Il y a un fétichisme de l'objet, bien souvent poussé à l'excès, comme lorsque Tuco (Eli Wallach) se confectonne un *revolver* personnel. Ces instruments sont les pièces à convictions trahissant les impulsions d'une époque. Les films de Leone donnent voix aux morts : des ricanements dans le cimetière militaire de Sad Hill ; des lamentations derrière les murs de Betterville ; des chants de désespoir dans les sentiers de la gloire.¹⁷ La *Trilogie du dollar* est pleine de spectres (*annexe n°6*), mais ils ne prennent corps que dans les ustensiles, les marchandises, les artefacts — ils ne se manifestent qu'à travers une imagerie de surface, comme un retour du refoulé, un symptôme. D'après Siegfried Kracauer, le lieu

« qu'une époque occupe dans le processus historique se détermine de manière plus pertinente à partir de l'analyse de ses manifestations discrètes de surface, qu'à partir des jugements qu'elle porte sur elle-même. Ceux-ci, en tant qu'expression des tendances du temps, ne sont pas des témoignages concluants sur l'état d'esprit global du siècle. Les premières, par leur caractère inconscient, donnent directement accès au contenu fondamental de la réalité existante. Inversement, leur interprétation est liée à la connaissance de celui-ci. Le contenu fondamental d'une époque et ses mouvements demeurés inaperçus s'éclairent mutuellement. »¹⁸

¹⁶ « Un bon costumier doit savoir donner au public le sens tactile de ce qu'il voit pourtant de loin. ». Mais ce sens tactile est palpable chez Leone, précisément dans « l'addition des détails vrais, [qui] absorbe, puis atomise toute l'attention du spectateur, qui se disperse loin du spectacle, dans la région des infiniment-petits. ». *in id. ibid.* Ces infiniment-petits ne peuvent-ils pas devenir les zones érogènes où s'excite un "sens" de l'Histoire ? N'y a-t-il pas un lien connexe entre le fétichisme de l'objet et celui du pied chez Tarantino ? Ou fétichisme de Cendrillon (*Inglourious Basterds*) ? On trouve un curieux passage dans l'essai sur Fuchs de Benjamin : « Fuchs a repris avec enthousiasme la théorie de l'origine érotique des impulsions créatives. Son idée de l'érotisme est cependant restée étroitement liée à la conception drastique de la sensualité, déterminée par la biologie. Il a évité [...] la théorie du refoulement et des complexes [...] De la même manière que le matérialisme historique, chez Fuchs, déduit les choses plus à partir de l'intérêt conscient de l'individu que de l'intérêt de sa classe, qui agit en celui-ci de manière inconsciente, il a plus chargé l'impulsion créative en intention sensorielle consciente qu'en inconscient créateur d'image. L'univers érotique imagé, considéré comme un monde symbolique, tel que l'a exploré Freud dans son *Interprétation des rêves*, n'intervient chez Fuchs que là et exclusivement là où elle atteint son plus haut degré de participation intérieur. [...] Une remarque instructive sur le fétichisme est plus explicite. [...] Il s'avère que le "l'augmentation du fétichisme de la chaussure et de la jambe" semble liée au "remplacement du culte de Priape par celui de la vulve", et l'augmentation du fétichisme des seins, au contraire, à une tendance inverse. "Le culte du pied et de la jambe vêtus reflètent une domination de la femme sur l'homme ; le culte des seins reflète la position de la femme comme objet du plaisir de l'homme." » *in* « Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien », *in* Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, trad. Olivier Manonni, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2017, pp. 150-151.

¹⁷ Souvent par la musique d'Ennio Morricone donc. Les voix du thème principal sont celles du cimetière de Sad Hill et celles, également, des morts de l'Histoire qui se rient du vivant. Dans le camp de Betterville, les musiciens prisonniers sont forcés d'étouffer les cris de douleur de leurs compagnons torturés par *Angel Eyes*. Cet air de violon qu'ils jouent est également entendu dans les tranchées et ces paroles des voix alcoolisées qui s'y déversent : « *Bugles are calling from prairie to shore, / "Sign up" and "Fall In" and march off to war. [...] All hope seems gone so soldier march on to die. [...] There in the distance a flag I can see, / Scorched and in ribbons but whose can it be, / How ends the story, whose is the glory / Ask if we dare, our comrades out there who sleep.* ». La musique d'Ennio Morricone est abordée par Frayling. *in* Sergio Leone — *Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 324-328 & 326.

¹⁸ Siegfried Kracauer, *L'Ornement de la masse — Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, Éditions La Découverte, 2008, pp. 60.

À l'œil qui examine les derniers siècles du millénaire, parvient l'image attentatoire de la locomotive, comme un lapsus du temps industriel. Si c'est bien par le développement de l'information qu'elles se mettent à penser collectivement, les masses ne prennent vraiment corps qu'au moyen de leur mise en mouvement, nulle part plus évidente que sur un chemin de fer. Le train est une illustration particulièrement éloquente du processus d'industrialisation, à la fois en tant qu'il fait le lit de son déploiement historique, mais également en tant qu'il est parmi ses *leitmotivs* les plus récurrents, un *leitmotiv* par excellence puisqu'il *véhicule* les grandes lignes de force de l'époque. Et, parce qu'il sert à déplacer des masses, le train relie la trame de fond qui mène du premier enthousiasme positiviste et saint-simonien pour le progrès de la technique à son terrible usage lors de la déportation. Le chemin de fer est le vecteur de significations antinomiques : celles du déclin et celles du progrès ; sa machine à vapeur conjugue les possibilités que permet l'intelligence humaine et son asservissement. De laps à relaps, la locomotive cristallise la religion du progrès et expose les symptômes de la catastrophe en cours. Qu'il s'agisse d'en rendre un aperçu optimiste (orthodoxe) ou pessimiste (renégat), le train représente un processus historique, celui de la révolution industrielle (*annexe n°7*).

De ces deux visions, la seconde est la plus complexe parce qu'elle suppose d'emprunter "l'entrain" optimiste de la première pour arriver, à terme, à une conclusion tragique de l'Histoire. Et c'est ce cheminement, ainsi que le paysage dans lequel il défile, qui constitue la démarche de Walter Benjamin, et qu'il s'agit d'observer ici, chez Leone. Le train entre une première fois en action dans son *Et pour quelque dollars de plus* : un mystérieux passager se dissimule sous une bible ; il tire la sonnette d'alarme et arrête le train ; sorti de la voiture et de la droiture, le voyageur se révèle être un chasseur de prime à la recherche d'un nouveau travail. Ce sont, dans le film suivant, des troupes de soldats et de prisonniers de guerre, les uns à la suite logique des autres, qui embarquent pour les funestes escales où s'improvisent le Bon et le Truand, suivis de près par la Brute. Quand il n'est guère en route pour plaisance, le voyageur de train est certes bien difficile à discerner des marchandises et du bétail, de tout ce bestiaire qui l'accompagne dans la machinerie de la modernité. *Il était une fois dans l'Ouest* commence dans une station, au Cattle Corner, pour finir quelques arrêts plus loin, à la nouvelle Sweetwater. Entre les deux, la gare de Flagstone accueille les arrivants de l'Est : du bovin en abondance ; de la main d'œuvre ; des "peaux-rouges" expatriés ; des cheminots noirs ; et quelque dame de Storyville. Tout ce petit monde fourmille sous le cadran, à sa cadence indéfectible : le train donne à penser le temps mécanique sur lequel se sont axés les rythmes de la vie courante. Et cet aiguillage latent, l'horloge et le rail (*annexe n°8*), sert de toile de fond commune aux *Il était une fois*.

C'est donc dans ce voyage, celui de la modernité, que Sergio Leone situe ses petites histoires, ou ses « contes pour adultes », comme il dit. La carrière du cinéaste est tout entière constituée comme un voyage, une projection sur un continent dont il n'a jamais parlé la langue, sinon celle du cinéma. *La Trilogie du dollar* commence au plus à l'Est, en Italie, au Japon, avec un récit qui migre,

Yōjimbō, dans la langue du Soleil Levant. Exemple probant d'intertextualité qui se traduit d'ailleurs par une grande affaire de plagiat.¹⁹ Commence aussi la longue visite du Nouveau Monde, traçant la route de son déclin. C'est le voyage lui-même qui ronge le continent, cette projection telle qu'elle se calque sur l'avancée de la civilisation au XIXe siècle. *Il était une fois* démarre au lupanar de la modernité, quelque part, au Storyville de la Nouvelle Orléans. À travers la figure de la prostituée, c'est l'homme qui se découvre comme le spectateur impuissant de son histoire : "Il était une fois" est un regard qui détériore l'objet de son désir ; un effort de mémoire qui s'évertue dans l'oubli ; un méta-récit qui raconte sa propre agonie.²⁰ Seuls repères qui demeurent, les « allégories sont les stations sur le chemin de croix du mélancolique », il contemple un monde qui lui échappe et c'est de « cette impuissance que vient son attachement à l'image séraphique de la femme, comme son fétichisme. »²¹ Le premier projet de Leone, *Viale Glorioso*,²² digne d'un Fellini tiré de la mamelle romaine, débute avec un prologue où le réalisateur, à l'automne de sa vie, cherche à identifier ses amitiés de jeunesse sur une photographie qui s'efface sous ses yeux (*annexe n°9*). D'Est en Ouest, il est de curieux airs qui traversent la Maison du Soleil Levant :

« Celui qui professe le matérialisme historique ne saurait renoncer à l'idée d'un présent qui n'est point passage, mais qui se tient immobile sur le seuil du temps. Cette idée définit justement le présent dans lequel, pour sa propre personne, il écrit l'histoire. L'historiciste pose l'image "éternelle" du passé, le théoricien du matérialisme historique fait de ce passé une expérience unique en son genre. Il laisse d'autres s'épuiser dans le bordel de l'historicisme avec la putain "Il était une fois". Il reste maître de ses forces : assez viril pour faire voler en éclats le continuum de l'histoire. »²³

¹⁹ Les producteurs n'ayant, en effet, rien payé, s'en est suivi une longue affaire remportée par les ayants droit de *Yōjimbō*. *Pour une poignée de dollars* est ainsi devenu le plus grand succès financier d'Akira Kurosawa. L'un des intérêts de Leone pour le récit du cinéaste japonais vient justement du fait qu'il se soit lui-même inspiré d'un roman américain : *La Moisson rouge* (*Red Harvest*, 1929) de Dashiell Hammet. Leone a voulu "rapatrier" l'histoire dans sa terre originelle.

²⁰ Ici, « Il était une fois » démarre du constat qu'il n'est plus permis de parler ainsi. Ça ne fait plus sens. C'est *anachronique*. Parole aussi charmante qu'elle n'est désuète. Elle est dite, mais elle est dite sur le ton du sarcasme, de la malice. Elle est dite par un *Narrateur* qui cherche à réenchanter le monde avec un rire inquiet. Deuxième, troisième, énième degré d'un discours qui n'en finit pas de se désolidariser du tout. Cette voix est seule, et, quelque part, elle est muette.

²¹ « Les allégories sont les stations sur le chemin de croix du mélancolique. La place du squelette dans l'érotologie de Baudelaire. "L'élégance sans nom de l'humaine armature." / L'impuissance est le fondement du chemin de croix de la sexualité masculine. Index historique de cette impuissance. C'est de cette cette impuissance que vient son attachement à l'image séraphique de la femme, comme son fétichisme. » in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 219.

²² Mais ce lointain projet de film n'a jamais quitté le tiroir du bureau. in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 51.

²³ Évidemment, l'allégorie de Benjamin a, comme toujours, plusieurs sens. Car, avec la passe et le passage, c'est également la passation qui est ici suggérée : « Benjamin formule une curieuse allégorie. On peut l'interpréter ainsi : la prostituée "il était une fois", installée dans le bordel "historicisme", reçoit les vainqueurs l'un après l'autre. Elle n'a pas de scrupules à se donner à l'un et ensuite l'abandonner au profit du suivant. Leur succession constitue le continuum de l'histoire : il était une fois Jules César, il était une fois Charlemagne, il était une fois le Pape Borgia, et ainsi de suite » in « Thèse XVI », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 171-173.

Il était une fois dans l'Ouest : les trainées de l'escargot

Prisonniers du désert

Un soleil s'élève haut dans le ciel américain. La marche qu'il entreprend ouvre la voie au pèlerinage du XIXe siècle. Bientôt, l'Ouest lui est conquis, et, bientôt, la révolution industrielle parachevée. Ce voyage transcontinental n'est pas bien loin d'atteindre sa destination lorsqu'au tournant des années 1870, les compagnies ferroviaires états-uniennes finissent d'unir une fois pour toutes les liens entre la côte Atlantique et la côte Pacifique, atténuant alors les dernières traces de discordances dont a souffert la jeune nation durant sa Guerre de Sécession. Ainsi, la *Race to Promontory*,¹ a-t-elle longtemps servi à incarner le mariage entre l'Est et l'Ouest, et à constituer une famille entre les états qui les composent. La machine elle-même, la locomotive, est à l'image de la construction des rails, de la volonté qu'il a fallu et des obstacles surmontés par son chemin. En 1924, dans le *Cheval de fer* (*The Iron Horse*) de John Ford, le nez-à-nez final entre Jupiter et l'Union Pacific No. 119, machines respectives des deux prétendants, représente la soudure définitive du pays, résumée par une poignée de mains ; « le tout dédié à M. Lincoln. Le chemin de fer devenait le symbole même de la nouvelle nation ».² C'est cette avancée du fer sur les régions de l'Ouest qui constitue l'intrigue principale d'*Il était une fois dans l'Ouest* : un certain Brett McBain (Frank Wolff) déniche une source d'eau douce perdue dans un lopin de terre au beau milieu du désert. Anticipant la venue imminente du chemin de fer, l'immigrant irlandais investit donc dans ce bien qui promet d'obtenir une valeur inestimable. Il le baptise d'un nom tout trouvé : Sweetwater.

Il ne s'est malheureusement pas trompé, cette nappe phréatique recèle bel et bien la fortune qu'il y a expectée. Sweetwater constitue un véritable gisement d'or pour ce petit monde ferroviaire qui s'immisce dans le désert. C'est à l'eau que carbure le siècle de Lincoln : c'est l'eau qui lie Southampton à New York et abreuve les RMS³ ; elle que caressent les roues à aubes désaltérées ; et

¹ C'est le nom donné au chantier bipartite de la première ligne transcontinentale, instigué par les *Pacific Railroad Acts* (1863-1866), signés lors du mandat d'Abraham Lincoln. En vérité, cette route ne relie pas directement un océan à l'autre, mais bien les deux villes de Sacramento et d'Omaha, où commencent respectivement les deux protagonistes de cette « Course » : la Central Pacific et l'Union Pacific. L'ensemble des territoires du Nord-Est sont pleinement industrialisés et bénéficient déjà d'un vaste réseau de voies ferrées, d'où la situation de la ligne de départ à Omaha, en plein cœur du continent. De l'autre côté, la ville de Sacramento est proche du Pacifique, mais n'est pas une ville côtière. Les deux locomotives se sont rejointes au Promontory Summit, dans l'Utah, le 10 mai 1869. La construction du dernier segment entre Sacramento et la Baie de San Francisco, abandonné en cours de route, est finalement repris par la Central Pacific (ayant absorbé la Western Pacific). Mais ce n'est qu'en 1870, avec la collaboration de la Southern Pacific Railroad, que ce dernier morceau est réalisé. En 1884, cette même compagnie relie la Californie du Sud à la Nouvelle-Orléans, avec la véritable première ligne joignant bout à bout le continent, d'une côte à l'autre. Le nom de cette ligne ? La Sunset Route.

² « Il était une fois dans l'Ouest », in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 349.

³ Les RMS (*Royal Mail Ships*), ou SS (*Steam Ships*) lorsqu'ils ne transportent pas de courrier, sont des paquebots assurant la distribution du courrier transatlantique. Sur les voies fluviales, ce sont les bateaux à roues à aubes (Lincoln est d'ailleurs détenteur d'un brevet dans le domaine) qui assurent cette fonction tandis que, sur terre, ce sont les trains. Celui au début d'*Et pour quelques dollars de plus* en est un bel exemple, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il n'est pas supposé s'arrêter à Tucumcari. La scène finale de *Mon nom est Personne* est une véritable orgie de ce petit monde à vapeur. Beauregard monte à bord du Sundowner, référence au yacht du second officier du RMS Titanic, un yacht qui a participé à l'évacuation de Dunkerque (le nom est, là encore, très éloquent). Un plan le montre devant le President, le *steamboat* de 1924, « a national monument ». Tout cela depuis la gare portuaire du Ferry Terminal.

c'est elle, encore, qui échappe des cheminées de fer, lorsqu'elles affluent au Pacifique. Ces machines à vapeur coursent toutes le fol espoir saint-simonien, le vieux rêve de Paname,⁴ de rallier les peuples de l'Histoire universelle. C'est sur ce bien que McBain met la main, sur l'eau qui irrigue la machinerie humaine, sur la grande aspiration de l'époque qui le siphonne finalement. Car l'eau fait la soif des magnats de l'industrie ferroviaire, dont l'insatiable Morton (Gabriele Ferzetti), lequel n'entend rien concéder à qui que ce soit, et certainement pas à ce petit propriétaire terrien qui se met en travers de son chemin. Il a soif et sa machine a soif — s'il veut finir sa route, il lui faut acquérir cette terre. Il peut compter sur Frank (Henry Fonda) qui monnaie sa gâchette pour aller intimider l'Irlandais, une intimidation qui vire au massacre de la petite famille. Frank n'appartient pas à cette nouvelle race de conquérants que sont les *businessmen*. Lui, il est de ces duellistes à l'ancienne qui n'ont soif que de sang. Une fosse est creusée non loin du puits. On y enterre les McBain.

Il n'y a qu'un membre qui survit au reste de la famille, qu'une âme dans le deuil, qu'une seule tache noire dans un décor tout de blanc : une ombre dans une toile de dentelle ; elle vient de la ville et revêt ses couleurs professionnelles, tristement adaptées pour l'occasion. Jill (Claudia Cardinale) débarque de la Nouvelle-Orléans lorsqu'elle arrive veuve à ses propres noces, et n'a plus qu'à pleurer ses *grandes espérances*. Brett McBain ne lui a certes rien révélé de ses projets lorsqu'ils ont consommé leur mariage à Storyville, que la promesse de l'opulence et de la filiation, que de paroles qu'il n'a pu tenir, au grand dam de la Louisianaise. La voilà désormais piégée dans la dure réalité de l'Ouest dont elle a déjà eu un avant-goût, quelques heures plus tôt, dans son trajet depuis Flagstone. Elle a ainsi fait la rencontre, au comptoir d'une cantine miteuse, au milieu de nulle part, d'un bandit du nom redouté de Cheyenne (Jason Robards), et d'un anonyme parlant l'harmonica (Charles Bronson). L'un, menotté, vient d'échapper à ses geôliers. L'autre, blessé, vient d'échapper à la mort.

⁴ Le percement du Canal de Panama (comme de Suez) est une vieille lubie du saint-simonisme, sur fond de mysticisme : « La hauteur des vues prophétiques provoquait donc incessamment l'esprit pratique, chez Enfantin, à agir et à se déployer sur quelque vaste échelle. La foi qui l'avait conduit en Égypte et en Algérie était toujours aussi vive. Le percement des isthmes de Suez et de Panama n'avait pas cessé de lui apparaître comme une condition essentielle, pour faciliter la mission civilisatrice du commerce et l'association universelle des peuples. Il s'occupait en même temps, avec non moins d'activité, de l'ouverture des grandes voies ferrées, abandonnée par le gouvernement à l'initiative des compagnies. », peut-on lire dans *Les Œuvres de Saint-Simon & d'Enfantin*, vol. 4, Paris, Éditions Dentu, 1866, pp. 4-5. Un élan religieux porté par un idéal féminin, comme l'explique Pierre Mollier : « "Dieu m'a donné mission d'appeler le prolétaire et la femme à une destinée nouvelle", prophétise Enfantin. En 1832, [...] ils se constituent en communauté. Dans leur retraite de Ménilmontant, ils fondent une "Église" sous le magistère d'Enfantin, devenu pour l'occasion "Le Père". Exposition et catalogue présentent les témoignages étonnants de ces quelques mois de folie : le fameux gilet qui se boutonne par derrière pour inculquer la solidarité, les chants de Félicien David qui célèbrent la Palingénésie sociale, des lithographies représentant les cérémonies du nouveau culte. [...] "Le Père" cherche la femme-messie pour donner au disciple "La Mère". Cette période un peu hystérique tient à la fois du happening, de la secte et de l'utopie sociale. Tout cela prête bien sûr à sourire, mais montre dans quels débats, dans quelles tensions se sont formées certaines idées. On découvre là une sorte de généalogie secrète d'un courant de la pensée moderne. ». in « Le siècle des Saint-Simoniens », in *Humanisme* [en ligne] <https://doi.org/10.3917/huma.275.0114>, vol. 4, n° 275 (pp. 114-117), 2006. Il s'agit en fait d'établir une société mondiale sur l'idéal familial, comme l'explique Marcel Emerit : « Selon Michel Chevalier l'union avec l'Amérique mettrait en rapport deux civilisations, l'occidentale et l'orientale et ce serait un pas décisif vers l'association de tous les peuples, vers l'établissement d'une conception religieuse valable pour toute la famille humaine. Il en résulterait un "balancement harmonique" des deux natures opposées qui partagent chaque sexe, chaque race, chaque peuple, et peut-être l'établissement d'une langue universelle. Enfin on pourrait établir un plan définitif de l'exploitation du globe, qui commencerait par l'exécution de grands travaux comme le canal de Suez et le canal de Panama. » in « Diplomates et explorateurs saint-simoniens », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 22, n° 3, 1975, pp. 397-415. D'où la grande implication des industriels français dans le percement du Canal de Panama, une implication qui a débouché sur une grande affaire de corruption, le Scandale de Panama (qui a laissé un petit surnom à la capitale : Paname). Dans la deuxième thèse de l'essai sur *Fuchs*, Benjamin insiste sur les conséquences de cette mystique Saint-Simonienne, et l'on trouve une section des *Passages* dédiée à ce sujet : « Saint-Simon, Chemins de fer ».

L'incident s'est déroulé quelques arrêts plus tôt, à la station du Cattle Corner : il y a ces trois hommes vêtus de cache-poussière qui attendent l'arrivée du train, tuant le temps à la mouche, et au compte-gouttes.⁵ Lorsque enfin le sifflement du train se fait entendre, ils se tiennent prêts à dégainer. Rien n'en sort. Et la locomotive, beuglante, redémarre de plus belle. Mais, soudain, entre les grincements et les rouages, une mélodie se met à retentir, le mauvais air solitaire d'un harmonica. Ils sont désormais quatre à peupler les quais, quatre hommes pour trois chevaux dont « deux de trop ».⁶ Quatre balles sont tirées, l'une à l'épaule et les autres au bon endroit. Harmonica est blessé. Le costume de ses assaillants incrimine le coupable idéal : ce fameux cache-poussière, c'est l'insigne de la bande de Cheyenne. Et les voilà qui se joutent l'un l'autre dans une cantine, prestant la rodomontade devant une dame de jarretière. Mais c'est Frank qui est le véritable commanditaire de cette tentative de meurtre, à l'heure même où il abat de sang froid les pauvres McBain et dissimulant lui-aussi son identité sous un cache-poussière. Ainsi, sans le savoir, les trois clients de passage à la cantine ont le destin scellé par ces deux antagonistes : l'homme d'affaires et l'homme de main ; les billets verts et le *revolver* ; l'un prenant le pas sur l'autre. L'Histoire est en marche.

Mais elle est bien hermétique, cette Histoire, à tout qui s'y trouve embarqué, épaisse, la carrosserie, aux passagers de l'infortune. Aussi commence une enquête, en vue de révéler la secrète alliance entre les trois compères. Cheyenne s'interroge sur le pourquoi de tous ces travestissements, ces cache-poussière contrefaits, et ce chapeau qu'on veut lui faire porter. Il se rend donc à Sweetwater, à la recherche de réponses, et tombe sur une scène de remue-ménage. Jill a retourné toute la baraque, sans rien trouver des desseins de son époux, sinon cette petite panoplie de jouets en bois, secrètement gardée dans une malle. Bien qu'il flaire le butin, Cheyenne compatit avec la belle-de-nuit qui lui rappelle sa propre mère, « *the biggest whore in Alameda* ».⁷ Bredouille, la prostituée annonce qu'elle entend reprendre du service et retourner à la « *civilisation* ». Sur ces beaux mots, le bandit se

⁵ Il s'agit de la longue scène d'ouverture, devenue mythique, toute de silence et toute de bruit, une expérience sonore que Morricone présente comme sa meilleure création : « Quelques temps auparavant, j'étais allé à un concert à Florence au cours duquel un homme arrivait sur scène et commençait, dans un silence total, à manipuler un escabeau [...]. L'argument philosophique derrière cette expérience était qu'un son, n'importe quel son tiré de la vie quotidienne, isolé de son contexte et isolé par le silence, devient quelque chose de différent qui n'a rien à voir avec sa nature intrinsèque... J'ai rapporté cette expérience à Sergio, qui était déjà familier de ces concepts, proche de ses propres idées sur le silence. Il a construit ses formidables dix premières minutes d'*Il était une fois dans l'Ouest* à partir de ce concept. » Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 390-391. Outre l'audio, outre le visuel même, l'expérience éveille aussi un sens tactile en montrant les trois personnages en proie à l'ennui et à la moiteur du Sud. La silhouette incarnée par Woody Strode, rendu célèbre pour son rôle de *Sergent noir* dans *Sergeant Rutledge* (John Ford, 1960), récolte lentement l'eau qui s'égoutte sur son couvre-chef depuis la citerne. Le visage de Jack Elam, très familier des *westerns*, en très gros plan, lutte avec une vulgaire mouche gravissant les rides de ce paysage humide et rocailleux. Il parvient à la capturer dans le canon de son *revolver*. Le train arrive, il la relâche.

⁶ Quoique ces chiffres soient matière à débat. « *Did you bring a horse for me ?* », demande le voyageur. « *Well, looks like we shy one horse.* », lui répond-on. Mais l'anonyme ne manque pas de répartie : « *You brought two too many.* ». Puis tombe le plomb qui ponctue ce dialogue, puis tombent-ils. Il manque un corps dans cette affaire de ponctualité : Frank. Le voyageur anonyme se relève, le rendez-vous est postposé, et le point de leur rencontre reculé.

⁷ C'est ainsi que se termine la première discussion entre Cheyenne et Jill. « *You know Jill, you remind me of my mother. She was the biggest whore in Alameda, and the finest woman that ever lived. Whoever my father was, for an hour or for a month, he must have been a happy man* ». Le bandit vient donc de l'extrême opposé du continent par rapport à Jill. Alameda est le *terminus* de la ligne transcontinentale, c'est-à-dire, le point de départ du chantier entrepris par la Western Pacific vers Sacramento, relayée par la Central Pacific vers le Promontory Summit. Alameda est la dernière étape ferrée avant de rejoindre l'Océan (la Baie) par le *ferry*.

remet à son enquête, laissant Jill seule à son foyer. Mais elle n'est guère vraiment seule : Harmonica traîne dans les parages et la surprend entre les stalles de l'écurie, avec un air menaçant. Il lui arrache son corsage, semblant prêt à la violer. Mais il n'en fait rien et lui demande d'aller chercher de l'eau, insistant qu'elle soit directement puisée du puits. Dehors, les hommes de Frank, venus parachever le travail de leur maître, mordent à l'hameçon et tombent sous les balles d'Harmonica.⁸ Le fond de son ambition demeure tout à fait obscur, mais une chose est certaine : il veut que Jill reste dans les environs ; il veut qu'un plus gros poisson morde à l'hameçon ; Frank.

De son côté, le malfrat expose ses propres aspirations à son allié *businessman*, précisément qu'il désire, lui-aussi, se lancer dans les affaires. Mais ils ne parlent pas la même langue, l'un et l'autre : Frank a beau maîtriser l'art de la guerre, il ignore tout des lois du marché qui régissent le nouveau monde. Morton, au contraire, est un hypocrite qui cherche à conquérir sans devoir assumer les dommages qu'il cause. Il enjolive la violence de son entreprise par une mission personnelle, dans un récit qu'il s'est lui-même écrit. Lentement rongé par une tuberculose des os, il sermonne son associé dont il condamne les méthodes : « *I have no time for surprises Frank. You know that. I got on board in sight of the Atlantic. And before my eyes rot, I want to see the blue of the Pacific, outside that window.* ».⁹ Mais, dans ce voyage, il n'est pas de place pour qui que ce soit d'autre que le grand manitou du monde industriel, comme le rappelle Frank : « *I know where you got on board. I was there too, remember ? "To remove small obstacles from the track" you said. Well, there were a few but we traveled a long way just the same. And fast.* ». Heurt du jour, Sweetwater complique les affaires des deux conquérants de l'Ouest, un barrage plutôt qu'une source. La voie contre la station, ainsi se présente la querelle au cœur de cette histoire ; la cheminée contre le foyer ; le « mouvement des idées » contre « leur repos ».¹⁰ L'Histoire bute sur ses contradictions.

⁸ La scène est difficilement lisible parce que les actions d'Harmonica sont contradictoires. Il lui enlève ses appareils de la ville pour la préserver, mais il l'envoie chercher de l'eau au puits pour tendre un piège aux hommes de Cheyenne en les attirant. De même qu'en restant à Sweetwater, elle lui permet d'attirer l'attention de Frank. La lecture la plus pertinente ici est celle de l'initiation à l'environnement hostile de l'Ouest : « Cheyenne l'aide à construire et à allumer un feu. Harmonica l'empêche de faire ses bagages et de rentrer à La Nouvelle-Orléans : il lui enlève les derniers "articles à la mode" et lui laisse des vêtements plus pratiques pour aller tirer de l'eau dans le puits. ». Là où Frayling se trompe, c'est en réduisant les actes d'Harmonica strictement aux bonnes intentions : « en la déshabillant de toute trace de broderie blanche encore présente sur la robe noire, il lui évite de devenir une cible vivante pour les tireurs de Frank. ». La scène suivante montre que ce postulat est faux, et les regards qu'Harmonica jette vers l'extérieur montrent qu'il est au courant du danger. Le but de ses actions est de mettre en avant ce danger, de faire comprendre à Jill qu'elle demeure une proie. Et si cela manque de clarté, c'est parce que la scène permet à Leone de se prêter à l'un de ses passe-temps favoris : la provoque. Une réputation de misogyne, ça se travaille, et ce, même lorsque l'on écrit l'un des plus grands rôles féminins du *western*. C'est là un paradoxe qui a tout pour flatter l'égo du cinéaste et qui sied à la vision pessimiste qu'il se fait du monde. Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 364.

⁹ La scène est très importante parce qu'elle montre le combat de coqs auquel se livrent les deux alliés et, surtout, leur appartenance à des normes de pensée en tout point divergentes. Le pouvoir de Frank repose sur des rapports de forces brutes et concrets : la violence et l'intimidation. Celui de Morton est plus insidieux et abstrait, il est représenté par les figurines de plomb éparpillées sur son bureau, et par les dollars qu'il dissimule sous ce même bureau. Cela donne d'ailleurs lieu à un *quiproquo* où Frank croit que Morton s'apprête à lui tirer dans le dos, alors qu'il n'en est rien : il sort juste ses dollars qui lui donnent le dernier mot. Les deux se connaissent depuis toujours, mais se détestent, des compagnons de route par défaut : « *I was there too, [...] we traveled a long way just the same. And fast.* ». À quoi Morton répond : « *Even Tuberculoses of the bones travels fast.* ». Morton est pris par le temps.

¹⁰ « Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade [...] le signe d'un arrêt messianique du devenir. » in « Thèse VII », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 174-178.

Il était une fois l'établissement d'une station, tel est le butin de la « putain », un arrêt au cours de l'Histoire (*annexe n°10*). « L'origine est le but », la butte est le départ, c'est ici que le nouveau monde doit se construire, à Sweetwater.¹¹ Mais Jill le comprend un peu trop tardivement. Une armée d'ouvriers se présente au seuil de son foyer, avec de quoi façonner des dizaines de façades, et puis, une enseigne, vierge encore, comme cette terre : « *McBain also ordered this. He said that it was important. It only seems he forgot to tell me what he wanted printed on it.* ». La réponse est inscrite parmi les rêves en miniature de feu Brett McBain, les jouets de la malle, dont la banque, l'église et, surtout, le chef-d'œuvre de la future ville, la « station ». Bien vite, la veuve se rue vers l'or caché au sein de son foyer, mais Frank l'y attend, la maquette à la main. Il la capture et la tient prisonnière au creux d'une *mesa*, dans une habitation anasazie où il a élu domicile.¹² En cette terrible alcôve, Frank réserve une ultime passe à sa captive, contrainte de se vendre au prix inestimable de la vie. Il s'agit, par ailleurs, d'un premier acompte sur la propriété des McBain, bientôt mise aux enchères, adjugée d'avance à 500 \$. Mais Harmonica interrompt la troisième « fois » du commissaire-priseur avec une offre des plus alléchantes : une prime ; un Cheyenne, bien vif ; et un zéro qui s'ajoute à la propriété. Frank essaye de le raisonner avec un dollar de plus avant qu'il ne soit cerné par ses propres hommes qui se retournent contre lui.¹³ Un mystérieux ange gardien le sauve *in extremis* de ce *guet-apens*, un ange qui n'est autre que sa némésis, Harmonica lui-même, perché à la fenêtre d'une des chambres du *saloon* où Jill se lave de ses affreux souvenirs. Pourquoi diable l'a-t-il sauvé ?

Ses motivations continuent donc de s'obscurcir, mais le souvenir auquel elles s'attachent gagne doucement en netteté. D'abord une ombre qui ondule dans un brouillard mémoriel, puis, une silhouette prenant une tournure humaine, bientôt des détails qui l'habillent, un déhanché à nul autre pareil qui s'avance vers la caméra. Il est désormais bien identifiable, ce souvenir qui *flashes back*, sa gueule d'ange, ses yeux bleus, cette noble démarche. C'est celle du plus vilain des vilains, Frank. Il ne quitte jamais les songes d'Harmonica, il y croît, il y avance au gré de l'intrigue. Reste à savoir où il va. Quel est le lieu de cette obsession ? Qui est Frank pour cet Harmonica — qui est Harmonica ?

¹¹ « L'origine est le but. », citation de Karl Kraus en préambule de la Thèse XIV : « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais qui forme celui qui est plein de "temps actuel". Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé de "temps actuel", surgi du continuum de l'histoire. La Révolution française s'entendait comme une Rome recommencée. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. C'est en parcourant la jungle de l'autrefois que la mode a flairé la trace de l'actuel. Elle est le saut du tigre dans le passé. Ce saut ne peut s'effectuer que dans une arène où commande la classe dirigeante. Effectué en plein air, le même saut est le saut dialectique, la révolution telle que l'a conçue Marx. » *in id. ibid.*, pp. 160-164.

¹² Chose rare et très importante, ce sont des habitations solides qui sont montrées. Et elles sont montrées désertées et parasitées par un intrus : Frank. Si la Monument Valley sert d'hommage à Ford, ces preuves de civilisations antérieures en sont la critique et la critique du traitement que réserve le cinéma américain aux populations autochtones. Ces habitations troglodytiques sont typiques de la culture des Anasazis, terme navajo pour désigner les « anciens » ou « anciens ennemis ». Dans le cas présent, il s'agit du Keet Seel, au Navajo National Monument. Dans *Mon nom est Personne*, Jack Beauregard arrive dans un *pueblo* tristement connu pour le massacre de la population par les *conquistadores* : Acoma. La visite du *cowboy* n'a pas l'air d'être appréciée, sinon par Personne qui s'amuse des noms inscrits sur les tombes, en croix, puisque le village et ses habitants réduits à l'esclavage ont contribué à l'édification de la Mission San Estévan del Rey. Les Autochtones, pour on ne sait quelle raison, quitte la ville lorsque Beauregard débarque. Personne sort presque du personnage en se moquant d'un nom quelque peu suspect inscrit sur l'une de ces tombes : Sam Peckinpah.

¹³ C'est Morton qui les a ralliés à sa cause avec sa carte magique, son *Joker*.

« *Dave Jenkins. Calder Benson. Jim Cooper. Chuck Youngblood.* », ¹⁴ Harmonica est un homme sans nom, et il parle au nom des morts. C'est le revers du *revolver*, le contre-coup de la Conquête.

Frank, sauvé par son destin, quitte la ville, n'ayant qu'un seul nom en tête, l'unique chose qui lui reste, l'homme à abattre : Morton. L'*omen* est en vigueur. C'est Morton qui a fomenté la mutinerie, avec ses billets qu'il a converti les infidèles : avec sa tête, avec sa main ; le capital, le dollar. Mais Frank arrive trop tard pour satisfaire sa soif de vengeance, il découvre les restes d'un massacre dont il n'est pas l'auteur. Le moteur tourne mais la voiture est sans vie, dépouillée jusqu'à la moelle. Et l'hôte boiteux désormais rampe, gesticule, frétille dans une petite flaque bavée par la machine. Il est encore bien loin du Pacifique et se noie dans son reflet, minuscule pour ce désert immense. Deux longues tiges, deux béquilles traînent sur le chemin de l'Histoire. Ce sont les traces laissées par son passage, les vestiges du grand gagnant de la modernité. *Cut*. Au suivant (*annexe n°11*).

Le fer s'achemine vers Sweetwater, et Harmonica taille du bois. Un premier visiteur arrive à cheval, Cheyenne qui, par on ne sait quel miracle, a échappé une fois de plus aux nombreuses décennies d'ombre qui lui sont réservées à Yuma. Heureuse de le retrouver sain et sauf, Jill lui demande ce que mijote Harmonica. « *He's whittling on a piece of wood. I got a feeling when he stops whittling, something's gonna happen.* ». L'homme en noir vient d'arriver et le canif se clappe : « *So, you found out you're not a businessman after all ?* ». Tout d'ombre, Frank répond : « *Just a man !* ». Harmonica est vêtu de blanc, mais la dichotomie les rassemble plus qu'elle ne les sépare : « *An ancient race. Other Mortons will be along and they'll kill it of.* » ¹⁵ Plus rien ne les concerne, « *not the land, not the money, not the woman* », rien, sinon le point de leur rencontre : « *the point of dying.* ». Passé le vomitoire, ils entrent dans le *corral*, prêts à rendre la sentence des dieux. Le temps s'est arrêté. Tout converge dans cette arène : le lointain souvenir, le vieux projet de vengeance ; passé et futur fusionnent ici en un présent toujours plus net ; un point focal cerné par les montagnes. L'Histoire avance et rebrousse, *back and forward*, la Conquête de l'Ouest se cristallise dans cette collision, à la Frontière, de la vie, de la mort, dans ce duel où le noir et le blanc viennent se confondre. Lentement, la scène se reconstitue, deux yeux bleus qui perforent la brume de l'oubli, un harmonica qui perfore les tympanes. La silhouette avance vers la caméra, et puis, contrechamp, immense champ qui se perd dans l'Ouest insondable. À l'arche ouvrant sur cette immensité sans fond sont suspendues les âmes infimes de deux frères à la "peau rouge", sous l'azur enthousiasmé d'un bellâtre occidental. Le cadet s'effondre, hors d'haleine, écourtant le fil du destin : l'aîné meurt. Retour sur le *ring*, deux balles sont tirées, une seule au bon endroit. Cheyenne s'est ouvert, le coupe-chou se clappe (*annexe n°12*).

¹⁴ Lors de leur première rencontre, Frank fait ligoter Harmonica et l'interroge : « *Who are you ?* ». Deux morts, deux victimes se manifestent en ses mots : « *Dave Jenkins. / F : Dave Jenkins is dead a long time ago. / H : Calder Benson. / [...] F : Benson's dead too. / H : You ought to know Frank, better than anyone.* ». Et deux autres revenants à Flagstone : « *Jim Cooper. Chuck Youngblood.* ».

¹⁵ Frank : « *Morton once told me I could never be like him. Now I understand why. It wouldn't have bothered him, knowing you were around around somewhere alive.* / H : *So, you found out you're not a businessman after all ? / F : Just a man. / H : An ancient race.* ».

Frank est déjà mort, et la question lui remonte d'outre-tombe : « *Who are you ?* ». Ennio Morricone répond, lentement, à son tour, sur le bout de la langue, dans un dernier souffle craché par Frank. Harmonica est désormais un homme sans harmonica. Sans nom donc, sans vengeance et sans souvenir, sans rien laissé à la mémoire des peuples, sinon ce désert et cette coquille qui édite la postérité.¹⁶ Elle siffle au loin et doit bientôt arriver. L'homme sans harmonica va reprendre ses affaires, il s'apprête à partir : « *Gonna be a beautiful town, Sweetwater.* ». Jill lui demande alors, sans grand espoir, s'ils se reverraient un jour : « *Someday.* ». Devant lui, la porte, grand ouverte, promet le bain d'un contrejour, l'Histoire pleine de « temps homogène et vide ».¹⁷ Cheyenne le suit et le sifflement du train s'est rapproché, débordant de main d'œuvre, d'anonymes volontaires, venus édifier le gros œuvre de la civilisation moderne. Mais Cheyenne s'effondre, à son tour, avec un secret qu'il a gardé au creux du ventre. Une balle s'y est logée : « *I ran into Mr. Choo-Choo. I didn't count on that half-man from the train.* ».¹⁸ Et le voilà qui arrive, ce char, dans le « cortège triomphal » de la modernité, un témoignage de culture, un témoignage de barbarie jusqu'à la prochaine fois (*annexe n°13*).

Ici, le désert met en lumière l'inconsistance d'une époque : ses vides, ses trous, ses omissions ; ses beautés creuses ; ses ravins, ses précipices ; et sa limpide Histoire. Elle est brillante, mais sans éclat. Rongée par la lumière, elle se dégrade, s'assèche, s'érode et s'estompe, comme une huile à coup de *flashes*. Mémoire eidétique où l'authentique se détériore : trop de mémoire tue la mémoire. Il

¹⁶ Et l'on sait la ligne du temps généreuse en rendez-vous et "ponctuée" de dates : Teanna Limpy, « Northern Cheyenne », *The Great Race to Promontory* [en ligne] https://www.up.com/goldenspike/omaha-promontory.html#sidney_ne, page consultée le 18 mars 2022 (« *Today, the Cheyenne people still remember and celebrate the courageous acts by groups such as the Dog Soldiers, led by Roman Nose and Tall Bull, and other individuals who led war campaigns that derailed trains and dismantled railroads. Such efforts were done out of love for their way of life and for the protection of their people.* »). L'aplanissement historique en carte ferroviaire est une tradition dans le western : « Le thème central devait être l'arrivée, incarnée par le chemin de fer transcontinental, de la "civilisation" et du "progrès" jusqu'aux frontières de cette société rurale. Il n'y avait rien de très original dans tout cela : en effet, l'écrivain Frank Gruber avait classé le concept du "cheval de fer" comme l'un des sept ressorts narratifs du western en tant que genre. [...] Dans *The Iron Horse (Le Cheval de Fer, 1924)* de John Ford, la "construction de la voie ferrée", prenait une dimension épique à l'échelle de l'ingénuité et de l'endurance américaines [...]. *Union Pacific (Pacific Express, 1939)* de Cecil B. DeMille avait narré l'histoire d'une grande aventure américaine avec des trains fous, des déraillements spectaculaires, des attaques par les Indiens [...] *La Conquête de l'Ouest* [le film de 1962] conclut que la construction du chemin de fer était un exemple supplémentaire de "la manière dont les Américains sont capables de traduire leurs rêves en actes" ». Le film de Ford que Leone préfère est *L'Homme qui tua Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance)*. « À propos de son *Fort Apache (1948)*, Ford avait fait la remarque suivante : "Il est bon pour le pays d'avoir des héros que l'on puisse admirer". Mais à l'époque où il réalise *L'Homme qui tua Liberty Valance* en 1962, la réplique célèbre du rédacteur en chef — "C'est ça, l'Ouest monsieur. Quand la légende devient réalité, imprimez la légende" — dénote à l'évidence une approche beaucoup plus sombre. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 348-349 & 358.

¹⁷ « Thèse XIV » sur le concept d'histoire. « Contre la conception historiciste quantitative du temps historique comme accumulation, Benjamin esquisse sa conception qualitative, discontinue du temps historique. ». Comme le précise Löwy, il est probable que la thèse soit inspirée de Charles Péguy qui esquisse une vision du progrès analogue à l'accumulation des biens dans le système capitaliste : « le temps de la théorie du progrès est "très précisément le temps de la caisse d'épargne et des grands établissements de crédit... ; c'est le temps de la marche des intérêts rapportés par un capital... ; temps bien véritablement homogène, puisqu'il traduit, puisqu'il transporte dans des calculs homogènes... puisqu'il transpose en un langage (mathématique) homogène les innombrables variétés des anxiétés et des fortunes". Contre ce temps de progrès, "fait à l'image et à la ressemblance de l'espace", réduit à une ligne "absolue, infinie", il oppose le temps de la mémoire, le temps de la "remémoration organique", qui n'est pas homogène mais qui a "des pleins et des vides". » « Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne » (1909-1912), in *Œuvres en prose*, vol. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, pp. 127-131, 180-181, 286, 299-300, in Michael Löwy, « Thèse XVII », in *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 174-176.

¹⁸ Tout un pan de l'histoire est passé à la trape des studios. Morton achetant les hommes de Frank, Cheyenne s'extirpant du convoi en route pour Yuma, les deux se retrouvant lors d'une rencontre, fatale pour l'un et l'autre. Lorsqu'il revient à Sweetwater, il traîne avec lui sa lente agonie qu'il cache à Jill pour un dernier café. Il la décourage alors de tout espoir d'avenir avec l'un de ses deux protecteurs : « *I'm not the right man. And neither is he. [...] People like that have something inside, something to do with death. If that fella lives, he'll come in through that door, pick up his gears and say adios. It'd be nice to see this town grow.* ».

arrive qu'elle crame, dans les régions surexposées de l'Histoire. C'est par un souci de lumière, entre autres, que l'Ouest s'est résumé à ces terres arides, un souci historique et cinématographique.¹⁹ Plus vierge que la nature elle-même, le désert est l'espace des possibles, une toile blanche, un buvard, il est avide d'écritures : « Le paysage n'existe pas, il nous faut l'inventer ».²⁰ Poncif inavoué du genre, le désert ouvre sur un bel avenir et un passé immaculé. Nulle trace de vie, nul vestige de l'humanité, nulle faute commise dans le territoire du *no man's land*. Le *western*, avec ses déserts, ses *canyons* et ses *mesas*, fait table rase.²¹ La projection est notamment permise par cette négation. Charles Bronson, ou Bučinskis de son vrai nom, a été choisi pour ses nombreux « rôles ethniques ».²² La couleur de sa peau est, en soi, une énième cicatrice de l'Autochtone : l'Amérindien est américain. Cette réalité est criarde dans les *flashbacks* d'Harmonica, l'hagiographie du personnage est discontinue, symptomatique d'une certaine manière de représenter cette période de l'Histoire américaine. Avec ces champs-contrechamps anachroniques, le *whitewashing* se regarde en face. Aussi, la surreprésentation du désert dans l'*Old West* participe de ce “blanchissement” et de ce “blanchiment”, elle épure les origines de la nation dans le territoire de la génération spontanée. Chez Leone, l'errance des Autochtones représente un exode à la fois historique et historien.²³ Le *casting* de Bronson a, par ailleurs, été motivé

¹⁹ L'implantation hollywoodienne étant du fait d'un exil de la part des futurs *majors* qui ont trouvé au sud l'environnement propice à leurs productions gourmandes en lumière et en espaces. Les équipes de tournage de Griffith foulent les terres calcinées du sud pour le film de la Biograph, *In Old California* (1910), et plusieurs autres films bénéficiant de ces conditions idéales. Les sociétés de productions new-yorkaises se font passer le mot et migrent vers l'autre côte. Avec le *western*, les pionniers hollywoodiens parlent davantage de leur propre histoire, d'une ruée vers l'or qui bientôt conquiert l'Ouest historique. La désertification du paysage dans la fiction est l'affaire d'une conquête : celle de la lumière. Le désert est donc devenu une caractéristique récurrente du genre, certains sites en particulier (la Monument Valley, les Alabama Hills, White Sands et autre Vallée de la mort) ainsi que les Ranchs de tournage, aux abords de Los Angeles, notamment pour tout ce qui concerne les productions télévisuelles (Apacheland Movie Ranch, Big Sky Movie Ranch, Spahn Ranch, Ranch Monogram, etc.). La tradition du désert s'est poursuivie dans l'ensemble des productions italienne, avec le désert de Tabernas dans la province d'Almería, sous le soleil catalan — dans une Espagne qui n'a pas cessé d'être franquiste. Le cimetière de Sad Hill a même bénéficié du passage du service militaire dans la région. La critique de l'Amérique étant un justificatif suffisant, c'est avec entrain que l'armée franquiste a contribué à la production du *Bon, la Brute et le Truand*, notoirement antimilitariste.

²⁰ Citation d'Henri Cueco par Roselyne O'Kelly, qui cite également Alain Roger : « le paysage, ou plutôt les paysages sont des acquisitions culturelles ». La vision épurée qu'offre le désert, non seulement au réalisateur mais aussi au spectateur, laisse libre cours à un travail de création et d'imagination — le désert est un environnement de projection. Il permet en cela de nourrir un « imaginaire mystique ». La « naissance de la nation américaine et sa prospérité sont ainsi intimement liées à la découverte des terres mais surtout à la domestication de la nature sauvage et des terres arides par un peuple “élu” au “destin manifeste” ». Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, pp. 7 & Henri Cueco qu'il cite pp. 25, in Rosine O'Kelly, « Imaginaires du désert dans les séries télévisées américaines », *Entrelacs* [en ligne], <https://journals.openedition.org/entrelacs/2144>, n° 4, 2016.

²¹ Bien souvent, l'Autochtone est représenté comme un élément participant à l'hostilité de l'environnement désertique, dépersonnalisé, déraciné, détaché de la réalité. Avec le désert, l'Autochtone devient l'habitant du *no man's land*. Et avec le *tipi*, il perd son ancrage dans la réalité sensible : le nomade n'est pas durable et son histoire est aisément balayée des grands récits. Toujours dans cet « imaginaire mystique », Roselyne O'Kelly (inspirée par *Géographies du western* de Jacques Mauduy et Gérard Henriet) dit de l'Autochtone qu'il prend souvent des caractéristiques sataniques : « comme pour justifier “un passé que l'on ne peut assumer” (Mauduy et Henriet, p. 27), les westerns n'ont eu de cesse d'associer les Indiens à la “nature corrompue, déchue par Satan” (Mauduy et Henriet, p. 31) ». in Jacques Mauduy & Gérard Henriet, *Géographies du western*, Paris, Éditions Nathan, 1989, in *id. ibid.*

²² « Bronson était connu pour ses rôles de composition, pour leur majorité dans la peau de durs à l'origine ethnique. Il avait déjà interprété nombre d'Amérindiens. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 377-378.

²³ Le choix de Bronson « tenait à son physique. De même que Jean-Luc Godard l'avait écrit du visage de Gary Cooper, “il appartenait au monde minéral”. [...] C'était précisément ce que Leone recherchait pour le rôle : “Un visage taillé dans le marbre. [...] Un homme qui sait attendre son heure avant de tuer l'homme responsable de la mort de son frère. Puisqu'il est Indien, il déteste déjà l'homme blanc. Et il torturera Frank avec le nom de toutes ses victimes. Mais il doit conserver ce visage impassible. Il ne parle pas beaucoup. Il exprime sa tristesse au moyen de son harmonica. Sa musique est une lamentation qui vient du plus profond de lui-même. C'est viscéral, attaché à une mémoire ancestrale.” En tant que dernier descendant d'une “race ancestrale”, le personnage est identifié par cette seule lamentation de son harmonica : il est intrinsèquement un homme sans nom. » in *id. ibid.*, pp. 378.

par la présence d'aspérités sur son visage, un visage « minéral » et « taillé dans le marbre ». Le personnage incarne un Autochtone générique, plus chthonien qu'autochtone. Il est le vieil esprit indien qui entre en possession du chevalier des plaines : le *cowboy*. Il habite un *no man's land*, le territoire du mythe.²⁴ Selon Jean Baudrillard, c'est sur cette toile que se dessine le mirage de la culture :

« La culture américaine est l'héritière des déserts. Ceux-là ne sont pas une nature en contrepoint des villes, ils désignent le vide, la nudité radicale qui est à l'arrière-plan de tout établissement humain. Ils désignent du même coup les établissements humains comme une métaphore de ce vide, et l'œuvre de l'homme comme la continuité du désert, la culture comme mirage, et comme perpétuité du simulacre. »²⁵

Pas de Caïn sans Abel, de Romulus sans Remus, pas d'histoire ni d'Histoire sans fratricide, pas de culture sans élimination du monde qu'elle supplante, rien n'est dit du triomphe sans qu'il ne taise une parole vaincue. Le mutisme des morts se retrouve dans le timbre de la voix vive et dans la mélodie solitaire d'un harmonica, celle-ci déambule et épouse les formes du désert. C'est aussi ça, le désert, le vide laissé par la culture. Le désert est déserté, pré-historique, antérieur à l'Histoire qui y a creusé les fondations de son établissement. C'est l'usage qu'en fait John Ford, principal modèle de Leone, qui est visé avec la Monument Valley. Le nom, lui-même, en dit long sur ce qu'il terre : pour le construire, ce monument, il a fallu avaler. Il a fallu que le chthonien prenne un caractère infernal. Aussi, le choix d'Henry Fonda, Abraham Lincoln, est bien plus qu'une simple plaisanterie de la part de Leone, il s'agit de désacraliser une icône, d'ôter au Christ ses prétentions sur le désert, dédiable le Diable qui l'a un jour habité. Les Autochtones se font discrets dans la *Trilogie Il était une fois*, et se font même de plus en plus discrets. Telle est leur Histoire et tel est le progrès de la nation états-unienne. Une « ligne de démarcation brisée » scinde l'horizon. Ce sont ces reliefs, dit Baudrillard,

« parce qu'ils ne sont plus naturels, qui donnent la meilleure idée de ce qu'est une culture. Monument Valley : des blocs de langage soudain en érection, puis soumis à une érosion inéluctable, des sédimentations millénaires dont la profondeur transversale est due à l'usure (le sens est né de l'érosion des mots, les significations sont nées de l'érosion des signes), et qui sont voués à devenir aujourd'hui, comme toute culture, des parcs naturels. »²⁶

²⁴ C'est en cela qu'il s'agit d'une errance historique et historique. L'Autochtone est chassé de l'Amérique ; puis de ses récits.

²⁵ « Inutile de chercher à décinématographier le désert pour lui garder une qualité originelle, la surimpression est totale, et elle continue. Les Indiens, les *mesas*, les canyons, les ciels : le cinéma a tout absorbé. Et pourtant, c'est le spectacle le plus saisissant du monde. Faut-il préférer les déserts < authentiques > et les oasis profondes ? Pour nous modernes et ultramodernes, comme pour Baudelaire qui a su saisir dans l'artifice le secret de la véritable modernité, seul est saisissant le spectacle naturel qui livre en même temps la profondeur la plus émouvante et le simulacre total de cette profondeur. Comme ici, où la profondeur du temps apparaît à travers la profondeur du champ (cinématographique). Monument Valley, c'est la géologie de la terre, c'est le mausolée des Indiens, et c'est la caméra de John Ford. C'est l'érosion, c'est l'extermination, mais c'est aussi le travelling et l'audiovision. Tous les trois sont mêlés dans la vision que nous en avons. Et chaque phase met fin d'une façon subtile à la précédente. L'extermination des Indiens met fin au rythme cosmologique naturel de ces paysages auxquels fut liée depuis des millénaires leur existence magique. À un processus extrêmement lent s'en est substitué un beaucoup plus rapide, avec la civilisation des pionniers. Mais celui-ci même s'est trouvé relayé cinquante ans plus tard par le travelling cinématographique, qui accélère encore le processus et d'une certaine façon met fin à la disparition des Indiens, en les ressuscitant comme figurants. Ce paysage se trouve ainsi dépositaire de tous les événements géologiques et anthropologiques, jusqu'aux plus récents. D'où la scénographie exceptionnelle des déserts de l'Ouest, en ce qu'ils réunissent le hiéroglyphe le plus ancestral, la luminosité la plus vive, et la superficialité la plus totale. » in Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986, pp. 126-127, 140.

²⁶ « [Ils] vous entraînent dans le vertige du temps, dans l'éternité minutieuse d'une catastrophe au ralenti. ». in *id. ibid.*, pp. 15.

Le *boom* économique que constitue la ligne transcontinentale raconte également le récit d'un monde en voie de disparition, dont nul n'ignore la fin inéluctable. Les personnages du film correspondent à des archétypes en agonie, les créatures du *western* qui décomptent leur propre histoire. Le rythme narratif est à la cadence de ce dernier souffle, non pas encore la folle haleine de la vapeur sur le ballast, échelant ses traverses, mais le soupir d'un monde qui l'échelonne, et qui s'y tue littéralement à la tâche.²⁷ Les personnages savent qu'ils sont *en train* de mourir et qu'il ne doit rien rester du monde qu'ils habitent. Leone médite leur histoire au chevet d'un lit de fer. Outre les *westerns*, l'une de ses principales sources d'inspiration lui vient de son pays, *Le Guépard (Il Gattopardo)*, réalisé par Luchino Visconti en 1963 : « Nous étions les guépards et les lions ; ceux qui nous remplaceront seront des chacals et des hyènes — et tous autant que nous sommes, guépards, chacals et moutons, nous continuerons à nous prendre pour le sel de la terre. »²⁸ C'est cette joute féline qui se joue dans « l'arène de la vie », dans le *corral* où Frank râle la dernière volonté d'un Harmonica.²⁹ N'est-ce donc pas un hasard si c'est Claudia Cardinale qui virevolte au milieu de cette valse, c'est la belle moderne qui triomphe du courtois (qui, par ailleurs, n'a rien de bien courtois). L'époque romantique est remplacée par le règne de la bourgeoisie, un royaume sans couronne, dans le culte du capital, où la beauté fatale vient se confondre parmi les nouveaux fétiches. Cette étape est *cruciale* dans le parcours de l'Histoire matérielle, c'est celle du croisement des êtres avec les choses :

« Le monde d'objets qui entoure l'homme prend de façon toujours plus brutale l'expression de la marchandise. En même temps, la publicité tend à effacer le caractère marchand des choses. La défiguration des choses, qui les transforme en quelque chose d'allégorique, s'oppose à la transformation trompeuse du monde des marchandises. La marchandise cherche à se voir elle-même en face. Elle célèbre son humanisation dans la prostituée. / Il faut montrer la transformation de la

²⁷ La dernière scène juxtapose les images du chantier où Jill sert de l'eau aux ouvriers et les plans sur Harmonica attelé au cadavre de Cheyenne, le tout sous la musique de Morricone et la voix d'Edda Dell'Orso. « Vers la fin d'*Il était une fois dans l'Ouest*, les "stéréotypes les plus éculés" du western n'ont plus lieu d'être. [...] Le quadrille convivial de John Ford s'est transformé en danse macabre. Harmonica s'éloigne à cheval vers les collines, quittant "sa belle petite ville" qui est devenue anachronique. Ils faisaient tous partie de la rhétorique du western américain et ils jouèrent tous leurs rôles respectifs sur la scène du désert pour être implacablement détruits par les rouages de l'histoire. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 360-361.

²⁸ « Avec ces cinq personnages les plus stéréotypés du western américain, je voulais rendre hommage au western et en même temps montrer les mutations à l'œuvre au sein de la société américaine de l'époque. Et donc, c'était une histoire de naissance et de mort. Avant même qu'ils n'apparaissent en scène, ces personnages stéréotypés savent qu'ils sont condamnés à mort, à tous les sens du terme, physiquement et moralement — victimes de cette nouvelle ère qui s'ouvrait. » D'où l'intérêt pour le film de Luchino Visconti : « Ceux dont la destinée est de laisser la place au progrès technologique non seulement anticipent leur sort mais ils le détestent. [...] Harmonica n'est pas un aristocrate (du moins pas au sens de Visconti) et sa plainte n'a pas l'empreinte réactionnaire de Don Fabrizio mais les sentiments sont identiques. ». Si le personnage de Jill est inspiré de *Johnny Guitare* (Nicholas Ray, 1964), l'une des principales références du film de Leone, le casting de Claudia Cardinale est directement lié au personnage d'Angelica Sedara dans *Le Guépard*. « Le rythme du film... devait recréer ce que l'on ressent en écoutant les derniers souffles d'un mourant. Il était une fois dans l'Ouest, du début à la fin, est une danse macabre. Tous les personnages, à part Claudia, ont conscience qu'ils n'arriveront pas au terme de l'histoire vivant... Je voulais faire sentir au public, en trois heures, comment vivaient et mourraient ces gens » Le personnage de Jill est au centre de l'intrigue : « elle attire l'attention sur tous les autres "stéréotypes éculés" et elle est le seul personnage à survivre et à s'adapter au monde moderne. » in *id. ibid.*, pp. 350-351, 353, 364 & 401.

²⁹ « "C'est l'arène de la vie, le moment de vérité, et c'est pourquoi j'ai inclus ce plan où vous voyez un arrière-plan rocheux derrière Bronson et Fonda." Leone voulait des gros plan en Techniscope encore plus poussé qu'auparavant ; il n'y aurait évidemment pas de rapprochement possible avec le western classique dans ce domaine : "C'est parce que le regard est pour moi l'élément essentiel. On peut tout lire dans les yeux. Quand Fonda tue ses adversaires dans la rue de Flagstone, aidé par Bronson depuis son balcon, et qu'il lève les yeux vers lui, tout son personnage, tous ses problèmes se lisent dans ce regard, ainsi que l'anticipation de sa fin prochaine — car à partir de ce moment-là, plus rien ne comptera plus que le désir de comprendre les intentions de Bronson. » in *id. ibid.*, pp. 369.

fonction de l'allégorie dans l'économie marchande. L'entreprise de Baudelaire consista à mettre en évidence dans la marchandise l'aura qui lui appartient en propre. Il a cherché à humaniser la marchandise de façon héroïque. Cette tentative trouve son pendant dans la tentative bourgeoise, à la même époque, pour humaniser de façon sentimentale la marchandise : donner, comme à l'homme, une maison à la marchandise. C'est ce qu'on attendait jadis des étuis, des enveloppes et des gaines avec lesquels on recouvrait les objets et les meubles de l'intérieur bourgeois. / L'allégorie chez Baudelaire, au contraire de l'allégorie baroque, porte les traces de la rage intérieure qui était nécessaire pour faire irruption dans ce monde et pour briser et ruiner ses créations harmonieuses. »³⁰

La locomotive que Morton habite est tout entière un étui, le personnage est un « homme en étui »,³¹ encapsulé par sa minerve, brancardé dans un habitacle motorisé (*annexe n°14*). Le *businessman* conquiert sans bouger, il est inerte dans sa course, qui le course de l'intérieur, qui le ronge du dedans. Le nouveau monde n'est plus celui des grands espaces, il s'opère depuis les entrailles où l'on range les dollars et les cigares, dans le confort de l'intérieur bourgeois : les béquilles emboîtent le pas ; les bielles le boudin. Morton exhibe sa locomotive en miniature à sa fenêtre, l'une encadrant l'autre, un petit monde gouverné par des soldats de plomb, dont un avatar de sa personne à mi-chemin entre un bouffon et Napoléon (III ?). La scène la plus burlesque du film gravite autour de cette carapace d'acier : Cheyenne, venu aider Harmonica, dupe les hommes de Frank et Morton en se dissimulant dessus dessous la voiture, se faufilant parmi les ouvertures, jouant sur les apparences, et en fuyant par la *chasse d'eau*, avant d'adresser un aparté à l'unique survivant de la saynète ; « *It's easy to find you. Bastard ! I don't have to kill you now. You leave a slime behind you like a snail.* »³² Du *businessman* à la prostituée, en passant par la myriade de prolétaires qui les sépare, le film de Leone donne à voir le spectre de la modernité tel qu'il filtre, et bientôt occulte, tout un arrière-plan plein de désert. *Au commencement était* le lupanar de la modernité, *à la suite* ses faubourgs qui s'épanchent sur le siècle attendant. L'Ouest recule, et l'Histoire prend les devants.

³⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 228.

³¹ L'étui et l'intérieur, l'un l'autre en abîme, sont des motifs très importants dans la description que Benjamin fait de la bourgeoisie, et « l'homme en étui » est très explicitement visé par le *Caractère destructeur* : « Le caractère destructeur est l'ennemi de l'homme en étui. Ce dernier cherche le confort, dont la coquille est la quintessence. L'intérieur de la coquille est la trace tapissée de velours qu'il a imprimée sur le monde. Le caractère destructeur efface même les traces de la destruction. » in « Le caractère destructeur », in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 331-332. Carlo Simi, chef décorateur, s'est ici donné à cœur joie : les rails de plafond coulissants ; la bibliothèque de bois vernis et ses livres en maroquin ; la sonnette d'alarme et la chasse d'eau, toutes de velours ; les figurines bien sûr, les maquettes non moins, de plomb, d'argent : le cristal du lustre, des bouteilles et des lampes ; les chûtes de rideaux, coulant dans la carquette ; les voltaires, les tablettes ; et cette boîte à cigare qui n'en finit pas de se déployer. Tout porte la trace de Morton, tout porte le sceau de l'homme d'affaires. « “Tu n'as rien à faire ici”. Tu n'as rien à y faire parce qu'il n'est pas de recoin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace : sur les corniches, avec ses bibelots, sur le fauteuil capitonné avec ses napperons, sur les fenêtres avec ses transparents, sur la cheminée avec son pare-étincelle. Un joli mot de Brecht nous aide à sortir de là, loin de là : “Efface tes traces !” dit le refrain du premier poème du *Manuel des habitants des villes*. Ici, dans l'intérieur bourgeois, c'est l'attitude contraire qui est passée en habitude. Inversement, “l'intérieur” oblige l'habitant à adopter autant d'habitudes que possible, qui traduisent moins le souci de sa propre personne que de son cadre domestique. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler l'état dans lequel se mettaient les habitants de tels cocons lorsque quelque chose venait à se briser dans le ménage. Même leur manière de se mettre en colère [...] était avant tout la réaction d'une personne à qui l'on a “effacé la trace de son séjour terrestre”. » in « Expérience et pauvreté », in *id. ibid.*, pp. 370.

³² Frank, lui, le compare à une tortue : « *When you're not in that train, you look like a turtle out of its shell [...] You can't even stand on your feet by yourself.* ».

L'Ouest, frontière du XIXe siècle

Il existe un tableau de Gast qui s'intitule *American Progress*.¹ Il représente un ange qui semble être en train de s'approcher de quelque chose à laquelle son regard reste rivé. Couronnée par « l'Étoile de l'Empire »,² la mine sereine et certaine, telle évolue Columbia vers les promesses de ce Nouveau Monde. Elle a le visage tourné vers l'avenir. Et ces terres inexploitées, où souffle une tempête, bientôt vont s'éclairer dans le sillage de la civilisation. Ainsi se présente l'allégorie de la *Manifest Destiny*. Tissant la voie du télégraphe, ses hommes la suivent de bon train, bétail, caravanes et autres locomotives harnachés à leur histoire. Ils viennent bouter la sauvagerie. *Il était une fois dans l'Ouest*, l'histoire se déroule donc dans l'Ouest. Qu'en est-il ? Qu'est-ce que l'Ouest ? C'est, au tout départ, une promesse, une prospective : l'avenir est à l'Ouest. C'est, à la toute fin, la longue épopée qui a vu naître et croître l'empire américain. C'est une destination inéluctable (*annexe n°15*).

La « Conquête de l'Ouest » est donc l'ère ambiguë où s'entremêlent désormais le passé fondateur des États-Unis et la perspective d'avenir qu'ont d'abord été les régions reculées, évoquées par l'expression. En sorte qu'elle représente un processus de définition : c'est un symbole qui tend à se définir et qui se concrétise avec la naissance d'une nation ; lorsque sont atteintes, et se figent, ses *frontières définitives*.³ L'Ouest est un espace-temps abstrait, chargé de passé et d'avenir, une période historiquement fondée (établie, exploitée, construite), un processus victorieux menant à la naissance d'une nation. Il s'en dégage le récit d'un progrès prédestiné. Dans une telle histoire, les anciens territoires de la *Wilderness* appartiennent, dès le départ, aux futurs États-Unis dont ils ne sont que la pré-histoire. L'Ouest désigne un monde en gestation et le seul peuple qui habite véritablement ce monde est en partance pour l'ouest.⁴ Le continent américain est ainsi voué à accueillir sa civilisation états-

¹ John Gast, *American Progress*, peinture à l'huile, 1872, 32 × 65.3 cm, Los Angeles, Autry Museum of the American West, 92.126.1.

² La peinture est une commande de George Crofutt pour sa revue *Crofutt's Western World*. Commentant la composition, il décrit Columbia comme portant « l'Étoile de l'Empire » ou, en Anglais : « a beautiful and charming female [...] floating westward through the air, bearing on her forehead the "Star of Empire" [...] In her right hand she carries a book [...] the emblem of education and [...] national enlightenment, while with the left hand she unfolds and stretches the slender wires of the telegraph, that are to flash intelligence throughout the land. ». Il décrit plus globalement : « the beauty and variety, from the Atlantic to the Pacific Ocean, illustrating at a glance the grand drama of Progress in the civilization, settlement, and history of this country. ». La peinture y est reproduite en estampes chromolithographiques, le discours sous-jacent et le commentaire de Crofutt sont destinés au tourisme transcontinental. La Conquête de l'Ouest colore le déplacement touristique en produisant une analogie entre l'un et l'autre voyages (dans un but commercial), de sorte qu'il est permis de lire également la peinture comme une invitation à la Côte Ouest. Peut-être est-il pertinent d'étendre cette analogie au genre du *western* en général et d'ainsi lire la Conquête de l'Ouest comme un appel à l'aventure américaine (ici dans le but de l'hégémonie culturelle, du *soft power*). Au fond, la véritable conquête est ici celle de l'Est avec, comme attrape et argument de vente, cet au-delà idyllique que l'Ouest. L'Ouest est une aspiration qui conquiert les cœurs de l'Est, le rêve américain dans la nuit du Vieux Continent, un appel à l'aventure américaine, à son idéologie, à sa suprématie. Le commentaire de Crofutt est en annexe du *Crofutt's New Overland Tourist and Pacific Coast Guide : Over, the Union, Central and Southern Pacific Railroads, Their Branches and Connections, by Rail, Water and Stage*, vol. 01, 1878-1879, pp. 300.

³ L'*American Frontier* se réalise et s'achève en un même moment, au point d'aboutissement. La Frontière disparaît avec la frontière, la ligne d'arrivée, lorsque la dernière frontière atteinte met fin à l'ère des conquêtes et que la Frontière se fige, se concrétise. Le débat historique sur la fin de la *Frontier* est un débat géographique parce que les États-Unis ont débatté leur Histoire sur le territoire de leur Conquête : les grandes dates de l'*Old West* sont les cernes dont se targe l'écorce états-unienne.

⁴ L'Ouest majuscule, c'est la nation états-unienne qui cherche à se sortir de l'abstrait, c'est un peuple qui migre vers les richesses qui lui sont promises par delà la Frontière, là-bas, plus à l'ouest. Cette frontière perd sa majuscule quand la nation la lui prend. Avant cela, la nation états-unienne demeure in(dé)finie, inaccomplie, pré-existante : ce qu'elle conquiert à l'Ouest, c'est son identité. Telle est l'Histoire qu'elle se raconte désormais, aujourd'hui, depuis sa situation actuelle dont elle ne connaît qu'une seule suite causale. Et il est de la responsabilité des historiens que d'envisager les alternatives — pour déconstruire l'idée fausse de la prédestination.

unienne. Ce récit motive, *a priori* et *a posteriori*, le processus de l'Histoire, le bienfondé de l'entreprise initiale et la fin heureuse qui en résulte. Qu'il s'agisse de s'y opposer ou de le soutenir, il n'est pas de *western* qui ne soit concerné par ce grand récit, par ce mobile — tout *western* est nécessairement marqué par cette tension entre la perspective passéiste du moment fondateur et la perspective futuriste des grandes mouvances qui l'ont dynamisé. L'Ouest est le théâtre où s'exerce cette tension, et ce théâtre est un lieu *a fortiori* mythique. Voilà où Leone met les pieds.

L'Ouest rapetisse au gré de l'Histoire, il se vide et se désertifie pour faire place à la belle colombe civilisationnelle qui ensemence le territoire. Les grands espaces ouvrent d'innombrables possibilités et de lointaines perspectives, vides, désertés par la vie, livrés au bon vouloir, féconds parce que stériles, vides et donc pleinement disponibles à l'avenir. Passé et futur se conjuguent pour accoucher du mythe, du mythe fondateur. L'hostilité elle-même se greffe à l'argumentaire colonial, l'Ouest est plus qu'une terre promise,⁵ l'Ouest est un devoir, une *mission* salvatrice.⁶ Ce qui manque au désert, c'est une haleine, une injection, un souffle de vie. La technique le lui apporte. Son intrusion est non seulement généreuse, mais génitrice : le vide a valeur d'incubation ; de réceptacle. L'inorganique se donne à l'inorganique, la dénature à la machine, pour engendrer le monde de demain. Le désert offre une antichambre à la civilisation, notamment en Occident où il est associé aux lieux saints des textes sacrés : Hollywood narre le pain levé du four *californien*.⁷ Son désert est un foyer, il ne lui manque

⁵ Peut-être est-il un rattachement à fournir entre la symbolique du désert dans les *westerns* et l'*église du désert* qui désigne l'époque de clandestinité protestante en France (elle-même renvoyant à la traversée et aux passages dans le désert des récits bibliques, entre autres, à l'*Exode*). La symbolique chrétienne du désert est, en tous les cas, accentuée dans le culte protestant. Elle est d'autant plus prégnante, compte tenu de leur Histoire migratoire, aux États-Unis. L'image d'Épinal du chariot Conestoga, et autres *schooners*, a des accents de traversée du désert. Par ailleurs, la rencontre indigène se calque parfois sur la rencontre satanique. Plus généralement, le désert, aux yeux des occidentaux, renvoie depuis toujours au référentiel biblique de la Terre Sainte (et donc sa conquête à la guerre sainte ?). Et plus généralement encore, l'aridité californienne évoque le creuset méditerranéen où les péplums et les *westerns* se disputent la terre du mythe. Il faut également rappeler que ce processus migratoire est pleinement soutenu par l'eschatologie puritaine qui voit alors en ce Nouveau Monde la promesse d'une Nouvelle Jérusalem. Voir, à ce sujet, Christopher J. Richmann, « America as New Jerusalem », in *Word & World*, vol. 40, n° 02, 2020, pp. 150-161. Le motif du désert dans le *western* prend peut-être certaines de ses racines dans tout ce substrat religieux.

⁶ Doublement salvatrice. L'idée d'édifier une Nouvelle Jérusalem s'inscrit elle-même dans le récit de l'Apocalypse. Les controverses et les persécutions à l'origine des mouvements migratoires sont vues par les puritains comme les signes de la fin des temps, les signes d'une mission : « *the New England Puritans would concur with Columbus's sense of eschatological possibility in the New World, and they would simply transfer his sense of divine mission to themselves. [...] the Puritan vision of America as New Jerusalem had particular roots. John Foxe's Book of Martyrs implied that not only were the end times commencing, but England, with its history of bold confession, had a special role to play. [...] When Puritans lost hope of England's reform, the redeemer nation birthed a saving remnant who sailed to America.* ». Christopher J. Richmann, « America as New Jerusalem », in *Word & World*, vol. 40, n° 02, 2020, pp. 150-161. L'Ouest correspond à cette promesse et sa conquête correspond à la mission (l'expression de « pères pèlerins » est développée dans le début du XIXe). La période historique de la Conquête de l'Ouest prolonge et déforme cette narration initiale. Certes, elle la déforme en ceci qu'elle maintient partiellement ce premier aspect religieux en le mêlant à de nouvelles dynamiques dont le patriotisme, dont le capitalisme (la ruée vers l'or, le commerce de fourrure, etc.). Dans un tel cas de figure, on peut imaginer que le désert puisse fournir un paysage réceptif aux ambitions et croyances les plus diverses. Le désert et l'Ouest, amalgamés l'un à l'autre, font le bon accueil à toutes ces aspirations elles-mêmes amalgamées dans un unique récit de déplacement, de progrès, de conquête. Ce qui fait le liant, c'est la forme épurée de cette perspective initiale : promesse, mission. La Conquête de l'Ouest exploite cet élan premier en sorte qu'il sert la cause idéologique de l'empire américain (patriotisme, capitalisme).

⁷ L'étymologie du mot remonte à bien des pérégrinations. La Californie serait dérivée du paradis décrit dans le roman de Garcí Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián* (1510). Le nom de la reine Calafia de cet El Dorado serait lui-même issu du mot arabe « calife », ou du Califérne dans la Chanson de Roland (qui renvoie sans doute également au califat). Il existe d'autres explications plus linguistiques : « *calida fornax* » ou « *caliente fornalia* » (latin et espagnol de « fourneaux chauds ») ; « *Kali forno* », terme indigène pour désigner les « hautes montagnes » (mais la première impression du mot « California » chez Montalvo est antérieure aux premiers échanges entre les Espagnols et les Autochtones). L'expression est employée à l'époque d'Hernán Cortés pour désigner la future Péninsule de Baja et motiver les expéditions vers la Côte Ouest par un élan religieux (la recherche d'un paradis terrestre). Quelle qu'en soit l'époque ou la confession, l'Ouest a toujours fait l'objet d'une ambition mystique. Et le capitalisme n'y échappe pas.

qu'un élément pour véritablement prendre vie, il lui manque la matière même de la vie, la source de la vie : l'eau. La modernité tourne à la vapeur, et ce bouillon de culture prend dans le désert. Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, l'eau est partout et nulle part, il en manque partout et Leone ne manque pas de le rappeler dès les premières minutes. La voit-on qui arrive sur des rails, sifflante comme une bouilloire, beuglante comme le lait du foyer, apportant un peu de vie au récit, tuant le mortel ennui. Tout commence là, au Cattle Corner (*annexe n°16*), avec de l'eau.

L'eau est un bien disputé entre les personnages de l'intrigue, rare et précieuse, l'eau est le capital et l'objet des rapports de forces entre ces personnages. La compagnie ferroviaire de Morton, qui entend tracer sa route vers l'Ouest, se voit contrainte d'abandonner un point stratégique aux McBain, mais ce même Morton s'y refuse et fait appel aux services de Frank qui exécute la famille, ignorant l'existence d'une héritière venue de la Nouvelle-Orléans. C'est l'eau qui valorise le bien de Brett McBain, qui donne son nom à la ville et qui correspond à sa valeur d'échange. Mais « un rêve, ça ne se vend pas ».⁸ Valeur d'usage donc, que Morton userait volontiers pour alimenter ses propres espoirs et abreuver ses machines, pour nourrir son récit : une marche triomphale jusqu'au Pacifique. Il est de ces hommes qui saisissent le destin inéluctable de l'Histoire, de ceux qui tiennent les rênes du progrès technique. Ses machines en font la gloire, le palmarès. Le chemin de fer est la route qu'il s'est tracée : son auto-biographie ; sa *Destinée Manifeste* évoluant sur le Nouveau Monde. Le parcours personnel de Morton se calque sur cette grande épopée que la Conquête de l'Ouest, il est l'un de ses heureux élus, un protagoniste, et il en est une incarnation : « *I want to see the blue of the Pacific, outside that window.* ». Ce liquide, synonyme de gain, en voilà un pléonasme.

L'eau symbolise ce récit de part en part, de l'Atlantique au Pacifique. Morton carbure au motif de l'eau, physiquement et spirituellement. Physiquement car les machines qui le servent dans cette quête sont à vapeur, et spirituellement parce que son ambition mêle à la vision regrettée de ses origines outre-Atlantique l'objectif qu'il s'est donné d'atteindre le Pacifique. Cette vision est cristallisée par une huile encadrée dans la voiture qu'il habite. Ce déplacement d'Est en Ouest, le mouvement constitue une idée fixe pour le personnage, une obsession. C'est le mouvement qui le paralyse, sa ligne de conduite. Il s'est enchaîné au cours de l'Histoire en un mouvement rectiligne uniforme et ne peut s'en extirper au risque de se mettre en danger : sa maladie, c'est la locomotive. Il la parasite et elle le parasite, il y habite et elle le hante, elle est le boulet du forçat. Le *businessman* est cerné par la vision qu'il se fait du monde. Ambitionnant le Pacifique, il se condamne à la nature morte d'un tableau, du désert, il s'enferme dans une boîte et se condamne au vide existentiel. Enchaîné au cours du dollar, il se coltine le désespoir et bave la solitude sur sa vallée de la mort.

⁸ Harmonica, au sujet d'un fou d'Irlandais : « *You don't sell the dream of a lifetime.* ». À Marx d'ajouter, au sujet de ce rêve, et de son contenu latent : « Jusqu'à présent, aucun chimiste n'a encore découvert de valeur d'échange dans une perle ou un diamant. Mais les économistes [...] ont inventé cette substance » in Karl Marx, « Le caractère fétiche de la marchandise », in Walter Benjamin, *Le capitalisme comme religion*, trad. Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2017, pp. 133.

L'eau est donc une source de revenus, un moyen matériel qui, combiné à d'autres (charbon, main-d'œuvre, rails, machine, etc.), permet de fructifier l'argent. Le fluide fait avancer le récit, l'histoire motorisée de Morton : l'eau dynamise la mécanique bien rodée de sa Conquête de l'Ouest et lui sert de moyen d'acheminer sa quête spirituelle, tout en diluant l'appât du gain dans l'image du Pacifique, bien loin de l'être — bien loin d'ailleurs, la route de l'Ouest étant, encore et toujours, plus longue et sans issue. Car à l'espoir se mêle le désespoir, au *devoir* du gain la *faute* de la perte, à celui de l'épargne le manque croissant. L'homme d'affaires s'est soumis à cette narration, l'eau est un « souci » pour lui, au sens où l'entend Benjamin dans les fragments du *Capitalisme comme religion*, réponse au grand ouvrage de Max Weber, *L'Éthique protestante*.⁹ En effet, pour Benjamin les soucis sont « une maladie de l'esprit qui est propre à l'époque du capitalisme. »¹⁰ Et tout ce qui caractérise le personnage de Morton tient des soucis, à la hauteur de ses aspirations et de ses possessions. Cette locomotive qu'il revêt, tout entière un souci, ces béquilles qui le soutiennent et les billets qu'il garde en son tiroir, tout cela thésaurise le mal qui lui ronge les os. Son habitacle est une « cage d'acier » et ses devoirs le subordonnent, comme dit Weber :

« L'idée que l'homme a des *devoirs* à l'égard des possessions qui lui ont été confiées et auxquelles il est subordonné comme un intendant dévoué [...] pèse sur la vie de tout son poids glaçant. Plus les possessions augmentent, plus lourd devient le sentiment de responsabilité [...] qui lui commande pour la gloire de Dieu [...] de les accroître par un travail sans relâche. »¹¹

La scène d'ouverture synchronise l'écoulement de l'eau et la tension narrative : les trois hommes attendent le train ; ils s'organisent dans l'espace selon le circuit de l'eau ; de l'abreuvoir du bétail à celui de la machine ; de l'auge à la citerne ; la rythmicité est induite par le son grinçant de la

⁹ « Le gain est devenu la fin que l'homme se propose ; il ne lui est plus subordonné comme moyen de satisfaire ses besoins matériels. Ce renversement de ce que nous appellerions l'état de choses naturel, si absurde d'un point de vue naïf, est manifestement l'un des *leitmotive* caractéristiques du capitalisme et il reste entièrement étranger à tous les peuples qui n'ont pas respiré de son souffle. Mais il exprime également une série de sentiments intimement liés à certaines représentations religieuses. » in Max Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Éditions Plon, 1905, pp. 231-232.

¹⁰ Ce petit texte de Benjamin est resté inédit et inachevé, mais il permet de rendre compte des convergences et des divergences avec la pensée de Weber. En effet, pour Benjamin, le capitalisme est plus qu'une dérive engagée par la réforme protestante, c'est un fait inhérent au christianisme : « Le capitalisme — comme il faut le démontrer non seulement au sujet du calvinisme mais aussi des autres courants chrétiens orthodoxes — s'est développé en Occident en parasite du christianisme, à tel point que l'histoire de celui-ci est en définitive, pour l'essentiel, l'histoire de son parasite, le capitalisme. » in Walter Benjamin, *Le capitalisme comme religion*, trad. Frédéric Joly, Préface de Baptiste Mylondo, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2019, pp. 60-62.

¹¹ Ici repris et commenté par Michael Löwy. Plus qu'à la notion de soucis, c'est à celle de « *Schuld* » que s'intéresse Benjamin en ce qu'elle renoue celles de « culpabilité mythique » et de « dette économique » (« l'ambiguïté démoniaque du mot *Schuld* »). Il s'agit là de l'héritage chrétien perpétué par le capitalisme, à ceci près qu'il n'en conserve que le mouvement (le « devoir ») et non l'éventuelle expiation. Löwy reprend un autre passage de Weber : « Selon les vues de Baxter, le souci des biens extérieurs ne devait peser sur les épaules de ses saints qu'à la manière d'un "léger manteau qu'à chaque instant l'on peut rejeter". Mais la fatalité a transformé ce manteau en cage d'acier. ». Löwy s'interroge ensuite sur le choix de traduction de cette « *stahlhartes Gehäuse* : pour certains, il s'agirait d'une "cellule", pour d'autres d'une coquille-carapace comme celle que porte l'escargot sur son dos. Il est cependant plus probable que Weber ait emprunté l'image au poète puritain anglais Bunyan qui parle de "cage de fer du désespoir" ». *L'Iron Cage* est issue du livre allégorique *The Pilgrim's Progress*, elle représente le désespoir d'un pécheur de recevoir le pardon de Dieu. Parce qu'il n'y a de limite au devoir de croissance, de profit, de progrès, ce désespoir est, selon Benjamin et Weber, une force inépuisable dans le culte du capitalisme. Max Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Éditions Gallimard, 2001, pp. 222-225, in Michael Löwy, « Le capitalisme comme religion », *La révolution est le frein d'urgence — Essais sur Walter Benjamin*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2019, pp. 19 & 22-23. Rongé par la tuberculose, Morton semble mener son train de vie dans le fourgon du désespoir. Car qui cherche à conquérir l'Ouest ne trouve de fin à son histoire ; l'Ouest indique une direction : une quête ; un devoir ; une dette sans fond. L'Ouest donc, c'est le gain, c'est demain, et c'est le point de fuite éternelle, une conquête infinie, un horizon qui recule, une pérenne projection, une spirale, une ligne du temps, c'est le chemin du capital.

pompe à vent et par la vue de l'égouttement de l'eau sur le crâne d'un des personnages ; l'expérience est entièrement menée par l'eau, parcimonieuse dans le désert ; c'est le temps qui s'écoule dans ces tuyauteries.¹² Et puis, le train arrive, engorgé d'intrigue, assoiffé d'avenir, pour s'arrêter au pied du réservoir et relâcher Harmonica. L'eau irrigue cette histoire, elle échappe des cheminées et fuit de la fonte par ses failles, elle mène d'un chapitre à la station prochaine, elle imprègne la hantise de Morton, en imbibe les yeux déçus, baveuse sur le sable et désireuse d'accoster. Ici, l'eau fait le cours des choses, de l'Histoire, des dollars. L'eau joue le film dans le lit du temps, elle conquiert l'Ouest.

Et, paradoxe, elle interrompt le cours de l'Histoire, elle barre la route à l'industrie ferroviaire, et met un frein à la locomotive de Morton. Dans cette symbolique en mouvement, Sweetwater a valeur de barrage : la future ville discontinue la Conquête de l'Ouest pour y établir un nouveau récit, un point de départ qui segmente la ligne du temps. Le propre d'une gare, c'est que son existence et son établissement dépendent tant du mouvement que du repos, du passage du train que de son arrêt qui, ensemble, en font la richesse. La station suggère un concept d'Histoire qui n'est pas celui du progrès, mais qui fonctionne par à-coups, et qui voyage par intermittence, au gré des rencontres, des amitiés et des luttes, des déchirures et des chantiers. L'Histoire est saccadée. Chacune des cicatrices raconte un rendez-vous ; chaque point une rencontre ; un emboîtement duquel dépend le "montage" final ; la construction même de l'Histoire.¹³ Sweetwater est alors parfaitement ambiguë. D'une part, elle sert de point de ravitaillement au système, à la machinerie, aux flux de capitaux. De l'autre, elle met en déroute la trajectoire du *businessman*, elle arrête la locomotive. Source, puits, gare et foyer, elle est tout cela à la fois. L'eau de Sweetwater permet une résistance, une victoire des petits sur les grands de ce monde, mais elle ouvre le vaste boulevard où s'étend l'avenir glorieux du capitalisme, c'est le foyer d'une ville moderne type : « *Other Mortons will be along* ». La fin présente la prolongation du chemin de fer et une victoire de plus dans la Conquête de l'Ouest, le rêve de Morton, qui lui a survécu, l'a dépassé, l'a trépassé. De la locomotive échappe la voix d'Edda Dell'Orso.

L'eau de Sweetwater est aigre-douce, son image est double et la fin du film se scinde sur ce même axe. Avec la gare, *Il était une fois dans l'Ouest* suppose d'entretenir une certaine retenue à l'encontre des grands récits. En cassant la route transcontinentale, Leone dévie les lieux communs et les grandes lignes du Grand Ouest, il emprunte les voies accidentées qui traversent l'Histoire améri-

¹² La scène raconte discrètement un petit bout de l'Histoire américaine. En effet, à quoi peut bien tenir cette insistance sur le bétail ? Une gare dédiée aux vaches, puis, à Flagstone, des flots bovins crachés de leur wagon, pourquoi ? Parce que le train entraîne la fin de la transhumance, du pastoralisme nomade, et le début de l'élevage industriel. La locomotive remplace les *vaqueros*, les *rangers*, elle concurrence les éperons, les jambières, les chapeaux. « *Mr. Choo-Choo* » est le bourreau du *cowboy*. Ce qui s'égoutte sur le crâne de Woody Strode, ce sont les derniers grains du sablier texan. Le Cattle Corner représente le *terminus* du Great Western Cattle Trail.

¹³ Que l'historien lecteur de Benjamin re-monte plus qu'il ne remonte : « Pour le penseur révolutionnaire la chance révolutionnaire propre à chaque instant historique se vérifie dans la situation politique. Mais elle se vérifie non moins par le pouvoir d'ouverture de cet instant sur un compartiment bien déterminé du passé, jusqu'alors fermé. L'entrée dans ce compartiment coïncide strictement avec l'action politique ; et c'est par cette entrée que l'action politique peut être reconnue, pour destructive qu'elle soit, comme messianique. (La société sans classes n'est pas le but final du progrès dans l'histoire mais plutôt son interruption mille fois échouée, mais finalement accomplie.) » Michael Löwy, « Thèse XVIIa », in *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 179.

caine. Choix d'écriture, choix éditorial, qui l'éloigne de la ligne hollywoodienne. L'histoire est celle d'un conteur, d'un renégat qui s'égaré vers les mauvais objets de l'Histoire, dans les régions omises où se dissolvent ses personnages. Le film est une gare, un défilement d'images qui protestent contre le mouvement des histoires, des chroniques, des récits qui font la part belle aux grands de ce monde. Sweetwater est une station dans l'Histoire du cinéma, un frein à sa rhétorique, à son idéologie, à son imaginaire, c'est une station dans la décadence d'un genre : le *western*. La fin d'un art de conter qui conte la fin d'une ère, sans qu'elle n'enseigne quelque morale. Une gare donc, le *terminus* du siècle de conquête et du demi-siècle de reconquête, de récitation, de récit, de réitération de la victoire sur le peuple des damnés de l'Histoire. Elle a accompli un long chemin, la belle Columbia, elle a tracté ses hommes jusqu'au bout de la gloire, et le poursuit outre-tombe, triomphant encore et encore des victimes d'hier, dans ses films, ses documentaires, ses bandes dessinées, qui traversent l'Atlantique, qui traversent les âges. L'Histoire est redondante, et cela fait sa force. *Il était une fois dans l'Ouest* situe la place de Leone dans la lignée des *westerns*, au temps de la déroute où les rails se disloquent et les rouages s'enrayent, où l'Histoire tangué et ses mécanismes disjonctent : ceux de la *Manifest Destiny* ou de l'*American Progress* (annexe n°17). N'est-il un être pour dévisager l'Éternel Colomb ?

« Il existe un tableau de Klee qui s'intitule "Angelus Novus". Il représente un ange qui semble être en train de s'éloigner de quelque chose à laquelle son regard reste rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'Ange de l'Histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Là où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus renfermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. »¹⁴

Voilà ce qui traverse les cieux de John Gast, non l'Étoile de l'Empire, mais une tempête, un siècle en plein essor qui mature sur le Nouveau Monde. L'Histoire migre vers l'Ouest et le changement climatique qu'emporte l'astre civilisationnel est celui de la catastrophe. Le culte du progrès assume sa progression, répandant ses dévots et prêchant sa bonne parole. D'ailleurs, l'entend-on dès la première séquence, accompagnant l'orchestration de la mouche et de l'irritante pompe à vent : le son du télégraphe, le fil rouge où voyage une certaine idée du monde. Les masses vont par les rails, le bagage idéologique par le câble qui s'y arrime. Voilà comment une époque conquiert un territoire. Les moyens de transport et de communication constituent les images qui labourent l'inconscient de la révolution industrielle. De Paris à la *Frontier*, tout semble se coordonner en un même mouvement de l'Histoire. L'ambiguïté du film tient de ce que ce mouvement érige et écrase. Le dernier plan fait de Jill une figure maternelle, apportant de l'eau aux ouvriers, une famille avec une reine nourricière,

¹⁴ Le premier paragraphe de la présente analyse fait écho à cette saisissante et bien connue « Thèse IX », *in. id. ibid.*, pp. 114.

confondue à son décor, une source, Sweetwater.¹⁵ Mais, pour que cet idéal saint-simonien se réalise, il a fallu réduire un monde au silence, celui où vivent les Autochtones, où vivent aussi les pionniers, tombés en désuétudes. Il a fallu également asservir les masses du nouveau monde et les reléguer aux tâches les plus pénibles, ingrates pour les uns, gratifiantes pour les autres. Ainsi, bercée par Dell’Orso, l’harmonieuse voix de l’Histoire, la caméra se laisse emporter dans son petit *travelling* de fin, découvrant le cadavre ambulante de Cheyenne et son cocher, sans harmonica, s’essoulant vers les montagnes. La Conquête de l’Ouest s’est faite dans la violence, *Il était une fois dans l’Ouest* est une escale dans son Histoire. S’il est un mouvement, s’il est un progrès, il est jalonné de dépouilles et de vies manqués, s’il est un monument, les mains de l’anonyme l’ont mis sur pied, celles de l’inconnu l’ont défendu. Et ce mutisme parle de l’Histoire plus fidèlement qu’aucun nom du panthéon.

Leone abonde dans la prosodie du *western* et s’y oppose tout à la fois, il accentue l’imagerie traditionnelle et emprunte ses structures narratives, pour y mettre un terme et prendre par surprise. Et, parce qu’il filme enfin le vrai territoire du *western*,¹⁶ ses vraies icônes, les effets de rupture n’en sont que plus intenses et blasphématoires. *Il était une fois dans l’Ouest* est le plus américain de ses *westerns*, et le plus étranger : une authentique déclaration d’amour cinéophile ; un acte rebelle de la part du cinéaste. Il travaille les mythes qui ont bercé son parcours cinéophile, il en reprend le mouvement pour le mettre en déroute. La grande fresque américaine se heurte à la vision singulière d’un cinéaste venu de l’étranger et le film traduit cette collision en images ferroviaires. *Il était une fois* un narrateur *dans l’Ouest* ; il était une gare sur un chemin de fer. C’est une autre forme de re-conquête qui est ici proposée, une contre-quête, une restitution de l’Histoire, une invitation à l’écriture et à la participation aux récits. La symbolique de l’eau est d’autant plus ambiguë qu’elle constitue une matière malléable, susceptible d’épouser le volume historique, creux. La source et la cruche.

¹⁵ C’est l’image que suggère *Sweetwater* dans son ensemble : une source de vie, nourrissante. Derrière s’esquisse également l’image maternelle de la Nature et, réciproquement, le caractère intrusif de la machinerie industrielle. La compagnie de chemin de fer cherche à s’emparer du bien, à puiser ses ressources par la force. Il y a un parallélisme entre les méfaits des deux antagonistes : Franck abuse Jill et Morton usurpe ses biens. Dans les deux cas, il s’agit d’une intrusion faite dans la violence. C’est là un autre élément de la symbolique de l’eau, celui de la soif, soif inaltérable des machines, soif de conquête, soif de violence. Cette soif est l’intrigue principale de l’Ouest et le principal effet de son désert. Dans ce monde, la ligne de chemin de fer est celle d’un conquérant qui rafle tout sur son passage sans ne jamais rien concéder. C’est précisément à partir de cet aspect que Michael Löwy propose une lecture écologique des réflexions de Benjamin. Ainsi résume-t-il son projet : « Y a-t-il un fil conducteur — au sens *électrique* du terme — dans cet ensemble hétéroclite, arbitraire, hétérogène ? Peut-être. S’il y a un dénominateur commun, une problématique transversale, une boussole aimantée, c’est probablement l’*idée de révolution* chez Walter Benjamin. S’agit-il donc d’une lecture *politique* de (certains de) ses écrits ? Oui, [...] mais en des termes singuliers propres à l’auteur des *Thèses* : la mémoire historique des luttes et des défaites, l’appel à l’action rédemptrice des opprimés, inséparablement sociale, politique, culturelle, morale, spirituelle, théologique. Sous cette forme là, qui n’est pas celle des politologues, ou des politiques, ou des questionnaires de la gouvernance, la “politique” est présente dans toutes les réflexions de Benjamin abordées dans ce recueil — non seulement celles sur Marx, ou l’anarchisme ou le capitalisme, mais aussi celles sur le surréalisme, sur la théologie, sur l’urbanisme d’Haussmann, sur la Nature comme Mère Généreuse, ou sur l’histoire de l’Amérique Latine. » in Michael Löwy, « Préface », *La révolution est le frein d’urgence - Essais sur Walter Benjamin*, Paris, Éditions de l’éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2019, pp. 8.

¹⁶ Seule une minorité de plans a été tournée en Amérique. Ces plans sont cependant parmi les plus iconiques et permettent de situer le film dans la *Monument Valley*, clairement identifiée. C’est là une particularité dans la filmographie de Leone, sa manière de filmer le désert vise généralement le contraire, pour que Tabernas (par exemple) puisse se fondre dans l’imaginaire des *westerns*. C’est précisément cette différence de traitement qui fait que l’ensemble des plans tournés en Europe s’assimile naturellement aux quelques rares vues sur la *Monument Valley*. Elle apparaît entre autres dans les *establishing shots* à l’arrivée de Jill et dans la révélation finale sur le passé d’Harmonica et de Franck.

Fluctuation du cours de l'eau

La liquidité d'un bien, c'est sa facilité d'échange, c'est sa possibilité d'injection dans le cours des échanges humains : c'est d'après ces échanges qu'un bien est liquidé. En tant que moyen de la locomotive, l'eau conserve sa valeur matérielle, élémentaire, d'usage, mais lorsqu'elle se mêle au reste de l'intrigue, sa valeur d'échange prend le dessus, sa symbolique. Bien entendu, son utilisation dans la locomotive suppose qu'elle soit déjà *passée* par des échanges humains, elle a quitté son lit naturel pour rejoindre le canal des interactions. L'eau symbolise cette histoire, partout elle symbolise le cours des choses, elle fait glisser le cours du dollar dans celui de l'Histoire. Elle endosse un caractère mystique, religieux, *reliant* ainsi les créatures de la modernité dans la marche commune du progrès. Dans ce lit de fer, elle s'écoule à destination du Pacifique, emportant des flots de masses en son courant, plus loin, à l'Ouest, déboussolées. Avec le symbole, projection et narration ne forment qu'un seul et même mouvement, celui d'hier à demain. Ce symbole écrit l'Histoire du Grand Ouest, *Il était une fois* fait suite aux *Dollars*, et l'embouchure est proche.¹ Les symboles de la locomotive et de l'eau se donnent-ils alors à comprendre à travers l'imagerie saint-simonienne des flux et des réseaux, des voies de communication et de transport, de ce progrès aux accents mystiques :

« Le développement des chemins de fer, en même temps qu'il amènera les voyageurs à fraterniser dans les wagons, surexcitera [...] l'activité productrice des hommes. » Pierre-Maxime Schuhl, *Machinisme et Philosophie*, Paris 1938, p. 67. / La marque historique des chemins de fer consiste en ceci qu'il représente le premier — et sans doute aussi le dernier, jusqu'aux grands paquebots — moyen de transport à former des masses. La diligence, l'automobile, l'avion ne transportent les voyageurs qu'en petits groupes. / « La vie pâle de notre civilisation, unie comme la rainure d'un chemin de fer » dit Balzac, *La Peau de chagrin*, éd. Flammarion, Paris, p. 45. »²

C'est à titre de symbole que l'eau entame le film, et c'est principalement en tant que tel qu'elle imprègne l'ensemble du métrage. Elle est *dynamique*. La *figure* de la prostituée permet alors

¹ « L'interminable et insipide dispute sur le rôle de la nature dans la création de la valeur d'échange démontre entre autres à quel point une partie des économistes est induite en erreur par le fétichisme attaché au monde des marchandises ou par l'apparence d'objets des attributs sociaux du travail. Étant donné que la valeur d'échange est une manière sociale bien déterminée de donner expression au travail nécessité par la production d'une chose, elle ne peut pas plus contenir d'éléments matériels relevant du tissu même de la nature que, mettons, le change. [...] D'où viennent les illusions propres au système monétaire ? Du fait que l'on ne voit pas que l'or et l'argent représentent un rapport social de production, mais un rapport revêtant la forme de choses de la nature douées de qualités étrangement sociales. Et l'économie moderne, qui ricane avec distinction du système monétaire, ne montre-t-elle pas avec évidence le fétichisme qui est le sien dès qu'elle traite du capital ? [...] Il semblerait que l'économiste, disant ce qui suit, prête sa voix à l'âme même de la marchandise : « La valeur (valeur d'échange) est une qualité des choses ; la richesse (valeur d'usage) une qualité de l'homme. La valeur, en ce sens, suppose nécessairement l'échange ; pas la richesse. » « La richesse (valeur d'usage) est un attribut de l'homme, la valeur un attribut de la marchandise. Un homme ou une collectivité est riche. [...] Une perle ou un diamant possède une valeur en tant que perle ou diamant. » [...] aucun chimiste n'a encore découvert de valeur d'échange dans une perle ou un diamant. Mais les économistes qui ont inventé cette substance chimique, et qui prétendent tout particulièrement à la profondeur critique, trouvent que la valeur d'usage des choses leur revient indépendamment de leurs qualités matérielles — la valeur leur appartenant en revanche en tant que choses. Ce qui les confirme dans cette opinion, c'est la configuration bien particulière suivante : le fait que la valeur d'usage des choses se réalise pour l'homme sans échange, et donc dans un rapport immédiat entre la chose et l'homme, tandis que leur valeur, à l'inverse, ne se réalise que dans un échange, c'est-à-dire dans un processus social. » in Karl Marx, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », in Walter Benjamin, *Le capitalisme comme religion*, trad. Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2017, pp. 131-134.

² La première citation vient de Constantin Pecqueur, « adversaire des saint-simoniens », qui répond « à la question posée en 1838 par l'Académie des sciences morales : « Quelle peut être sur ... l'état social ... l'influence des ... moyens de transport qui se propagent actuellement ... ? » in « Saint-Simon, Chemins de fer », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 618.

de finir sur une note ambiguë, parce que c'est une femme en tant qu'être émancipé qui gagne contre l'homme d'affaires et l'homme de main, mais c'est aussi cet être objectifié dans le monde des symboles qui scelle les destinées humaines dans le convoi du capital : d'une part, la personne, de l'autre, la marchandise ; l'individu et l'attrape.³ Son symbole engage au cours des choses, et, d'ailleurs, elle engage une main d'œuvre. Et ce qu'elle gagne comme bataille, il le gagne comme guerre : l'histoire de la prostituée est exemplaire dans le monde du marché et pour la marche de l'industrie. Il y aurait une lecture féministe du personnage, le seul à vraiment s'en sortir, et une autre misogynne en ce qu'il *flirte* avec l'archétype de la femme fatale, incarnant alors l'emprise qu'exercent les philtres occultes de ce nouveau monde — un monde qui réifie la femme,⁴ un monde où elle s'émancipe. C'est précisément sur ce point que la prostituée est ambiguë : en tant que vendeuse, elle est la figure en contrôle sur le spectateur impuissant, mais se réduit à l'objet de son regard, de son désir, de ses illusions. Jill représente le monde en devenir, l'attrape *manifeste* qui s'avance sur le continent.⁵ Sa magie lui vient des arcanes de la modernité, elle est de ces fétiches qui participent de son emprise. Sa ville prolonge le chantier de Morton. Certes, “tout est bien qui finit bien” en apparence, à la vue de cette mère qui verse ses espoirs, mais “que l'on ne s'y trompe pas” répond le cadavre de Cheyenne, lorsqu'est tiré le voile de la “putain”, un linceul tout plein d'Histoire.

Chez Leone, la féminité est traitée d'après le prisme de l'idéalisation, non que la femme y soit idéalisée, mais, bien au contraire, en tant qu'elle est objectifiée par son environnement social, elle pose le problème de l'idéalisation, qui s'impose comme le problème de l'Histoire : la projection objectifiante ; le volontarisme destructeur ; cet idéal qui amorce l'esprit de conquête ; l'élan moteur

³ « Si le capitalisme — notamment sous sa forme actuelle, néolibérale et globalisée — tend à la marchandisation du monde, à la transformation de tout ce qui existe — la terre, l'eau, l'air, les espèces vivantes, le corps humain, les rapports sociaux entre les individus, l'amour, la religion — en marchandises, la publicité vise à vendre ces marchandises, en soumettant les besoins des individus aux nécessités mercantiles du capital. Les deux systèmes participent du fétichisme de la marchandise, de la quantification monétaire de toutes les valeurs, de la logique d'accumulation à l'infini de biens et de capitaux. La logique du système publicitaire et celle du système capitaliste sont intimement liées et elles sont, toutes les deux, intrinsèquement perverses. » in Michael Löwy, *Écosocialisme — L'alternative radicale à la catastrophe écologique capitaliste*, Paris, Éditions Mille et une nuits, pp. 151.

⁴ Il la réifie précisément par l'idéalisation : « La mode est en conflit avec l'organique. Elle accouple le corps vivant au monde inorganique. Vis-à-vis du vivant elle défend les droits du cadavre. Le fétichisme qui succombe au sex-appeal de l'inorganique est le nerf de la mode. Le culte de la marchandise le prend à son service. ». La dégradation entre en conflit avec cette idéalisation, cette “transformation trompeuse” : « La mode prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu'est la marchandise demande à être adoré ». in Walter Benjamin, « Paris capitale du XIXe siècle », *Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 40. Dans le film de Leone, les appareils de la prostituée, et les entrelacs de dentelle qui inondent Sweetwater, représentent la toile qui paralyse la veuve en deuil. Le film dégrade les attributs de la mode en même temps qu'il dégrade l'Histoire fantasmée de l'Ouest.

⁵ Jill, cette « jeune fille à la source », s'amalgame au symbole de l'eau, ainsi qu'aux philtres mystiques de la marchandise : « Puisque Leone était si prompt à renverser les conventions du western, il était opportun en cette occasion de centrer le film sur une femme forte et pleine de ressource. “Jill représente l'eau et toute les promesses de l'Ouest ; l'intrigue s'articule autour d'elle, et elle est la seule à survivre.” [...] Un archétype du western classique est “l'hôtesse de saloon” (suivant l'euphémisme hollywoodien d'après-guerre) qui voyageait vers l'Ouest pour oublier son passé. Elle est d'ordinaire exclue du reste des citoyens respectables et se trouve donc plus encline et plus apte à comprendre les conflits moraux du héros, à offrir sa sympathie et à raviver les ardeurs défaillantes du héros pour sa “croisade”. [...] Cheyenne le déraciné aimerait désespérément trouver en Jill une mère de substitution. Alors qu'il se prépare à partir, sentimental, il observe : “Tu sais, Jill, tu me rappelles ma mère. C'était la plus grande prostituée d'Alameda et la plus belle femme qui ait jamais existé. Peu importe qui était mon père, [...] il a dû être sacrément heureux.” [...] vers la fin de l'histoire, il confie avec approbation : “Ma mère aussi faisait un café comme ça — très chaud, très fort et très bon.” [...] Jill devient aussi “mère nourricière” pour les cheminots harassés de labeur et de chaleur, qui travaillent juste devant son nouveau foyer : un concept très italien. (Claudia Cardinale était apparue cinq ans auparavant comme la “jeune fille à la source” qui, dans $8\frac{1}{2}$ de Fellini, offre au réalisateur dépressif Marcello Mastroianni de l'eau thermale qui va le “ramener à la vie”). » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 361-365.

qui engage au processus historique. Jill, le personnage, est un sujet qui se démène, mais le motif, la prostituée, est l'illusion qui mobilise les troupes dans la marche de la conquête. Telle est la naissance de la nation selon Leone : Sweetwater est le foyer de la ville et Sweetwater est le mobile du crime.⁶ En tant qu'humaine, Jill est une ancienne prostituée, porteuse de souvenirs. Et, en tant que symbole, elle sert d'image qui sert de l'eau, noyant la forme dans son contenu, et *vice versa*. Elle est le mobile de l'histoire, et, ici, de l'Histoire, la « putain “Il était une fois” ». Elle est cette promesse, elle-même qui croit en cette promesse d'avenir à l'Ouest, et ressemble en apparence, l'apparence mensongère de la prostituée, à Columbia : le nouveau monde (Storyville), marchand du rêve américain, marchant grâce à ce rêve. Ce monde est envahi par le symbole qui *puise* toute sa force dans un mouvement qui le distingue de l'allégorie, dont la valeur est la destruction, l'interruption, de ce courant illusoire :

« Le paradoxe du symbole philosophique, c'est-à-dire l'unité de l'objet sensible et de l'objet métaphysique devient une relation caricaturale entre le phénomène et l'essence. [...] C'est l'esthétique théosophique des romantiques qui a développé cette idée d'une immanence illimitée du monde moral à l'intérieur du monde esthétique. Mais il y a longtemps que le fondement en avait été établi. Il apparaît assez clairement que le classicisme tend à l'apothéose de l'existence dans l'individu dont la perfection n'est pas seulement morale. Le seul aspect typiquement romantique, c'est que cet individu est situé dans un processus certes infini, mais néanmoins sotériologique, et même sacré. Mais une fois que le sujet moral a déchu pour devenir un individu, aucun rigorisme — fut-ce celui de Kant — ne peut le sauver ni lui conserver ses traits virils.⁷ Son cœur se perd dans la belle âme. Et le rayon d'action de cet individu beau, achevé — non : le rayon qui l'engendre — décrit le cercle du “symbolique”. À l'opposé, l'apothéose baroque est dialectique. Elle s'accomplit dans la transformation des extrêmes. L'intériorité non contradictoire du classicisme ne joue aucun rôle dans ce mouvement dialectique excentrique [...] — En même temps que le concept profane de symbole du classicisme se développe sa réplique spéculative, celui de l'allégorie. [...] Le classicisme recher-

⁶ Au « nord-est de Monument Valley, du côté de l'Utah, il y a un petit village du nom de Sweetwater, ce nom que Bertolucci “aimait beaucoup”. Ce processus de “géographie créatrice” était comparable à la manière dont Bertolt Brecht trouvait les paroles de ses chansons sur l'Amérique dans le Berlin des années 1920. [...] Bertolucci choisit Sweetwater dans un but ironique : c'est le lieu où doit se réaliser le “rêve d'une vie” de McBain et il devient le lieu du massacre de sa famille tout entière et le lieu d'expression des bienfaits relatifs apportés par le chemin de fer : pour Sam, c'est un “sale coin du désert” ; pour Harmonica, il a les attributs d'une “belle petite ville”. Et comme dans la version brechtienne de l'Amérique, l'histoire de Sweetwater avec l'analogie qu'elle génère entre hommes d'affaires et tueurs, capitalistes et bandits, semble porter tout autant sur le combat interminable du système capitaliste entre les victimes et les prédateurs que sur le conflit propre au western américain entre “barbarie” et “civilisation”. Brecht a écrit dans sa formule célèbre qu'il trouvait “le personnage principal négatif beaucoup plus intéressant que le héros positif parce que son jeu est conçu dans un esprit critique.” Le méchant du mélodrame, de par sa gestuelle plus grande que nature, montre au spectateur qu'il prend une distance par rapport au personnage qu'il est en train de jouer. Chez Leone, le chef des méchants qui annihile le rêve utopique de McBain, allait devenir un exemple classique de cette stratégie. ». *in id. ibid.*, pp. 355.

⁷ La « virilité » dont parle Benjamin (« être assez viril pour faire voler en éclats le continuum de l'histoire ») n'est pas (n'est pas tout à fait) genrée. Elle est virile parce qu'elle s'oppose au mythe de l'engendrement et de l'unité (et, d'ailleurs, elle est en partie virile par son impuissance). Elle est nietzschéenne, c'est la *caractère destructeur*, qui s'oppose à la fécondité illusoire du symbole, au cocon de l'intérieur bourgeois, à l'Histoire cumulative. Elle est virile parce qu'elle pénètre (et pénètre du regard) les apparences trompeuses. Et elle est allégorique parce que discontinue, ce qui l'éloigne du polissage symbolique : « Depuis plus d'un siècle, la philosophie de l'art doit subir la domination d'un usurpateur qui a accédé au pouvoir dans la confusion du romantisme. L'esthétique romantique, dans sa quête d'une connaissance illuminée et finalement assez gratuite d'un absolu, a acclimaté au cœur des débats les plus simplistes de la théorie de l'art un concept de symbole qui n'a du concept authentique que le nom. Ce concept en effet, qui est du ressort de la théologie, ne saurait en aucun cas répandre dans la philosophie du beau ce brouillard sentimental, de plus en plus épais depuis la fin du premier romantisme. [...] Ce qu'il y a de plus remarquable dans l'usage vulgaire de ce terme, c'est que ce concept, qui renvoie, pour ainsi dire impérativement, à la liaison intrinsèque entre la forme et le contenu, s'emploie à enjoliver philosophiquement une incapacité qui, faute de s'endurcir dans la dialectique, laisse échapper le contenu dans l'analyse de la forme, et la forme dans l'esthétique du contenu. » *in* « Allégorie et *Trauerspiel* », *in* Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 217-219 & 226-227.

chait “l’humain” comme “plénitude de l’être”, et de même qu’il devait obligatoirement mépriser l’allégorie, il ne saisissait dans sa quête qu’une image trompeuse du symbolique. [...] L’unité de temps de l’expérience symbolique, c’est l’instant mystique, où le symbole recueille le sens dans le lieu caché, dans la forêt, si l’on peut dire, qui est à l’intérieur de lui-même.⁸ Par ailleurs, l’allégorie n’est pas exempte d’une dialectique qui lui corresponde, et la sérénité contemplative avec laquelle elle se plonge dans l’abîme qui sépare l’image et la signification n’a rien de cette suffisance indifférente, inhérente à l’intention du signe, qui lui semble apparentée. »⁹

Un personnage comme Morton est entièrement voué au monde du symbole, il voyage en grande pompe, il y crèche, il y prêche le fétiche de la marchandise, il s’y voue, il y joue au culte des billets de banque. Mais cette procession s’arrête net sur le vulgaire paysage peint qui a si longtemps fait l’objet de ses projections, de ses projets, de ses obsessions. Ce qui se révèle à lui, au moment où son entreprise tombe à l’eau, c’est la nature de ce tableau, sa nature mensongère qui expose les illusions qui l’animent, et s’arrêtent alors (*annexe n°18*). L’eau du symbole se fige en huile et le tableau prend une tournure allégorique, il matérialise l’échec du *businessman*, une gare dans la Conquête de l’Ouest. Les champs-contrechamps de Morton face au désert et face à sa toile sont allégoriques en ce qu’ils relèvent d’un rapport en vis-à-vis, et impuissant, contrairement à la coalition promise dans le symbole. Dans le symbole, l’idée concourt avec le phénomène, mais, dans l’allégorie, son wagon se détache de la locomotive pour se figer en un lointain paysage, dont il est d’ailleurs le point de fuite, augmentant « l’abîme qui sépare l’image et la signification ». Désignant jusqu’alors un idéal de gain pour le personnage, le tableau cristallise désormais l’image qui en a perdu le sens et qui l’éloigne du Pacifique tant espéré. C’est parce qu’il est cerné par les hommes de Frank que ce décor peint lui est révélé comme tel. Le personnage essaye alors une dernière tentative de renversement en utilisant ses fidèles dollars pour ramener les bandits à sa cause : « *It’s very simple. As long as you use your head, you never lose.* ».¹⁰ Tels pourraient être décrits les effets du symbole qui demandent sa constante re-

⁸ Benjamin réagit à une conception du symbole et de l’allégorie qui les articule dans une analogie entre nature et culture, qui vient de de Görres : « Je ne donne pas cher [...] de cette idée du symbole comme être et de l’allégorie comme signification. [...] Nous pouvons parfaitement nous contenter de l’explication selon laquelle le premier est un signe des idées, clos sur lui-même, concis et persistant en lui-même, mais qui reconnaît dans la deuxième une image reproduisant ces idées, progressant de manière successive, s’écoulant avec le temps, animée d’un mouvement dramatique, semblable à un fleuve. Il y a entre eux le même rapport qu’entre un paysage de montagnes et de végétaux, muet, vaste, et grandiose, et une histoire humaine, vivante en progrès. » Mais, pour Benjamin, cet élément historique est précisément ce qu’il y a de mystique dans le symbole, en synchronisant le mouvement des humains à l’Histoire naturelle. Et, c’est aussi, justement, cet élément historique qui distingue l’allégorie du progrès, et la rapproche bien plutôt de la ruine comme témoin des mouvances contradictoires entre l’Histoire humaine et l’Histoire naturelle ; et comme témoin, surtout, de l’asynchronie entre le signe et l’idée, entre l’image et sa connaissabilité. D’où la définition : « *facies hippocratica* ».

⁹ La critique émise par Benjamin envers la conception romantique du symbole ressemble un peu à celle de Karl Marx envers les économistes sous l’influence du caractère fétiche : dans les deux cas, il s’agit d’une transformation trompeuse qui mène à confondre le fait d’une action humaine à une essence naturelle ; dans les deux cas, il s’agit d’une conception mystique, religieuse. Ce que l’allégorique apporte comme contradiction détruit cette « corrélation », elle vise l’abîme, la distance. Elle génère la ruine : « La physionomie allégorique de l’histoire-nature, que le *Trauerspiel* met en scène, est vraiment présent comme ruine. » *in id. ibid.*, pp. 243.

¹⁰ Décivant la dévaluation de « l’expérience » qu’opère la machine, Benjamin compare la corvée de l’ouvrier à celle du joueur : « Les gestes que provoquent chez lui le processus automatique du travail se retrouvent aussi dans le jeu, qui exige un rapide mouvement de la main [...]. Ce qui est “saccade” dans la machine s’appelle “coup” dans le jeu du hasard. Si le geste du travailleur qui actionne la machine est sans lien avec le précédent, c’est justement parce qu’il n’en est rien de plus que la stricte répétition. Chaque mouvement étant aussi séparé de celui qui l’a précédé qu’un coup de hasard d’un autre coup, la corvée du salarié est, à sa manière, l’équivalent de celle du joueur. Le travail de l’un comme de l’autre est également vidé de son contenu. » *in* « Sur quelques thèmes baudelairien », *in* Walter Benjamin, *Œuvres, III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, pp. 364-365.

mise en jeu, son mouvement permanent, un ressac (*annexe n°19*). Mais sa tentative débouche également sur un échec, et Morton agonise dans une petite flaque, loin du Pacifique. Le travail audiovisuel marque cette distance avec un bruit de lames de fond sonore, s'échouant sur sa vision. Cet effet est également utilisé dans la scène du tableau. L'image du faux-semblant contredit l'idéal en écho.

Avec une telle image, le cinéma recouvre sa vingt-quatrième vérité : l'eau quitte le symbole pour se frigorifier dans le monde interdit de l'allégorie. Ce que Morton regarde n'est plus cette fenêtre sur un avenir glorieux, mais le décor peint de ce paysage qui lui échappe : l'océan Pacifique, d'un côté ; l'océan Atlantique, de l'autre. C'est donc « la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au spectateur comme un paysage primitif pétrifié ». ¹¹ Trompe-l'œil d'où échappent des larmes, le désert évacue ses mirages pour s'emplier de mélancolie. Jusqu'alors image du *gain*, le tableau exprime désormais l'extrême inverse, la *perte*. C'est la disparition de la terre originelle, le vieux continent de la mémoire qui s'éloigne irrémédiablement, et c'est la faillite de la mission entreprise, la terre promise qui se refuse finalement. Ce qui déserte le paysage des songes est une oasis mystique, l'Ouest, comme un paradis perdu. Son champ de vision ressasse les eaux lacrymales où transparaît le fond de l'existence humaine, sa vanité, « l'historicité de la biographie individuelle ». L'Histoire est ce reflux douloureux qui prend à la gorge le nostalgique, dans son désert existentiel. Il s'agit précisément d'un montage, d'une image dialectique, qui comprime l'Histoire entre deux états antinomiques de la nature primitive : l'océan et le désert, en vis-à-vis. Elle n'est saisissable autrement que sous cette forme inconciliable, irrésolue, intempestive (*annexe n°20*). Dans une image. Un arrêt. Une « station ».

Tel est l'objet du heurt, — dans cette compression intense où se cristallise le diamat benjaminien — un frein à la Conquête de l'Ouest (la rencontre entre projection et réalité, où se dessine l'allégorie comme l'ombre de vérité sur les parois de la caverne). Morton subit ce violent retour à la réalité, sa course au profit s'est encastrée dans ce tableau qui lui révèle la misère de son existence. Il réalise la vacuité de ses ambitions et, avec elle, celle de la Conquête de l'Ouest. *L'Histoire existe en*

¹¹ L'accession à un lointain est la même qui se refuse dans un décor de théâtre que sur ce genre de toile : « Majesté de l'intention allégorique : destruction de l'organique et du vivant — dissipation de l'illusion. Se reporter au passage extrêmement significatif où Baudelaire parle de la fascination qu'exerce sur lui le décor peint des théâtres. Le renoncement à l'enchantement du lointain est un moment décisif dans la poésie lyrique de Baudelaire. [...] Arracher les choses à leurs corrélations habituelles — ce qui est normal pour les marchandises au stade de leur exposition — est un procédé très caractéristique pour Baudelaire. Il est en corrélation avec la destruction des corrélations organiques dans l'intention allégorique. [...] Déduire l'aura comme projection dans la nature d'une expérience sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse. L'absence d'illusion et le déclin de l'aura sont des phénomènes identiques. Baudelaire met l'artifice de l'allégorie à leur service. ». C'est également le rôle qu'incarne la prostituée qui s'oppose à l'idylle. Prise pour ses charmes, sa relation demeure inféconde. Mais, prise intégralement, elle se refuse à l'idéal féminin maternel. Les figures, telles que la lesbienne et la prostituée, se comprennent comme un renoncement à l'illusion des origines et de l'essence qui s'attachent inmanquablement au corps de la femme — « Baudelaire devait considérer dans une certaine mesure la grossesse comme une concurrence déloyale : cela fait partie du calvaire de la sexualité masculine. ». Et la femme subit cette essentialisation non pas du fait de ses origines, sinon de celle qu'elle partage avec tout être sorti d'un giron maternel. S'ensuit l'éternel refrain nature-culture qui soumet le corps de la femme à la volonté masculine qui en fait l'objet de son regard, de sa projection. Ce problème d'origines est un problème qui, par essence, s'impose aux rapports hommes-femmes ainsi qu'au rapport à l'Histoire. Dans le mode allégorique, la prostituée « détruit » ce genre de présupposé, précisément parce que, dans l'économie marchande, elle le conforte. Ce que la prostituée et le trompe-l'œil rendent possible, c'est la visibilité de l'illusion à l'œuvre, l'œuvre comme illusion. Ils n'entrent pas dans la ligne usuelle du symbole qui amalgame forme et contenu. in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 226-227. Si l'on veut s'en tenir à ses origines, la « mère » de Sweetwater reste à jamais une prostituée, à moins de renoncer au mythe originnaire, et donc, à l'essentialisme. L'identité inconciliable de la prostituée anéantit l'unité formelle, la « plénitude de l'être », du mode symbolique.

tant que projection qui se heurte à la réalité des choses. Tel est le rapport entre la grande et la petite échelles, un rapport de contradiction qui en permet la visibilité réciproque. Et qui ne se réduit donc pas à du pure nihilisme, mais à un principe de montage, de construction. Le goût du gros, voire très gros plan, chez Leone y puise toute sa logique et celui du *flashback* également. L'Histoire se dessine à la frontière entre l'individu et son monde, entre microcosme et macrocosme, où la grande s'introduit dans la petite histoire, et la petite se démène dans la grande Histoire : l'une et l'autre unies par ce pourtour, cette « ligne de démarcation brisée ». Réduite à sa prémisse la plus intime, l'hypothèse du présent travail pourrait se formuler comme suit : les choix esthétiques et narratifs de Leone traduisent ses désillusions.¹² S'il accentue des canons, c'est pour augmenter leur force d'inertie, s'il les heurte à sa vision, c'est pour en rendre la beauté. La désillusion est mue par l'illusion ; l'illusion est comblée par la désillusion. Telle se comprend l'utilisation du train, avec ses voies, avec ses butoirs.

Il était une fois met l'accent sur *fois*. Il en va de la responsabilité du narrateur d'agir ainsi. Dans un monde où le « cours de l'expérience a chuté », elle ne se retrouve qu'en contretemps de l'Histoire, dans un effort de mémoire qui voyage à contre-courant des flux continus de l'Histoire. Un tel effort constitue une expérience à part entière. L'expérience mémorielle est communicable en tant qu'elle met au jour le désarroi des individus qui se noient parmi les grands récits. Le personnage de Morton s'est pris les pieds dans l'air du temps, une ligne de conduite qui le mène à sa perte. Devant cet échec, devant ce tableau, sa misère devient touchante, son expérience sensible. C'est au moment où l'Histoire perd son *sens* qu'elle recouvre une signification, une signification inaboutie, mais donc encore et toujours signifiante : « C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire comme histoire des souffrances du monde ; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence. »¹³ Cette souffrance rapproche le personnage du narrateur : l'un échouant à décrypter le sens de sa vie ; l'autre le sens de l'Histoire. Dans cette mosaïque de *westerns*, Leone en rejoue les grands principes sans qu'ils ne puissent aboutir à quelque destination satisfaisante comme si, lors du réveil, le rêveur perdait le fil de son sommeil. Cette *fois* a donc un caractère unique parce qu'elle ne parvient à s'agréger au reste de l'Histoire.¹⁴ C'est la dernière chose commune dans la communauté

¹² C'est pourquoi l'allégorie démythifie. En ramenant le mythe à une projection, elle le met à l'échelle individuelle du spectateur qui se souvient de sa place dans le théâtre de l'Histoire. Celui-ci voit qu'il ne tient qu'à lui de recevoir ce spectacle, ses mythes, ses récits. Leone, comme Baudelaire, fait de la projection son sujet. L'exégèse et les grands canons du western classique se réduisent à cette vue subjective : le *flashback*, le gros plan et la profondeur de champ dissolvent le monde dans ce regard.

¹³ « L'histoire, dans sa moralité exemplaire et ses catastrophes, n'était considéré que comme un moment matériel de l'emblématique. C'est le triomphe du visage figé de la nature signifiante, et l'histoire doit rester enfermée une fois pour toute dans l'accessoire. » in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 227 & 233. L'Histoire doit rester « dans l'accessoire », cela veut tout dire.

¹⁴ Car à quoi tient le fil de ce sommeil sinon au lit douillet qui laisse couler ce rêve ? Se réveiller de l'Histoire, c'est répertorier tant le mouvement que son interruption. L'historien doit retrouver ses esprits. Des êtres manifestes, des manifestations, du manifeste. Ce que Leone ramène à la vie dans la hantise de Morton, c'est le vieil esprit du XIXe siècle qui a poussé ses hommes à la Conquête. L'eau du symbole, qui part dans tous les sens, le café, la vapeur, le bain, la cuvette, la citerne, la laverie, l'eau qui donne libre cours aux projets les plus audacieux, l'eau qui court les plaines, le sens indiscernable de sa substance, l'eau qui dort au lit du rêve américain, mais l'eau qui bute sur un obstacle : l'eau allégorique qui pétrifie ce rêve ; la douche froide au moment du réveil. *Il était une fois* le voyageur se Levant, un être aux mille et une nuits, un cinéphile à moitié endormi, et, sans doute, encore un peu à l'Ouest.

des rêveurs éveillés, cet instant étrange où la mémoire altère le souvenir de la nuit passée. Seule une expérience de ce type peut permettre de former le lieu de l'Histoire, plein d'un « temps actuel »,¹⁵ le temps du réveil (*annexe n°21*). Des larmes irriguent le désert de cette expérience florissante.¹⁶

Une projection donc, celle des pionniers, celle de Leone, celle de la locomotive, celle de la civilisation qui s'abat sur le Nouveau Monde, la tempête de l'Histoire. De l'eau, partout de l'eau, du symbole, ce déluge qui obscurcit la mémoire, ces cataractes qui crament l'*Œil de l'histoire*. Telle est Columbia et telle est sa lumière, un astre qu'il faut déchoir avant qu'il ne fasse d'autres victimes. Il faut tirer le frein d'urgence — « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. ». L'eau est froide et le désert aplani, lorsque est fixée une image, elle tempère le mouvement, « tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. ». De là un style et une poésie, de là le devoir du voir, de là l'allégorie qui s'arrête un contre-temps sur le bord de la route, un arrêt sur images : « Seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïque) ; et l'endroit où on les rencontre est le langage. ».¹⁷ Car, en effet, c'est à cette occasion que le montage parle, entre des images, par la rupture et le « choc » entre ces images qui sont des bouts d'Histoire.¹⁸ Aussi, parce qu'elle est étincelle, les doigts du dialecticien se risquent à ces silex. Contradictoires, inconciliables, la rencontre de ces images éclaire sur la véritable Histoire, déchirante et déchirée, l'Histoire non des liens, mais des ruptures entre les êtres, l'Histoire non pas liée, mais déliée dans le savoir présent. Le cinéma ne devient allégorique que lorsqu'il se retranche dans sa nature profonde et refoulée que sont les images (fixes), quoiqu'elles n'en soient pas l'essence, mais, au contraire, les qualités historiques, qui s'opposent à la quantité dans leur mise en mouvement. Comme pour le cinéma, l'Histoire devient qualitative lorsqu'elle sort de son sens.

¹⁵ Recouvrer l'expérience dans le (res)souvenir : « de quelle manière dans la remémoration le temps passé fut objet d'expérience : de la manière justement qu'on a dite. On le sait, il était interdit aux Juifs de prédire l'avenir. La Torah et la prière leur enseignent par contre la remémoration. Pour eux la remémoration désenchantait l'avenir auquel ont succombé ceux qui cherchent instruction chez les devins. Mais pour les Juifs l'avenir ne devient pas néanmoins un temps homogène et vide. Car en lui chaque seconde était la porte étroite par laquelle pouvait passer le Messie. » in « Thèse B », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 191.

¹⁶ « Des fleurs décorent chacune des stations de ce calvaire. Ce sont *Les Fleurs du Mal*. / Une chose que l'intention allégorique vient frapper se trouve séparée des corrélations ordinaires de la vie : elle est à la fois brisée et conservée. L'allégorie s'attache aux ruines. Elle offre l'image de l'agitation figée » in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 222.

¹⁷ « Le réveil serait-il la synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée ? Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste [...] Proust » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 478-480.

¹⁸ Les « *Cahiers* comparaient le cinéma de Leone — les visages en tant qu'archétypes, le rapport et le choc des images, le rythme du montage — à la théorie d'Eisenstein [...] Umberto Eco ajouta plus tard : “Le film de Leone représente le cinéma des archétypes figés [...] Les archétypes finissent par se répondre entre eux.” » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 413.

Il était une fois la révolution : sous les feux de la rampe

L'une l'Autrefois

L'échange liquide la chose, soit. Le symbole mobilise le monde, soit. L'argent sanctionne, initie, démarque, emporte au cours des choses, certes. Il a valeur d'échange et, parmi ces échanges, il en est qui enchaînent les générations les unes aux autres, ce que l'on appelle héritage.¹ Il désigne le legs de la fortune et celui de l'infortune, le relais d'hier où se diluent la dette et le bien pour le lait de demain. L'Histoire y gagne sa saveur, un peu de miel pour faire passer la toux. Mieux, il est le pavot et elle est "l'opium du peuple" dans les doigts de Morphée.² Et pour se tirer de ce profond sommeil, il faut tirer la sonnette d'alarme, c'est entendu. Pour dérouter ce train de vie moderne, il faut « tirer le frein d'urgence », cela va sans dire. Sous le règne du chemin de fer, le sabotage et la sape sont les œuvres de la Résistance. Constantes sont ses luttes qui luttent pour l'inconstance, elles jouent le va-et-vient de l'ère industrielle et des mouvements sociaux, jamais ne sont-elles révolues dans l'éternel recours de la catastrophe. C'est là le paradoxe des révolutions, ce sont ces locomotives de l'Histoire qui font le tour du monde, ce sont ces gares qui freinent les tours du monde. Sont synonymes les antonymes : les révolutions envers et contre l'éternel retour ; voilà le traintrain de l'humanité.³ Tant et si bien qu'il est parmi les héritages du XIXe siècle des esprits plus agités que d'autres, des manifestations plus manifestes que d'autres, — un spectre hante le XXe siècle : le spectre de la Révolution.

¹ Parmi les traits du capitalisme, il en est un qui « est étroitement lié à cette concrétion du culte : la durée du culte est permanente. Le capitalisme est la célébration d'un culte *sans trêve et sans merci*. Il n'y a pas de "jours ordinaires", pas de jours qui ne soient jours de fête, dans le sens terrible du déploiement de la pompe sacrée, de l'extrême tension qui habite l'adorateur". [Benjamin] s'est probablement inspiré de *L'Éthique protestante* sur les règles méthodiques du comportement du calvinisme/protestantisme, et la discipline permanente [...]. En fait, les capitalistes puritains ont aboli la plupart des jours fériés catholiques, considérés comme une invitation à l'oisiveté. Ainsi, dans la religion capitaliste, chaque jour voit le déploiement de la "pompe sacrée", c'est-à-dire des rituels de la Bourse ou de l'Usine, tandis que les adorateurs suivent, avec angoisse et une "extrême tension", la montée et la chute du cours des actions. Les pratiques capitalistes ne connaissent pas de pause, elle domine la vie des individus du matin au soir, du printemps à l'hiver, du berceau à la tombe. ». Et il est donc cet autre trait du capitalisme, la culpabilité, la dette (*Schuld*) : « Ce n'est pas seulement le capitaliste qui est coupable et débiteur envers son capital : la culpabilité est universelle. Les pauvres sont coupables parce qu'ils ont échoué à faire de l'argent, et se sont endettés, puisque la réussite économique est, pour le calviniste, le signe d'élection et de salut de l'âme (cf. Max Weber), le pauvre est, par définition, un damné. La *Schuld* est d'autant plus universelle qu'elle se transmet, à l'époque capitaliste, de génération en génération. Selon un passage d'Adam Müller — philosophe social romantique/conservateur, critique impitoyable du capitalisme — cité par Benjamin dans la bibliographie, "le malheur économique, dans des époques passées, était immédiatement porté [...] par la génération concernée et disparaissait avec elle ; maintenant que toute action et tout comportement s'expriment en or, dans des masses de dettes [*Schuldmassen*] de plus en plus lourdes, il pèse sur la génération suivante" [in Adam Müller, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und Deutschland*, Francfort, Wetterdens, 1967, pp. 58] ». « Le capitalisme comme religion », in Michael Löwy, *La cage d'acier*, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2013, pp. 135 & 138. Ainsi, le principe fondamental de toute monnaie, c'est qu'elle s'étale tant dans la durée que dans l'espace. Et, ce faisant, elle sert de chaîne dont chaque maillon frappé assène le froid visage du pouvoir à la face du commun. L'argent fait prospérer le cours des choses : il favorise, vectorise, automatise le déterminisme social.

² Ce rêve qu'est le sens de l'Histoire et du progrès qui permet, par omission, de perpétuer l'éternel retour : « dans le *Livre des passages*, la quintessence de l'enfer est l'éternelle répétition du même, dont le paradigme le plus terrible [...] se trouve [...] dans la mythologie grecque : Sisyphe et Tantale [...] l'interminable torture de l'ouvrier, forcé à répéter sans trêve le même mouvement mécanique [...] l'ensemble de la société moderne [...] soumis à la répétition ». in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 114 & 118.

³ Pour comprendre le temps mécaniste, il faut penser ensemble l'éternel retour et le progrès, la locomotive avec ses roulements, voir qu'ils n'entrent pas en contradiction, mais dans une parfaite harmonie des sphères : « L'essence de l'événement mythique est le retour. [...] La croyance au progrès, à une perfectibilité infinie — une tâche infinie de la morale — et la représentation de l'éternel retour sont complémentaires. Ce sont des antinomies indissolubles à partir desquelles il faut développer le concept dialectique de temps historique. ». in « L'ennui, éternel retour » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 144.

Il faut commencer par dire de l'*incipit* qu'il est franchement redondant : *Il était une fois la révolution* (*C'era una volta la rivoluzione*)⁴ est un pléonasme qui s'explique par lui-même. Il faut poursuivre en insistant sur l'ambiguïté qu'incite cette première note — *il était une berceuse, il était une fois* la voix du plus vieux métier du monde, celle et celui du conteur, la voix de la tradition orale, et de la parole transmise⁵ ; *il était une révolution* contre la parole des anciens, une riposte à la bonne parole.⁶ Tout est énoncé dans ce titre, il s'agit de trancher ou non sur le sujet. Mais il s'agit donc, dès le départ, et cela sans ambiguïté, de s'éloigner de l'idéalisation et de la critique primaire d'un grand thème de l'Histoire : sa révolution. L'hypothèse étant que Leone, menant une petite révolution personnelle contre les courants révolutionnaires de son époque, 1971, les libère de l'idéalisation qui les enlève dans l'air du temps, il détruit la culture de la Révolution pour la remettre à son milieu naturel. Une sorte d'apologie négative, en cela qu'elle y renonce, en cela qu'elle s'y refuse, en cela qu'elle a la forme même de la contestation, la forme négative, la négation, non un idéal, et oui un refus. Non, ce film n'est pas révolutionnaire, non, il n'est pas politique. Mais il est forcé de l'être, et la position qu'il prend à ce sujet est apolitique, résolument politique. Pourquoi ? Parce qu'il porte un lourd, un pénible héritage, celui d'un monde en guerre, trop plein de politique, trop lourd en Histoire, une impayable dette, reléguée à la génération des déshérités de « l'expérience ». Il est postmoderne, il a le devoir moral de ne pas en avoir, de morale, sinon à contredire. Ce *Grand Soir* est donc célinien, il est nihiliste : Leone cherche à annihiler le *tour des choses* ; leur révolution.

⁴ Le titre du script initial, c'est *C'era una volta la rivoluzione* et le film est pensé, dès le départ, comme le deuxième volet des *Il était une fois*, avec *Il était une fois en Amérique* en perspective. Mais les studios rejettent le titre et Leone le remplace par *Giù la testa*, ou « Baisse la tête » en français. Il insiste, malgré les réticences des acteurs américains (d'à peu près tout le monde), pour le traduire par *Duck, you sucker* qu'il croit (d'on ne sait où) être une expression de l'argot américain. L'erreur a été fatale pour la campagne promotionnelle du film, forçant un changement de titre en dernière minute, *A Fistful of Dynamite* (le pétard est resté mouillé). Mais la version française (dont le doublage a été supervisé par Leone) a conservé l'intention première, *Il était une fois la révolution*.

⁵ « Il était une fois » est la voix d'un fantôme, le conteur. Il en a existé de deux types : l'un qui enracine les savoirs pour le printemps prochain ; et l'autre qui voyage, colporte, échange, contre vents et marées. « Si les paysans et les marins furent les maîtres anciens de l'art de conter, l'artisanat fut sa haute école. En lui la connaissance des contrées lointaines, que rapporte celui qui a beaucoup voyagé, s'alliait à la connaissance du passé, que recueille plus volontiers le sédentaire. ». Ce qu'ont relayé ces anciens conteurs, c'est l'idée (et les récits, évidemment) d'une Histoire commune. C'est elle qui fait défaut dans le monde accéléré de la technique et le monde va-t-en-guerre qui vont de pair. La barbe muette du poilu est un témoignage de barbarie, son expérience indicible a frappé de plein fouet la voix du bouche à oreille. Mais l'inflation de l'expérience s'explique également par une réification plus globale et profonde, avec un nouveau genre de travailleur : l'ouvrier. L'expérience embrasse ici toute sa polysémie (*erfahrung* et *erlebnis*). Chez l'ouvrier, la pauvreté en expérience désigne le travailleur non qualifié (voir ce qui en est dit dans les *thèmes baudelairiens*). Et ce qu'il perd en expérience, en savoirs échangeables, la valeur de son travail, passe dans un autre système d'échange, celui des marchandises. Le relais est dépersonnalisé, et déplacé dans l'objet. L'inflation de l'expérience chez Benjamin correspond à l'aliénation du sujet chez Marx. C'est là l'atteinte qui est portée au conteur : la vieille valeur d'échange des savoirs s'est appauvrie au profit de celle des biens. Et ce qui est dévalué, c'est la *relation* à l'Histoire, la manière de relater, le lien de bouche à oreille. Les savoirs sont de moins en moins relayables, de plus en plus relatifs. Le romancier doit alors se donner beaucoup de peine pour retrouver du commun au creux de cette expérience relative, ce qui constitue l'effort de la *Recherche* de Proust. La diffusion machinique de l'information journalistique en est l'extrême opposition. in « Le conteur » & « Sur quelques thèmes baudelairiens », in Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 117 (114-152 & 329-391).

⁶ En effet, toute Révolution suppose de sortir d'une tradition, d'une transmission de pouvoir, de récit. L'expression « Il était une fois », en revanche, appartient à une conception qui suit l'exact opposé : cette « fois » est incorporée dans un tout, un « état » de choses, une lignée : la lignée des protagonistes et la lignée du bouche à oreille qui suppose une continuité temporelle. En disant « Il était une fois la révolution », on enchaîne la Révolution au rang des faits historiques, des hauts faits de l'Histoire, des faits d'armes : la Révolution est érigée en un idéal, un monument du passé. « Il était une fois », c'est la fois qui suit les autres, c'est un maillon dans la chaîne des événements qui se rattachent tous à la première — alors que le mot « Révolution » suppose de briser cette chaîne, elle tient bien plutôt de la « fois de trop », de ce maillon qui doit céder. Avec ce titre, il s'agit donc de révéler l'ambiguïté des deux termes, « fois » et « Révolution », leur ambiguïté réciproque. Il s'agit aussi de rappeler que, dans sa lutte contre le pouvoir, c'est avant tout un certain rapport avec le passé que la Révolution vise à renverser. Le titre doit se comprendre de façon dialectique.

Un mauvais tour, selon Leone, l'Histoire qui suit son cours, tranquillement et insidieusement, le vieux refrain de la vapeur : « *Shone, shoone, shoogne !* » ; trente-trois-quarante-cinq tours, la Guerre sans détour ; Ennio Morricone se faisant mécano avec son *Invention pour John*,⁷ une locomotive encore. Ses bielles tournent à merveille. Le film de Leone parle de redite en Histoire, et il en parle comme il l'entend, au temps des étudiants, 1968, chantonnant le Mexique, l'air du temps, fredonnant la révolte, Pancho Villa à la Bastille. *Il était une fois la révolution* est une réaction aux actualités du passé qui sont alors d'actualité. Le récit est solidement ancré dans son temps, au tournant des années septante. Le tournage de l'*Ouest* s'est fait en fin de décennie : Jason Robards est tombé « en sanglots »⁸ lors de l'annonce de l'assassinat de RFK et la post-production s'est jouée sur le bruit de fond parisien, pendant l'été 1968. Sur la table de montage s'organisent les images nostalgiques de cette parabole historique, cependant que les nouvelles du présent frappent en écho, les images du désert dansant la révolte : *Que Viva Mexico !* va comme de soi.⁹ Almería est encore et toujours franquiste, l'Amérique est encore et toujours vietnamienne. L'*Ouest* est à l'automne, l'Est au Printemps, et l'on croirait entendre du Vivaldi dans les couloirs de la Sorbonne. L'homonymie des temps est un vieux jeu de langue de la Révolution à la française, fortuite puisque ce goût pour les calendriers et le climat est une constante dans les révolutions du globe. *Il était une fois la révolution* commence donc par un coup de tonnerre. Le ton est donné : une tempête encore ; le *tempo* de l'Histoire.¹⁰

⁷ « *Shone, shoone, shoogne !* », une onomatopée sonore, oui, sonore, si sonore qu'elle prend l'allure d'un mot pour un son. Leone est un fanatique des *fumetti*, en témoignent les nombreuses balles perdues, les baffes assourdissantes et les quelques *Cino e Franco, Tim and Spud*, ou *Raoul et Gaston*, qu'il dissémine dans ses histoires d'amitié. Ce « *Shone, shoone, shoogne !* », c'est le *fumetto* que recrache la locomotive de l'Histoire, Edda Dell'Orso, un son au service de Morricone dans son morceau : *Invenzione per John*.

⁸ En effet, l'acteur de Cheyenne (longtemps envisagé pour jouer John) s'est effondré en apprenant la nouvelle. De façon générale, 1968 est une année de grands bouleversements. C'est le cas en France avec les mouvements estudiantins et c'est le cas aux États-Unis avec l'assassinat du procureur général, Robert Francis Kennedy, cinq ans après son frère président, John Fitzgerald Kennedy, et l'assassinat de Martin Luther King, un siècle après la ratification du quatorzième amendement de la Constitution. Inspirée par ce même mouvement américain des droits civiques, l'Irlande du Nord entre dans une phase de violence à partir des années 1966-1969, de la commémoration de l'Insurrection de Pâques (1966) à la marche de Derry, le 5 octobre 1968. Les loyalistes d'Ulster commettent des actes de violence ayant pour but d'incriminer l'*Irish Republican Army*, pourtant moribonde, réveillant là le fantôme de la Révolution irlandaise de 1916. Quant au Mexique, qui s'apprête à recevoir toute l'attention du monde avec les Jeux Olympiques d'été, il est le théâtre d'une des répressions les plus violentes à l'égard des mouvements estudiantins. Il s'agit du massacre de Tlatelolco, dans un lieu historique : la Place des Trois cultures. Et les années qui suivent, poursuivent ce premier élan de violence, notamment en Italie avec, en 1969, l'attentat de la piazza Fontana qui marque le début des années de plomb. L'acte (néofasciste) a longtemps été mis sur le dos des anarchistes. « C'est précisément à ce moment là — dans un engagement qui en surprit plus d'un dans le monde du cinéma, sans compter dans sa famille — que Leone accepta d'apposer son nom au court film contestataire, de contre-information, au sujet d'un attentat à la bombe terroriste perpétré le 12 décembre 1969 à la Banque de l'agriculture, Piazza Fontana à Milan [...]. Son titre était *Le Douze Décembre* ou *Document sur Giuseppe Pinelli*, et les cosignataires du film incluait Luchino Visconti, Elio Petri, Mario Monicelli, Cesare Zavattini et Tino Brass. Le but de ces "actualités alternatives" était de montrer que la couverture médiatique de l'événement par la télévision avait tout simplement renforcé la ligne officielle ». in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 381 & 474-475.

⁹ Car il est bien difficile de ne pas songer au projet d'Eisenstein, une vaste fresque semi-documentaire semi-fictionnelle sur le Mexique, ses arènes, ses survivances précolombiennes, ses fêtes et sa Révolution quelques années (1910-1920) avant que le cinéaste russe n'y pose les pieds (le tournage a eu lieu en 1932). Les bobines du film sont restées à Hollywood puis au MoMA à New York, avant d'être récupérées par les archives Gosfilm en 1970, alors que Leone se consacre à son projet. Le film est finalement monté dans les années qui suivent (par Grigori Alexandrov) et sort en 1979, dans une forme qui demeure encore bien ruineuse. De façon générale, le cinéma de Leone porte un imposant héritage eisensteinien, et ce n'est pas le dernier projet titanique de Leone qui viendrait le contredire. En 1989, Leone est très proche d'entamer la production d'un monstre financier adapté des *900 Jours de Leningrad* (Harrison Evans Salisbury), avec la participation active et actée du gouvernement soviétique, et des studios européens et Hollywoodiens, et cela en 1989.

¹⁰ Dans ses *Passages*, Benjamin s'arrête un court instant sur « la double signification du mot "temps" en français », ce que la langue de Molière partage avec d'autres consœurs latines, dont l'Italien et l'Espagnol. in « L'ennui, éternel retour » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 131.

Un ton critique donc, certes, mais un ton révolutionnaire, une poétique révolutionnaire. Il est évident que l'analyse d'un tel projet risque d'être peu concluante, et cela vaut comme hypothèse de travail, hypothèse même de la postmodernité qui demeure sans réponse. Cela vaut surtout comme l'axe de rotation de la *Trilogie du Temps* : triptyque du miroitement et non de la transmission ; le vis-à-vis avec l'Histoire ; le reflet moderne de l'être postmoderne.¹¹ L'hypothèse est que ce reflet définit la vraie Révolution comme un retour, un miroitement, une rencontre avec le passé. Par cette laideur humaine, à travers ce sombre portrait qu'il fait de l'Histoire, il en brise le continuum, la belle âme et la bonne conscience héritées des anciens, mais il relaye la rage de leur révolte. Le ton est critique, en effet, parce que Leone est désabusé, qu'il veut désabuser, et qu'à ce titre, l'idéal révolutionnaire n'est qu'un idéal de plus pour engager les masses dans la locomotive de l'Histoire : elle attire les foudres comme elle attire les foules, cette Révolution. Le ton est révolutionnaire, en effet, parce que l'apostasie est l'élan même du révolté face à la *doxa* dominante, la *doxa* de l'Histoire, la *doxa* de La Révolution.¹² À l'instar de la Conquête de l'Ouest, il en emprunte la ligne usuelle et les axes rhétoriques, les stéréotypes qu'il pousse jusqu'à leur terme, la différence étant qu'à l'inverse de ces mouvements coloniaux, l'acte d'interruption participe de la *démarche* même de tout mouvement contestataire, de tout acte révolutionnaire. En la contredisant, Leone renoue la Révolution avec sa forme initiale, il la sort du continuum qui la dénature.¹³ Il démarre son conte en citant l'Autrefois, 1927, en la personne de Mao Tse Tung : « *The revolution is not a social dinner, a literary event, a drawing or an embroidery ; it cannot be done with elegance and curtesy. The revolution is an act of violence* », dont il ampute la finalité ; « *an act of violence by which one class overthrows another.* ».¹⁴

Le film commence par un torrent d'urine qui remonte à l'enfance du cinéaste, une "tempête" venue du hors-champ s'abattre sur une pauvre fourmilière qui creuse sa souche au beau milieu

¹¹ La *Trilogie du Temps* est l'expression employée en Italien pour désigner les trois films : *Trilogia del Tempo*.

¹² Aussi, selon Benjamin, « la représentation de la lutte des classes peut induire en erreur. Il ne s'agit pas d'une épreuve de force qui trancherait la question : qui est vainqueur, qui succombe ? Ce n'est pas un combat dont l'issue déciderait du bien-être du vainqueur et du vaincu. Penser ainsi, c'est masquer les faits sous un voile romantique. Car, que la bourgeoisie gagne ou succombe dans cette lutte, elle demeure condamnée au déclin par ses contradictions internes qui lui seront fatales au cours de l'évolution. La question est seulement de savoir si elle s'effondre d'elle-même ou grâce au prolétariat. La réponse à cette question décidera de la survie ou de la fin d'une évolution culturelle trois fois millénaire. L'histoire ignore le mauvais infini qu'on retrouve dans l'image de deux guerriers en lutte perpétuelle. Le véritable homme politique ne calcule qu'en terme d'échéance. Et si l'élimination de la bourgeoisie n'est pas accomplie avant un moment presque calculable de l'évolution technique et scientifique (indiqué par l'inflation et la guerre chimique), tout est perdu. ». S'en suivent deux phrases qui en disent bien long sur le film dont il est question : « Il faut couper la mèche qui brûle avant que l'étincelle n'atteigne la dynamite. L'attaque, le danger et le rythme sont pour l'homme politique technique — non chevaleresque. » in « Avertisseur d'incendie » in Walter Benjamin, *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine étranger », 2000, pp. 157.

¹³ C'est même bien souvent chez des penseurs réactionnaires que Benjamin reconfigure une cohérence révolutionnaire, tantôt, certes, en les détournant, mais, à bien des occasions, en les prenant au mot. Ce fait est particulièrement notable dans l'analyse qu'il fournit des grands travaux Haussmanniens, où la rhétorique d'assainissement et d'aération de la ville sous le Second Empire sert à dissimuler la perspective d'asphyxie sociale envisagée par l'artiste « démolisseur » (selon le baron lui-même). On comprend très bien, d'après cet exemple, comment l'idée de progrès (de voirie, pourrait-on dire) peut nuire à la véritable cause du progrès social. Le titre du passage des *Passages* est très évocateur : « Haussmannisation, combats de barricades » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 145-172

¹⁴ Paraphrase de Mao Zedong, « The question of "going too far" », in *Report on an Investigation of the Peasant Movement in Hunan*, trad. Peking, Foreign languages press, 1965, pp. 8 (le nom est orthographié Mao Tse Tung dans le film).

du désert.¹⁵ Les croassements de Morricone ricanent de leur sort, et le sable poisseux dégouline vers de petits pieds nus et trapus, les panards d'un pisseur gigantesque : Juan Miranda. Puis le ciel, à son tour, lui pleurniche un coup de tonnerre, rimant la fin des hexapodes. S'ensuivent un sifflement et la voix de l'Histoire, « *Shone, shoone, shoogne !* », puis l'arrivée d'une diligence, dans un air chaud et ondoyant : le générique est lancé, la tragédie peut commencer (*annexe n°22*). Le rustaud déboule de sa butte jusqu'à l'arrêt du bus hippomobile. Mais les cochers n'ont que faire du misérable, ils garent la voiture un peu plus loin, à l'abreuvoir pour leurs huit chevaux. Le gueux penaud essaye de se faire entendre, il doit se rendre aux funérailles de sa mère, mais les deux cache-poussière le rejettent. Finalement, il obtient l'attention du conducteur qui s'imagine un petit scénario dans le huis clos : ce grotesque personnage dans une embarcation de luxe ; ce bout de suif au milieu d'une si charmante compagnie (John Ford n'est pas bien loin). Ils le fouillent de la tête aux pieds, nus sur le crottin, se riant du voyage en perspective. Le badaud entre dans la voiture, avec sa crasse, sa poussière et sa bouche, ouverte à ne rien dire, parmi des bouches qui parlent et engloutissent. Il interrompt un "dîner social" qui voyage en première classe, des gosiers pleins de haine, qui crachent, et qui dévorent (Rabelais n'est pas bien loin, Céline est tout proche).

Quelque Riquet lui tire son chapeau pour empêcher le bougre de s'asseoir parmi les autres convives non moins huppés, la cuisine ambulante n'a pas de place pour les marginaux. Il essaye une porte qui ouvre un cabinet à l'image de son rejet social, des toilettes qui évoquent celles de Morton. « *Not that door ! The other one, there.* », lui indique l'homme au chef nu : un siège dépliant au fond de l'omnibus, à l'arrière-train équestre. La discussion reprend, avec un nouveau *sujet* : les sauvages. Digne héritière de l'introduction *dans l'Ouest*, celle-ci orchestre une harmonie de rots et de hoquets, entre autres insultes expectorées, une lapidation de sons en bonne et due forme, et des gros plans sur ces orifices, très gros plans, très pénétrants (très proches, Eisenstein n'est pas bien loin). C'est répugnant et ça sort presque de l'écran, de bouche à bouche, d'un œil à l'autre, ça gicle et ça déborde, ce dîner social est pire qu'un champ de bataille. La discussion suit son cours et vire à la Révolution, au thème uniquement : « *And that ass Madero wanted to give the government and our land to idiots like this !* » ; « *We are all pawns in the hands of Almighty God. Fortunately, Divine Providence has disposed of that rash individual Madero.* » ; « *What you choose to call Providence. I call General Huerta. He put the peasants in their place.* » ; « *Which is the best place for animals, because that's what they are, animals.* ».¹⁶ Mais la voiture est arrêtée, et, cette fois, pour de bon. Ce sont les sauvages, la petite tribu de Juan Miranda, qui ont tendu un traquenard à la première classe (*annexe n°23*).

¹⁵ Luciano Vincenzoni, l'un des scénaristes du film, évoque sa perplexité initiale vis-à-vis de ce plan urographique, et l'insistance de Leone : « C'était un jeu auquel il jouait quand il était enfant [...] un jeu qui consistait à être celui qui toucherait le plus de fourmis en urinant. ». « Il était une fois à Rome », in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelques choses à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 38.

¹⁶ « C'est un équivalent cinématographique de la prose crue de Céline et il doit beaucoup aussi à Eisenstein. » in *id. ibid.*, pp. 447.

Ce dernier en profite pour répondre aux quelques questions qui lui ont été posées durant le trajet, une petite présentation : « *That's my sons, each one of them from a different mother. That's my dad, I think.* » et, surtout ; « *My mother, she had the blood of the Aztecs which was before your people !* ». Et puis, il s'illustre dans la monstruosité qu'on lui attribue, il rejoue la scène qu'ont dépeinte le prêtre et la bourgeoise, un viol hors-champ. Enfin, il les relâche dans la nature, dépouillés et nus tels des cochons. Leone choisit la voie de la trivialité. Comme dans le troisième *Dollar*, il s'agit de l'histoire d'une amitié, la rencontre de Pulcinella et d'Arlecchino : les pitreries de l'un et les fourberies de l'autre, transvasées dans le genre picaresque. Et c'est selon ces termes que le récit a valeur de commentaire sur les mœurs de l'époque, des époques. Dans le ton, le film est bien plus proche de la première trilogie, en particulier de ce troisième opus avec lequel il partage les images les plus historiquement incisives, les plus directement teintées du vécu particulier du cinéaste durant la Guerre mondiale. Le *pícaro*, le Polichinelle, c'est Juan qui s'apprête à faire la connaissance d'un Arlequin irlandais rembourré de dynamite, de nitroglycérine, et voyageant à dos de motocyclette. Entre autres bâtons, il lui arrive d'inhaler les saveurs herbacées aux couleurs de son pays natal, des origines qu'il partage avec un certain Brett McBain, et d'autres insulaires venus se perdre en Amérique. Verts sont les songes voués à ces lointaines contrées (*L'Homme tranquille*) et cendrées sont ces mêmes images lorsqu'il exhale ces temps de *troubles* (*Le Mouchard*). John fume, de l'herbe. Et il boit, du whisky.

On commence à connaître la chanson : « *Shone, shoone, shoogne* » ; Juan (Rod Steiger), John (James Coburn), Sean (?). Ils se rencontrent sur la route, en une rencontre rocambolesque dont ni la moto ni la caravane improvisée ne sortent indemnes, l'une à coup de feu, l'autre à coup de dynamite. Juan y voit la « destinée », deux John et suffisamment d'explosif pour redessiner les cartes du pays.¹⁷ Il songe au paradis sur terre, l'Eldorado, la banque nationale de Mesa Verde qu'il voudrait bien dévaliser. Mais John préfère l'argent gisant dessous ces montagnes au trésor doré de la ville, il est venu pour fuir et enfouir le lourd passé d'outre-Atlantique, loin derrière, et anachronique,¹⁸ dans

¹⁷ Le film met une certaine emphase sur les rapports d'échelles que représentent les cartes, qui illustrent ici le rapport d'échelle entre l'individu (ou la famille, l'amitié) et le collectif (le peuple mexicain, le Mexique). Lors de leur première rencontre, John prévient son homonyme avec cette phrase pleine de dynamite : « *If I fall, they'll have to alter all the maps.* ». Dans une autre scène, c'est Juan qui manifeste son désintérêt politique en se couchant sur la carte du pays, en contraste avec l'Irlandais lecteur de Bakounine. L'introduction initialement envisagée n'est pas sans rappeler celle de *Juge et Hors-la-loi* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, John Huston), sorti en 1972 : « À l'écran, on verrait une grande carte de l'Amérique, puis un zoom plongeant isolerait les frontières du Mexique qui serait cerné par une barrière de flamme. ». in *id. ibid.*, pp. 438-439.

¹⁸ *Le Mouchard* (*The Informer*, 1935) et *L'Homme tranquille* (*The Quiet man*, 1952) sont les deux principales références "irlandaises" d'*Il était une fois la révolution*. Les deux films de John Ford ont inspiré les *flashbacks* de Leone, les souvenirs de John Mallory, dont la figure principale est la combinaison des deux personnages fordien : Sean (Thornton, John Wayne dans *L'Homme tranquille*) Nolan (Gypo, Victor McLaglen dans *Le Mouchard*). Sean Nolan apparaît alors dans deux environnements parallèles : la campagne idéalisée (*L'Homme tranquille*) et la ville, le bar, la guerre (*Le Mouchard*). Mais l'identité du personnage est "trouble", il pourrait bien s'agir de John lui-même (c'est la première réponse qu'il donne à Juan, « Sean », avant de se reprendre, « John »), et c'est d'ailleurs le nom de Sean que Frayling et Leone utilisent le plus souvent pour parler de ce John-Sean rendu au Mexique (mais le film donne plus d'indices allant de le sens de John : un avis de recherche dans le journal ; les interactions des Johnny, Juan et John, etc.). Les références à l'IRA et aux Troubles sont toutes les deux anachroniques dans le contexte du film. *L'Irish Republican Army* désigne, au mieux (au plus proche du contexte intradiégétique du film, 1913), une organisation illégale qui débute en 1916. Mais celle qui est véritablement évoquée, c'est l'IRA du Sinn Féin, qui émerge de la séparation des deux Irlande en 1922, et qui se rapproche du contexte extradiégétique du film : le début des Troubles du conflit nord-irlandais. Ces *flashbacks* sont davantage ceux de Leone, ceux d'un cinéphile, et, d'avantage encore, des *flashforwards* qui insinuent les actualités de 1971 dans les antécédents politiques abordés. in *id. ibid.*, pp. 453-454.

une autre histoire de Révolution. Mais l'IRA refait surface dans la mémoire traumatisée du militant, parfois sous son meilleur jour, parfois le pire, l'amitié, la délation, « *Sean, Sean* » (David Warbeck), souvenir tranquille dans l'idylle, et mouchard dans le bar. Warbeck est maquillé, il n'a pas ce mélanome sur le visage, cette tâche, c'est du *made up*. John décline donc l'invitation de ce voleur de poulets (*pullicenus*) comme le qualifie Leone. Mais Juan n'en démord pas et tourmente l'Irlandais dans le désert, à la façon d'un autre voleur de poulets, Tuco du *Bon, la Brute et le Truand*. Rien n'y fait, John semble bien décidé à travailler dans ces mines pour quelque capitaliste allemand.¹⁹

Et pourtant, le destin les mène à se rejoindre à Mesa Verde où une bande s'organise pour attaquer la banque. Le rêve de Juan semble proche de se réaliser, le plan est mis sur pied par un certain Dr. Villega (Romolo Valli) et ce fourbe d'Irlandais, John Mallory, qui se joue du naïf pour l'embarquer dans l'aventure révolutionnaire. Et le pauvre s'y applique, progressant dans le bâtiment déserté, ouvrant les chambres fortes, vides en liquide, pleines en personnes, des chambres qui, à bien y regarder, ressemblent de plus en plus à une place forte : la banque a été réaffectée par le Général en prison politique de fortune, que le Charlot dévalise.²⁰ Malheureux, le voilà donc héros de la *Revolución*, sur les épaules des hôtes libérés, sous l'ovation des foules : « *But I don't want to be a hero, all I want is the money, the money !* ». Désormais bien accompagné, à la tête de l'exode, le binôme johanique se lance dans une petite joute politique que le naïf emporte sur son pendant intellectuel. L'*aficionados* réagit au désintéret du Giovanni pour la cause de son pays alors que celui-ci s'étale de tout son poids sur la carte du Mexique : « *It's your country you're lying all over there !* ». Mais Don Coglione lui répond : « *J : Not my country, my country is my family. / J : Well, your country's also Huerta, and the governor, the landlords, Günther Ruiz and his locusts. This little revolution we're having here.* ». Ce dernier terme alarme le montagnard et réveille sa colère :

« *A revolution ? "Little revolution" ? Please, don't try to tell me about revolution ! I know all about the revolutions and how they start ! The people that read the books, they go to the people that don't read the books, and say "Ho-ho ! The time has come to have a change !" I know what I'm talking about when I'm talking about revolutions ! The people who read the books go to the people who can't read the books, the poor people, and say, "We have to have a change." So,*

¹⁹ Parmi les nombreux passages qui n'ont pas fait le montage final, il y a la séquence où la famille de Juan tourmente l'Irlandais dans le désert, à la manière de Tuco avec le Bon. Finalement, en essayant de tendre un piège aux Miranda, John en vient à préparer la mise à mort de ses employeurs, en installant des explosifs dans une église où il a cru reconnaître la petite troupe. Si la version américaine a abandonné toute cohérence, la version italienne a remonté la séquence en expliquant le *quiproquo* par l'ivresse de l'Irlandais : « dans la version italienne, il est tellement imbibé dans une séquence [(en fait, il est déshydraté)] qu'il est incapable de manœuvrer son détecteur, si bien que Juan doit faire sauter le propriétaire de la mine, Aschenbach, et son escorte de soldats, en appuyant lui-même avec le pied sur la poignée de commande. » *in id. ibid.*, pp. 450. Il semblerait que Frayling n'ait pas disposé de cette information lorsqu'il a rédigé la biographie, mais c'est sa propre voix qui comble les trous dans les éditions récentes des DVD et Blu-ray. La séquence fait écho à l'un des premiers échanges du protagoniste, où le mendiant apolitique bassine le révolutionnaire averti avec ses histoires sur la tyrannie qu'exerce l'industriel allemand sur les habitants de la région. De façon générale, toutes les séquences qui prêteraient à une possible apologie de la Révolution sont des actes de résistance (quoique tous apolitiques) de la part du non-révolutionnaire, Juan, dont le meilleur exemple est l'arrestation de la diligence et du diner social (l'image hippomobile est tout de même très éloquente).

²⁰ Il s'agit d'une « référence à la scène de *Modern Times (Les Temps modernes)* dans laquelle le vagabond ramasse un drapeau rouge tombé d'un camion et se retrouve par hasard à la tête d'une manifestation ouvrière. ». Leone dit parfois d'*Il était une fois la révolution* qu'il s'agit d'un film politique et parfois qu'il s'agit d'une réponse à la tendance des films politiques. Le mariage entre ces réflexions apparemment contradictoires se comprend notamment dans l'admiration qu'il a pour Chaplin. *in id. ibid.*, pp. 422-447.

the poor people make the change. And then, the people who read the books, they all sit around the big polished tables, and they talk and talk and talk and eat and eat and eat. But what has happened to the poor people ? They are dead ! That's your revolution ! So, please, don't tell me about revolutions. [pause] And what happens afterwards ? The same fucking thing starts all over again ! »²¹

Sur ce, le cerveau jette sa lecture à terre, un livre de Mikhael Bakounin, drôlement orthographié, *The Patriotism*.²² Et ce fameux Günther, depuis son char cuirassé, traquant le peuple errant, tombe sur l'ouvrage anarchiste qui trahit la voie à suivre. Mais, désormais loin de la ville, ce peuple libéré s'enfuit par le désert, guidé par deux prophètes, ce pauvre martyr menant sa *Vie de Brian* et ce John qui lui dicte son hagiographie. À mi-chemin, passé un pont déshydraté, il use à nouveau de ses ruses pour embarquer Juan dans le mythe de la Résistance : pour eux, le désert s'est ouvert, pour les suivants, il va se refermer ; nulle eau salée dans cette histoire de *Passage*, que de la nitro, ici et là.²³ Pour l'armée, c'est la déroute, la débandade, et, enfin, la tempête, de balles, de gravats, de flammes. Mais, contrairement à la libre patrie de l'anarchiste, et à l'*Exode* de la Bible, la terre n'a rien du lait et du miel qu'elle a promis, que la mort au bout du compte. Victorieux, Juan et John tombent, lors du retour parmi les leurs, dont la petite famille des Miranda, sur un peuple de Macchabées, des monticules de cadavres qui engorgent les galeries souterraines où se sont réfugiés les résistants. Avec cette scène, Leone réveille un vieux traumatisme de la Guerre, le massacre des Fosses ardéatines,²⁴ attribuant à ce Günther, et ça sonne plutôt juste, quelque tonalité germanique. Tout de larmes, Juan fait, pour la première fois, le compte : « *Six, I've never counted them before.* », avant de sortir de la grotte pour aller rendre ces comptes (*annexe n°24*). Il est arrêté, et John, bouleversé, entend le libérer.

²¹ « “Mais au centre du film, et c'était ma motivation essentielle, il y a le thème de l'amitié qui me tient tant à cœur, révélait Leone. Vous avez deux hommes : l'un, naïf, et l'autre, intellectuel [...] L'homme simple donne une leçon à l'intellectuel. La nature l'emporte et finalement l'intellectuel jette dans la boue les écrits de Bakounine. Vous vous doutez bien que ce geste est une référence symbolique à tout ce que ma génération a connu en termes de promesses.” ». *in id. ibid.*, pp. 446.

²² Non seulement le nom de Mikhaïl Bakounine fait ici un curieux mélange de ses variantes orthographiques (selon les langues), mais le titre du livre aurait dû être *On patriotism*. « “C'est le moment où le vrai conflit entre les deux hommes éclate. Quand l'homme naïf donne une leçon à l'intellectuel... Et j'ai ajouté l'idée que le nazi trouve ce livre anarchiste dans la boue. Et il sait qui est Bakounine ! Ce geste de rejet traduit toute mes désillusions.” ». *in id. ibid.*, pp. 458.

²³ Un pont, un passage, une frontière, dont la terre promise n'est autre que le rêve américain du dernier volet de la trilogie : « De toute évidence, le film épique inspiré par les gangsters américains était toujours présent à son esprit. Il faisait référence à *Il était une fois la révolution* comme se situant “entre le crépuscule de la frontière et les nuits noires de la ville”. Pendant la première moitié du film, Juan décrit le fantasme de l'immigrant qui imagine un pays de cocagne fait de lait et de miel : pas un pays du développement personnel et des cours du soir mais un espace rempli de riches banques à dévaliser. [...] *Il était une fois la révolution* illustre, à gros traits, cet élan qui a poussé en masse des populations originaires d'Irlande, d'Italie, d'Espagne et du Mexique — tous des pays de culture catholique — à émigrer vers ce creuset américain dominé par les protestants, et ce, entre l'époque de la fin de la conquête de l'Ouest et le début du développement des conurbations. Le film montre aussi que les différents ingrédients du creuset peuvent rester éloignés les uns des autres et de tout le reste. / Leone se rappelait de ce processus d'adaptation avec une dose de justifications données *a posteriori* : “Je voulais clôturer toute une période de mon travail. [...] Bientôt, je me suis rendu compte qu'*Il était une fois la révolution* devenait le second volet d'un nouveau triptyque... Ici, à travers cette époque de la révolution, j'évoquais la deuxième frontière américaine... Après cela, je savais que j'allais pouvoir parler de mes fantasmes définitifs : ma relation à l'Amérique, les amitiés perdues et le cinéma.” ». *in id. ibid.*, pp. 459-460.

²⁴ Selon Leone lui-même, « certaines des péripéties décrites dans *Il était une fois la révolution* [...] concernaient à la fois la révolution mexicaine et des événements [...] de la Seconde Guerre mondiale : “Le massacre des gens dans la grotte est basé sur une tragédie historique : il a effectivement eu lieu en Italie. Les troupes allemandes d'occupation ont mené une opération de représailles : ils ont fusillé 300 personnes d'un coup, femmes, enfants, juifs et hommes politiques, [...] c'est le massacre des "Fosses ardéatines".” Avec l'effondrement de l'armée italienne en 1943, la guerre est arrivée sur le sol italien, les troupes et l'administration allemandes ont envahi Rome. Dès 1938, l'antisémitisme était inscrit dans les lignes du régime fasciste à travers les discours pompeux de Mussolini sur les caractéristiques “levantines” que les esclaves achetés par l'Empire romain avaient introduites en Italie, mais il fallut l'occupation nazie de 1943-1944 pour que sa rhétorique devienne effective. ». *in id. ibid.*, pp. 44-45.

La scène suivante est une nuit en pleurs, fait notable dans le désert. John est le spectateur de l'Histoire qui, ici, se trace à la craie, au nombre de lignes, de tués : des lignes de mire sur un mur, un mur de projections — la fantasmagorie n'est autre qu'un peloton d'exécution. Ce cinéma en plein air, il puise sa lueur des phares d'une automobile (encore un véhicule sur la route de l'Histoire) et le cauchemar qu'il projette au bout de la nuit mexicaine, c'est le *Trois Mai (annexe n°25*) de la vieille péninsule. Le véhicule des premiers temps, dont même la lampe est à essence, sert à dissimuler sous ses fards le Dr. Villega, craquant, crachant le morceau.²⁵ Et, à son tour, John se remémore son vieux cauchemar insulaire : son ami, Sean, taché d'un point noir, et autres coquards, escorté par ces traditionnels casques à pointe britanniques (tiens ?) ; et Sean pointe, du bout de ses doigts. John est armé dans ce cauchemar, dissimulant son canon parmi les faits divers. C'est finalement John qui est pointé du doigt : ni une ni deux, il se retourne — retour au Mexique ; le peloton exécute sa tâche, tirant l'Irlande du mauvais rêve. L'ombre de l'essuie-glace imite le pendule sur le visage de Villega, pleurant sous le pare-brise. À terre, des sarcophages et des cadavres chauds, des marres de sang et d'eau. L'intempérie verse sa mélancolie, le temporel ses averses : c'est la nuit par mauvais temps.

Au petit matin, le même mur accueille le Pancho Panza de la Révolution fantasmagique, Juan. Mais des sifflements parviennent à passer le mur, l'*Invention pour John*, suivis de près par une mèche courte et une annonce : « *Duck, you sucker !* ». Le mur et la rangée de soldats sautent, tandis que John débarque sur sa moto, recueillant son ami au passage. Le chapitre suivant est une raffinerie de sucre, mobilisée, pour les besoins du film, comme hôpital militaire et camp d'exécution, avec ces fossés parallèles aux voies ferrées : des tranchées qui, dans la réalité, servent à laver des betteraves accueillent ici le sang des figurants de l'Histoire ; des pelotons d'exécution à grande échelle, et dans un cadre industriel. Ici, la mort est un métier. Le *travelling* glisse vers l'usine au rythme de l'arrivée d'un train en gare, couvant en son sein deux clandestins parmi les volailles du wagon bétailier, Juan-John, entre autres souffles vaporeux. Le *Latino* en deuil broie du noir et voit la lumière entre les volets, une autre exécution, un déserteur, un uniforme sous un cache-poussière.²⁶ Les John partent pour Mexico et, qui sait, peut-être un peu plus loin, pour aller vivre un peu du rêve américain (« *Johnny, Johnny !* »). Un canari lâche une fiente sur Juan qui lui rétorque : « *But for the rich you sing.* ».²⁷

Le train s'apprête à partir, mais il est arrêté par un véhicule d'où sort une tête familière, le visage de tous leurs maux, la tête d'affiches placardées à toutes les rues qui traversent ce récit : le

²⁵ Un autre gros segment arraché au film explique le massacre de la grotte plus en détail. C'est Villega qui, capturé et torturé, finit par indiquer l'emplacement où se tiennent cachées les foules libérées par les opposants politiques.

²⁶ Le figurant a été choisi pour sa ressemblance avec Mussolini, teintant la scène d'une ironie bien obscure. *in id. ibid.*, pp. 445.

²⁷ C'est l'occasion de faire ici une autre petite digression sur une éventuelle source d'inspiration du motif de la locomotive. Les *train songs*, très ancrées dans l'imaginaire américain, vont de la comptine et de la *country* bien heureuses aux lamentations mélancoliques du *blues*. L'une des plus anciennes chansons du genre, *The Carrollton March*, a été composée par Arthur Clifton en 1828, à l'occasion de la construction de la première voie ferrée du pays : la Baltimore and Ohio Railroad. Charles Carroll est alors l'un des derniers signataires vivants de la Déclaration d'Indépendance et pause la première pierre d'un long chemin. L'*Invenzione per John* a donc de nombreux modèles, et l'on serait enclin d'imaginer, entre autres John, des Joan Baez, Bob Dylan, Hedy West, ou des Vashti Bunyan.

Gouverneur, un despote clandestin qui prend fuite avec sa fortune, menacé par les raids villistes. Les trois hommes essaient de dormir dans le vacarme et le capharnaüm, mais le train est à nouveau arrêté par un véhicule, encore une voiture qui en arrête une autre, la Révolution qui se met en travers de l'Histoire, et ça tire des balles de partout. Le fugitif rebrousse les wagons, courant vers ses sujets. John, dégainé un *revolver*, mais Juan met du temps à identifier la tyrannie, Don Jaime (Franco Graziosi), l'auteur de ses malheurs qui essaye de l'amadouer avec un peu de l'or que le bandit a si longtemps désiré. Malgré les morts, à la vue des bijoux, le cul-terreux se prend à hésiter : sa mire se fait mirage ; Miranda est ébloui. La cible en profite pour essayer de s'en sortir, et elle en sort, avec deux balles dans le plastron.²⁸ Juan, le héros tyrannicide, subit une nouvelle ovation (*annexe n°26*).

Les voilà donc tous deux embarqués dans un train qui n'a ni queue ni tête, une histoire de Révolution, une *sucess story* à l'Américaine, *Johnny & Johnny*, qui continue d'avancer vers cette destination impossible. Dans le wagon, les deux amis s'entretiennent avec les *sombreros* de Pancho Villa qui flattent le courage du mutin et de son acolyte à la baguette magique. Ils fument et mangent du Chili, lorsqu'un autre visage familier pointe le bout de son nez, Villega qui s'est sorti d'affaire en toute discrétion. Les rebelles et Juan ignorent son petit passage aux aveux. Seul John en sait quelque chose qu'il se garde, avec la perspective d'un tête-à-tête en tête de file : il invente un plan pour court-circuiter les repréailles militaires (une locomotive bondée de soldats qui fonce droit vers la faction). Le dynamiteur pense à rebours : il imagine envoyer coup pour coup, locomotive pour locomotive, et la sienne bondée d'explosifs avec deux mécanos, John-Villega, tête-pour-tête, *com-motion*. Le vis-à-vis armé suit tranquillement sa route, et les deux révolutionnaires dialoguent sur le passé, alimentant la locomotive infernale.²⁹ L'Histoire prend la forme d'une joute équestre, ou ferroviaire : un champ-contrechamp qui risque de faire des dégâts. Passé et futur dialoguent, John et Villega se donnent la réplique qui prend la forme du *flashback*. Villega se fait la réplique du passé, *Sean, Sean*, la locomotive. Ce *flash* traumatique est toujours le même : Sean, dans un miroir, le mouchard dans un bar, et John, le fusil enroulé dans du journal ; Sean qui pointe du doigt et John qui pointe du canon ; il tire, et on comprend, ça perfore le crâne — ce point noir, ce grain de beauté qui tache le passé, c'est une cicatrice sur l'amitié,³⁰ c'est le reflet de John sur son passé, la balle qu'il a pointée. Les points sont des stigmates en Histoire, les dates fondent des chemins de croix (*annexe n°27*”).

John le résume ainsi : « *When I started using dynamites, I believed in many things, all of it. Finally I believe only in dynamite. I don't judge you Villega. I did that only once in my life.* ». Les

²⁸ Le matraquage publicitaire avec la tête du gouverneur sert autant à évoquer la propagande fasciste que les nombreuses affiches de prime dans le cinéma de Leone qui, elles-mêmes, évoquent des cibles : l'image est donc paradoxale. Dans une autre scène, un opposant politique est forcé de prêter allégeance à l'image, mais, par résistance, il crache dessus, avant d'être exécuté contre le même mur.

²⁹ Ce vis-à-vis armé, c'est la locomotive où se trouve Günther Ruiz qui se lave les dents, l'occasion d'un *travelling* arrière depuis son reflet dans la glace jusqu'à l'original. Ce vis-à-vis résume la course des deux trains et évoque le miroir dans le *flashback* de John.

³⁰ Du point de vue de John, c'est une cicatrice du passé. Du point de vue de Sean, ou de ce qu'il en reste, de son souvenir, cette cicatrice est celle de l'avenir, la cicatrice de son destin funeste, marquée en lui dès le départ, dès le début du film.

locomotives vont bientôt se rencontrer (un nez-à-nez bien loin de Ford). La mèche et les rails se sont synchronisés. John invite Villega à sauter de la locomotive avant qu'elle ne saute à son tour, mais ce dernier reste accroché aux commandes, par désespoir, par héroïsme, par honte : il s'enchaîne au funeste destin. John saute, les machines suivent. La nuit est au Grand Soir, les rebelles sortent de partout, dont Juan, la mitrailleuse entre les bras, les deux amis se retrouvent. Les militaires sortent de la carrosserie fumante et les balles se répondent. John est touché, Günther l'a pointé. Juan le venge sur le champ, à coup de rafales qui déplacent l'officier sur plusieurs mètres et le jettent dans un renfoncement.³¹ Le petit bonhomme retourne auprès de son camarade mourant et essaye de le raccrocher à la vie et à leur rêve, *Johnny & Johnny*. Mais ce dernier se sait proche de la Fin.

John se roule un doux souvenir, mettant la salive au bon vieux temps, joignant l'Irlande au Mexique. Juan insiste, « *I'll go. I'll get help.* », mais la tige est agrémentée de mauvais temps, un peu de cette chimie qui brûle pour le destin, des herbes et du tonus, de l'hier sans lendemain. La tabagie ressemble alors à une extrême onction et, contre un peu de feu, le mourant remonte un dernier présent, une amulette, une croix : il s'agit du chapelet que Juan a abandonné en cours de route, la foi qui les a abandonné en cours de route, lui et les siens. Juan allume la mèche nostalgique de l'Irlandais, avant de partir chercher de l'aide, le dernier échange du mourant et du vivant. Cassant sa pipe, humant le calumet, John s'inhale et s'annihile, se *flashes back* et compte à rebours, il aspire le passé vers la fatalité : John–Sean dans la campagne verdoyante, deux astres frères et une dame qui lie leur amitié ; une idylle tripartite,³² une chimère tricéphale ; un temps au ralenti. La Belle enlace quelque trogne où s'enracine le pays, John l'embrasse, Sean, à son tour, *l'un l'autre*, tout deux qu'il soit, ils courent, il gravite. Il s'aime, se détestent. Le philtre bute sur une dent. Juan a tout juste le temps de s'écrier : « *Johnny !* » — explosion. La fumée monte, les débris tombent, et le pauvre esseulé se retourne vers l'audience, cachée en salle obscure. Sa voix *off* interroge : « *What about me ?* ». Le vis-à-vis se fige en photogramme, accueillant le titre. Puis le générique défile sur l'image fixe, le visage d'hier, la génération du passé (*annexe n°28*).

³¹ La scène est des plus cathartique, la rafale de balles semble complètement démesurée. Le geste cinématographique qu'il faut y voir est revancharde, c'est Juan qui venge les siens, mais c'est surtout Leone qui se défoule sur les abominations du passé. C'est sans doute cet aspect qui caractérise le mieux les films expiatoires d'un Tarantino, avec son *Inglourious Basterds* (dont la mort du Führer semble tout droit s'inspirer de celle de Günther) et son *Django Unchained*, principalement.

³² Et, derrière cette idylle, c'est aussi un triangle amoureux qui guète, un désir triangulaire qui débouche sur des contradictions.

Ménage à trois

La Révolution pourrait bien procéder de deux forces contradictoires : « Il faut couper la mèche qui brûle avant que l'étincelle n'atteigne la dynamite », et il faut faire exploser la voie, « tirer le frein d'urgence ». Il faut bien vite que la locomotive atteigne la dynamite, couper court à son Histoire.¹ Pousser le détonateur, c'est tirer le frein d'urgence. Et ces mèches, courtes et longues, celles-ci parlent du temps à rebrousse-poil, elles décomptent leur avancée sur le chemin de l'Histoire qui, à l'aube du XXe, est encore et toujours à l'âge du fer, aux plus sombres heures du fer, contemporaines d'un certain Vincenzo Leone et d'une certaine Bice Waleran. Ce monde n'a rien en commun avec les *westerns*, il n'est plus question d'archétypes en agonie, mais de vieux fous chassant encore les fantasmagories du XIXe siècle. Le petit balourd « de peu de plomb dans la cervelle », et son ami moustachu, voué à ces révolutions qui brassent les cieux du désert, que de « moulins à vent ».² Et le naïf, bien moins nigaud qu'il n'y paraît, finit tout de même par s'embarquer dans la sottise aventure de son acolyte. La Révolution est la chimère de ce John Quichotte, et de son pauvre Panza. La Dulcinea est loin derrière, si loin qu'elle n'a peut-être jamais vu le jour. Ce qui forme les doublons, ce sont ici les prismes : le mythe ; le cinéma ; les projections ; les chimères ; les dulcinées. La référence au roman de Cervantes, roman parmi les romans, une *vérité romanesque* pour un *mensonge romantique*, selon les mots de René Girard,³ permet à Leone de cibler ses mirages :

« Ce n'était pas seulement l'esprit libertaire et l'amour libre ; il y avait aussi une dimension symbolique. Cette femme représentait la révolution que tout le monde voulait embrasser. Et Sean voit défiler ces images tout en fumant son étrange cigarette bourrée de dynamite. On ne sait pas s'il rêve, s'il imagine ou s'il se souvient... Et j'ai inséré la scène de telle façon qu'on sentait que Juan voyait aussi le fantasme de Sean... Ils étaient ainsi de nouveau réunis, juste avant que l'Irlandais n'explose. »⁴

¹ Dans la perspective qu'il se donne de « démythifier » (quelque mythe que ce soit), Leone ne cherche-t-il à saper, à rompre des axes rhétoriques et des lignes morales ? Renverser, mettre à la renverse l'idée de Révolution, n'est-ce penser le renversement ? *Il était une fois la révolution* embrasse, embrase les deux allégories de l'Histoire de Benjamin, la « locomotive » et la « mèche ».

² « Dans ce temps-là, don Quichotte sollicita secrètement un paysan, son voisin, homme de bien (si toutefois on peut donner ce titre à celui qui est pauvre), mais, comme on dit, de peu de plomb dans la cervelle. Finalement il lui conta, lui persuada et lui promit tant de choses, que le pauvre homme se décida à partir avec lui, et à lui servir d'écuyer. » ; « Prenez donc garde, répliqua Sancho ; ce que nous voyons là-bas ne sont pas des géants, mais des moulins à vent, et ce qui paraît leurs bras, ce sont leurs ailes, qui, tournées par le vent, font tourner à leur tour la meule du moulin. » ; « Don Quichotte ne dort pas de toute la nuit, pensant à sa dame Dulcinée, pour se conformer à ce qu'il avait lu dans ses livres, que les chevaliers errants passaient bien des nuits sans dormir au milieu des forêts et des déserts, s'entretenant du souvenir de leurs dames. ». Trois-cent dix ans plus tard, le chevalier errant lit du Bakounine, voyage sur une Rocinante métallique, et il a troqué sa lance contre de la mitraille. Seules lui sont restées ses belles moustaches. Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tome I, trad. Louis Viardot, Paris, Librairie de la Hachette, 1863, pp. 45, 50 & 102.

³ Avec tout le systématisme qu'on peut lui reprocher, René Girard a placé le mimétisme au centre de ses réflexions sur le désir, et qui devient désir triangulaire, et donc conflictuel dès lors qu'il croise différents regards sur un même objet. Cette vision des choses lui est venue d'œuvres romanesques, à commencer par le commencement, Don Quichotte qui débute l'ouvrage de Girard. Et ce qu'il entend par *mensonge romantique*, c'est le modèle, c'est l'idéal que la *vérité romanesque* révèle, met en scène (les livres de Don Quichotte). « Don Quichotte est le médiateur de Sancho. Les effets du désir triangulaire sont les mêmes chez les deux personnages. Dès que l'influence du médiateur se fait sentir, le sens du réel est perdu, le jugement est paralysé. [...] La passion chevaleresque définit un désir selon l'Autre qui s'oppose au désir selon Soi dont la plupart d'entre nous se targuent de jouir. Don Quichotte et Sancho empruntent à l'Autre leurs désirs en un mouvement si fondamental, si originel, qu'ils le confondent parfaitement avec la volonté d'être Soi. » *in* « Le désir "triangulaire" », *in* René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éditions Grasset, 1961, pp. 17.

⁴ L'inspiration de ce destin funeste est *Pierrot le fou* (1965) de Godard que Leone admire. Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 450 & 453.

L'élan est négatif. Une fois encore, Leone s'oppose à une symbolique. La Révolution, ce n'est pas un objectif que l'on poursuit, mais une arrestation. Faire la Révolution, c'est rompre, c'est mettre un terme à quelque chose, c'est donc intervenir dans un mouvement, un processus, et le saper, et ce processus peut bien être une mèche ou une locomotive, une conquête ou un mouvement social, dès lors qu'il est réduit à cette unique mouvance. Le binôme, la paire, l'écuyer et le chevalier errant permettent ensemble de considérer une Histoire dialoguée, contrariée, paradoxale, qui empêche donc de foncer *tête baissée* vers des hélices qui brassent du vent. Des éternels retours, des ritournelles, des chimères d'autant plus belles qu'elles apparaissent à l'œil désabusé : c'est là la stricte vérité du romanesque ; l'objet de ce nouveau genre de conteur dont parle Benjamin.⁵ Les silhouettes demeurent inchangées, les motifs et les figures — Columbia, Marianne, Dulcinée —, mais, à l'aune du roman, ces créatures se montrent pour ce qu'elles sont, des images, des illusions, des idylles de contrefaçon et, en tant que telles, elles sont pleines de vérité. La Révolution, elle-même, souffre de ses vulgaires imitations : *Il était une fois la révolution* de pacotille, le conte, le toc du tocsin, le Louis du bonapartisme, la Révolution dans le salon, le mensonge romantique.⁶

Le Second Empire est un exemple historique en ce qu'il fait justement bien pâle figure à côté de son modèle historique : de Napoléon à son engeance, du coup d'État au coup de l'État. Est-ce du moins l'une des critiques récurrentes qui est faite de ce régime, où règne la bourgeoisie, dont la plus connue, de Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*.⁷ Il s'agit d'une critique constitutionnelle et institutionnelle, qui pose un diagnostic terrible sur la répétition historique et les façades politiques, lesquelles, si l'on songe à Benjamin, trouvent leur pendant architectural chez Haussmann et commercial dans les galeries marchandes, dans le fief du *Caractère fétiche*. Et, si l'on songe d'autant plus à Benjamin, c'est le *Caractère destructeur* qui s'oppose à cette vaste entreprise de démolition qu'a opérée le Second Empire sur la ville et sur les mentalités du pays.⁸ Dans un tel contexte, la

⁵ « Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseil et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber dans la représentation de la vie humaine tout ce qui est sans commune mesure. » in « Le conteur », in Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 121.

⁶ Et le besoin de convertir ce *mensonge romantique* (Hollywood) en *vérité romanesque* est sans doute ce qui caractérise le plus fidèlement le cinéma de Leone : « Pour lui, l'intérêt ne résidait pas dans "la révolution mexicaine en elle-même, mais dans ce que la révolution représentait en tant que symbole, placée dans un contexte intéressant du fait de son retentissement et de sa relation avec le cinéma. C'est un vrai mythe". Il était une fois un conte de fées que trop de gens prenaient pour une histoire vraie, la rendant inopérante par excès d'idéalisation : le récit de Leone la confronterait aux valeurs terre à terre d'un homme simple [...] l'idée "d'une amitié entre un paysan mexicain et un révolutionnaire qui avait appartenu à l'IRA". » Le film résulte par ailleurs d'un amalgame entre plusieurs projets de Leone : le « remake d'*Autant en emporte le vent* ; la biographie de Pancho Villa ; une adaptation du *Voyage au bout de la nuit* de Céline ; et une version du *Don Quichotte*, restituée dans l'Amérique contemporaine. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 431-432.

⁷ Et, au fond, ce que reproche Marx au Second Empire, c'est le mensonge girardien, la parodie, le spectacle qui rejoue les ancêtres, le mimétisme d'un modèle historique, le 18 brumaire devenu farce. Le mimétisme dont parle René Girard, l'idéal mensonger, correspond au moteur historique de l'éternel retour. Et d'une certaine manière, ce que Benjamin reconnaît au *Trauerspiel*, c'est précisément cette vérité romanesque qui s'amuse, se joue — quoique tristement — de ce grand drame mimétique. Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, Éditions Flammarion, 2007.

⁸ C'est l'objet principal du *Livre des passages*. Benjamin articule ensemble les transformations urbanistiques, les luttes politiques, les effets de mode, les développements techniques, dans sa description du régime bourgeois au XIXe siècle, et de sa capitale parisienne.

Révolution s'attaque au discours bonapartiste, tout inspiré qu'il soit des grands renversements réalisés en début de siècle ; elle trouve son expression dans la plainte mélancolique d'un Baudelaire et dans la fougue d'un Hugo ; dans la « défiguration des choses, qui les transforme en quelque chose d'allégorique, [et qui] s'oppose à la transformation trompeuse du monde des marchandises. »⁹ Si le film est cru, et cruel envers l'idéal révolutionnaire, il en reprend l'élan destructeur, défiguratif, irrévérencieux et il en rejoue les *tropes* météorologiques et cosmiques. Leone se dit anarchiste, fils d'un ancien socialiste : sorti du cocon rouge, il en a conservé les amours tout en y renonçant.¹⁰

C'est ce qu'il met en œuvre ici, ces deux forces contradictoires, de même qu'il reconstitue la violence qu'a été pour lui la confrontation entre le rêve américain et la réalité de la Guerre : le rêve des John se confronte à la dictature de Huerta ; l'idéal de Juan (le rêve américain) se confronte à celui de John (le rêve révolutionnaire). C'est ce que représente la rencontre des deux locomotives, tout en donnant une image particulièrement puissante de la Révolution, avec tous ces allers-retours temporels qui correspondent très exactement à la « conscience de faire voler en éclats le continuum de l'histoire [...] propre aux classes révolutionnaires dans l'instant de leur action. »¹¹ Un temps par le rétroviseur, un compte à rebours, une image négative, en négatif, un miroir, tout cela fait d'*Il était une fois la révolution* son apologie négative. Elle est défigurée, ce qui lui évite d'être transfigurée et sublimée en illusion. Car c'est la version transfigurée qui détruit réellement, c'est l'idéal qui déchire une amitié, John–Sean. Cette apologie négative se doit donc d'être équivoque : « brosser l'histoire à rebrousse-poil » ; « organiser le pessimisme » ; « défigurer » et donc changer d'objectif, faire de cet objectif, faire du prisme lui-même, le véritable objet, le socle de la Révolution.¹²

⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 228.

¹⁰ « À la fin de la guerre, comme beaucoup d'italiens, j'avais des illusions et des rêves. Je croyais à la révolution — dans les esprits sinon dans la rue. Je rêvais d'une société plus juste et plus humaine où la richesse serait plus également distribuée. J'adorais l'histoire et en retracer son développement dans les grandes lignes. Après tout, mon père avait combattu le fascisme ; il avait créé le Syndicat des réalisateurs et j'étais issu d'une famille de socialistes. » Leone admettait volontiers la distance qu'il avait prise par rapport à la lutte et disait : [...] « Disons simplement que je suis un socialiste qui a perdu ses illusions. Au point de devenir anarchiste [...] modéré. [...] La politique n'est jamais absente de mes films. Et dans ces films, les anarchistes sont les personnages qui disent la vérité. Je les connais bien parce que mes idées sont proches des leurs. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 422-423.

¹¹ Benjamin compare la Révolution à la mode qui, l'une et l'autre, se réfèrent aux figures du passé. Mais, dans la mode, la citation sert à enjoliver, elle participe au boniment, à la fétichisation, à la publicité (elle se réfère alors aux succès). La Révolution elle-même peut servir de référent, c'est ce que suggère Marx, et donc consolider le pouvoir en place (elle sert le Roman national). D'ailleurs, ce phénomène s'observe dans le cas du Mexique, avec la PRI, et dans le cas du Thermidor soviétique selon le mot de Trotsky. Avec sa quatorzième thèse, Benjamin laisse envisager la cohérence entre ces deux textes de Marx, le *18 Brumaire* et le *Caractère fétiche de la marchandise* : « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais qui forme celui qui est plein de "temps actuel". Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé de "temps actuel", surgi du continuum de l'histoire. La Révolution française s'entendait comme une Rome recommencée. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. C'est en parcourant la jungle de l'autrefois que la mode a flairé la trace de l'actuel. Elle est le saut du tigre dans le passé. Ce saut ne peut s'effectuer que dans une arène où commande la classe dirigeante. Effectué en plein air, le même saut est le saut dialectique, la révolution telle que l'a conçue Marx. » Ces dernières phrases signifient que, mise en vitrine et autres galeries, ou sur la scène du pouvoir politique qui n'est jamais qu'un pouvoir re-présentatif, la répétition, la citation, le ré-cit que l'on fait du passé sert d'élément rhétorique de renforcement du pouvoir. En plein air, dans le monde réel de la population, la citation rentre en contradiction avec cette parade mensongère, précisément parce qu'elle se réfère à d'anciennes luttes contre les ordres anciens, et à leurs anciens modèles. « Thèse XIV » & « Thèse XV », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 160 & 165.

¹² C'est pourquoi la Révolution invente un nouveau calendrier. Ce qu'elle cherche, c'est l'an zéro, le miroir, le monocle de l'Histoire.

Le cinéma a donc du potentiel dans une telle conception de l'Histoire, tout comme il en a pour la version progressiste et mouvante. Au défilement du film où s'entretiennent les tendances qui s'y déploient s'oppose le montage qui doit avoir du répondant. Les *travellings* de Leone prennent la forme de l'impassible mouvance de l'Histoire, contrecarrée à l'occasion des découpages bien plus abruptes et des oppositions d'échelles. C'est le cas notamment dans la scène où Juan rencontre et tue le tyran à l'origine de son malheur : le montage s'accélère et mitraille des sons de balles décomptant les morts de la famille ; plan par plan ; *zoom* contre *zoom* ; champ-contrechamp ; du plébéien au patricien. De façon générale, c'est l'esprit de revanche qui est surtout conservé de la Révolution et qui est loué par Leone. Et ce qu'il a nécessairement d'anachronique, de fantomatique, l'écartèlement et la tension qu'il inscrit entre deux temps : les desseins et les souvenirs qui, comme pour Harmonica, se rattachent à « une mémoire ancestrale », la mère, les Aztèques, les fils, le père, des survivances à travers sa mémoire et son désir de justice. La justice, c'est l'invocation des victimes, des spectres du passé, la vengeance pour ce qui est des révoltés, le combat des morts ou vifs et autres morts-vivants, l'héritage non des liens, mais des luttes acharnées. « Nous avons besoin de l'histoire, mais nous en avons besoin autrement que n'en a besoin l'oisif blasé dans le jardin du savoir », selon les dires que Benjamin emprunte à Nietzsche, et c'est, semble-t-il, l'apport mutuel entre Juan et John : le naïf qui se découvre une conscience historique et l'idéologue qui se détourne de son jardin sacré.¹³ L'avenir est une affaire de revenance (*annexe n°29*), c'est-à-dire de remémoration :

« Le sujet du savoir historique est la classe combattante, la classe opprimée elle-même.

Chez Marx elle se présente comme la dernière classe asservie, la classe vengeresse qui, au nom des générations vaincues, mène à son terme l'œuvre de libération. Cette conscience, qui pour un temps bref reprit vigueur dans le spartakisme, fut toujours incongrue aux yeux de la social-démocratie. En trois décennies elle a réussi à presque effacer le nom d'un Blanqui, dont la voix d'airain avait ébranlé le XIXe siècle. Il lui plut d'attribuer à la classe ouvrière le rôle de rédemptrice pour les générations à venir. Ce faisant elle énerva ses meilleures forces. A cette école, la classe ouvrière désapprît tout ensemble la haine et la volonté de sacrifice. Car l'une et l'autre s'alimentent à l'image des ancêtres asservis, non point à l'idéal des petits-enfants libérés. »¹⁴

¹³ Benjamin se réfère également à Don Quichotte dans ce sens : si écrire « un roman, c'est exacerber dans la représentation de la vie humaine tout ce qui est sans commune mesure [, alors au] cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant. La première grande œuvre du genre, *Don Quichotte*, enseigne dès l'abord comment la grandeur d'âme, la hardiesse, la générosité d'un des plus nobles héros, Don Quichotte lui-même, ont perdu le nord et ne représentent plus la moindre étincelle de sagesse. » in « Le conteur », in Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 121.

¹⁴ « Comment interpréter [...] la surprenante comparaison entre la mode et la révolution ? Une observation dans le *Livre des passages* nous aide à comprendre le parallèle. [...] Tandis que la Révolution française cite l'Antiquité romaine, la mode de la fin du XVIIIe cite l'Antiquité grecque. Mais la temporalité de la mode est celle de l'enfer : tout en cultivant "l'absurde superstition du nouveau" (Paul Valéry), elle est la répétition éternelle du même, sans fin ni cassure. Elle sert donc de camouflage aux classes dominantes pour occulter leur horreur de tout changement radical (Brecht). La révolution, au contraire, c'est l'interruption de l'éternel retour et l'avènement du changement le plus profond. Elle est un bond dialectique, hors du continuum, à la fois vers le passé et vers l'avenir. Le "saut de tigre dans le passé" consiste à sauver l'héritage des opprimés et s'en inspirer pour interrompre la catastrophe présente. Le passé contient de l'actuel, de la *Jetztzeit* — du "temps actuel", ou "à-présent" comme le traduit de Gandillac. Dans une variante de la Thèse XIV, la *Jetztzeit* est définie comme un "matériel explosif" auquel le matérialisme historique ajoute la mèche. Il s'agit de faire voler en éclats le continuum de l'histoire (*GS I*, 3, p. 1249) à l'aide d'une conception du temps historique qui le perçoit comme "rempli", chargé de moments "actuels", explosifs, subversifs. » in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 161-162.

Trivial pursuits

L'Histoire est telle une grande roue dont les petits rouages se coordonnent : il y est question de culture générale, pour ne pas dire universelle ; la roue du supplice, le fardeau de Sisyphe, la route de la fortune, la case du hasard. Le temps sait se jouer des dés, tombant ici et là, tantôt sur une tragédie, tantôt sur une farce, il fait la roue de l'Histoire. À Marx de jouer : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. »¹ Il est *triste*, ce *jeu*, avec ses fois, avec ses rythmes et ses rimes : les cieux du quotidien s'embrument de monotonie ; les autres jours se démarquent par leur mauvais temps, les giboulées de l'Histoire. Qu'il brume ou qu'il pleuve, le ciel fait signe de barbarie et les « joueurs » passent le plus clair du temps à renchérir.² *Il était une fois la révolution* est une tornade où se déchaînent les eaux d'hier, elle ressasse l'outre-Atlantique, le mauvais temps de l'Irlande dans la fièvre du Mexique, d'un John à l'autre, *via* l'un, *via* l'autre, *via* l'Histoire, deux hommes pour une Révolution, deux amis pour la *vie*. L'éternel retour, qu'on l'aime ou qu'on l'ignore, est une fatalité de l'Histoire (*annexe n°30*), la petite fée et la grande fable.³ À Nietzsche d'être enjoué.⁴

¹ Il faut préciser que Marx est un mauvais joueur dans cette Histoire, puisqu'il déplore les règles du jeu, de la redite : « Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle scène de l'histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté. C'est ainsi que Luther prit le masque de l'apôtre Paul, que la Révolution de 1789 à 1814 se drapa successivement dans le costume de la République romaine, puis dans celui de l'Empire romain, et que la révolution de 1848 ne sut rien faire de mieux que de parodier tantôt 1789, tantôt la tradition révolutionnaire de 1793 à 1795. C'est ainsi que le débutant qui apprend une nouvelle langue la retraduit toujours en pensée dans sa langue maternelle, mais il ne réussit à s'assimiler l'esprit de cette nouvelle langue et à s'en servir librement que lorsqu'il arrive à la manier sans se rappeler sa langue maternelle, et qu'il parvient même à oublier complètement cette dernière. » Pour mieux jouer le rôle historique, Marx prône donc d'oublier la culture générale. Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, Éditions Flammarion, 2007.

² Pourquoi jouer la carte du jeu ? Précisément parce qu'il donne à penser le temps mécanisé de la modernité. Baudelaire « fut captivé par un processus à travers lequel on peut, comme dans un miroir, étudier de plus près, chez l'oisif, l'ensemble des réflexes mécaniques que la machine met en jeu chez le travailleur. Ce processus est celui des jeux de hasard. [...] Il est bien sûr [que les ouvriers d'usine, les travailleurs non qualifiés] ignorent tout de la saveur de l'aventure, le mirage qui fascine le joueur. Mais ils ne connaissent que trop bien la vanité, le vide, l'inachèvement, tout ce qui est précisément le lot du salarié industriel. Les gestes que provoquent chez lui le processus automatique du travail se retrouvent aussi dans le jeu, qui exige un rapide mouvement de la main pour déposer une mise sur un tapis ou pour jeter une carte. Ce qui est "saccade" dans le mouvement de la machine s'appelle "coup" dans le jeu de hasard. Si le geste du travailleur qui actionne la machine est sans lien avec le précédent, c'est précisément parce qu'il n'en est rien de plus que la stricte répétition. » in « Sur quelques thèmes baudelairiens », in Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 364-365.

³ Dans la conception benjaminienne de l'éternel retour, il opère sur deux échelles. L'échelle du joueur, de l'ouvrier, est celle du quotidien, la mécanique horlogère qui rythme la vie courante. L'autre éternel retour relève du jeu que Marx déplore, la répétition historique et l'enchaînement des événements en Histoire. Ce sont deux formes de boucles infernales, deux saccades qu'il faut penser synchroniquement, la météo au jour le jour, et les grandes crises climatiques.

⁴ En effet, Nietzsche, lui, prône de jouer le jeu. Il se fait adorateur de l'éternel retour, de ce petit démon qui se glisse dans la nuit noire et lui glisse : « Cette vie, telle que tu la vis et l'a vécue, il te faudra la vivre encore d'innombrables fois ». Le "Surhumain" vit sa vie en sorte qu'il puisse désirer devoir la recommencer. *L'amor fati* est une acceptation de l'éternel retour : « En reprenant la pensée de l'éternel retour au XIXe siècle, Nietzsche incarne celui pour lequel s'accomplit une nouvelle fois la fatalité antique. (L'éternité des peines de l'enfer a peut-être privé l'idée antique de l'éternel retour de sa pointe la plus terrible. Elle met l'éternité des tourments à la place qu'occupait l'éternité d'une révolution sidérale.) ». Mais Benjamin se distingue de son compatriote lorsque, face à cet « éternel sablier de l'existence », ce dernier répond : « "Tu es un dieu, et jamais je n'entendis de choses plus divines !" » (Cit. Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft* {des Gleichen, Berlin 1935}, p. 57-58). » in « L'ennui, éternel retour », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, (« Le jeu de hasard a ceci de très attirant qu'il délivre les gens de l'attente. ») pp. 143-144.

Alors à quoi peut bien tenir cette mascarade, ce spectacle ? Que plante le clou du *trauer-spiel* ? Il plante le décor même de l'Histoire, un décor peint, un jeu, une mascarade, un temps mécanique, cousu de fil blanc, des entrelacs de faux-semblant, un arrière-plan sans fond. Leone adore les jouets : « le temps est un enfant qui joue ».⁵ Comme dans le précédent film, il met en scène des modèles réduits de son Histoire, des locomotives à l'échelle 1/24, il le fait en jouant avec Chronos, lors de la *Marche des mendiants*.⁶ Le petit *Johnny & Johnny express* se gare devant la banque, traînant le fil blanc jusqu'à son détonateur, John. La porte saute et Juan entre en action. Mais le temple qu'il convoitait est vide ; chaque porte qu'il ouvre l'éloigne de son rêve, ce fameux rêve qu'il s'est dessiné, *The Bank* (annexe n°31). À chaque station, des prisonniers, à chaque *pièce*, un trésor qui disparaît, à chaque visage qu'il libère, c'est l'Histoire qui l'emprisonne. Elle n'est jamais plus tragique que lorsqu'elle est une farce, quand elle démontre combien le temps se rit de tout, comment l'enfant se joue du monde : « En fait, le cinéma n'est comique que parce que le rire qu'il éveille plane au dessus de l'abîme de l'horreur. ».⁷ Et ce que Juan regarde lorsqu'il jette ses coups d'œil désabusé vers le ciel, peut-être s'agit-il de cet *Ange* qui lui rit au nez, quoiqu'il rit jaune sur les drames du passé. Cet être volatile, c'est le spectateur de l'Histoire, le même qui rit, qui pleure, devant le *Kid* (Charlie Chaplin, 1921). Finalement, ce mendiant qu'on fait marcher se retrouve devant une porte qui ressemble à une tête de mort, il la fait sauter grâce à une mèche courte que lui a refilé son camarade, l'élevant en héros de la Révolution mexicaine, contre son gré. La scène est à mourir de rire (annexe n°32").

Deux illusions l'ont amené au bout de ce tunnel : celle de John avec la sienne ; la Révolution et le Dollar. Rien ne les rassemble sinon la dévotion des fidèles, et cela suffit à l'entourloupe. Leone choisit la voie de la trivialité et le culte de Juan passe par trois voix. L'une antique et païenne, maternelle, qui remonte aux Aztèques selon les dires du trublion. En témoignent les rituels et l'ado-

⁵ Selon le fragment bien connu d'Héraclite. L'image du jeu est nécessairement très paradoxale parce qu'elle suppose des déductions *a priori* contradictoires. L'enfant qui joue avec des dés désigne l'innocence et le hasard du devenir, mais, dans le même temps, le geste en lui-même suppose d'être éternellement répété, et chacune des occurrences n'est qu'une redite plus ou moins éloignée des antécédents. C'est ce que Benjamin développe avec l'idée du joueur de hasard. Chez Nietzsche, l'enfant d'Héraclite, l'enfance en générale, sert d'allégorie apologiste de l'éternel retour, notamment dans son *Ainsi parlait Zarathoustra* (concernant l'héritage d'Héraclite chez Nietzsche, voir l'article de Philippe Choulet, « Nietzsche versus Héraclite : Nietzsche qui rit, Héraclite qui pleure », in *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [en ligne], 40, <http://journals.openedition.org/cps/351>, 2016, 143-168. Page consultée le 20 avril 2022). Bien qu'inspirée du *Joueur d'échecs de Maelzel* (Edgar Allan Poe), la toute première *Thèse sur le concept d'histoire* qui représente le matérialisme historique par un automate joueur d'échec ne manque pas d'évoquer ce même Héraclite. Mais la poupée turque sert de couverture au nain de la théologie, sous-entendant que le matérialisme doit cacher son penchant pour le temps messianique opposé au temps mécaniste. « La poupée que l'on appelle "matérialisme historique" gagnera toujours. Elle peut hardiment défier qui que ce soit si elle prend à son service la théologie, aujourd'hui, on le sait, petite et laide et qui, au demeurant, ne peut plus se montrer. ». « Thèse I », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 51.

⁶ C'est le titre du morceau qui accompagne la scène : « De nouveau, les principaux thèmes musicaux furent écrits à l'avance par Ennio Morricone dans une "version préliminaire". [...] Le raid de la banque de Mesa Verde sur *La Marche des mendiants* de Morricone — avec des citations de la *Petite musique de nuit* de Mozart chaque fois que Juan ouvre une porte dans les salles des coffres et découvre toujours plus de prisonniers entassés ». in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 455.

⁷ « En fait, le cinéma n'est comique que parce que le rire qu'il éveille plane au dessus de l'abîme de l'horreur. L'envers d'une technique ridiculement déchaînée est la présence mortelle de l'escadre manœuvrant, telle que le Potemkine l'a fixée de la manière la plus impitoyable. ». in Walter Benjamin, « Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général (réponse à O.A.H. Schnitz) », trad. Bernard Eisenschitz, in *S.M. Eisenstein. Cahiers du Cinéma*, n° 226-227, 1971, pp. 16.

ration des icônes qu'il s'est lui-même confectionnées dans sa caravane pleine de totems et de motifs qui ressemblent à des survivances d'anciennes croyances.⁸ Mais, comme Tuco, c'est un converti, un fidèle acclimaté à la parole missionnaire. Juan est un *melting pot* à lui tout seul, le bouquet garni de la soupe catholique. C'est là un point commun entre l'Irlande et le Mexique, ce sont deux cultures qui ont été très marquées par le mariage compliqué entre le « paganisme originaire »⁹ et l'évangélisation, deux pays intensément catholiques et qui célèbrent leurs survivances parmi les morts. Enfin, parce qu'une bâtardise en appelle une autre, sa dévotion culmine pour l'Unique aux mille icônes, en la personne du Dollar, qui rafle toute la mise des vénération d'antan.¹⁰

John, lui, est un adepte de la liberté, il vit donc en cavale. Il a mené sa Révolution catholique contre la tyrannie protestante. Son catholicisme est plus discret que celui de Juan, mais il s'agit bien d'un point qui rassemble ces deux voies opposées : une croix, un chapelet, pour être précis. Lors du massacre, John ramasse la chaîne que Juan a abandonnée (dégoûté de la vie et de la foi) et la lui rend, dans leur dernier échange, avant de disparaître définitivement de l'Histoire, avec ses souvenirs et ses amours. Toutes ces choses, ces mobiles ont donné du sens à sa vie, un sens vers cet instant fatidique. L'Histoire suit son cours et se répète, c'est là la vraie tragédie, et c'est bien ce que raconte le film sous ses allures de farce, de bouffonnerie, un drame humain tout ce qu'il y a de plus sincère sur la tournure des grands récits. Mais il y raconte aussi l'histoire d'une amitié authentique. Entre Marx qui dénonce les répétitions et les représentations de l'Histoire et Nietzsche qui énonce à cœur joie le triomphe de l'Éternel retour, il est possible d'emprunter une troisième voie dialectique : faire « voir le nouveau dans l'éternel retour du même et l'éternel retour du même dans le nouveau. »¹¹ Et n'est-

⁸ Bien plus que trois voix donc. Mesa Verde ("Plateau Vert" en Espagnol), pour ce qu'elle évoque un jardin d'éden, est une référence à la culture des Anasazis. On en découvre des vestiges dans *Il était une fois dans l'Ouest*, dans l'actuel parc national de Mesa Verde.

⁹ Le caractère protéiforme et iconophile des croyances ancestrales de Juan (païennes), semblent parfaitement s'acclimater au culte de l'argent et au fétichisme des marchandises : « le paganisme originaire » (*Le capitalisme comme religion*) favorise le nouveau culte. Et, lorsqu'il la fait sauter, cette banque, c'est bien à ce nouveau culte que Leone l'associe, à ce sanctuaire de la modernité qui a fait l'objet de profanation dans l'Histoire récente de l'Italie : l'attentat à la Banque de l'agriculture du 12 décembre 1969.

¹⁰ Référence ici à ce fameux confessionnal dont parle Céline. C'est le dollar qui hérite de tout, des générations passées et des vénération anciennes, toutes entre les mains du capital. On songerait volontiers à cette « botanique de la mort » qui dénature les croyances autochtones et destine les statues au triste sort de leurs sculpteurs (*Les statues meurent aussi* de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, 1953). L'influence positive de John envers Juan s'exerce sans doute à cet endroit : Juan évolue, en ceci que ses anciens cultes cessent de le desservir, de l'asservir au nouveau culte et lui donnent désormais une conscience historique ; conscience du passé opprimé (sa famille et ses lointains ancêtres autochtones). « Donc, l'habituel personnage picaresque de Leone apparaît ici comme une figure complexe. Il donne l'impression de ne pas appartenir au monde qui l'entoure : dans la diligence, à Mesa Verde ou dans les meeting révolutionnaire. Il n'est à l'aise qu'avec sa famille. Mais peu à peu, il se rend compte que ces grands événements historiques se déroulent bien là et pas ailleurs. Il développe une forte relation avec Sean qui le fait grandir en conséquence. Au travers des sérieuses épreuves qu'il doit subir, il passe du statut de stéréotype à celui d'être humain, de celui de marionnette de scène, manipulée, à celui d'une personne grandeur nature. C'est une première dans le cinéma de Leone. ». Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelques chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 449.

¹¹ Une troisième voie qui ne s'arrête donc pas au diagnostic de Marx lorsqu'il s'oppose aux citations historiques, ni à l'enthousiasme nietzschéen pour la fatalité, mais qui se recherche elle-même parmi les luttes du passé dans leurs combats contre l'éternel retour. Elle tient donc de la dialectique. « Il faut montrer, en insistant tout particulièrement, comment l'idée d'éternel retour pénètre à peu près au même moment le monde de Baudelaire, de Blanqui et de Nietzsche. Chez Baudelaire, l'accent porte sur le nouveau qu'un effort héroïque arrache à l'éternel retour du même, chez Nietzsche sur l'éternel retour du même auquel l'homme fait face avec un calme héroïque. Blanqui est beaucoup plus proche de Nietzsche que de Baudelaire, mais chez lui la résignation prédomine. Chez Nietzsche, cette expérience se projette sur un plan cosmique avec la thèse : plus rien de nouveau n'arrive. ». in « Zentralpark », in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 230.

ce là l'élément constitutif de la Révolution que de se renouveler dans l'immuable et de s'élever dans l'impuissance ? C'est le cœur, isolé, désolé, incarcéré d'un Blanqui, c'est cette rage intérieure qu'il reconnaît parmi les « astres frères », c'est cette rancœur qu'il joint à celle de ses « sosies » passés et futurs — c'est de chercher à se former des constellations dans l'étroitesse de l'existence.¹²

La Révolution recouvre son foyer initial, messianique, palingénésique, par la reconnaissance d'un passé réprimé qui n'a rien abandonné de ses combats contre l'éternel retour.¹³ C'est bien le seul aspect louable de la Révolution à transparaître dans la fable de Leone, la métempsychose, l'esprit revanchard par quoi remonte le souvenir, par quoi reviennent les revenants. La seule action qui y soit justifiée, la seule dimension qui soit sauvée, c'est la part infime, mais essentielle qui lui appartient, c'est ce "frein" en résistance, l'insoumission face aux tourments de l'Histoire. Avec son film, le cinéaste émet une critique cruelle de la Révolution : deux amis homonymes que rien ne lie, hormis le *nomen*, se trouvent embarqués dans le drame de leurs idéaux, l'*omen* ; la course folle de l'Histoire dans l'amalgame du symbole. Mais ce qu'il y a de beau en eux, c'est l'amitié qui les empêche de se sortir de ce pétrin, c'est la famille de Juan et son histoire de vengeance, c'est le courage de John qui vient le libérer de ses oppresseurs. La Révolution est louable lorsqu'elle échappe à l'idéalisation, elle est belle dès lors qu'elle se présente comme un phénomène indésirable de l'Histoire. Pour en rendre compte, il est nécessaire d'abandonner l'héroïsme des protagonistes, ou plutôt de leur faire prendre une nouvelle forme d'héroïsme, moderne. À l'image du narrateur qui a perdu la parole, ils ont perdu leur statut mythique, ils se dessinent dans le contrejour de leur monde. Ils sont d'ailleurs au nombre de deux parce qu'ils subissent la boucle éternelle qui caractérise le *trauerspiel*, mettant au jour son

¹² Dans le *Livre des passages*, l'exposé sur l'éternel retour, tout de climat, commence avec la pluie, la brume de l'ennui (le dandysme et Proust), avant de virer vers les bourrasques et les tornades cataclysmiques, avec Nietzsche et Baudelaire évidemment, mais, d'avantage encore, avec *L'Enfermé*, Auguste Blanqui, qui porte avec lui toute son *Éternité par les astres*. L'envergure des propos du révolté est d'autant plus vertigineuse qu'ils prennent de sa cellule au fort de Taureau, perdu au milieu des eaux, sous la ronde des vigiles qui martèlent de leur pas l'entêtement du prisonnier (d'où la comparaison de Benjamin avec la « voix d'airain »). Ils mettent en lumières l'extrême isolement des êtres de la modernité face à l'immensité cosmique dont ils commencent à prendre la mesure : « Au fond, elle est mélancolique cette éternité de l'homme par les astres, et plus triste encore cette séquestration des mondes-frères par l'inexorable barrière de l'espace. ». Blanqui cherche dans l'éternel retour du même le foyer de la rage qui voudrait l'en sortir, et dans les luttes du passé, le désir d'alternative qui est demandée aujourd'hui encore. « Une terre existe où l'homme suit la route dédaignée dans l'autre par le sosie. ». Benjamin résume ainsi la force de ce texte : « À propos de l'*Éternité par les astres* : Blanqui qui, au seuil de la mort, sait que le fort de Taureau est sa dernière prison, et qui écrit ce livre pour se donner de nouvelles portes de cachot. [...] Blanqui se soumet à la société bourgeoise. Mais il s'agenouille devant elle avec une telle violence que son trône en est ébranlé. ». « Extrait de la conclusion de l'*Éternité par les astres* : "A l'heure présente, la vie entière de notre planète, depuis la naissance jusqu'à la mort, se détaille, jour par jour, sur des myriades d'astres-frères, avec tous ses crimes et ses malheurs. Ce que nous appelons le progrès est claquemuré sur chaque terre, et s'évanouit avec elle. [...] L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations." A. Blanqui, *L'Éternité par les astres, Hypothèse astronomique*, Paris 1872, p. 73-76. Le paragraphe qui manque s'attarde sur la "consolation" qu'apporte l'idée que les sosies des amours arrachés à cette terre tiennent à l'heure même compagnie à notre sosie sur une autre planète." » in « L'ennui, éternel retour », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 135-141. De l'« esprit quarante-huitard » au soixante-huitard, il y a toute une histoire.

¹³ La Révolution est d'abord venue d'un lexique théologique associant les cycles cosmiques et astraux (et donc climatiques et météorologiques) aux cycles méta-physiques de retour des âmes et de palingénésie. Ce vieil héritage théologique n'est pas en voie de perte dans la Révolution athée, profane, anticléricale, il est peut-être même d'autant plus effectif qu'il tient désormais de la psychologie humaine, des fantasmes et des fantômes. Ce n'est plus Dieu qui communique avec la Pucelle, mais Jeanne d'Arc elle-même qui guide la plume d'un Jules Michelet. Et cela constitue un bouleversement dans le domaine des études historiques. Les grands modèles ne sont plus métaphysiques, mais historiques, ce que René Girard rapporte au mimétisme. L'imitation du Christ prend le dessus sur le miracle de la résurrection, c'est elle qui devient résurrection du Christ par la mémoire des fidèles — une nouvelle forme de Métempsychose (une sorte de petite révolution dans la longue Histoire de la *revolutio*). Et les appareils de reproductions mécanisées dont parle Benjamin dans ses réflexions sur l'aura ont largement contribué à renforcer les effets de cette métempsychose fantomatique.

« ordonnance métaphysique : cyclicité et répétition, le cercle et le deux. »¹⁴ Dans la dernière interpellation du film, en brisant le quatrième mur en voix *off*, Juan ressemble à ce narrateur qui demeure sans réponse : « *What about me ?* », demande-t-il avec ce regard qui fusille l'Autre. Si, dans ce film, Leone s'attaque au mensonge romantique de la Révolution, il en sauve la vérité romanesque.

Soudain, les paroles du « père Marx » prennent un ton prémonitoire, il ne manque certes pas d'insistance, ce fantôme qui a jeté un froid sur l'Europe, lui qui fustige la répétition historique et qui annonce pourtant son fameux « spectre ».¹⁵ Car bien qu'il manque en paroles, le héros n'a que trop de voix pour faire entendre sa souffrance, des spectres qui hantent sa conscience et celle de son temps, et qu'il transmet à la génération suivante, selon les lois de la filiation. *Il était une* génération, Leone parle des héritages du passé, et de hantise en Histoire. Le vis-à-vis final est une manifestation *spectrale*, Roberto Roberti, Bob Robertson, Juan Miranda, un *spectacle* de mort, une représentation, une interpellation performée par un revenant, qui se rembobine, et se projette encore.¹⁶ C'est bien à cet endroit que s'opère la métempsychose, dans l'injonction du passé qui impose de *considérer* l'Histoire : s'il « n'est assurément pas l'image d'une vie supérieure, il n'est toutefois rien d'autre que l'un des deux reflets, et ce qui lui fait suite n'est pas moins fantomatique. Les morts deviennent des revenants. »¹⁷ Ce quatrième mur qui se brise, il est bien là le heurt entre la grande et la petite histoire, *la projection qui se heurte à sa réalité de projection*, le heurt de ce qui fait son retour dans le miroir. Et cette image est une révolution,¹⁸ c'est-à-dire un héritage non pas filé, mais dialectique : non pas un relais, mais une rencontre avec le passé (*annexe n°33*). Le montage fait voir le vis-à-vis, le fantôme se drape du fantasme, le spectre se voile de l'écran, et l'Histoire s'enveloppe de présent.

¹⁴ « Benjamin fera de ce thème de la répétition que l'on trouve dans le *18 brumaire*, c'est-à-dire sous sa forme non-tragique, le thème constitutif, au-delà des événements de 1848-51, de l'ensemble de ce qu'on a coutume d'appeler depuis Baudelaire la "modernité", faisant de la modernité un véritable Trauerspiel, dans lequel, comme dans le Trauerspiel baroque, "s'interpénètrent les deux principes métaphysiques de la répétition" qui "mettent au jour son ordonnance métaphysique : cyclicité et répétition, le cercle et le deux." » in Walter Benjamin, « La signification du langage dans le Trauerspiel et la tragédie », in *Gesammelte Schriften II, I* (pp. 139), trad. Jean-Luc Nancy & Philippe Lacoue-Labarthe, in *Furor*, Genève, 1982, pp. 13, in Marc Sagnol, « Théorie de l'histoire et théorie de la modernité chez Benjamin », in *L'Homme et la société*, n°69-70, 1983, pp. 79-93.

¹⁵ C'est Jacques Derrida qui parle du « père Marx » en référence au fantôme paternel de Hamlet, et c'est l'héritage marxiste et anti-marxiste qui en subit la tourmente, donnant donc une force prémonitoire à l'*incipit* du *Manifeste du Parti communiste* : « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme ». Jacques Derrida, *Spectres de Marx — L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993.

¹⁶ Petit fait anecdotique : le mot latin « *revolvere* » est la racine commune de « Révolution » et du mot anglais « *revolver* ». Le regard caméra, c'est vraiment un regard qui concerne la métempsychose moderne, la rencontre avec les ombres du passé.

¹⁷ Walter Benjamin, « *Trauerspiel und Tragödie* », in *Gesammelte Schriften II, I* (pp. 136), trad. Jean-Luc Nancy & Philippe Lacoue-Labarthe, in *Furor*, Genève, 1982, pp. 13, in Marc Sagnol, « Théorie de l'histoire et théorie de la modernité chez Benjamin », in *L'Homme et la société*, n°69-70, 1983, pp. 79-93.

¹⁸ La Révolution par opposition au Modèle : le modèle historique en tant que personnage, figure exemplaire ; et le modèle historique en tant que structure, processus, ligne de conduite. La Révolution, contrairement à l'identification historique, brise le quatrième mur de l'Histoire : non pas une ascendance à des modèles, mais un entretien spectral avec des figures du passé, un spectacle, un vis-à-vis qui se révèle comme tel, dans sa nature de miroir, de prisme, d'écran, de film — présence-absence d'un fantôme. C'est là la vérité du romanesque que de faire revenir le passé à l'état de fantôme, de le rendre contemporain à travers sa forme mémorielle. Le modèle, en ce qu'il se distingue par ses victoires, fait l'impasse sur les phénomènes temporel de la disparition et mémoriel de l'oubli. Le fantôme est la forme qui tient compte de ces phénomènes, c'est pourquoi il se rapporte nécessairement à la justice, c'est pourquoi il renseigne sur la justice et le jugement qui doit être rendu dans le présent. La justice est toujours un rapport entre deux temps, ce qui a eu lieu, et ce qu'il faut en retirer. C'est ce que *recherche* la Révolution, ce qu'elle ne *retrouve* que dans le retour que renvoie son miroir. Et, tout comme Girard, Leone finit son grand exposé du modèle historique-mimétique du côté de chez Proust.

Intermission

« Chaque époque rêve la suivante. » in Jules Michelet, « Avenir, avenir », in *Europe*, n°73, 1926, in « Exposés de 1935 », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 36.

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : "Je m'endors." Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour. » in Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1919, pp. 11.

« Il nous rabâchait les circonstances Gustave, c'était pas ça pourtant qui était important ; on se reperdait déjà dans les mots. Et puis, comme il était souül, il recommençait. Seulement là vraiment il n'avait plus rien à dire, rien. Je l'aurais bien écouté quand même encore un peu, tout doucement, comme un sommeil, mais alors, voilà les autres qui le contestent et ça le met fort en colère. / De fureur, il s'en va cogner un grand coup dans le petit poêle. Tout s'écroule, tout se renverse : le tuyau, la grille et les charbons en flammes. Il était costaud, Mandamour, comme quatre. / Il s'est mis, en plus, à vouloir nous montrer la véritable danse du Feu ! Enlever ses chaussures et bondir en plein dans les tisons. / Avec le patron, ils avaient eu ensemble une histoire de "machine à sous" pas poinçonnée... C'était un sournois, Vaudescal ; il fallait s'en méfier, avec des chemises toujours bien trop propres pour qu'il soye tout à fait honnête. Un rancunier et un mouchard. Y en a plein les quais. / Parapine s'est douté qu'il le cherchait Mandamour, pour le faire révoquer, profitant qu'il avait bu. / Il l'a empêché, lui, de la faire, sa danse du Feu et il lui a fait honte. On l'a repoussé Mandamour tout au bout de la table. Il s'est écroulé là, finalement, bien sage, parmi les soupirs énormes et les odeurs. Il a dormi. / De loin, le remorqueur a sifflé ; son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l'écluse, un autre pont, loin, plus loin... Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on n'en parle plus. » in Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1997, pp. 505.

Il était une fois en Amérique : Belvédère pour Sodome

Le Bouton de la Rose

Un soleil s'en est allé à l'autre bout du continent, l'Atlantique se livre au pâle rictus dans la nuit américaine, croissant de rêve sur le couchant. C'est le XXe siècle. Il peine à tourner la page des jours d'antan, il se prend encore pour hier. Minuscule, il survole son Histoire, une immense Histoire dans l'étrécissement du cœur. Il vole, il plane et souffle son opium, l'haleine de Morphée. Ce rêve, cette fable se passe au quartier juif du Lower East Side, à New York. À la bonne heure, il s'est couché, à la recherche du passé, quelque part, à l'aube d'une époque — à la recherche du bonheur, de la bonne heure —, il cherche le Rêve, le seul qui vaille, le rêve américain. L'idée est claire, la nuit obscure, le film est noir, et son héros au crépuscule. Il est Juif. Il est *gangster*, ou l'a été. Il se nomme David Aaronson (Robert De Niro) ou Noodles pour les intimes (ils sont nombreux). On le recherche. Il s'est caché, quelque part, dans une fumerie, chinoise ou indienne, 1933, 1968, 1922 ou ailleurs : il est difficile de discerner le clair de l'obscur, l'ampoule semble avoir été dévissée. Une onde en bruit de fond, un vinyle danse l'anachronie : « *God bless America* ». ¹ Quelqu'un fête quelque chose — ou plutôt la fin de cette chose : on rend les armes ; des Thompson. Kate Smith abat Volstead, toute une époque que l'on abroge. Mais ça, c'est dans la pièce d'à côté, le bruit est sourd.

Tout commence donc dans le noir : une ombre pénètre la pénombre dissimulant d'autres ombres. L'ombeline s'essaye aux interrupteurs, mais la rupture lui résiste, la pénombre est têtue. Sa silhouette s'essaye ailleurs, elle avance vers la lanterne auprès du lit, qui se refuse aussi. Du bout de ses doigts, elle fait pivoter l'ampoule qui, telle un étau, se resserre. Soudain, vient la lumière : Eve apparaît (Darlanne Fluegel). Son adam manque au lit nuptial, Noodles est absent. La belle découvre le lit vide, révélant un matelas criblé de trous : ça ressemble à une scène de crime dépouillée de son cadavre, rien qu'un dessin poinçonné au *typewriter*. Un bruit de verre éclate, une photographie vitrée du grand absent, et, sur la tempe d'argent, un *revolver* à bout portant. À l'autre bout, il y a un *gangster* en *trench-coat*, et ses deux collègues qui l'accompagnent, à la recherche du mouchard. « *Where is he ?* », interroge l'homme armé. Eve reste sans voix, sans réponse, un silence qui la condamne au silencieux. La jeune femme s'étale de tout son long sur le plumard à la funeste broderie, emplissant

¹ Comme bien des destinées à l'origine des nickelodéons et des premiers studios hollywoodiens, Israël Isidore Beilin et sa famille ont dû fuir les pogromes et les persécutions subies sous l'Empire russe, et s'installer à New York. Il est la parfaite incarnation des idéaux américains : débarqué du SS Rhyndland à Ellis Island, il s'est engagé en 1918 au sein de l'armée où il organise une revue musicale et écrit ce qui s'apprête à devenir une sorte d'hymne officieux des États-Unis, *God bless America*. Le grand parolier qu'il est devenu est aussi connu pour ses comédies musicales, et surtout pour son *White Christmas* dont l'interprétation de Bing Crosby est, aujourd'hui encore, le single le plus vendu de toute l'Histoire du marché du disque. À l'occasion du vingtième anniversaire de l'Armistice, Beilin remanie son *God bless America*, désormais interprété par Kate Smith lors d'un show radiophonique, en 1938 donc (cinq ans après la fin de la prohibition). En 1984, date de sortie du film de Leone, la chanson est associée au *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*) de Michael Cimino, sorti en 1978. Le New-yorkais d'origine italienne ne partage pas l'enthousiasme de Beilin sur le *melting pot* et la *success story* américaine, les émigrés orthodoxes de son film restent pauvres, et c'est sous les airs de *God Bless America* qu'ils s'engagent pour aller tuer du rouge au Vietnam : des Russes qui font la guerre aux Russes (Columbia a repensé sa garde-robe et fri-cote avec l'Oncle Sam, virile, mais sexy). Pour ce qui est du chasseur de cerf, ce n'est nul autre que De Niro qui l'interprète.

de son sang le crime prémédité (*annexe n°34*). Cette introduction est toute de silence et toute de son. Mais c'est le silence qui l'emporte dans l'univers sous exposé du crime organisé.²

Les *mafiosi* s'en vont poursuivre leur recherche à une autre adresse, chez Fat Moe (Larry Rapp) qu'ils malmènent entre autres sacs de frappe. Passé à tabac, Moe se dégonfle et donne son ami, passé à l'opium : « *Chun Lo's Chinese Theater*. ». On y passe des ombres ancestrales, le mythe de Rāmāyaṇa, un mythe fondateur qui n'a rien de bien chinois.³ L'ombromanie couvre des mystères. Sous ses airs de *no smoking*, par-delà son paravent, elle cache une fumerie aux mesures d'une nef,⁴ et, dans l'ancre de la nef, des encens, des icônes, et le grand lit à Baldaquin : l'opium est la religion du peuple ; le théâtre est sacré. Ci-git un dormeur, Noodles, derrière l'écran, derrière des bougeoirs, dessous la toile de jute, dessous la soie de Bagdad, un dormeur qui se projette, qui rêve de nuits persanes, de féeries, de fantasmagories, de mille entrelacements et des routes de l'en soi (*annexe n°35*). Le ciel de lit met les voiles, son fumeur est migrateur : il se repasse le jour parmi les ombres.⁵

En 1933, Noodles dort à Chinatown. Les dernières nouvelles du jour se plient sous ses phalanges crispées. Trois noms sont à la une de son journal : Patrick Goldberg (James Hayden) ; Phi-

² La principale référence du film est *À la recherche du temps perdu*, référence que Leone et son équipe partagent avec Benjamin (qui a traduit la *Recherche*, réalisé des essais et de nombreuses réflexions au sujet de l'écrivain français). Dans la partie la plus fondamentale des *Passages, Réflexions théoriques sur la connaissance*, fondamentale en ceci qu'elle définit le projet global, Benjamin propose une conception de l'historiographie fondée sur le réveil, développée à partir de Proust : « Proust commence par une présentation de l'espace propre à celui qui se réveille. [...] Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l'Autrefois de toujours ». Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. [...] L'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves. [...] De même que Proust commence sa vie par le réveil, chaque présentation de l'histoire doit commencer par le réveil, elle ne doit même traiter de rien d'autre. Celle-ci traite du réveil qui arrache au XIXe siècle. [...] L'exploitation des éléments oniriques lors du réveil est le paradigme de la dialectique. Elle est un exemple pour le penseur et une nécessité pour l'historien. » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 481.

³ Le film de Leone s'est développé sur près de deux décennies parallèlement à la production du dernier *Dollar* et des deux premiers *Il était une fois*. Le projet initial a subi de profondes modifications au fil des années et Frayling en a reconstitué des synopsis détaillés dans sa biographie. Ces passages sont en italique dans la présente édition. Il décrit ici le script de 1981 : « *L'histoire commence dans un théâtre d'ombres en décembre 1933, alors que les marionnettes jouent une version du Ramayana, le mythe indien de la création. Trois tueurs font irruption et inspectent brutalement l'auditorium. Le théâtre se situe en face d'une fumerie d'opium chinoise raffinée où se trouve Noodles, allongé, dans une parfaite félicité, tenant un journal qui titre : "Trafiquants d'alcool piégés par le FBI : trois morts — hier, un coup de fil anonyme prévenait les Fédéraux". On entend une sonnerie de téléphone qui "continue à résonner dans la tête de Noodles".* ». in « Il était une fois en Amérique », in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 556.

⁴ Il est écrit « *no smoking* » en grand juste au-dessus de l'écran blanc, alors que derrière s'y trouve une gigantesque fumerie construite sur le modèle d'un édifice religieux, avec une sorte d'autel-baldaquin en son centre où dort Noodles : « Leo Benvenuti avait fait remarquer cela à Sergio : "Si l'un des fumeurs allongés sur l'une des couchettes tombe, il se tue ! C'est une structure impossible. Mais le bon sens ne le concernait pas, et donc, Simi a construit une fumerie d'opium comme une cathédrale." ». in *id. ibid.*, pp. 620.

⁵ « Le mangeur d'opium a aussi près de lui un Sombre Interprète, qui est, relativement à son esprit, dans le même rapport que le fantôme du Brocken vis-à-vis du voyageur. Celui-là est quelquefois troublé par des tempêtes, des brouillards et des pluies ; de même le Mystérieux Interprète mêle quelquefois à sa nature de reflet des éléments étrangers. "Ce qu'il dit généralement n'est que ce que je me suis dit éveillé, dans des méditations assez profondes pour laisser leur empreinte dans mon cœur. [...] Je crois que ce fantôme est généralement une fidèle représentation de moi-même ; mais aussi, de temps en temps, il est sujet à l'action du bon Phantasus, qui règne sur les songes." On pourrait dire qu'il a quelques rapports avec le chœur de la tragédie grecque, qui souvent exprime les pensées secrètes du principal personnage, secrètes pour lui même ou imparfaitement développées, et lui présente des commentaires, prophétiques ou relatifs au passé, propres à justifier la Providence ou à calmer l'énergie de son angoisse, tels enfin que l'infortuné les aurait trouvés lui même si son cœur lui avait laissé le temps de la méditation. [...] Dans la dernière partie des *Suspiria*, [Quincey] fait encore comme avec plaisir un retour vers les années déjà si lointaines, [...] pensée solitaire, qui aspire à s'envoler loin de ce sol et loin du théâtre des luttes humaines ; grands coups d'aile vers le ciel ; monologue d'une âme qui fut toujours trop facile à blesser. Ici comme dans les parties déjà analysées, cette pensée est le thyrsos dont il a si plaisamment parlé, avec la candeur d'un vagabond, qui se connaît bien. [...] Je dois me souvenir que le but de ce travail était de montrer, par un exemple, les effets de l'opium sur un esprit méditatif et enclin à la rêverie. » in « Le spectre du Brocken » & « Conclusion », in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Éditions Baudinière, coll. « Les chefs-d'œuvres français », 1900, pp. 143-144 & 148.

lipp Stein (William Forsythe) ; Maximilian Bercovicz (James Woods) ; du fait divers, de l'information fraîchement cueillie,⁶ une affaire de banditisme et trois photos qui affichent d'affreux souvenirs. L'opium vire au cauchemar — une sonnerie irrite les songes, un téléphone hurlant toute une éternité, XXIV fois la vérité sur une période déterminée : une fois, deux fois, et les autres s'ensuivent, le métronome bat la mesure, pétrit les heures dans la caboche du damné, les heures du jour passé, qu'il se repasse, les heurts de la migraine. Il s'y revoit, composant le numéro du Sergent Halloran, des tours de cadran sur le socle de l'appareil téléphonique. Il tourne une fois, deux fois, la même rengaine, la même sonnerie, et le souvenir se poursuit à l'extérieur, sous une pluie en larmes pour les cadavres de Goldberg, Stein et de Bercovicz (?), carbonisé, méconnaissable. Les tours suivants se joignent à une fête : on y sabre le champagne ; il y a du gâteau. La génoise ressemble à un cercueil sur lequel sont mitraillées ces quelques lettres au *typewriter* : « *Prohibition* ». *Saint James Infirmary* est réarrangée pour l'occasion. Noodles s'éclipse de la partie, il a un coup de fil à passer. Et Bercovicz ne le quitte pas des yeux. Stein et Goldberg continuent de festoyer. Minuit sonne, le bout du fil décroche enfin. Foudroyé par la migraine, Noodles se réveille. Fin du rêve — l'Histoire continue.

Dans ce troisième et dernier volet : « l'homme est mesure de toute chose : de celles qui sont, au sens où elles sont, de celles qui ne sont pas, au sens où elles ne sont pas. ».⁷ On y est, l'Histoire a fait son introduction dans la petite histoire, le clair et l'obscur se diluent dans la nébuleuse de l'opium et des images projetées. Le film est un *flashback* et il faut y voir une définition.⁸ L'Histoire, elle, n'en est pas moins vraie, mais elle est relative, et, ici, elle se relate. Elle est relative à Noodles. Et voilà donc qu'il se réveille, quoique rien n'affirme que l'on soit sorti de son rêve, sinon des apparences, peut-être trompeuses. C'est à retenir pour la suite de l'histoire, petite ou grande, peu importe, car, ici, le tout se retranche dans le particulier : « chaque époque rêve », et ce, à toutes les échelles, le XXe siècle et les petites choses qui l'habitent. Noodles est minuscule, mais son Histoire est immense,

⁶ Benjamin oppose le récit et l'information : « l'information en prise sur la réalité la plus immédiate trouve plus d'audience que les nouvelles venues de loin. [...] Souvent, elle n'est pas plus exacte que ne l'étaient les nouvelles colportées aux siècles passés. Mais, alors que ces nouvelles prenaient bien souvent un aspect merveilleux, il est indispensable que l'information paraisse plausible. Elle s'avère par là inconciliable avec l'esprit du récit. Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information. » in « Le conteur », in Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 122-123.

⁷ Selon la formule de Platon prêtée à Protagoras dans le *Théétète* (152a, trad. Michel Narcy, *Platon, Œuvres complètes*, dir. Luc Brisson, Paris, Éditions Flammarion, 2020, pp. 1904). Leone a vraiment cherché à reconstruire l'idée d'un univers, d'une ville intégrée dans l'échelle individuelle, englobée par la personne de Noodles. Ses rencontres avec Harry Grey ont été motivées par cet objectif d'authenticité authentiquement humaine : « Est-ce que je pouvais décemment envisager de démarrer ce projet sans même connaître Harry Grey ? Oui, facilement. Bien sûr que oui. Ce n'était pas un problème. Je voulais juste apprendre à connaître le bonhomme. La curiosité, à ce moment précis, me dévorait. Je suis obsédé par les détails, comme chacun sait, et je voulais reconstruire l'Amérique de Harry Grey à l'identique, à travers son regard. Les bars clandestins, les synagogues, les fumeries d'opium, tout quoi. Seul Grey ou un archiviste new-yorkais avec une ligne directe avec Dieu, pouvait m'aider. Je préférerais Grey. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 531.

⁸ « “La fonction du flash-back est freudienne, observa-t-il [Leone] en 1973. Les Américains l'utilisaient de manière très fermée, avec trop de rigueur et vraiment à la lettre. C'était une erreur, vous devez le laisser errer, comme l'imagination ou comme un rêve.” ». Avec l'opium, Leone se donne la possibilité de fusionner le film et son protagoniste : « “L'opium peut générer des visions du futur... En ce qui me concerne, il est possible que Noodles n'ait jamais quitté 1933. [...] C'est peut-être la première fois qu'un film se termine par un flash-back. Tout ce voyage est peut-être le fruit de son imagination. [...] Le film offre deux niveaux de lecture — je dis ça et je dis son contraire... Une chose est certaine, en 1933, Noodles est déjà, moralement et matériellement, mort.” » in *id. ibid.*, pp. 47 & 576.

un film-fleuve de quatre heures, un petit un tiers de cadran pour un demi siècle de vie, quatre heures de temps perdues pour une ville d'objets trouvés. Si, comme l'annonce le dicton, "le temps, c'est de l'argent", les films de Leone figurent parmi les plus onéreux. On suit donc ce Noodles qui réunit les deux principaux traits du Juif errant, en de bien sombres heures — quand le Vieux Monde "rêve du suivant", 1933, en Amérique, dans la nuit noire. Chaque époque rêve, maudit soit le sommeil. On le suit, ce rêve américain, on y pense, s'y dépense, on y passe un peu de temps. Un *voyage au bout de la nuit à la recherche du temps perdu* : voilà le *pitch*, l'*incipit*, un petit bout qui dit le tout ; on y va. Noodles est en train de se réveiller, ses poursuivants pénètrent la salle obscure et se dirigent vers la fumerie. Les ombromanes chinois viennent en aide à leur fidèle opiomane, lui indiquant une sortie secrète, cachée derrière le grand écran. Noodles prend fuite.

Sorti de Chinatown, le fugitif retourne au Lower East Side où se trouve le quartier général de sa bande. Il y découvre le pauvre Moe gonflé de bleus et suintant de sang. C'est peut-être bien la dernière fois qu'ils se voient l'un et l'autre. Le QG est rempli d'histoires qui, toutes, finissent ici. L'enseigne parle d'elle-même : « *Fat Moe's 25 years of Delicious Memories* » ; une autre devanture avec une arrière-boutique ; le refoulé du crime, quatre morts, un blessé, un mouchard, la conscience intranquille ; mais, plus profonde, l'enfance, l'amitié, la nostalgie (*annexe n°36*). C'est tout cela que le fugitif abandonne. Ni une ni deux, il récupère des clefs rangées derrière le pendule d'une horloge de parquet, quitte la bâtisse et se hâte vers la gare. Il doit y retrouver un joli pactole, des dollars, une décennie d'épargne accumulée par la bande, conservée dans une valise, elle-même sous les verrous d'une consigne cadenassée. Mais il n'en est rien : que du fait divers, du gris, du noir, et pas l'ombre d'un billet vert, la valise est pleine de passe-passe, une décennie de papier journal, plus ou moins du même poids.⁹ Tant pis, pauvre ou fortuné, il doit se faire la malle, un départ pour nulle part, Buffalo, « *One way.* ». Ainsi, le « voyageur se hâte vers la station prochaine », de 1933, il arrive à 1968 (*annexe n°37*), sous le *Yesterday* des Beattles, réarrangé par Morricone. L'ellipse de trente-cinq ans est faite dans un miroir : en 1933, la vitre réfléchissante est l'entrée de Coney Island et de ses attractions (encore très XIXe) ; en 1968, Narcisse a croqué le fruit, la Big Apple, c'est la partie qui s'y est vue tout, le voyageur qui s'est dilué dans la marmite, le rêve, le *melting pot* (*annexe n°38*). Noodles loue une voiture qui va l'accompagner durant toute son intrigue en 1968.¹⁰ Cette transition temporelle est ici mise en rapport avec l'automobile et le *leitmotiv* ferroviaire (le métro). Dans l'ensemble du film,

⁹ Il n'est pas anodin qu'elle soit pleine de journaux : la valise est pleine de jours, de dates, de faits ; elle est pleine de détails sordides et d'anecdotes peu fiables. Dans la poche de Noodles, il y a un autre journal, celui qu'il a chiffonné (qu'il est en train de chiffonner ?) durant son *trip* à l'opium. La valise est pleine de cadavres, pleine d'amitiés. La valise est vide, si vide, si pleine d'infos morbides.

¹⁰ La scène aurait dû être complètement différente, et a été initialement prévue pour accueillir le titre du film. Un wagon aurait transporté des modèles Ford suivant la chronologie de leur production, permettant de faire la transition vers 1968 sur les rails d'un train (et finissant sur Noodles conduisant une voiture des années soixante). Le premier modèle aurait bien sûr été le fameux modèle "T" (qui correspond à la période de l'enfance de Noodles dans le film) pour incarner le fordisme : les rails auraient ainsi combiné l'image du travail à la chaîne et celle du défilement temporel avec une *chaîne historique* de l'industrie automobile américaine. Plus globalement, c'est l'idée de "modèle" en tant que telle qu'il faut reconnaître avec ces voitures ; la mode ; la production ; l'idée d'un processus historique en tant qu'il modélise la pensée ; la carrosserie ; la fabrique du modèle américain.

les différents modèles de voitures Ford servent de marqueurs temporels, et ce de façon d'autant plus significative lorsque Leone les fait apparaître (plus tard) dans des contextes anachroniques.

Le conducteur fait une première escale au vieux cimetière juif où de l'inhumain déterre de l'inhumé, où les machines creusent les fondations d'un futur chantier immobilier. Le plan suivant est un plan à la grue, et l'on découvre, en néon rose, l'enseigne du *Fat Moe's*, un bar plutôt miteux, plutôt charmant qui, il y a trente-cinq ans de cela, aurait été un restaurant de choix. Le carrelage, le bois vernis, le simple vitrage, les bibelots passés de mode sommeillent sous la lueur des écritures et les murs se sont épaissis sous les couches de peinture, le neuf et l'ancien y vivent mitoyens. Ce petit monde intérieur et le trottoir nocturne partagent leur solitude en clair-obscur, Hopper n'est pas bien loin : le verre exhale la lumière, mais il obstrue le son ; de la vitrine à la lentille, du néant inonde la rue. Le téléphone sonne dans le bar (le seul son parfaitement audible). Moe décroche (Larry Rapp). « *Who ?* », peut-on lire sur ses lèvres interloquées. Le bout du fil est également insonorisé, Noodles, dans la cabine téléphonique du trottoir d'en face. Moe se déleste de sa clientèle si fidèle, la faune des comptoirs, et part accueillir le revenant. Les anciennes connaissances se rejoignent à la porte de côté. « *I brought back the key to your clock. Lock the door.* », les propos de Noodles confondent les lieux et l'horloge, et c'est ce même trousseau que Moe utilise pour verrouiller la porte et remonter le pendule. Ici, certaines régions du temps semblent être restées sur pause.

Noodles est venu pour enquêter, une lettre lui a été envoyée, annonçant la destruction du cimetière et l'enjoignant à réinhumer ses proches ailleurs, les quelques Stein, Goldberg, Bercovicz. Mais le vrai contenu du message, c'est la menace qu'il sous-tend : « *It means : "Dear Noodles, even though you've been hiding out in the asshole of the world, we found you. We know where you are."* *It means : "Get ready !"* ». La fausse identité de Noodles, Robert Williams, n'a donc pas suffi à occulter complètement le David Aaronson des premiers temps (ce héros est un homme aux cent noms). Le polyonyme, au cours de son enquête, a déjà fait la rencontre d'un rabbin qui lui a précisé la nouvelle résidence des défunts, au Woodlawn Cemetery, une nécropole luxueuse, non loin de Riverdale. Outre cette affaire épistolaire, les deux hommes remuent d'autres songes du passé qui les taraudent depuis lors. Qui a pris le contenu de la malle ? Une valise qui semble renfermer la clef de l'énigme, ce secret destinataire, ami des morts : qui ? Noodles partage une autre hantise qui le travaille, encore plus obsédante : une certaine Deborah, la sœur de Moe qui, lui, n'en sait que peu ; « *I ain't seen her for years. She's a big star now.* ». La nuit s'est avancée et les deux hommes s'appêtent à aller dormir, ce qui inspire une dernière question à Moe, et la réponse de son interlocuteur : « *M : What have you been doing all these years ? / N : I've been going to bed early.* » ; « Je me suis couché de bonne heure. ». Il est justement l'heure, l'heure d'entamer *La Recherche* (annexe n°39).

Laissé seul, Noodles contemple les images de jeunesse qui constellent le mur, dont cette *star*, Deborah, qui a filé, quelque trente-cinq ans plus tôt. Suivant le fil de ses pensées, il s'en remet

au rez-de-chaussée, où un souvenir, plus marquant que d'autres, le ramène en enfance. Des toilettes, oui, encore, et, au-dessus de la *lunette*, de la chasse et des étagères, une petite trape, une lucarne, un sténopé d'où échappe un contre-jour. Il y plonge le regard, ébloui. Et on le suit ; on sort de l'enquête pour pénétrer les zones plus profondes de la mémoire, 1922, la jeunesse de New York (et du Trastevere), les zones plus authentiques, moins clichées, moins "film noir". Un jeune garçon (Scott Tiler, maquillé d'un point noir, celui de De Niro) s'adonne à la scopophilie et aux fantaisies de la puberté. Glissant l'œil dans l'ocillon, il regarde un spectacle à mi-chemin entre une fantasmagorie¹¹ et une boîte à musique. Dans une atmosphère de farine, brumeuse comme l'opium, une jeune ballerine fait ses pas, Deborah Gelly (Jennifer Connelly), toute jeune, en tutu, un spectacle qui se sait regardé. Le jeune Moe (Mike Monetti) interrompt la chorégraphie pour demander du renfort en salle ou en cuisine, mais la gamine s'apprête à partir pour ses cours d'éloquence. Alors qu'elle se change sous des yeux médusés, le père des deux Gelly rentre dans le cabinet pour se vider la vessie, mettant en péril le petit voyeur du haut de son mirador. Deborah le dénonce, gentiment : « *Fat, you better spray the toilet. I saw a cockroach in there.* ». Les deux tourtereaux se fuient, se suivent jusqu'au dehors, puis se séparent dans un bain de foule où le voyeur s'en retourne à la voyouterie.

Il est accompagné du tout jeune Dominic (Noah Moazezi), de Patrick Goldberg ou Patsy (James Hayden), et de Philippe Stein ou Cockeye (William Forsythe). Les quatre jeunes zonent ensemble et commettent de petits larcins pour un certain Bugsy (James Russo) qui dirige tout le réseau d'une main de fer. Ces gosses traînent, ces vauriens, ces traînants. Inconsciemment, insouciamment, ils dessinent déjà, dans leur errance, les cheminements de l'homme qui se souvient, ils traînent, l'entraînent en un lointain passé. Ils se perdent dans les sentiers de la ville comme tout se perd dans les entrelacs du grand dédale, comme tout se mêle dans la cambrousse mémorielle ; « s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation »¹² ; le cursus même de l'école buissonnière. Ils s'enfoncent si profondément dans la broussaille que se réveillent d'anciens échos de la forêt vierge rasée pour Amsterdam, les racines intimes de Manhattan où chassent encore les vieux esprits des Autochtones. La flûte andine que joue Cockeye, c'est le son de la boiserie vernie, d'une

¹¹ Il est tout de même fascinant que Sergio Leone ait emprunté le nom de scène de son père, Roberto Roberti, fascinant, en effet, qu'il l'ait anglicisé à la manière d'un Liégeois domicilié au Père-Lachaise. "Bob Robertson" est plus qu'un jeu de mot, Leone utilise l'héritage paternel, le suffixe patronymique, pour "faire parler un mort", des morts : Robertson est une fantasmagorie, le *nomen est omen* en souvenir d'un cinéaste et d'un fantasmagore, Robert une fois, Robert deux fois.

¹² *L'Enfance berlinoise* parle d'*Inception*, de premiers mots, de premiers pas, dans la vie, dans le texte, dans le langage, dans la ville, la forêt, la sexualité, elle parle de premières fois. Voici donc l'*incipit* : « Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que le nom des rues parle à celui qui s'égare le langage des rameaux secs qui craquent, et des petites rues au cœur de la ville doivent pour lui refléter les heures du jour aussi nettement qu'un vallon de montagne. Cet art, je l'ai tardivement appris ; il a exaucé le rêve dont les premières traces furent des labyrinthes sur le buvard de mes cahiers. Non, pas les premières, car avant elle, il y eut celui qui leur a survécu. Le chemin de ce labyrinthe qui n'a pas manqué d'avoir son Ariane, passait par le pont Blender dont la douce courbure fut pour moi le premier flanc de colline. Le but ne se trouvait pas loin de son pied : Frédéric-Guillaume et la reine Louise. Dressés sur leurs socles ronds, ils dominaient les plates-bandes, comme des apparitions appelées par les courbes magiques qu'un cours d'eau dessinait devant eux dans le sable. Mais plus volontiers que vers les souverains, je me tournais vers leurs socles, car les événements qui s'y déroulaient, même si le contexte en était obscur, étaient plus près de moi dans l'espace. » in « Tiergarten », in Walter Benjamin, *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine étranger », 2000, pp. 13-14.

nature qui n'est plus — la flûte de Pan, c'est ce joueur de Hamelin qui mène sa ballade vers antan.¹³ Et quand Edda Dell'Orso s'y met aussi, on sort les violons.

Très doucement, la petite bande gravit les échelons de la pègre : ils brûlent un kiosque à journaux ; jouent au chat et à la souris avec un policier antisémite ; vident les poches d'un alcoolique et dépensent leurs maigres gains dans des viennoiseries, au régal de Peggy (Julie Cohen), une jeune voisine aussi gourmande qu'elle n'est légère, et qui se vend à la livre de sucre.¹⁴ Un cinquième luron se greffe au reste de la compagnie, Maximilian Bercovicz (Rusty Jacobs), Max pour les intimes. La grande amitié qui doit naître commence sur la note de la rivalité. Max subtilise la victime sur qui les quatre autres ont jeté leur dévolu, un ivrogne imbibé, à la poche engrossée. Un rapide tour de passe-passe lui suffit pour s'emparer tant du passant que du passant, tant du gousset que de la montre d'où coule du temps qui vaut de l'or. À la suite de cette première rencontre, Noodles et Max se recroisent dans le Lower East Side où les Bercovicz, mère et fils, viennent s'installer. L'arrivant sort son appareil photographique de la remorque, visant Noodles qui lui répond de l'arrière-train. « *N : Give me six copies. / M : Drop your pants and I'll stick it to you again !* ». La rétention, l'introversión, ce trait d'humour pour dire combien les problèmes de la mémoire relèvent du derrière, du dedans, du pareil, de l'appareillement, du positif et de son négatif, du tout dans la partie et de la partie dans le tout, de l'original et du reflet. L'amitié (le duo) se présente ici comme une réplique de la mémoire (la copie, la reproduction, le dédoublement),¹⁵ et c'est dans l'œillet, le cristallin, le prisme que les liens d'ami-

¹³ Le Joueur de flûte de Hamelin est une histoire de diversion, de divertissement, d'évasion, d'enlèvement, d'*enfants perdus*, emportés par le flutiste dans la forêt. Mais la légende ne dit pas tout. Sont-ce les jeunes hamelinois qui se sont perdus à tout jamais, ou bien est-ce leur jeunesse ? Est-ce l'enfant ou est-ce l'enfance qui s'enfonce dans la pénombre de Chronos ? La *Chanson de Cockeye* suppose que les deux réponses se confondent. L'instrument dans le livre de Harry Grey n'est autre qu'un harmonica qui a servi d'inspiration au personnage du premier film. Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, le dernier représentant d'une culture autochtone joue de la flûte états-unienne et nostalgique. Dans *Il était une fois en Amérique*, le fils d'immigrés, *natif* des bas-quartiers, joue de la flûte andine, culturelle. Les deux instruments (que l'on pourrait voir comme un même instrument) représentent le thème de la survivance, du deuil. Et quoique l'on recherche, la Nouvelle Amsterdam, le Trastevere, la petite ville de Hamelin, Manna-hata, les vieux airs du grand Pan évoquent le monde interdit d'une nature refoulée. C'est la musique du temps perdu : « *Cockeye tire sa flûte et emmène joyeusement le groupe, comme le joueur de flûte de Hamelin* », et elle a donc un « caractère quasi religieux — comme si elle ramenait Noodles vers son lointain passé », elle doit « évoquer des choses moins palpables — telles que le temps qui passe, ou des émotions particulières comme la nostalgie, l'amour ou la joie. » ; elle « devait venir de très très loin » (tous ces mots sont ceux du réalisateur). Morricone et Leone ont choisi la flûte de Pan parce qu'elle est « parmi les instruments les plus envoûtants, à la fois voix humaine et sifflement ». » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 561 & 580-581. C'est également le film de Leone qui comporte le plus de citations musicales, pour la plupart anachroniques, qui permettent justement d'effectuer des aller-retours labyrinthiques dans la nostalgie collective. Et puisqu'il est question de musique, il faut aussi souligner l'existence de cette aigrette sur le côté du couvre chef de Noodles qui lui donne une apparence de chapeau tyrolien avec une plume rouge, à la manière de Peter Pan, bloqué en enfance, ou du *Rattenfänger*. Il s'agit d'ajouter une touche de merveilleux à son costume d'enquêteur : trahissant l'enfance ; trahissant la fable de l'enquête.

¹⁴ Il y a deux scènes en particulier. Noodles qui fuit son cocon familial instable pour lire *Martin Eden* (Jack London) dans les toilettes communes de l'immeuble (et, faut-il le préciser, cet éden a des allures de rêve américain). Le jeune ado, depuis le trône, glisse l'œil dans le trou de la serrure, qui encadre, sur-cadre, la future prostituée. L'autre scène, c'est le jeune Patsy, qui n'arrive à résister aux avances de la charlotte et se retrouve repu, mais démuné devant la porte de Peggy. Cette deuxième scène témoigne de l'extrême écart dans l'approche de Leone : le surréalisme (le temps, le rêve, le fantasme) et le naturalisme (la misère sous un regard quasi zolien). Et, dans ce mariage étrange, c'est peut-être bien à un Dickens que l'on pense le plus volontiers.

¹⁵ Plus spécifiquement, il s'agit de dire ici que la mémoire relève d'un retour sur soi. Il n'est jamais anodin de sortir un appareil photo ou quelque appareil de reproduction mécanisée que ce soit dans un film, c'est toujours mettre en abîme, et cet abîme est ici le sujet, le grand sujet du film. Si, dans *Il était une fois en Amérique*, le double correspond au thème récurrent de l'amitié chez Leone, il est nécessaire d'y reconnaître un trait définitoire de son protagoniste principal, ayant lui-même (le trait) à souffrir d'une double interprétation : l'amitié avec Max est un élément, un moment crucial dans la compréhension globale de la biographie de Noodles ; cette amitié est l'image même du dédoublement mémoriel (la réplique, la reproduction). Cela suppose d'interpréter une double lecture globale de tout ce qui arrive au cours du récit : cela se passe dans le monde réel : cela se manifeste à travers le monde du rêve.

tié et de mémoire prennent matière, c'est à travers le sténopé que la boîte se fait enregistreuse. En cet échange s'installent les dynamiques de mimétisme et de rivalité entre l'un et l'Autre (*annexe n°40*).

La discussion entre les deux rivaux se poursuit : « *What do you mean, "again" ?* ». Max lui répond directement par la montre de gousset : « *That's a long story. And look what time it is. It's already 6:34, and I gotta go.* ». Mais, débarquant la remorque de déménagement, le fanfaron abandonne ses deux mains dans un lustre, et Noodles en profite pour lui voler le temps : « *Hold on a minute ! Now it's 6:35 and I ain't got a damn thing to do.* ». Le même petit jeu continue entre les deux rivaux, et c'est finalement l'ennemi commun qui vient les concilier, le flic corrompu qui se saisit du bien pour de bon (pour de bon ?). Les deux compères essayent en vain de récupérer le pendentif, en s'inventant des liens familiaux : « *He's my uncle.* », dit Max au sujet de Noodles qui résume les méfaits du policier : « *Pinched, by him, at 6:37.* ». Cette chaîne, qui représente désormais le lien qu'ils se sont créé, ils la récupèrent, un peu plus tard, en le faisant chanter après l'avoir surpris en flagrant délit d'adultère avec la jeune Peggy, encore mineure. Une telle emprise profite à la bande de gamins et les affranchit de Bugsy dont ils deviennent les concurrents.

Les affaires tournent, les amitiés, les amours prennent de l'ampleur dans le petit univers de Noodles. C'est Pessa'h, et le voyeur voudrait s'enfuir dans l'idylle. Les Gelly partent vers la synagogue, laissant Deborah seule pour garder la boutique. Connaissant sa secrète assistance, la boîte à musique néglige sa serrure et, sans surprise, retrouve son petit convive indiscret, debout sur la cuvette. « *That record's just like ex-lax, every time I put it on, you have to go to the bathroom.* », ironise la jeune fille en parlant de l'*Amapola*. Retournant à sa leçon dans le garde-manger, la ballerine laisse la porte entrouverte, promesse au spectateur, qui suit, qui monte sur la scène pour la première fois. Une marée de pommes encercle le petit couple, les poussières du levain tapissent le parquet, et la danseuse réinvente la prière, un aparté sur le *Cantique des Cantiques* : « *My beloved is white and ready. His skin is as the most fine gold. His cheeks are as a bed of spices. Even though he hasn't washed since last December. His eyes are as the eyes of doves. His body is as bright ivory. His legs are as pillars of marbles, in pants so dirty they stand by themselves. He is altogether lovable, but he'll always be a two-bit punk. So he'll never be my beloved. What a shame.* ».¹⁶ Puis, clou du spectacle, un vis-à-vis, de l'amour du bout des lèvres. Mais qui monte sur scène doit souffrir d'être vu, vu par l'Autre. Et cet Autre, c'est Max, caché dans les toilettes. Finalement, Noodles abandonne Deborah,

¹⁶ Ce n'est pas un hasard si la scène se passe dans un garde-manger : on est dans le domaine de l'incorporé, dans le domaine intestinal. Le *Chant de Salomon* a une double signification ; il faut y lire un poème relatif à l'amour conjugal (et au rapport sexuel) ; et il faut y lire le mariage entre le fidèle et la communauté religieuse (la conjugaison de l'individu et du cosmos). C'est très nettement le cas au sein du judaïsme où, pour fêter l'*Exode*, le *Passage de la Mer Rouge* vers la Terre promise (les récoltes du printemps), on lit le chant d'amour durant la fête de Pessa'h (la Pâque). « Une lecture attentive des cent dix-sept versets qui le composent révèle deux plans de signification qui se marient : un plan humain, où l'auteur met en scène un homme et une femme unis par l'amour, et un plan cosmique relatif à la création entière. Les lecteurs qui ne verraient ici qu'une histoire d'amour élimineraient, consciemment ou non, les vastes horizons d'où cet amour surgit et dans lesquels il se meut. C'est dans l'universalité du réel que naît l'amour. Aussi la poésie hébraïque marie-t-elle ici l'humain au cosmos ; elle voit le réel sous la forme d'un homme, et dans cet homme la totalité de l'univers. ». Commentaire d'André Chouraqui, auteur d'une traduction populaire dans les années septante. in *Le Cantique des Cantiques* (1905b), Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1977.

répondant à l'appel de la rue qui le condamne à être spectateur pour le restant de ses jours. Dehors, le binôme discute affaires avant d'être cerné par la concurrence, Bugsy et ses gars, qui les tabassent à titre préventif. Blessé et disloqué de partout, Noodles s'essaye à la porte de Deborah, mais la boîte à musique est désormais fermée à quadruple, quintuple tour.

C'est donc le rêve qui gagne, le cliché, le film noir, la voie du banditisme où Noodles et Max et compagnie excellent. On les retrouve dans l'arrière-boutique d'une industrie, une distillerie qui ressemble à un laboratoire d'alchimie. C'est le repère des vrais *gangsters* ou, plutôt, des dignes représentants du gangstérisme au cinéma, les *mafiosi*, les *spaghetti*, les vrais stéréotypes d'un monde inauthentique, l'épiderme du film noir, la grisaille, l'argentique, le cache clair-obscur qui occulte le panel des années 1920-1930, dont le banditisme juif assez peu connu. Les jeunes *gangsters* en herbe sont venus vendre la petite trouvaille de Noodles, une invention qui prend la distillerie à rebrousse-poil : la dissolution du sel dans l'eau, *a melting pot*. L'image est là : des gamins juifs et des ritals, de la tuyauterie en cuivre alambiquée et, logiquement, des alambics et des marmites, des pots et, par la fenêtre, l'iconique maillage métallique qui traverse tout le film, une ossature, une armature, la structure même du récit, une construction de fer qui ferait pâlir la *Capitale du XIXe siècle*, un pont suspendu, le Brooklyn Bridge en l'occurrence (*annexe n°41*). L'idée de Noodles ? Dissoudre le sel pour remonter la cargaison, se dissoudre dans le cosmos et remonter en bribes ; l'idée est simple, les mafieux, lorsqu'ils doivent abandonner leur marchandise prohibée, ils la jettent à la mer : pour la récupérer, Noodles propose d'y attacher une bouée et un sac de sel qui, une fois dissout, s'abandonne à la poussée d'Archimède. On pourrait y voir une image sortie d'un rêve, les bouées rouges qui manifestent le contenu latent, sous-marin, illicite.¹⁷ Le sel, c'est aussi une saveur, un assaisonnement, un condiment, c'est donc un stimulus, non juste des papilles, mais, à ce titre, de bien plus encore, de ce que Proust appelle la « mémoire involontaire ».¹⁸ Le sel a le goût de la mer, de la peau, le goût donc du contraste avec la sucrosité du lait, une très lointaine saveur qui se rattache à quelque chose d'ancestral. « *Hey, hey ! We got salt on our Noodles.* », Max parle de son camarade, mais le *maestro* des *spaghetti* parle de lui-même, il repêche sa madeleine dans l'infusion américaine (*annexe n°42*).

L'idée du sel, celle du cinéaste, est la combinaison de beaucoup de choses. La principale n'est autre que la Bible, où le motif sert à manifester la présence de Dieu — Dieu a, pour ainsi dire,

¹⁷ La première idée non retenue de Leone (au sujet d'un « cimetière sous-marin ») correspond à cette ambition de traiter le milieu du crime et l'esthétique du noir sur le plan psychologique d'un monde refoulé. Compte tenu de l'importance du temps et du rêve, il est difficile de ne pas voir la remontée des bouées comme une analogie au phénomène de manifestation, de souvenance ou de revenance, tirée d'un monde subaquatique, souterrain, subconscient. L'oubli historique et mémoriel se rejoignent dans une approche freudienne d'une *Interprétation des rêves*.

¹⁸ Dans *Le Temps retrouvé*, Proust revient sur les saveurs de la madeleine qui se rattachent à cette mémoire involontaire, il associe par ailleurs ces saveurs aux odeurs chez Chateaubriand et chez Baudelaire. Benjamin y revient dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, il écrit, au sujet de la madeleine de Proust, et du *Goût du néant de Baudelaire*, « Le Printemps adorable a perdu son odeur ! » : « Ce vers traduit une pensée extrême avec une extrême discrétion [...], la *mémoire involontaire* s'est réfugiée dans l'odeur. [...] Si, plus que tout autre souvenir, la reconnaissance d'une odeur est consolante, c'est sans doute parce qu'elle assoupit profondément la conscience de l'écoulement du temps. En évoquant une autre odeur, l'odeur présente abolit des années. » in « Sur quelques thèmes baudelairien », in Walter Benjamin, *Œuvres, III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, pp. 375.

le goût du sel, tantôt punitif, tantôt purifiant, mais partout présent, dans la matière humaine et la matière cosmique (minérale), son goût prend valeur de parole, du buccal à l'oral. Aux poissons sucrés de Proust, les miettes de la madeleine, se mêle une autre référence, cette-fois cinématographique. Il arrive que Leone parle de son film comme d'une « boule à neige » ; et ces images d'enfances, d'enfants perdus et d'enfance perdue, de même que la narration non linéaire et l'enquête sur le sens de la vie et les traces du passé ne manquent pas d'évoquer le film référent dans le domaine ; *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941) ; ce grand film qui parle d'un magnat de la presse tout en réinventant un certain art de conter.¹⁹ La boule à neige est un « souvenir », une simple marchandise, un petit bibelot, — d'aucuns (Benjamin) diraient qu'il est *Kitsch* — et il permet non-seulement de se souvenir d'un lieu (Paris, New York) ou d'une expérience, par la reproduction en miniature de ce qu'il ou elle contient de plus grandiose (des ponts suspendus), mais également d'englober le phénomène mémoriel en tant que tel, d'en fournir la reproduction, la représentation : une « tempête » de bribes ; de flocons ; de fins cristaux pour un spectacle qui se ressasse, qui se retourne, encore et encore. Le grain de sel, la poussière d'étoile, le blé moulu, la particule de lumière, la luciole : une constellation d'images s'organise, des fragments et des bouts de conscience que l'on cherche à remonter et à re-monter ; et les citations du *Livre des passages*, et le tapotement des gouttes sur leur verrière, et la lointaine idée d'une botanique du rêve où se soulève le pétrichor des promenades passées. Toutes ces choses s'agitent dans la « correspondance » (au sens baudelairien-benjaminien) entre l'intériorité et l'extériorité, l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'être et le cosmos : dans la monade, la *pars pro toto* (annexe n°43).

Ainsi donc, les gamins s'en vont tester cette invention. Comme prévu, les bouées rouges remontent à la surface. Emportés par l'enthousiasme, Max et Noodles tombent à l'eau, et le premier en profite pour improviser un petit canular qui résume leur relation dans la suite du film : il disparaît de la surface pendant un certain temps, et puis, il réapparaît, il *flashes back*. Noodles lui répond aussi par une plaisanterie, en lui crachant de l'eau de mer au visage, d'une bouche à l'autre. Les quatre jeunes bienheureux s'en vont jouir d'une autre propriété du sel, sans doute la plus fondamentale : sa valeur d'échange ; la paye ; le *salaire*. Si l'on retrace l'Histoire d'une culture à travers ses échanges, alors le sel apparaît comme un fil conducteur qui remonte aux premières traces de trafics entre marchands, aux premiers liens entre des individus et des communautés. Ce que les quatre jeunes jettent à l'océan, c'est le « sel de la terre », le gisement, le filon de la culture (annexe n°44), l'échange sous forme liquide, l'épargne sous forme solide. Plus qu'ancestral, le sel représente la mémoire : la cris-

¹⁹ L'influence de *Citizen Kane* est abordée dans le livre de Frayling. La scène de pluie sur les trois cadavres aurait dû être une scène de neige, en souvenir de l'enfance du grand magnat de la presse. Bizarrement, Frayling n'évoque pas le motif de la boule à neige (ni le thème de la presse écrite). Leone évoque ici l'image de la boule à neige, du souvenir : « C'est une Amérique vue par les yeux d'un Européen comme moi, un vieil Européen. C'est comme ces petites choses qu'on vendait, ces petites boules, où dedans, tu trouves la Tour Eiffel, tu trouves le Colosseo à Rome ou la Statue de la Liberté. Et tu tournes cette boule, ça commence à descendre la neige. Et ça, c'est l'Amérique, l'Amérique à moi, petite, presque pas connue totalement, et qui va disparaître. ». Interview de Christian Defaye pour l'émission *Spécial Cinéma* du 14 mai 1984, « Sergio Leone — Il était une fois en Amérique (1984) », *Les archives de la RTS* (Chaîne officielle YouTube) [en ligne] https://youtu.be/1m3PCcci_v8 (sites attachés de la RTS : <http://rtsarchives.ch> & <http://rts.ch>).

tallisation qui se refoule ; le refoulement qui se cristallise. Ce que l'oubli enfouit, la mémoire peut le remonter, ils assurent le marnage de la boule à neige. Il est important d'évoquer une autre condition nécessaire à l'invention de Noodles, à la dissolution du sel : la porosité de son enveloppe ; un sac en toile de jute — la matière du baldaquin dans la fumerie chinoise.

Le Dollar est un symbole par excellence. À chaque échange entre particuliers, il engage tout un système d'échanges globalisé, à chaque contrat le grand contrat social. Ses billets, ses pièces et autres représentations ne sont jamais que la dernière dérive en cours des échanges humains. Il fait le salaire et le solde, et les salariés et les soldats. L'argent, c'est ce fameux *sel de la terre*, en ce qu'il forme le commun. Aussi, il est une poésie propre au Dollar, qui tient en ceci qu'il « exprime le particulier sans songer à l'universel. Si l'on saisit ce particulier de manière vivante, l'universel est donné en même temps, sans qu'on s'en aperçoive, ou seulement après coup. ».²⁰ Licite ou illicite, blanc ou noir, l'argent participe d'une *symbiose* humaine. Et lorsque que les gamins déposent cette première grosse paye dans la consigne, ils scellent un pacte selon le plus vieil usage du symbole, contractuel, et selon les normes les plus anciennes, depuis le *sumbolon*, en rejoignant les mains, les doigts, selon le mode du symbole théologique.²¹ Ce que contient la valise, et qui s'évide par la suite, c'est le lien, religieux, les clauses qui unissent les quatre enfants, et il est significatif que cette banque de substitution soit située dans la gare où voyage le présent récit. Sortie de la station, la bande n'a pas même le temps de festoyer qu'elle croise sur la route, alors que le tout jeune Dominic passe en dessous du Manhattan Bridge, le grand rival des bas-quartiers, Buggy. Ce dernier sort un *revolver* et commence à tirer. Dominic s'effondre aux pieds du Pont : l'Histoire avec un grand, un colossal « H », traversée par le métro. Le jeune gamin souffle une dernière parole au conteur : « *Noodles, I slipped.* ». Sous le crissement impassible du fer, cachés parmi des essieux d'automobiles, et munis de crans d'arrêt, ses amis se préparent à le venger, mais c'est Noodles qui s'y colle. Dans un accès de rage et en perte de contrôle, il se met à poignarder un gendarme venu les séparer. Il a trois sangs sur les mains, et deux morts sur la conscience. Dans la scène suivante, il est dans un fourgon d'où il fait signe de la main à sa fidèle compagnie. Voyant les portes du pénitencier se refermer sur le véhicule, Max lève le regard vers les écritures du frontispice. Il y lit distinctement les quelques mots.

²⁰ Pour détourner ici les propos de Goethe appliqués au domaine de la poésie et de l'art. En effet, le courant romantique a cherché, à travers le symbole, une relation immédiate entre le signe et l'idée, par opposition au mode allégorique (décrié par le romantisme). Ce concept de symbole profane appliqué dans le domaine des arts renoue ainsi avec son pendant théologique : un rapport immédiat entre la *physis* et le métaphysique. in Johann Wolfgang von Goethe, « Schriften zur literatur », in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 220.

²¹ Étymologiquement, le symbole renvoie à l'idée de "mettre ensemble", "mettre en commun". Le *sumbolon* est la forme matérialisée d'un contrat, c'est un objet (bâton, poterie, etc.) que l'on divise en plusieurs morceaux qui, « mis ensemble » (du grec ancien *sumbal-lesthai*), représentent l'accord passé. Par la suite, le symbole a désigné un type de relation similaire, une alliance intrinsèque entre le signe et l'idée (la forme et le contenu) et, pour la théologie chrétienne, entre le physique et le métaphysique. La confession de foi est ainsi directement manifestée, résumée par les mains que l'on rejoint pour la prière (le *credo* peut être récité sur le bout des doigts) qui désignent la relation directe avec Dieu. La poignée de main pour sceller un contrat procède également de ce principe du *sumbolon*. Et c'est ce que les enfants font en joignant les mains, ils appliquent la forme archaïque du symbole. Tandis qu'avec la clef et la *consigne*, ils en appliquent la forme la plus sophistiquée (cette fameuse clef qui sert aussi à activer le pendule), deux morceaux qui se joignent.

New York, capitale du XXe siècle

« *Your youngest and strongest will fall by the sword.* », lit-on distinctement, ces mots de la Bible que Noodles connaît bien de son séjour passé à l'ombre : onze années dedans, et puis trente-cinq dehors. Le *Livre d'Isaïe* sert ici d'épithaphe et Sion de pèlerinage funéraire : les saintes écritures sont gravées sur l'immense mausolée à Riverdale, et remuent bien des choses dont Noodles peine à faire le deuil ; le jeune Dominic et tout ce temps perdu, onze ans d'obscurité, trente-cinq d'exil. Sur les trois tombes, figurent les noms et surnoms des trois autres de la bande, Patsy, Cockeye, Max, les trois hôtes emmurés. Ou bien est-ce Noodles l'emmuré ? L'hôte qui purge sa peine et qui lit la Bible jusqu'à la connaître par cœur. Toute cette enquête, tout ce voyage à travers le temps, peut-être sont-ce les pérégrinations du forçat qui se projettent sur quatre murs, cette faible lueur qui pénètre l'obscurité, peut-être est-ce le spectre d'une liberté déçue, la terrible veilleuse que lui raconte son Soleil Levant. Les fantômes du souvenir se mêlent aux éclats du monde extérieur, ces onze années qui défilent, elles en paraissent trente-cinq, la jeunesse est ridée. Après tout, le livre a été, pour bonne part, écrit par un homme broyant du *noir*, Harry Grey.¹ Il est possible que la grande fresque, que cette vie ne tienne qu'à un fil, un fil de pensée, dernière chose *restante* à un homme sans avoir : la « remémoration est la relique sécularisée », dit Benjamin, « le complément de l'expérience vécue. Elle cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort. ». L'Amérique tout entière pourrait s'être exilée dans ce petit réduit en pierre, dans un entêtement qui peine à se sortir des idées noires, une ville dans une boîte crânienne : « L'allégorie a quitté au XIXe siècle le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur. La relique provient du cadavre, la remémoration de l'expérience défunte qui, par un euphémisme, s'appelle l'expérience vécue. »²

C'est une lecture possible, mais la lecture la plus terre-à-terre est celle du songe que l'on poursuit : Noodles grisonnant, menant sa petite enquête. Le voilà donc à Riverdale, dans ce sépulcre sophistiqué, équipé d'installations sonores qui rejouent les airs de la flûte de Pan, et donc, du même

¹ Harry Grey est né en 1901, à Odessa dans l'Empire russe. *The Hoods* « a été rédigé en grande partie lorsque son auteur (de son vrai nom Herschel Goldberg) était incarcéré à Sing Sing. Après sa libération, il se spécialisa dans la presse quotidienne [...] Sur ses photos promotionnelles, Grey portait invariablement un feutre au bord rabattu et un imperméable au col relevé. Il complétait le tableau en arborant un long cigare et en lançant un œil mauvais à l'objectif : tout du gangster de cinéma passé détective. [...] Tout au long du livre, Noodles a du mal à prendre ses distances avec "les films de braquage" minables, "les histoires pitoyables de voyous" et les mélodrames avec des criminels professionnels hollywoodiens aux dialogues débités à mille à l'heure. Puisque *The Hoods* est censé se terminer en 1933, il devait avoir à l'esprit *Le Petit César* (1931) de Mervyn LeRoy, *L'Ennemi Public* (1931) de William A. Wellman et *Scarface* (1932) de Howard Hawks. [...] Et pourtant, comme Sergio Leone le fit remarquer tout de suite, le livre semblait avoir été écrit par un scénariste de film de série B. Le narrateur à la première personne évoquait même une voix off de film hollywoodien : "Le réalisme grotesque de ce vieux gangster qui, à la fin de sa vie, ne peut pas s'empêcher de se servir d'un répertoire de citations cinématographiques, de gestes et de mots vus et entendus des milliers de fois sur grand écran, a stimulé ma curiosité et m'a amusé. J'étais frappé par la vanité de cette entreprise et la grandeur de son échec." Quand la fable prend le pas sur la vraie vie de l'auteur, "ça, ça pouvait être un grand sujet de film." [...] Leone] était tombé sur une œuvre qui lui permettait d'explorer sa fascination pour le temps et la mémoire [...] et pour le thème de l'amitié. Son adaptation de *The Hoods* pourrait devenir la somme de toute l'œuvre de sa vie et, en même temps, l'autobiographie d'un homme qui avait une relation d'amour-haine avec le Hollywood de son enfance. Ça aurait aussi un rapport avec la mort ; sur un anonyme qui, comme un somnambule, est attiré vers le néant. » in « Il était une fois en Amérique », in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, 520, 525 & 537.

² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 240.

coup, ressuscitent l'ami Cockeye, et réveillent le voisinage dans le cimetière indien. Ces trois noms, de 1905 et 1907 à 1933, pour un total de six dates, sont accompagnés d'un quatrième nom et d'une septième date, le nom de l'hôte propriétaire des lieux et la date du déménagement : « *Erected to their everlasting memory by their friend and brother, David Aaronson - "Noodles" 1967.* ».³ Mais le vrai Noodles, sous sa fausse identité, Robert Williams, sait qu'il n'en est rien, qu'un autre, un Autre de grande envergure, a dû financer ce monument, cet autre qui envoie des lettres, cet autre qui, peut-être, dévalise des consignes. Et puis, il est comme un air de fantôme dans ce tombeau : sous le nom du faux Noodles, une petite clef gigote d'elle-même, une clef restée sous les verrous, et qui cherche à se sortir de là (*annexe n°45*). Solidaire, et détective à ses heures perdues, Noodles la récupère bien vite, avant d'être gentiment dirigé vers la sortie par la directrice du cimetière.

Celle-ci parle d'un havre, non sans « euphémisme », pour désigner la crypte où résident les défunts, un havre tout de même assez bruyant et plein de bon goût, avec des dispositifs sonores, des vitraux bariolés et des euphémismes pour envelopper la mort : on baigne dans le tape-à-l'œil, le raffinement de l'embourgeoisie, le *kitsch* et ses merveilles.⁴ Et ce sont ces choses, petites et grosses, qui font du film un conte moderne, des objets, des indices pour s'égarer dans l'immense quête qu'ils racontent, c'est la traînée de poussière sur les meubles, elle qui entraîne aux pays imaginaires et fait pousser les ailes de la sottise : la farine ; le sel ; les vapeurs de la ville⁵ et les paillettes de lumière qui pénètrent le temple. Les choses et leurs émissions produisent du récit, elles ont valeur d'indices

³ Le monument évoque, dans son ensemble, les *Livres des prophètes*. Le livre d'*Isaïe* dont est tirée la citation compare Juda et Jérusalem à Sodome et Gomorrhe et Sion à une prostituée menacée par la sentence de Dieu. Il y a une grande emphase sur la jeunesse et les nouvelles générations, à la fois coupables, mais créatrices d'une nouvelle Jérusalem suite à sa destruction. C'est sur cet exemple historique que se fonde l'eschatologie juive et la promesse messianique, et qu'est consolidée la notion "d'enfants d'Israël". À travers ces livres, c'est toute la cohérence morale entre les divers exodes qu'a dû connaître le peuple juif, entre autres la destruction de *Sodome et Gomorrhe*, et le récit de la *Terre promise* dont est issu la notion d'enfants d'Israël (le schéma commun entre ces textes est celui d'un moment fondateur à partir d'un "climat apocalyptique" qui devient le modèle même de l'Apocalypse dans la religion chrétienne). La silhouette féminine sur la porte renvoie également aux *Livres des prophètes*, en particulier à celui de *Jérémie* et des *Lamentations*, et, indirectement, au récit de la *Femme de Loth* : Dieu prévient de ne pas se retourner sur la destruction de la ville de Sodome, mais elle ne peut s'y résoudre et se retourne avant d'être changée en colonne de sel. Or, une porte, ça se retourne et ça se ferme. L'image que la silhouette suggère, c'est celle d'une personne qui se retourne sur un passé déchirant et qui se referme sur sa peine intérieure, c'est une image de lamentation et de deuil. Sépulture ou cellule, qu'elle qu'en soit l'interprétation, le monument prend la forme de l'intériorité, et donc de l'introspection et de la rétrospective, de l'immobilisme, de la fixation, de l'emprisonnement. Et c'est ce que suggère cette transition de quarante-six ans entre le champ sur Max (devant la prison) et le contrechamp vu par Noodles sur le monument.

⁴ « Le rêve n'ouvre plus sur des lointains d'azur. Il est devenu gris. La couche de poussière grise sur les choses en est la meilleure part. [...] La technique confisque définitivement l'image extérieure des choses, comme des billets de banque qui vont être retiré de la circulation. [...] Le côté par lequel la chose s'offre au rêve, c'est le Kitsch. » in « Kitsch onirique », in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 8-9.

⁵ Le film travaille l'atmosphère, c'est-à-dire l'humeur ambiante, la mélancolie, la nostalgie, c'est-à-dire l'humeur matérielle, l'atmosphère de la farine, de l'eau, des brumes sur les quais, des transparences de la toile de jute, du baldaquin, et de la lentille avec la profondeur de champ et les orbes lumineuses qui, sur un ciel bleu nuit, évoquent la boule à neige. Et New-York se prête mieux que toute autre ville à ce jeu des substances, ce n'est pas Travis Bickle qui viendrait contredire, elle qui souffle ses ectoplasmes chaleureux. Si Manhattan fume, c'est que l'arrondissement est tout entier, une grosse machine à vapeur (*New York City steam system*). Compte tenu de l'opium, de la locomotive qui traverse ces trois films, compte tenu de cet amateur de *fumetti* qu'est Leone, ces éléments ont véritablement quelque chose de fantasmagorique. Avant d'aborder Proust et l'ennui, Benjamin insiste sur l'environnement poussiéreux et les effets de textures qu'engendre le temps capricieux de la capitale : « Les averses ont donné naissance à bien des aventures. » Force magique décroissante de la pluie. Imperméable / La pluie prend sa revanche sur les passages en devenant poussière. — Sous Louis-Philippe, la poussière se déposa même sur les révolutions. [...] La peluche comme ramasse-poussière. [...] D'autres occasions de soulever la poussière : la traîne. [...] Seul l'enfant d'une grande ville peut comprendre ces jours de pluie sur la ville qui savent par des ruses achevées l'inciter à retourner en rêve vers la toute petite enfance. La pluie tient partout davantage de choses cachées, elle rend les jours non seulement gris mais uniformes. » in « L'ennui, l'éternel retour », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 126-130.

non parce qu'elles élucident, mais parce qu'elles élaborent une enquête, ayant tout pour satisfaire le personnage et sa soif de rédemption. L'enquêteur est un pisteur de traces, un être de mémoire. Et le plus formidable dans toute cette histoire, c'est qu'à travers le détective, Noodles peut renouer avec le fantasme du *gangster*. Il est le cliché en quête de cliché, la mémoire à *la recherche* du fugitif. Petit à petit, il se replonge dans l'obscurité des années trente et se rapproche du film noir, de cette fameuse date commune au trois tombes, 1933 (*annexe n°46*). Ainsi donc, Robert Williams interroge la directrice au sujet de ce fameux "Noodles" qui agit en cachette.⁶ Il n'obtient pas grand-chose d'elle, mais découvre qu'il est suivi par une limousine obscure, et en relève la plaque. Avant d'investiguer plus en détail sur cette automobile, le vieil homme décide de se rendre à la gare, désormais squattée par des *hippies*, 1968 oblige, et d'y essayer sa petite clef fée. Et, surprise (ou presque), la consigne s'ouvre, pleine d'une valise, pleine de billets verts. L'une des liasses, lui présente son tout nouveau contrat : « *Advance payment for your next job.* »⁷ Sorti de la station, Noodles retourne chez Moe en empruntant les quais du Brooklyn Bridge, chatoyant sous la nuit tombante. Il est seul dans la nuit et, n'ayant plus l'habitude ni des grosses sommes ni des quartiers, le vieux bonhomme a peur. Derrière lui, l'idée du fer semble s'être étirée, et sa menace alourdie.

Une petite digression sur ces fameux ponts s'impose. Le premier, le Manhattan Bridge, est vu sous l'angle de la jeunesse, semblable à un arc de triomphe, ou un Colosse enjambant l'Hudson. Il a surtout quelque chose d'hugolien : il s'élève haut dans le ciel ; il est enraciné dans un substrat social, une cour des Miracles ; il avale du monde entre ses tours. Deux d'entre-elles s'érigent à l'écran. Quant à leur ferraille dégarnie, elle laisse l'impression d'une ruine, comme le vestige d'une civilisation ancienne, d'un monde perdu. De quoi serait-il la ruine ? D'une enfance, d'un rêve, d'une

⁶ Un autre aspect intéressant de l'enquête, c'est qu'elle représente la dynamique d'une *mémoire volontaire* par opposition au pendant *involontaire* que formule Proust qui, elle, vient à l'improviste, comme une bribe dans le grand temple mémoriel. De Bergson à Proust, à Freud, à Baudelaire, Benjamin oppose la mémoire et le souvenir, l'une consistant en un processus de thésaurisation (« protéger les impressions ») que l'autre vise à « désintégrer », comme par effraction, « choc », « destruction », « traumatisme ». « Les huit tomes de l'œuvre proustienne donnent une idée de tout ce qu'il a fallu mettre en jeu pour restaurer et redonner à l'époque présente le visage du narrateur. Proust a mené l'entreprise avec une logique grandiose. Dès le début, il se heurtait à une tâche élémentaire : raconter sa propre enfance. Il en mesura toute la difficulté en attribuant au pur hasard le simple fait qu'une telle narration fût possible. C'est à ce propos qu'il élaborait la notion de mémoire involontaire. Cette notion garde la marque même des circonstances qui l'ont suscitée. Elle appartient à l'inventaire de la personne privée dans les multiples aspects de son isolement. [...] Ne] peut devenir élément de la mémoire involontaire que ce qui n'a pas été expressément et consciemment "vécu" par le sujet. ». L'enquête de Noodles correspond à ce travail d'inventaire et de récolte de données. Journaliste (Harry Grey) ou enquêteur, il rassemble des pièces à conviction et les thésaurise en vue d'élucider les mystères de son histoire. Mais les véritables surgissements du passé, les indices impromptus et les diverses péripéties qu'il traverse au cours de cette enquête, associent l'apparition des souvenirs aux chocs qui les ont initialement *suscités*. La mise en scène du processus mémoriel vient de ce constant jeu du "suis-moi je te fuis, fuis-moi, je te suis" entre l'entreprise laborieuse de la mémoire volontaire et les apparitions inopinées de la mémoire involontaire (les *flashbacks*). in « Sur quelques thèmes baudelairiens », in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 154-156.

⁷ La clef ouvre donc bien des énigmes, bien des emboîtements. Ce pourrait être une sorte de paradoxe temporel (si l'on ignore l'éventualité d'un changement de serrure sur la consigne ou la création d'un double). En 1922, les enfants unissent les mains et remplissent la consigne-valise dont ils déposent la clef dans l'horloge de Moe. En 1933, Noodles récupère la clef, mais la consigne-valise est vide. Il garde la clef et la rend à Moe en 1968, mais il la retrouve (ou retrouve une nouvelle clef, selon la lecture que l'on fait) dans une boîte sépulcrale. Le motif de la clef sert donc à augmenter les couches, les épaisseurs du récit et à actionner des mécanismes narratifs, des sous-intrigues. Le temps est exploré dans la profondeur des emboîtements : la consigne ; la valise ; le mausolée ; le théâtre ; la fumerie ; le baldaquin ; la chambre à coucher ; le garde-manger ; la Big Apple ; les toilettes ; le boisseau de sel ; les *flashbacks* en enfance et à l'âge adulte ; et l'horloge dont la clef est le contenu et le moyen de mise en action. La clef permet également de faire une analogie entre le contenu de ces boîtes : l'amitié ; le dollar ; le temps — des choses de haute valeur qui se gagnent, s'épargnent, se perdent.

illusion perdus, de l'Amérique, de la parfaite idée que l'on se fait de la capitale du monde. Ces deux tours, au cœur de ce petit univers clos, elles ressemblent aux sœurs jumelles du *World Trade Center*, construit en 1973. Pour Leone, en 1984, c'est la ruine d'une chose qui n'a pas encore été détruite,⁸ pour Noodles, en 1968, c'est la ruine d'une chose qui n'a pas encore été construite, c'est une « ruine prospective ».⁹ L'enfance, les souvenirs, les projets, tout s'effondre aux pieds de ce pont (juste après avoir déposé la valise), arrêté net — le Manhattan Bridge est un pont sans au-delà.¹⁰ Cette construction de fer concerne le paysage carcéral, ses ponctuations, un ailleurs qui se débine, un avenir qui se défile, un mur plutôt qu'un pont. Lorsque Noodles récupère la valise, quarante-cinq ans plus tard, il longe alors un autre pont, le Brooklyn Bridge, vu sous l'angle de la vieillesse, une structure surprenante par sa rondeur et son élasticité. Elle ressemble à une histoire tirant en longueur, elle laisse rêveur comme un songe en expansion, comme une guirlande sur le carcan de Saturne (*annexe n°47*), à la manière d'un Grandville.¹¹ Et, sous la voie lactée, Noodles a peur.

Cette scène concerne le dieu Saturne, le dieu Chronos. L'angoisse étreignant le vieillard est celle du temps qui passe, la hantise du forçat, c'est la Faucheuse enquinquise dans les ténèbres

⁸ Ce qui est donc en ruine pour Leone, c'est sa vision de l'Amérique, le rêve qu'il s'est construit durant son enfance, le monde idéalisé que lui a renvoyé le cinéma hollywoodien. La toute première idée de Leone, pour entamer le film, est un plan qui commence sous l'eau et remonte pour découvrir le reflet de la Statue de la Liberté dans la nuit. Pourquoi n'a-t-il pas conservé sinon le plan, du moins la statue pour ses plans iconiques ? Sans doute, pour des raisons évidentes de subtilité, mais peut-être donc pour évoquer les Jumelles qui, depuis la fin de la Guerre sont au centre de plusieurs débats dont l'un à l'échelle globale et l'autre locale : la question du rôle des États-Unis dans le monde (Centre de Commerce Mondial) ; la question de l'urbanisme. Si la construction du WTC est aussi tardive, c'est notamment en raison des nombreux débats concernant la délocalisation des habitants sur le secteur, et qui n'ont assurément pas échappé à Leone dans les premières années d'écritures du film (fin des années soixante, début septante). On peut noter que l'événement déclencheur de l'intrigue n'est autre que la délocalisation d'un cimetière pour un projet immobilier, en 1968 dans le film. Leone a été faire ses premiers repérages dans la ville au sortir de la production d'*Il était une fois dans l'Ouest* (1968), et sa première impression des deux tours a dû être celle non d'une ruine, mais d'un chantier (1966-1973). En 1975, la tour Nord a subi incendie. Dans les années quatre-vingt, les deux tours sont déjà bien ancrées dans le paysage new-yorkais. Toutes ces choses permettent d'envisager que Leone a accordé une telle importance au Manhattan Bridge pour évoquer le WTC, et que l'aspect ruineux de la construction de fer ne lui a sans doute pas échappé compte tenu de son idée initiale concernant la Statue de la Liberté et compte tenu du contexte d'écriture.

⁹ Jean-François Hamel développe cette notion de « ruine prospective » en s'inspirant de la pensée du progrès chez Benjamin, et, notamment en s'arrêtant sur la littérature « futuriste » du XIXe siècle, qui projette sur la ville de Paris la hantise qu'inspire ce même progrès : « Quand l'*historia magistra vitae* éclairait le présent par la mémoire vive de l'autrefois, l'anticipation progressiste obscurcit l'aujourd'hui en lui donnant, avant même qu'il ne s'offre à l'expérience, la forme d'un souvenir mis en danger. ». Ces mêmes ruines prospectives traduisent l'impression de passéification du présent qu'opère l'avancée de la civilisation. Ainsi, Mercier fait de Paris une Atlantide de l'*An 2440*. « L'apôtre de la perfectibilité manifeste dès l'ouverture de son récit son inquiétude devant une accélération de l'histoire dont il ne sait ce qu'elle laissera debout et ce qu'elle réduira en poussière, comme si l'enthousiasme du progrès se doublait d'une irréductible angoisse de la perte. [...] Par cette inquiétude face au temps historique de la modernité, l'uchronie de Mercier illustre exemplairement l'antinomie originelle d'un avenir espéré qui peut tout à la fois mettre un terme à l'obscurantisme et révéler la vanité de ceux qui croyaient participer à l'émancipation d'une humanité éclairée. ». in Jean-François Hamel, « Les ruines du progrès chez Walter Benjamin : anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent », in *Protée* [en ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/017462ar>, page consultée le 10 mai 2022, vol. 35, n°2, 2007, pp.7-14. Une autre ressemblance, très intimement liée à cette question de ruines, ce sont les deux colonnes d'Hercule : la fin du monde connu aux yeux des anciens ; le monde conquis à ceux des modernes ; tantôt « *nec* », tantôt « *Plus Ultra* » (devise de Charles Quint, présente sur les armoiries d'Espagne et le *Pillar Dollar*).

¹⁰ Ce qui en fait une ruine. Pour les spectateurs extradiégétiques, l'image est ruineuse pour d'autres raisons : « Les rêveries sur le déclin de Paris sont un symptôme du fait que la technique n'était pas acceptée. Elles traduisent la conscience obscure de ce que la croissance des villes s'accompagne de celle des moyens qui permettent de les raser. » in « Le Paris antiquisant, Catacombes, Démolitions », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 122.

¹¹ Grandville a fortement inspiré Benjamin avec ses illustrations. L'analogie que le philosophe formule dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*, entre la mode et la Révolution (*Thèse XII*), ne manque d'ailleurs pas d'évoquer le dessin de Grandville : *La mode*, avec sa roue du supplice et ses couvres-chefs anachroniques, dont le bonnet phrygien. Mais, ici, c'est à Saturne qu'il se consacre : « Les fantaisies de Grandville [...] modernisent l'univers. L'anneau de Saturne devient pour lui un balcon en fer forgé où les habitants de Saturne prennent l'air à la tombée de la nuit. De la même façon un balcon en fer forgé représenterait à l'exposition universelle l'anneau de Saturne et ceux qui s'y avancent se verraient entraînés dans une fantasmagorie où ils se sentent mués en habitants de Saturne. » in « Paris, Capitale du XIXe siècle », in *id. ibid.*, pp. 51.

de la nuit. Noodles, avec sa valise pleine de dollars et de passé, longe les quais, à l'affût du moindre mouvement. Autour de lui, tout n'est que lignes du temps : la route où rôdent les taxis, l'East River sur fond de Pont et le thorax d'une autoroute le surplombant, un environnement menaçant. La scène se termine avec l'arme de Saturne : un *frisbee*, un anneau qui tourne, vole et manque de *faucher* le vieillard. La trajectoire du *frisbee* est parallèle à l'eau, mais celle du *flashback* n'a rien de linéaire, en lui frôlant la tête, le disque en a rappelé un autre : un béret.¹² 1933, Noodles sort de prison, une valise à la main, un béret sur la tête. Le corbillard l'attend : Max et compagnie se sont reconvertis dans les pompes funèbres, la thanatopraxie leur sert de blanchiment. L'entreprise cohabite avec les délices de la Maison Moe, « *the hottest spot in town* », où se règlent les affaires litigieuses de la bande. D'une obscurité l'autre, Noodles sort de l'ombre pour se plonger dans le noir, le noir du sapin ou le noir de la ville, on ne sait pas bien, il est difficile de discerner le clair de l'obscur. Quoiqu'il en soit, le genre de cette deuxième partie, c'est le film noir. 1933 est une date butoir.¹³

Noodles retrouve toutes ses vieilles connaissances : Patsy, Cockeye et Moe, évidemment, mais aussi la maquerelle prospère et enrobée, Peggy (Amy Rider). Enfin, c'est Deborah (Elizabeth McGovern) qu'il rejoint dans l'intimité de l'*Amapola*, avant d'être interrompu par l'appel de la rue, Max qui l'introduit à une nouvelle connaissance Frankie Minolti (Joe Pesci), le patron du milieu. Ils sont embarqués dans un braquage de diamants à Détroit, où Noodles rencontre un fantôme nommé Carol (Tuesday Weld), l'informatrice libidineuse qui le pousse au viol.¹⁴ La mise en scène scabreuse entre la pasiphaé et Noodles n'est qu'une des nombreuses couches de la grande machination organisée par Frankie pour piéger la concurrence au Michigan. Il envoie les quatre bandits juifs abattre des mafieux italiens sur un terrain vague situé au bord du lac. L'un des Détroitiens parvient à s'enfuir, et Noodles, qui n'a pas été mis au jus concernant ce règlement de comptes, se lance à sa poursuite dans une usine de duvets pour literie (une course-poursuite aux allures d'un sommeil agité). Énervé contre ses amis de n'avoir pas été informé correctement, Noodles plonge la voiture et la bande qui va avec dans le grand lac, en souvenir du bon vieux temps. Redite pour redite : Noodles disparaît de la surface pendant un certain temps, et puis, il réapparaît — cette scène est l'occasion d'un *flashforward*

¹² C'est un parfait exemple de « choc » : la manifestation du souvenir a la forme de la manifestation qui l'a suscité. Ici, le souvenir du personnage est véritablement vécu comme une agression. Le *frisbee* évoque un couvre-chef non seulement parce qu'il en a la forme, mais également parce qu'il frôle dangereusement les songes du personnage au moment où il ne s'y attend pas. Le choc est d'autant plus frappant qu'il suit un cheminement linéaire et révolutionnaire à la manière des anneaux de Saturne, et qu'il rase les pousses de la mémoire à la manière d'une faux. L'indice porte atteinte au détective, victime de son enquête dont l'énigme est la mort.

¹³ 1933, c'est la date du décès de Patsy, Cockeye et Max. Mais, dans la lecture carcérale du mausolée, il pourrait s'agir de la date qui occupe l'esprit de tout forçat : la fin de sa détention. Au fond, le monde religieux n'établit pas nécessairement de distinction entre ces deux lectures, Noodles pourrait bien anticiper sa mort-sortie comme les futures retrouvailles avec ses amitiés mises en suspens. Or, 1933, dans le film, c'est précisément les deux choses : la date de sortie de Noodles et l'année de décès de ses amis. Ce n'est pas le fruit du hasard si toute la deuxième partie du film est comprimée sur une année, c'est pour permettre cette double lecture. 1933, c'est aussi un autre acte de décès : la fin de la prohibition. Ne manquant pas d'ironie, les fossoyeurs-*gangsters* fêtent leur mise au chômage avec un gâteau ayant la forme d'un cercueil. Fin de vie(s), fin de détention, fin de prohibition, fin du film noir, quelque chose bute sur 1933. La toute première scène du film est, au choix, une scène de lit ou une scène de crime.

¹⁴ Peggy la cochonne, Deborah la future *star*, Carol la femme fatale et, bientôt, Eve, voilà l'univers féminin qui entoure le personnage principal, la gent du fantôme. Ses rapports avec les femmes traduisent son rapport avec le réel.

en 1968, le regard plongé dans la broyeuse d'un camion-poubelle. La benne ramasse les ordures des ménages les mieux fournis, les villas de Long Island. Le véhicule, pourtant étranger à toute enquête, attire le regard de Noodles, sans doute en raison du numéro marqué en rouge sur sa carrosserie : 35, trente-cinq années qu'il est parti. Mais c'est l'immatriculation d'un autre véhicule qui l'a amené ici, la voiture noire du cimetière, qu'il voit sortir d'une des riches propriétés. Elle explose sous ses yeux quelques dizaines de mètres plus loin. Le téléviseur de Moe encadre les dernières nouvelles du jour, une voiture piégée à Long Island, que les pompiers aspergent de neige. Noodles boit du café, avec ou sans sucre, et suit les *news* près de l'horloge. Il est question d'attentats et de disparitions de témoins concernant le rôle de la mafia dans les organisations syndicales et de la retraite soudaine du Sénateur Bailey à Long Island.¹⁵ Les journalistes n'ont que de l'entourage à se mettre sous la dent. Ayant vécu les balbutiements de ce fricotage entre la mafia et la politique, Noodles identifie l'un des interviewés : James Conway O'Donnell (Treat Williams).

1933 : O'Donnell est aspergé d'essence. Mais c'est un militant convaincu que ni les allumettes ni la mafia n'arrivent à dissuader. On lui demande une sortie d'usine, alors occupée par les forces ouvrières dans l'effervescence qu'amorce le New Deal, quatre ans après le Krach. Le syndicaliste ne le sait pas encore, mais il est déjà vendu, et ceux qu'il défend aussi : le milieu syndical est pris dans l'étau du banditisme, entre la barbouzerie des exploitants et celle des exploités. À la solde de Frankie Minolti, Noodles, Max et les autres ont pour mission de lui porter secours. O'Donnell ne se montrant pas très reconnaissant envers ses sauveurs, ceux-ci tentent de le rassurer par une analogie peu flatteuse : « *This country is still growing up. Certain diseases, it's better to have when you're still young.* ». Le syndicaliste y répond en filant son patron dans la métaphore infectieuse : « *You're the plague. And basterds like him are immune. That's the difference between them and us.* ». Mais la différence tend à s'atténuer sous l'effet du vaccin. Dans une société malade de sa police répressive, le banditisme ressemble volontiers à un mal nécessaire. Le temps ne fait rien à l'affaire ; les vieux de la vieille du Lower East Side se plaisent encore à jouer au chat et à la souris avec les forces de l'ordre, désormais à grande échelle. Le chef de la police, Danny Aiello (Vincent Aiello), vient d'avoir eu son premier garçon parmi des filles et les bandits décident d'aller forcer le *melting pot* en faisant tourner le lait de la maternité : ils échantonnent les étiquettes des nourrissons, sous les notes de *La Pie voleuse*. Aiello se retrouve ainsi père d'une petite fille de plus. Par un chantage téléphonique, Noodles lui fait

¹⁵ La dernière date ajoutée au scénario est celle de 1968, qui correspond au contexte d'émergence du scénario et à la production des deux premiers films. Les années soixante-septante sont ponctuées par des révélations et des scandales qui suscitent beaucoup de fantasmes (Marilyn Monroe, JFK, etc.). En 1975, Jimmy Hoffa (dirigeant syndicaliste) disparaît mystérieusement. Les années qui suivent sont rythmées par des intrigues mêlant la politique, le cinéma et la mafia dans un maillage très obscur, qui remonte précisément au contexte des années trente et de la reconversion du banditisme que Leone entend aborder dans son hommage aux films noirs. Toutes les années de préproduction ont accompagné ce contexte : Leone a étudié le livre de Grey dans un environnement qui évoque le sous-genre policier. En parlant de Grey, il faut préciser qu'à ce sinistre mélange entre le monde politique, spectaculaire et mafieux, correspond une autre forme de mélange non moins sournoise : entre la presse, la police et le vigilantisme. Les grandes révélations passent ainsi de la presse *people* aux instances plus officielles. Le personnage reconverti et fantasmé que s'est construit Harry Grey incarne à merveille cette forme abâtardie de l'enquêteur, donnant à Leone un troisième contexte à son histoire, un contexte d'enquêtes, de révélations et de fantasmes. Toute la sous-intrigue politique qui se déroule en 1968 est très directement inspirée par l'affaire Hoffa.

promettre de ne plus intervenir contre les manifestations en échange du nouveau né. Ainsi, l'emprise que la bande exerce sur le flic lui assure l'avantage sur la concurrence. L'histoire se répète.

À l'instar de Deborah, c'est par le prisme de la scopophilie que l'on retrouve Carol, par un judas situé dans le bureau d'une maison close (*annexe n°48*). Décidément, même les bordels ont des arrière-boutiques dans cette histoire. Alors qu'ils fêtent leur dernier succès avec Peggy, l'entremetteuse de l'établissement, Cockeye abandonne son seul œil à l'alcôve d'à côté, où il reconnaît la dame de Détroit parmi les autres employées. Ils l'invitent dans le carré *VIP*, mais Noodles s'éclipse pour un rendez-vous avec Deborah. Il a réservé tout un restaurant pour eux seuls, hors saison, espérant l'impressionner à coup de violons et de « *parlez-vous français* ».16 Ils dansent sur l'*Amapola* et dînent aux chandelles, avec vue sur la mer, pour finir la nuit sur la plage, à la belle étoile. Noodles y déclare la flamme qui l'a maintenu éveillé durant toutes ses années à l'ombre : le *Chant de Salomon* et sa secrète destinataire (*annexe n°49*). Mais, en réponse, Deborah annonce son départ pour Hollywood où elle espère faire carrière. Dans la voiture, Noodles détruit la *chose* qui compte le plus à ses yeux : il viole Deborah. Le chauffeur arrête l'automobile et vient les séparer, trop tard.17 Pour oublier l'abomination qu'il vient de commettre, Noodles part picoler dans un bar où il fait la rencontre d'un idéal, Eve (Darlane Fluegel), qui le ramène dans une chambre d'hôtel dont on connaît déjà le lit et la lampe de chevet. Tout imbibé, l'Adam se montre platonique et s'endort en murmurant le cantique des amours perdues : « *How beautiful are your feet in sandals. Oh Prince's daughter, Deborah.* ».18 À compter de ce jour, Max et Noodles sont en couples, l'un avec le fantasme et l'autre l'idéal, Carol et Eve, deux blondes platine qui se ressemblent. Et, à conter de ce lit, tout cela pourrait n'être que le rêve éthylique d'un homme en quête de rédemption. Enfin, Deborah s'apprête à abandonner définitivement 1933 pour son lointain futur. Elle est dans un bistrot plein de reflets et de lampes, dans une gare new-yorkaise, très parisienne dans son genre, et elle attend le train. L'heure venue, elle ramasse un journal concernant les dernières informations au sujet de la Prohibition avant de monter en voiture, laquelle est adjacente au « *Sleeping car* ». Noodles arrive sur les quais et la recherche du regard ; Noodles, l'amoureux transi, transit à jamais. Deborah tire ses rideaux, la machine est lancée. Après trois heures de film sur les rotules : *Intermission* (*annexe n°50*).

16 Mais il se trouve que Deborah, ayant des ambitions dans le *show business*, connaît bien la langue du bon chic bon genre, et qu'en revanche, Noodles ne la maîtrise pas du tout. Ses dépenses, au lieu d'impressionner, le ridiculisent dans un univers où il fait tache.

17 Le chauffeur est un Juif récemment immigré par opposition à Noodles qui est fils d'une première génération. Mais ils appartiennent tous les deux à la tradition hassidique, ce qui est un anachronisme concernant Noodles (et l'ensemble de la reconstitution du Lower East Side de 1922), puisque les vagues migratoires des Hassidim sont principalement le fait de la Seconde Guerre mondiale. Le premier échange entre Noodles et le chauffeur (C) traduit un certain rapport entre le Vieux Monde et le Nouveau : « *N : They make you dress like those lunatics that run around Germany burning down all the Jewish stores. / C : Those lunatics burned down our homes Sir, and made us go to America. / N : I'm Jewish too. / C : I know Sir. Everybody knows. / N : Knows what ? / C : Everybody knows who you are Sir. / N : And what do you think ? [...] You think it's a disgrace, don't you ? / C : We Jewish, Sir, don't have to be like Italians who look up to the lawbreakers. We have enough enemies without becoming gangsters.* ». Le chauffeur traduit un discours que Leone, l'Italien, tient envers le *gangster* "italien" du cinéma, ici incarné par De Niro (d'origines italo-irlandaises) dans un rôle juif.

18 Eve est une prostituée. Noodles la rencontre ivre-mort et lui donne beaucoup d'argent. Au matin, elle lui laisse un petit mot : « *So long and thanks, next time less money and more work, I hope. Deborah.* ». Dès le départ elle manifeste des signes d'affection.

Fluctuation du rêve en cours

« Le salut n'est pas une prime sur la vie, c'est la dernière issue d'un homme à qui, selon la formule de Kafka, "son propre os frontal barre le chemin" »,¹ et tout qui croise ce genre de regard tombe lui-même sur un os — la confrontation est posée. 1933, l'intermission dure un certain laps de temps que Noodles dilapide dans sa fumerie d'opium à regretter l'avenir qu'il a définitivement perdu. Et il bute, il s'entête. Lorsqu'il se décide enfin à revenir parmi les vivants, il est traité comme tel, un revenant parmi les vivants. Il est de retour au QG, comme si de rien n'était : Patsy, Cockey, Moe (et Carol désormais) lancent des regards à l'un puis à l'Autre, Noodles et Max, assis sur son trône. Noodles touille son café, ce qui semble tenir en haleine son petit public, tournant la cuillère comme une manivelle de remontage : le dialogue ne reprend qu'une fois le couvert posé sur la soucoupe. Le toxicomane s'offusque de n'avoir pas été invité au dernier coup de la bande, ce qui lui vaut une boutade de Cockey, qui l'a trouvé à Chinatown : « *Yeah, you called me "Deborah" !* ». Noodles dévie la discussion sur Carol, qu'il déteste,² au cours d'un échange tendu avec Max. Les deux amis-rivaux se réconcilient en plaçant la responsabilité des tensions au sein du groupe sur la présence féminine,³ dans une démonstration de force réciproque. La misogynie permet ainsi de noyer le rapport conflictuel entre les deux personnages (prétendants au statut de chef) et leurs visions du monde *respectives*, la figure féminine sert de décharge aux dynamiques rivalitaires. Leur relation suppose deux lectures possibles : un dédoublement intérieur vécu par le personnage central, aliéné de ses véritables désirs par sa vision du monde déformante (le rêve américain, l'appât du gain, la méritocratie, Max) ou une « rivalité mimétique » entre ces deux amis autour d'un désir commun.⁴ Et les deux blondes platine,

¹ « Franz Kafka », in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 431.

² À travers l'archétype de la femme fatale, Carol et Eve représentent ensemble le rapport morbide et fantasmatique que Noodles a avec la féminité : d'un côté, l'idéalisation sclérosante ; de l'autre, la réification destructrice. Mais ce sont les deux faces d'une seule et même pièce, ce n'est qu'en les envisageant ensemble que l'on comprend sa relation désastreuse avec Deborah. Si, par la suite, Noodles et Carol se haïssent, c'est parce qu'elle incarne ce qu'il a de plus détestable en lui, sa culpabilité et ses remords ; elle incarne ses pulsions sexuelles. Eve représente, au contraire, tout l'artifice qu'il met en œuvre pour camoufler son impulsivité : c'est un fantôme qui lui donne bonne conscience. Eve est la seule femme avec qui Noodles développe une relation au cours du film, mais c'est aussi le seul personnage féminin avec qui il n'a pas de relation sexuelle à l'écran. Le couple reste platonique.

³ Au sujet des scènes de viol et de la misogynie, Frayling explique : « Il faut bien admettre que tous les membres du gang de Max sont volontairement dépeints comme étant retardés sur le plan émotionnel, comme de petits garçons obsédés par leurs appareils, qui n'ont aucune idée des relations équilibrées possibles avec les femmes : ce sont moins des misogynes que des enfants bloqués au stade prépubère, qui ne se sentent à l'aise qu'au sein de leur groupe, à s'amuser sur leur terrain de jeu avec leurs jouets tout neufs. [...] Interrogé au sujet de [la scène de viol], Leone argumentait en disant qu'elle était "essentielle pour le film", de deux façons : d'abord, l'échec de Noodles dans une relation adulte avec la seule personne "à laquelle il ne peut "rien" cacher" nous renseigne sur son état d'esprit, sur sa tendance à idéaliser les choses. Ensuite, l'impact de Deborah sur Max et Noodles en fait un personnage aussi fort que Jill dans *Il était une fois dans l'Ouest*. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonaï, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018 pp. 608-609

⁴ Autrement dit, soit le rêve américain tel qu'il est communément promu par un système de pensée général, soit ce même rêve en tant que rêve incorporé par l'individu. Que l'on choisisse la lecture "intérieure" ou "extérieure", le rêve reste le même, tant et si bien qu'à l'échelle de la diégèse, il n'est pas de réelle distinction entre les deux lectures : celle du "dédoublement intérieur" et celle du "mimétisme extérieur". D'une certaine façon, l'extériorité est reconstituée à l'intérieur, et l'intériorité est extériorisée, projetée sur le monde extérieur. Ce peut donc être à la fois une aliénation du moi, du soi, et une aliénation entre deux amis. Pour ce qui est de cette seconde alternative, les termes employés sont ceux de René Girard, dans son *Mensonge romantique et vérité romanesque*, déjà cité, mais surtout dans *La violence et le sacré* : « L'homme désire toujours selon le désir de l'Autre ». Carol incarne l'objet de ce désir, et, dans la scène présente, elle sert de « victime émissaire ». in René Girard, *La violence et le sacré*, Édition Paris, Grasset, 1972.

Eve et Carol, en tant que prostituées, et en tant que doublons l'une de l'autre, représentent la vision mensongère que Noodles se fait de la féminité, qui correspond à celle du film noir (*annexe n°51*).

Réconciliés par la misogynie, les quatre phalocrates sont ramenés aux affaires sérieuses par la bonne fortune qui leur passe un coup de fil. C'est Noodles qui décroche.⁵ O'Donnell demande une protection rapprochée pour son prochain discours, avant d'être interrompu par l'infortune munie de Thompson : l'escouade du patronat venu lui canarder les cuisses. Ils le vengent et s'attirent ainsi les bonnes grâces de Mr. Sharkey (Robert Harper), un homme politique jouant les anges gardiens auprès de l'Union syndicale. Alors qu'ils fêtent leur victoire sur le lit d'hôpital du militant, le politicard loue les nobles actions de la bande et prophétise, sans grande audace, la fin de la Prohibition. Il leur assure une parfaite reconversion au sein de l'Union en travaillant pour un certain Jimmy Conway, dit "Clean Hands".⁶ C'est l'occasion d'un nouveau désaccord entre Max et Noodles que Sharkey insulte sans vergogne : « *You're carrying dead weight around, Maxie. One of these days, you gonna have to dump it.* ». En réaction, Noodles ironise sur l'avenir : « *Maxie, let me know when you're gonna dump me. Meanwhile, I'll take a vacation in Florida.* ». D'un ascenseur l'autre, Max rattrape Noodles dans le lobby de l'hôpital et retient son amitié : « *M : Listen, I was thinking over, and I guess I kind of got a yen for the seashore myself. / N : You wanna go swimming ?* », en souvenir du bon vieux temps. Ils croisent au passage Frankie Minolti (sans doute venu conclure l'affaire avec Mr. Sharkey et le reste de la bande, dans le dos de Noodles).

Sur la plage, la Floride apparaît drôlement festive. La raison est écrite en gros titre sur le journal qu'Eve apporte à son baigneur. Noodles résume ainsi la dépêche : « *We are unemployed.* ». La fin d'année approche et la fin d'une longue décennie, le XVIIIe amendement vient d'être abrogé, le XXIe ratifié : ce 5 décembre 1933, la Prohibition est définitivement terminée.⁷ Très chamboulé par la nouvelle, Max gribouille un truc sur le sable blanc. Eve les rassure : « *If I had a million bucks, I'd take it easy. / M : We'll take it easy when we got twenty. Fifty.* ». Du bout du doigt, Max peaufine le dessin, un vieux rêve qu'il se destine dans le limon : deux lettres, « FB », encadrées par un carré parfait. « *N : What's that ? / M : It's a dream. A dream I've been dreaming all my life. I swear to God Noodles, you and me together, we can make it come true / N : What is it ? / M : The Federal Reserve Bank. [...] N : You're really crazy.* », cette dernière phrase déclenche une grande colère chez Max. Il

⁵ C'est toujours Noodles qui gère le téléphone dans la bande. La scène où l'on découvre le personnage pour la première fois, ce sont les vingt-quatre échos du téléphone qui martèlent la mémoire de l'opiomane. En 1968, il appelle, depuis une cabine téléphonique, sa vieille connaissance, Moe, l'un et l'autre passés sous silence par le verre (la cabine, la vitrine du bar). Dans le lupanar de Peggy, Max porte un toast aux talents de son ami : « *To a very smooth talker* » ; dans cette scène où Noodles fait chanter Aiello (la police donc), le premier plan sur son visage est filmé depuis une bouche d'aération grillagée ayant l'aspect d'un confessionnal. Et, donc ici, c'est lui qui répond à l'appel d'O'Donnell. Les souvenirs liés aux téléphone obsèdent Noodles, il est toujours télé-porté vers sa culpabilité.

⁶ Un chef d'union syndicale dont le nom fait référence à "Jimmy the Gent", le *gangster* qui a inspiré un autre personnage de De Niro dans *Les affranchis* (*Goodfellas*, 1990) de Martin Scorsese.

⁷ Elle résulte d'un processus qui s'étale sur plusieurs mois. Le 5 décembre est la date à laquelle le trente-sixième des quarante-huit états (le 3/4 nécessaires), l'Utah, a ratifié le XXIe amendements, abrogeant le XVIIIe ratifié le 16 janvier 1919, à la suite du National Prohibition Act, ou le Volstead Act.

se retire et s'enfouit dans le contrejour de l'Atlantique, aux impressions sérénissimes (*annexe n°52*). Un fondu enchaîné brouille ce grand large avec un plan sur le rêve de Max, *the Bank*, qui ressemble à la hantise de Noodles : une prison ; un carré ; onze ans dans le sablier. Le *sel de la terre* souffre par ses rêves, il n'est que poussière pour la marée montante. Cette banque, c'est une « cage d'acier ».

Noodles et Carol scrutent la place forte et les policiers armés qui montent la garde. Les deux ennemis se sont donné rendez-vous au sujet de l'ami commun, Max, et de sa déraison. « *You know, if you were all in jail first, there wouldn't be any bank job.* », constate-t-elle avant de développer le fond de sa pensée : « *I got the idea from your friend Max. [...] He laughs at you, he makes fun of you. [...] He says he's got you by the balls. Every time you walk past this place, you shit in your pants. You'd do anything for the cops to pick you up so you wouldn't have to do this job. [...] Put him in jail. Not long. Just long enough so he can get the idea out of his mind. [...] Better off than being dead.* ». On sait déjà ce qui s'ensuit, quelle décision prend Noodles. La *Saint James Infirmary* parodie des obsèques ; on sabre le champagne pour fêter la légalisation du toast ; la viennoise enterre la hache de guerre ; « *So long to Prohibition* ». Noodles prévient Eve qu'il doit s'absenter pendant un certain temps, quelques mois, un an peut-être. Max ne les quitte pas des yeux. Noodles se retire, il a, on le sait, un coup de fil à passer, Max le sait. Quelques tours de cadrans plus tard, les amis-ennemis se rejoignent au siège de l'entreprise, pour un tête-à-tête : « *M : Maybe you'd just better stay home tonight, with Eve. / N : Hey, Maxie, everywhere you go, I go too. Remember that. / M : Maybe Sharkey was right. Maybe I ought to just dump you.* ». D'un point de vue mémoriel, cet échange décrit parfaitement le rapport entre les deux personnages. Noodles met un terme à la discussion avec cette phrase interdite : « *You're really crazy.* ». Max sort son flingue et lui éclate la crosse sur la tête.

Le *blackout* semble avoir duré trente-cinq ans. Robert Williams finit son enquête qui l'a mené dans un centre médico-social financé par la *Bailey Foundation*. « *Max made fools of us, Noodles. He wanted to die. Don't you know his old man died in the nuthouse ? Max didn't wanna end up the same way, so he put the idea in our heads to tip off the cops. And when they stopped the truck, Max started shooting first, just to get himself killed.* », explique Carol, du haut de son troisième âge. On note que cette version des faits innocente Noodles, non seulement elle le déculpabilise, mais elle le victimise. Il n'est nul besoin de modifier les péripéties de 1933 pour en réinterpréter le sens : 1968, l'avenir se charge de l'affaire, en fait son affaire, une investigation, une fouille pour remuer ce sens, le voir sous un autre angle : c'est dans le futur, 1968, qu'est transformé le passé, 1933. L'enquête est un travail de montage, d'interprétation d'indices — un magnifique effort de l'esprit dans un établissement spécialisé (« *in the nuthouse* » ; « *the idea in our heads* »). Noodles (ou Max ?) s'arrête sur un autre indice : une ancienne photographie sur laquelle il croit identifier un visage ; « *N : Uh, what is this ? / C : Opening night. Fifteen years ago. / N : Who is this ? / C : Patron Saint of the place. Hm, some actress. / N : Do you know her ? / C : No.* ». C'est une icône. La caméra avance vers l'image,

en noir et blanc, l'image d'une image, la photographie d'une *star* : Deborah (Elizabeth McGovern). *Cut*. Le plan suivant est plongé dans une obscurité (du noir) qu'un visage ivoirin (du blanc) pénètre lentement : Deborah *alias* Cléopâtre (McGovern) fardée à la façon du Kumadori, spectrale. La pièce de Shakespeare replonge dans l'Antiquité et en enfance. C'est la scène de l'aspic, où le lit nuptial se fait lit de mort. Antoine, Noodles, assiste à ce funeste spectacle, impuissant (*annexe n°53*).

Des hiéroglyphes, en carton-pâte, une scène de théâtre et les coulisses du décor, l'exploration du monde psychique et du monde antique, romain, grec, égyptien, et un bon public, d'enquêteur, d'amateur d'énigme, de pilleur de tombe, le mystère sous le feu des projecteurs, la *star*, la maquillée conception, la beauté séduite par la mort, un lit de marbre et de polystyrène : on entre dans le domaine de l'allégorie.⁸ Cette scène (qui gagne à avoir été coupée et abîmée par les affres du temps) est essentielle à l'analyse du film, un film d'analyse, de réinterprétation des signes, un récit d'imitation, de mimétisme.⁹ La scène met en abîme et plonge en abîme ; elle est obscure et cryptique, intestine ; la figure qui l'anime est spectrale, fantasmagorique et par dessus tout, elle est énigmatique ; elle aiguise autant le sens de l'archéologue que du détective, de l'oniromancien, du cinéphile ou du cinéaste, de tout qui aime reconnecter les points. Elle est allégorique parce qu'elle joue avec la mort et l'indéchiffrable, elle innerve l'organe du temps : « *Dost thou not see my baby at my breast, / That*

⁸ « L'expression allégorique [...] voit le jour dans une étonnante imbrication de la nature et de l'histoire. [...] Karl Giehlow] découvre que le point de départ de son évolution était dans les efforts des érudits humanistes pour déchiffrer les hiéroglyphes : ceux-ci utilisaient dans leurs tentatives une méthode empruntée à un corpus pseudo-épigraphique, les *Hieroglyphica* d'Horapollon, composé à la fin du IIe, peut-être même du IVe siècle après Jésus Christ. Ceux-ci ne traitent — c'est leur caractéristique, et c'est elle qui détermine leur influence sur les humanistes — que des hiéroglyphes dits symboliques ou énigmatiques, c'est-à-dire des simples signes graphiques, comme ceux qui étaient présentés au hiérogammate, dans le cadre de l'enseignement sacré, comme degré ultime d'une philosophie mystique de la nature, à l'exclusion des signes phonétiques couramment utilisés. [...] À partir de l'interprétation allégorique des hiéroglyphes égyptiens, en remplaçant des faits historiques et culturels par des banalités venues de la philosophie de la nature, de la morale ou de la mystique, les clercs se mirent à élaborer ce nouveau mode d'écriture. [...] L'allégorie médiévale est didactique et chrétienne — le baroque, lui, renvoie à l'Antiquité dans le sens mystique de la philosophie de la nature. Il s'agit de l'Antiquité égyptienne, mais très vite aussi de la Grèce. » ; « Pour le baroque, [...], la finalité de la nature, c'est l'expression de sa propre signification, la présentation emblématique de son sens qui reste irrémédiablement séparée de sa réalisation historique, puisqu'elle est allégorique. L'histoire, dans sa moralité exemplaire et ses catastrophes, n'était considérée que comme un moment matériel de l'emblématique. C'est le triomphe du visage figé de la nature signifiante, et l'histoire doit restée une fois pour toutes dans l'accessoire. ». Cette notion de « l'accessoire » est très importante parce qu'elle permet d'envisager les idéogrammes des temps anciens (et les antiquités) et les accessoires des temps modernes (les marchandises) dans le rapport qu'ils entretiennent avec leurs époques respectives, à savoir qu'ils en sont des "moments matériels", des images, des stations. Les accessoires et décors de théâtre disent ici quelque chose de la reconstitution historique en général, précisément qu'il s'agit d'une re-présence. Une représentation, ça renvoie toujours à une double temporalité. in « Origine de l'allégorie moderne », in « Allégorie et *Trauerspiel* », in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 228-233.

⁹ L'intérêt de Benjamin pour le langage tient en ceci qu'à mesure qu'il se précise (que la communication se fait plus complète et efficiente), il se différencie de la chose (de la nature) qu'il désigne (*Sur le langage en général et sur le langage humain*). L'élément historique du langage concerne la mimétique : de l'onomatopée aux idéogrammes, aux modes d'écriture les plus aboutis ; « avec l'onomatopée, on a fait place au comportement mimétique dans la naissance du langage. [...] "Lire ce qui n'a jamais été écrit." Ce type de lecture est le plus ancien : la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses. Plus tard vinrent en usage les éléments intermédiaires d'une nouvelle façon de lire, runes et hiéroglyphes. Tout porte à croire que telles furent les étapes par lesquelles le don mimétique, autrefois fondement des pratiques occultes, trouva accès à l'écriture et au langage. Ainsi le langage serait le degré le plus élevé du comportement mimétique et la plus parfaite archive de la ressemblance non sensible : un médium dans lequel ont intégralement migré les anciennes forces de création et de perception mimétique, au point de liquider les pouvoirs de la magie. ». Benjamin n'hésite pas comparer cette grande échelle du développement du langage à celle de l'apprentissage : « c'est chez l'homme que l'on trouve la plus grande aptitude à produire des ressemblances. [...] Mais cette faculté a une histoire, au sens phylogénétique non moins qu'au sens ontogénétique. De ce dernier point de vue, le jeu est à maints égards son école. Le jeu des enfants abonde en conduites mimétiques, dont le champ ne se limite nullement à l'imitation d'un individu par un autre. L'enfant ne joue pas seulement au marchand ou au maître d'école, il joue aussi au moulin ou au chemin de fer. ». in « Sur le pouvoir d'imitation », in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 359-363. Et c'est ce qu'il faut voir ici, avec Cléopâtre : non seulement le jeu de l'imitation, de la représentation, mais une étape figée et indéchiffrable dans l'histoire du personnage principal, petite, mais grande, antique histoire.

sucks the nurse asleep ? ». Cléopâtre, Eve, meurt d'avoir donné tant d'amour. Avec elle, se dissipe la saveur, le savoir d'une certaine époque donnée gardé secret dans le registre de son existence, un fruit défendu : « La mort et la signification sont autant les produits du développement de l'histoire que des germes, imbriqués l'un dans l'autre, dans l'état de péché de la créature exclue de la grâce. »¹⁰

Le spectacle terminé, Noodles rejoint Deborah dans sa loge. À la vue du revenant, celle-ci reste sans voix. Que dire, en effet, après plus de trente ans ? « *N : Well, how about, "How are you doing ? You're looking good."*. Or, "*I was hoping I'd never see you again.*" / *D : I never thought I would. There's a difference.* / *N : At least, you recognize me. That's something.* / *D : Actresses have good memories.* ». Concernant le passif du personnage, cette dernière phrase est quelque peu ambiguë : les actrices ont-elles de bonnes mémoires ou de bons souvenirs ? L'échange continue entre les deux, et les paroles de Noodles, bien qu'élogieuses, ont l'arrière-goût de la rancune : « *First, I wanted to see if you did the right thing turning me down to become an actress. [...] You did, you are terrific.* ». Bien inspiré par l'environnement, l'arrière-boutique du monde antique, Noodles agrmente sa flatterie des quelques beaux mots de Shakespeare, présents sur l'affiche de la pièce : « "*Age cannot wither her.*"¹¹ *It's like the play was written for you.* » (annexe n°54). La discussion vire à l'interrogatoire. On apprend que Noodles a été invité à une soirée à Long Island par le nouveau sujet de la conversation ; le Sénateur Bailey. Évitant de passer aux aveux, Deborah improvise une hagiographie à l'américaine : « *Christopher Bailey is a rich businessman. He came to United-States as a starving immigrant and made a lot of money in San Francisco and Los Angeles, where he's lived for thirty years.* / *N : I know all of that, it's all in the papers. [...] D : He married a very wealthy woman. They had a child. She died when the child was born. [...] N : Why can't you just tell me you've been living with him all these years ? And that you're his lover ?* ».

Mais une âme familière est venue perturber le dialogue, un certain David dont la voix résonne derrière l'une des deux portes. Deborah déconseille à Noodles d'aller à sa rencontre, lui suggérant la deuxième issue : « *All that we have left now are our memories. If you go to that party on Saturday night, you won't have those anymore. [...] There's an exit back this way. Noodles, go through it. Keep walking. Don't turn around.* ». Fidèle à ses lectures du soir, le vieillard y reconnaît l'histoire de la *Femme de Loth* : « *Are you afraid that I'll turn into a pillar of salt ?* ». Songeant aux décors en ruine de la vieille Égypte, Deborah confirme. Qu'importe la malédiction, Noodles se retourne vers le

¹⁰ « Origine de l'allégorie moderne », in « Allégorie et *Trauerspiel* », in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 227.

¹¹ La phrase de Shakespeare est ambiguë. Si l'âge ne peut la "flétrir", ce n'est pas juste le fait d'un amour passionné, c'est aussi celui des circonstances de l'Histoire : Cléopâtre ne vieillit pas parce qu'elle n'en a pas l'occasion. Il est aussi bien question de mortalité que d'immortalité. Pour Noodles, Deborah est une image gravée dans la mémoire, immortalisée : il n'a pu la voir vieillir parce qu'il a détruit toute perspective d'un avenir en commun ; ce qui est immortalisé est une chose morte (un souvenir, une photo, un spectre). C'est là un autre aspect de la phrase de Shakespeare, elle suppose deux registres dont un auquel participe le dramaturge lui-même : le registre du récit biographique (le vieillissement) ; le registre de l'Histoire (la postérité). Cléopâtre est une figure de l'Histoire, elle ne peut être flétrie parce qu'elle relève de la statuaire. Elle ressuscite à travers des interprètes, des incarnations, en tant que chose morte.

trésor, l'estrade, le tombeau. Sur le trône plaqué toc de la Pharaonne, se tient la parfaite réplique du Max de 1933 (Rusty Jacobs) aux boucles d'or : « *This is Secretary Bailey's son. His name is David. Just like yours.* ». ¹² Le blond vénitien se fond parfaitement dans le décor hiéroglyphique.

Le plan suivant est un vitrail des studios Tiffany, mais, à l'écran, ça évoque l'Atelier de Mme B. Thuillier. Ce n'est pourtant ni une lampe ni une lanterne. La fenêtre s'ouvre sur la silhouette du Sénateur Bailey (James Wood), perché au deuxième étage du manoir à Long Island. Il regarde en direction du parking où sont garés des modèles des années soixante et des ancêtres des années trente entre lesquels se tient la jeunesse qui lui fait signe de la main, David Bailey avec sa compagne. Les deux générations se saluent une dernière fois, puis le Sénateur referme son vitrail. Derrière cette féerie se cachent son immense *Resolute desk*, sa bibliothèque balustrée, son téléphone blanc, son armée de plomb, ses miroirs dédoublants, ¹³ ses bibelots grandeur nature, du lustre, du cristal et du feu dans l'âtre. O'Donnell est avec lui ; il est aussi sale que lui ; « *The important thing right now is you and I straighten out these transfers of authority. [...] All you have to do is sign. / B : My last will ? / D : You are in no position to exercise your will.* ». Finalement, le Sénateur signe ce contrat qui cède un petit pourcentage de sa fortune colossale à David et le reste à son maudit compagnonnage. O'Donnell lui adresse une dernière tendresse : « *Why don't you take care of this yourself, Max ? I'd be very happy for you tonight if during all the noise of the party I heard a shot. / M : Maybe you will.* ». ¹⁴ Noodles vient justement d'arriver. Un majordome l'amène jusqu'au bureau, où le binôme apparaît minuscule parmi les marbres et les bronzes, difficile à discerner du clair et de l'obscur (*annexe n°55*).

Le Max de 1933 représente tout ce qui manque au forçat : une vie en Liberté. Pour l'exilé de 1968, le Sénateur est le modèle de la réussite, le rêve américain, tout ce qui, au lieu d'être « directement vécu » par Noodles, « s'est éloigné dans une représentation ». ¹⁵ Et c'est ici le rêve en personne qui demande au rêveur de l'abandonner, de l'exécuter. Le salaire de la valise est destiné à cette tâche : tirer le Sénateur Bailey de ses "soucis". « *Cut the bullshit Noodles ! I'm already a dead man. At least, give me the chance to settle the debt that I owe to you. I'll never make it before the investi-*

¹² Que peut-on tirer des échanges entre Deborah et Noodles ? D'une part, ils donnent l'impression que Deborah a toujours aimé Noodles en son for intérieur, de l'autre, que l'horreur qu'il a commise occupe une place plutôt réduite dans le vécu personnel de l'actrice. McGovern joue un personnage qui, en 1968, est partagé entre le remord et la bienveillance envers celui qu'elle a "rejeté" trente-cinq ans plus tôt. Là encore, le Noodles de l'avenir colore le passé sans avoir besoin d'en modifier les faits.

¹³ Si l'enquête de Noodles est une référence à l'investigation journalistique de Jerry Thompson (William Alland) dans *Citizen Kane*, le Sénateur est directement inspiré du magnat de la presse lui-même (Orson Welles). Enfin, le décor grouillant de bibelots luxueux et les jeux de miroirs complètent le parallélisme avec le grand classique de 1941.

¹⁴ Il s'agit de la dernière des nombreuses scènes coupées remises au jour grâce à l'intervention de la famille de Leone et le soutien de la *Film Foundation* (pour la restauration et les questions de droits d'auteur). Cette *Director's cut* de 251 minutes est celle qui se rapproche le plus des 269 minutes initialement prévues. On y retrouve, dans l'ordre : la discussion entre Noodles et la directrice du cinéma ; l'explosion de la voiture à Long Island ; la discussion avec le chauffeur juif ; la première rencontre entre Eve et Noodles ; la scène d'*Antoine et Cléopâtre* et donc cet échange tendu avec O'Donnell.

¹⁵ C'est la première des « Thèses » de Debord sur la *Société du Spectacle*, une critique bien plus unilatérale, bien moins dialectique que celle de Benjamin, à l'égard du monde des marchandises : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans la représentation. » in Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1996.

gating committee. They're scared to death I'll implicate the whole bunch of them. ». On a la pièce, on a le tueur, pour ce qui est de l'arme, le politique s'en charge, un *revolver* qu'il pose sous les yeux du joueur de *cluedo*. « *N : You don't owe me a thing. / B : Your eyes were too full of tears to see that it wasn't me lying there burned up on that street. [...] N : You're crazy. / B : You said that to me once before a long time ago, but my mind was never as clear as it was at that moment. I took away your whole life from you. I've been living in your place. [...] I took your money. I took your girl. All I left for you was thirty-five years of grief over having killed me. Now, why don't you shoot ?* ». L'objectif y répond en embuant de larmes le *revolver*, avant de replonger en enfance, pour l'un des *flashbacks* les plus quelconques de la trilogie, mais qui trouve ici toute sa puissance dans la durée du film, toute sa saveur dans l'ingrédient indispensable à l'affect mémoriel : l'oubli. Car bien qu'elles constituent les séquences les plus touchantes, les péripéties des enfants sont distantes dans l'esprit du spectateur en bout de course. Deux heures ont passé depuis l'incarcération. À l'échelle du film, ça correspond à des décennies qui, à l'échelle d'une vie, correspondent à des siècles d'existences (*annexe n°56*).

Noodles rejette la proposition du Sénateur : on ne tue pas un souvenir.¹⁶ « *B : Is this your way of getting revenge ? / N : No. It's just the way I see things.* ». Le politique s'avance vers son bureau d'où il retire le chaînon de l'amitié, la montre des temps passés : « *M : It's 10:25. And I've got nothing left to lose. When you've been betrayed by a friend, you hit back. Do it. / N : You see, Mr. Secretary, I have a story also, a little simpler than yours. Many years ago, I had a friend. A dear friend. I turned him in to save his life, but he was killed. But he wanted it that way. It was a great friendship. Went bad for him. It went bad for me too. Good night Mr. Bailey. I hope the investigation turns out to be nothing. It would be a shame to see a lifetime of work go to waste.* ». Le faux Robert Williams et le faux Christopher Bailey, pile et face d'une même histoire, se quittent sur ces quelques mots. Noodles, comme d'habitude, emprunte une petite sortie secrète. Dehors, il croise à nouveau le camion-poubelle et les trente-cinq printemps marqués au rouge. Alors qu'il s'éloigne du véhicule, il entend le moteur vrombir puis, lorsqu'il se retourne, découvre une silhouette familière, apparemment celle de Bailey.¹⁷ La remorque emporte l'ombre dans son courant, une vie entière jetée aux ordures,

¹⁶ « Quand Max tend son revolver à Noodles, l'homme trahi le refuse. "On ne tue pas ses propres souvenirs", dit Leone. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018 pp. 577.

¹⁷ Leone a insisté pour qu'à ce moment précis, la silhouette soit incarnée par la doublure de James Wood : « Il n'est pas même certain que, dans le fondu au noir, Max se soit jeté dans la benne à ordures ; l'homme, debout sur le trottoir, en tenue de soirée, "semble être Max". Leone insistait sur l'ambiguïté : "Puisque c'est le monde tout entier que Max a construit qui mérite d'être jeté dans la poubelle de l'Amérique d'aujourd'hui. Il n'est plus question de l'individu." "peut-être que Noodles vit tout ce qu'il "veut" voir après la mort de ses amis : une explication pour la fin ambiguë. Ce n'est absolument pas Max qui disparaît. *Quelqu'un* disparaît. Pour Noodles, ce quelqu'un c'est Max. ». Double pour double, à la manière de Noodles, Max essaye de réparer ses erreurs passées en se retranchant dans une illusion. Leone en parle ainsi : « Très vite, j'ai compris qu'un gangster juif, même très méchant, devient très religieux avec l'âge. Il s'enveloppe dans la religion. [...] Cette réalité me fascinait parce qu'elle rendait crédible l'attitude de Max à la fin de mon film. Il est rongé par la culpabilité. Il a besoin d'être pardonné par son meilleur ami. ». Enfin, comme l'explique ici Frayling, le destin du Sénateur est inspiré de la disparition de « Jimmy Hoffa, le président du syndicat des conducteurs routiers américains disparu mystérieusement le 30 juillet 1975 ; il avait trafiqué avec les fonds de pension de ses adhérents en les prêtant à la mafia », et c'est ce monde que Leone condamne aux « dents du mécanisme » (« il fallait que soit peint le chiffre 35 sur la carrosserie, le nombre d'années pendant lesquelles Noodles a été absent. »). in *id. ibid.*, pp. 549 & 578.

dans la mâchoire, la broyeuse de l'Histoire. Les yeux du camions s'enfoncent dans le noir ; Noodles en vis-à-vis (*annexe n°57*). Au loin, les deux orbes rouges blanchissent et reviennent vers lui, mais il s'agit désormais d'une procession de Ford des années vingt et trente, d'humeur festive. L'une des passagères lui jette une bouteille de champagne. *God bless America* accompagne ces années qui défilent, effet Doppler, effets d'opium, le souvenir s'étire et s'estompe — retour au théâtre d'ombres.

On est en 1933, en début et fin de film, origine et but : Noodles vient de téléphoner et de dénoncer ses amis. Deborah est partie pour Hollywood. On le recherche. Il cherche à oublier le passé proche et à retrouver ses amours mortes, ses amitiés perdues. Il espère les trouver à l'ombre d'un théâtre, comme ombre parmi les ombres, dans l'asphyxie de l'opium, à l'ombre du grand baldaquin. Il ne connaît que l'ombre, que l'en soi. De la *Parabole du Sel* à la *Parabole de la Lampe*, du sel de la terre à la lumière du monde : le fumeur allume son rêve avec la lampe d'opium, étalé, las, sous le baldaquin, « sous le boisseau ».¹⁸ Et ce sel de la terre, il se cristallise, se livre à l'inertie de l'opium. C'est la dernière image de Noodles, un large sourire, bien trop large, à travers la toile du ciel de lit. Tel un *pilier de sel*, il se retourne sur sa ville et sur sa vie passées, projette ses regrets, sa lumière sur le grand écran en toile de jute, et, tel le sel, il se dissout dans son rêve, à travers le boisseau. C'est le dernier photogramme du film, une image fixe, fixant le spectateur, et sur laquelle défile le générique, le dernier vis-à-vis de la filmographie de Leone. Ce film, ce rêve contient un message caché : la lumière est désormais sous le boisseau ; « l'expérience » de Noodles est une expérience isolée, et elle parle à ceux dont l'expérience est isolée, elle communique le caché. Cette quête *intra-muros* montre tout ce qu'il faut mettre en œuvre pour recouvrer la possibilité d'un narrateur. Car, ce qui caractérise le sel de la modernité, c'est sa solitude. Il ne lui est plus possible de “communiquer son expérience” autrement qu'en la mettant à l'épreuve de cette solitude, non plus une quête, mais une enquête pour éprouver ce long cheminement intérieur. Dans l'image de ce dormeur, il faut envisager la possibilité du réveil, se réveiller du film, de l'Histoire passée, et voir l'aventure pour ce qu'elle est : une projection. Au réveillé d'interpréter sa nuit et les images qui y ont défilé, avec la conscience de leur caractère double, de ce qu'elles disent d'aujourd'hui comme d'hier, du Maintenant de la connaissabilité comme de l'Autrefois, de l'un comme de l'Autre, de l'intériorité comme de l'extériorité. Ici, Leone ne cherche pas à restituer l'Amérique, mais une Amérique intégrée à celui qui la traverse, ainsi que sa propre ingestion d'un certain cinéma, et du monde que représente ce cinéma (*annexe n°58*).

¹⁸ La *Parabole du sel de la terre* se trouve dans l'*Évangile de Jésus-Christ selon saint Matthieu*, où elle est directement suivie par la *Parabole de la lumière du monde* qui, elle, figure aussi dans les autres évangiles. Elles se présentent ainsi dans la traduction de Louis Segond de l'*Évangile selon saint Matthieu* : « Vous êtes le sel de la terre. Mais si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on ? Il ne sert plus qu'à être jeté dehors, et foulé aux pieds par les hommes. Vous êtes la lumière du monde. Une ville située sur une montagne ne peut être cachée ; et on n'allume pas une lampe pour la mettre sous le boisseau, mais on la met sur le chandelier, et elle éclaire tous ceux qui sont dans la maison. Que votre lumière luise ainsi devant les hommes, afin qu'ils voient vos bonnes oeuvres, et qu'ils glorifient votre Père qui est dans les cieux. » (chapitre 5, versets 13 à 16). Les sens du goût et de la vue servent ici à représenter la parole, le message. Le sel est par ailleurs associé à la lumière en raison de sa formation en cristaux. Enfin, pour ce qui est du “boisseau”, il s'agit d'une ancienne capacité de mesure des matières sèches (les grains) : ainsi, “mettre sous le boisseau”, c'est thésauriser, c'est cacher un savoir au lieu de le transmettre. in « Évangile de Matthieu », in *La Sainte Bible — Le Nouveau Testament*, trad. Louis Segond, Barbey, 1909, pp. 5.

Chacune des dates, 1922, 1933, 1968, correspond à la fois à un vécu particulier, et à une expérience de remémoration-anticipation des autres dates, englobant à elle seule l'ensemble de l'intrigue comme petit univers clos en expansion à l'intérieur, c'est-à-dire une « monade ».¹⁹ Il faut par ailleurs envisager qu'en chaque date, habite un personnage singulier et isolé des autres, qu'aux trois années correspondent trois "Noodles" liés par un même contenu mémoriel. La matière de cette mémoire globale, c'est le film, c'est « l'expérience » qu'acceptent de se partager un ensemble d'entités obscurément liées les unes aux autres, chacune dans un effort et un univers qui lui est propre et étroitement personnel. Chaque Noodles est le fantasme d'un autre : le *gangster* tiré des songes d'un prisonnier ; l'enfant regretté dans la nostalgie d'un homme âgé ; le détective imaginé par le remord. Ils existent tous réellement dans l'univers qui est le leur, mais cet univers lui-même est toujours un fantasme pour un autre. Ces dates sont comme des boîtes ayant enregistré la grande fresque commune.

C'est ce que révèle le dernier photogramme, avec sa toile de jute. Cette enveloppe, cette cloison, c'est la ligne de démarcation entre ces entités, la paroi intérieure-extérieure des dates, autrement dit, c'est l'écran, c'est la lentille. C'est la pellicule en ce qu'elle établit une séparation intra-extra-diégétique. L'expérience commune est celle de la projection et de l'incorporation, précisément à l'endroit où est détruite l'illusion du continuum : à l'endroit où la grande Histoire se confronte à la petite histoire. La continuité devient contiguïté, l'universalité englobante devient singularité emmagasinante (*annexe n°59*). Le visage de Noodles reflète la condition du spectateur, l'Angelus Novus, il est la « *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au spectateur comme un paysage primitif pétrifié ». Et, devant ce visage, les noms du générique défilent jusqu'à se faire épitaphe, mais l'image, le geste, le retournement final reste comme un petit fragment toujours plus distant du monde dont il est issu. Ce qu'il reste de l'Histoire de Sodome, c'est l'expérience inépuisable de la *Femme de Loth* en proie aux forces cosmiques et au déferlement du temps. Le heurt est là.

Il faut enfin envisager Max et Deborah comme des modèles extérieurs au personnage et intériorisés : des représentants (la *star*, le politique) faisant l'objet de ses projections ; des fantasmes incorporés, constitutifs d'une hantise. Entités intérieures ou extérieures, cela revient ici au même en ceci qu'elles concernent l'aliénation, le schisme psychique du personnage. Si les thèmes de l'amitié et de l'amour sont traités comme authentiques et réels, ils servent malgré tout à mettre en scène l'effet de dédoublement, de transposition du vécu dans un "Autre" fictif. Cet Autre chez Leone, c'est le cinéma hollywoodien, le modèle qu'il véhicule. Le rêve américain est ramené à la structure du rêve, de la mythologie, du fantasme. Le contenu de la valise, le vécu du Sénateur, le voyage en Amérique, tout cela est fantasmé et réduit à l'état d'illusion, de ruine. Le retournement final de Noodles détruit

¹⁹ La « monade » fait que, dans « l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire, soient conservés ou supprimés. Le fruit nourricier de ce qui est historiquement saisi contient en lui le temps comme la semence précieuse, mais indiscernable au goût. » in « Thèse VII », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 174-178.

l'image qu'il se fait et donne de son monde, précisément parce qu'elle est de sa facture. L'Amérique qui est montrée est celle du cinéaste, elle est enfouie en lui, dans ses souvenirs, passée, ruineuse. Le jeu des références place l'univers représenté dans la sphère du psychique. Hollywood est une région obscure dans la mémoire du réalisateur : en enveloppant la diégèse de sa personne, il sépare le Nouveau Monde de l'Ancien. Or, ici, l'Ancien Monde, c'est l'Amérique de l'enfance, irrémédiablement perdue(s) à ses yeux. Dans cette vieille histoire de projection, l'Atlantique vient faire écran.

Les longues éclipses du personnage, les ellipses dans son histoire, les trous, ne manquent pas d'évoquer des espacements similaires en Histoire, les zones d'ombre, les disparitions soudaines, des temps d'absence dans l'existence humaine, plus ou moins durables, plus ou moins définitifs, des escamotages de quelque façon. Si le genre du film noir a été teinté par ses idées, il est, parmi celles-ci, des souvenirs d'un premier voyage. Il y en a eu un second. C'est lors de ce second voyage que le rêve de Leone s'est heurté à l'Américain réel, à ce voyageur venu se perdre dans l'Italie fasciste : sa filmographie raconte le traumatisme qu'a été cette perte réciproque. Et d'autres voyages ont traversé la même sombre époque, en sens inverse, des espoirs placés dans le Nouveau Monde. S'il est certes anachronique de représenter la culture hassidique dans le Lower East Side des années vingt et trente, c'est précisément parce qu'*Il était une fois en Amérique* traite d'un monde qui n'est plus. Le lieu du deuil sert de terre d'accueil à tout ce qui a été perdu.

Le retournement sur le passé est sclérosant. Mais la *réflexion* sur le geste lui-même, qui consiste à se retourner sur ce retournement tel que le fait Proust dans la *Recherche*, celle-ci doit-elle permettre un début de brèche dans ce fameux « os frontal ». Car si le dormeur se *perd* à la poursuite de ses rêves, l'éveillé se *retrouve* en décryptant le sens de cet égarement : il se réfléchit dans ses fantasmes, ses fantômes. C'est cet égarement qui constitue la recherche, le voyage, l'objet du récit, son « expérience ». Benjamin recherche la même chose en matière d'Histoire, dans l'objet historique, le cheminement de celui qui remonte à sa trace. Et c'est cette recherche qui transparait dans le film de Leone, son exploration d'un certain cinéma, sa recherche comprise dans la trame du récit, en même temps qu'elle traduit l'expérience projective en tant que telle. Que voit-on comme dernière image ? Des fils, des entrelacs, au travers desquels on croise le regard du protagoniste, on voit l'écran qui se tient entre la scène et le public, un maillage de projections. C'est parce que la lampe est mise sous le boisseau, parce qu'il est totalement imperméable, on le sait, qu'est finalement permise une certaine porosité entre les expériences. C'est parce que tout n'est que Proust dans sa *Recherche* que l'on s'y reconnaît en *son* for intérieur. Le dernier volume, *Le temps retrouvé*, raconte la naissance du narrateur, la possibilité d'une narration à partir de laquelle il entreprend de raconter la *Recherche*. *Il était une fois en Amérique* raconte le point de départ de la projection, autrement dit la naissance de ce qui constitue une expérience cinématographique : une projection de l'esprit, une projection de lumière.

Conclusion

Aux temps d'Emporte le vent

Le problème de la théologie chez Benjamin est épineux parce qu'il oblige de confronter deux systèmes de pensée qui n'ont que trop souffert d'être opposés. La question qui fâche concerne le messianisme : dans l'un, l'expectation ; dans l'autre, l'imitation. Aussi, "mettre le sel sous le boisseau", c'est là un geste fort de la part de Leone, c'est se refuser, à la dernière minute, de penser par imitation, par modèle. C'est recouvrir un modèle théologique pour recouvrir un autre, qui n'est pas un modèle à proprement parler, mais l'espoir d'un modèle considéré comme étant le modèle en tant que tel. Cet espoir est présent dans le Christianisme, mais il est inévitablement menacé de se figer dans la mémoire de ce qui a déjà eu lieu, l'heureux événement. Ce modèle historique suppose d'être organisé sur l'imitation, la propagation de ce qui a été.¹ La menace est d'autant plus vive lorsqu'elle est engagée dans les rythmes de la modernité qui la motorisent, au sens propre comme au sens figuré : propre dans son aboutissement technique (horlogerie, voies de communication, flux de capitaux, armes de destruction, industrialisation du travail, etc.) ; figuré dans l'expression qu'elle fait prendre à cette réalité, une vision mécaniste du monde et des rapports humains. Dans leur recours à la nature harmonieuse du symbole, les romantiques ont, sans le vouloir, disposé l'exact équivalent du modèle encensé par les "apôtres" du progrès technico-scientifique, les saint-simoniens, les positivistes (tous, romantiques compris, dignes représentants des bouleversements de la révolution industrielle). Avec la symbiose de la forme et du contenu, du signe et de l'idée, s'exerce cette superstition sournoise de la synchronie des êtres et de l'Histoire dans la mouvance du toujours perfectible ; du progrès.

On le voit bien, dans ce concept d'Histoire, le progrès n'est jamais que le relais de la tradition et, derrière ce constat, se déduit une évolution logique entre l'ancien monde aristocratique et le mode de pensée libéral, pourtant envisagés comme antinomiques. S'il est une suite entre les deux, elle est bien dans ce *passage de flambeau* qu'est l'Histoire. Qu'importe qu'elle soit vouée à l'ancestral ou à la prospective, pourvu que son sens reste le même. L'introduction du mode de pensée dialectique bouleverse cet état de fait : pas de synchronie, pas de sens unique, mais des effets d'écho et des jeux de distance entre le monde matériel et le cours des idées. L'expectation est là. Elle cherche à voir, dans le spectacle, un au-delà ; dans le signe, l'abîme qui le sépare de l'idée. Le spectateur lui-même se tient à distance. L'allégorie présente un concept d'Histoire anachronique. Si le symbole et l'allégorie peuvent être désignés comme synonymes, un bref rappel étymologique² permet d'apprécier également leur antinomie. En présentant ses signes pour des idées, celui-ci parle l'amalgame,

¹ Tout l'intérêt de la pensée de René Girard est d'avoir interprété, dans la Vie de Jésus et les textes bibliques, la dimension critique à l'égard des processus mimétiques. Ses positions apologétiques ont, par la suite, quelque peu terni cette première intuition.

² Le mot « allégorie » est issu du grec ancien « *állos* » (« autre ») et « *agoreúō* » (« je parle »).

celle-ci l'altérité. Une conception du signe fondée sur l'allégorique, de l'Histoire sur le dialectique, cette disposition de quelque domaine donné permet en retour de se positionner, de se tenir à l'écart, et de l'autre et de soi, d'étudier ensemble et l'objet et le regard, les confronter. D'où l'importance de la ruine et du faux, défigurer l'objet pour envisager le vis-à-vis, c'est nécessairement répondre à une question d'éthique, inclure l'actuel dans les affaires du passé. Que dit la Découverte de l'Amérique sur la façon dont on en parle, dont on la nomme ? S'attaquer aux grandes thématiques de l'Histoire, revient à travailler l'idée reçue et donc à bousculer une mouvance actuelle. Au cinéma, le problème se pose de façon d'autant plus évidente qu'il s'agit justement d'un art du mouvement et du récit, et, possiblement, d'un art de *propagande*. Certaines idées y ont trouvé leur élan.

Et c'est sans doute là que se pose le principal intérêt du cinéma de Leone. En se rapportant constamment à ses références cinématographiques, il en réceptionne les grandes mouvances, cependant qu'au lieu d'assurer leur relais, il les met à l'épreuve de ses propres déceptions : l'Ouest ; la Révolution ; l'Amérique — son cinéma est un dictionnaire amoureux dont le cœur a été brisé. C'en est mélancolique, c'en est drôle, c'en est poétique. Dans ce rapport d'amour-haine qu'il conserve de ses illusions passées, Leone esquisse l'image d'une Amérique interdite, d'une sorte de rendez-vous manqué avec la vieille terre du rêve, un genre de "non-voyage". Quelque chose lui a été refusé et ce refus s'exprime de façon allégorique dans ses films. Car, enfin, c'est dans cette tonalité négative, ce pessimisme, que Leone a *retrouvé* la possibilité d'un nouveau genre de narration, avec une nouvelle voix. Cette friche mémorielle des temps de l'émerveillement perdu est devenu un domaine d'exploitation à part entière, plutôt que le domaine historique, celui de sa représentation. Les décombres des anciens contes ont servi de base au réemploi : au conte du voyage dans le temps. Ce qui demeure à l'état d'expérimentation, à coup de dynamite, dans la *Trilogie du dollar* — et c'est ce qui en fait la richesse — mène à une réflexion plus profonde dans la *Trilogie Il était une fois* — et c'est ce qui en fait la richesse. Parce qu'elle est dès le départ liée au deuil du narrateur, la naissance de sa voix, « Il était une fois », est portée par un élan testamentaire : la fable raconte la mort de la fable, et le narrateur s'y voit déjà mourant dans les premières lignes. L'amorce prend acte du caractère posthume que représente la tentative de conter une histoire, qu'elle soit fictive ou non d'ailleurs, elle parle toujours de ce qui *fut, était*. L'*incipit* prend désormais toutes les conséquences de ce temps narratif. Mais, si la « mort est la sanction de tout ce que relate le conteur », ³ elle est toujours destinée à raconter son histoire. En 1989, Sergio Leone meurt d'une crise cardiaque alors qu'il regarde un film de Robert Wise sur le petit écran : *Je veux vivre ! (I Want to Live !, 1958)*.

³ Walter Benjamin, « Le conteur », in *Œuvres, III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, pp. 130.

Fiches techniques

Il était une fois dans l'Ouest

Titre français : *Il était une fois dans l'Ouest* ;

Titre anglais : *Once Upon a Time in the West* ;

Titre italien : *C'era una volta il West* ;

Réalisateur : Sergio Leone ;

Année : 1968 ;

Genre : *western* ;

Firme de Production : Euro International Films ; Paramount Pictures ; Rafran ; Cinematografica ;

Finanzia San Marco ;

Producteur : Fulvio Morsella ;

Scénaristes : Sergio Leone ; Sergio Donati ; Dario Argento ; Bernardo Bertolucci ;

Directeur de la photographie : Tonino Delli Colli ;

Chef décorateur : Carlo Simi ;

Montage : Nino Baragli ;

Musique : Ennio Morricone ;

Distribution :

Claudia Cardinale (Jill McBain) ; Henry Fonda (Frank) ; Jason Robards (Cheyenne) ;

Charles Bronson (Harmonica) ; Gabriele Ferzetti (Morton) ;

Durée : 166 min (version originale) ; 145 min (version américaine) ; 177 min (version longue italienne) ;

Format : couleurs (Technicolor) ; 2,35:1 (Techniscope) ; 35 mm.

Il était une fois la révolution**Titre français :** *Il était une fois la révolution* ;**Titre italien :** *Giù la testa* ;**Titre anglais :** *Duck, You Sucker* ; *A Fistful of Dynamite* ;**Réalisateur :** Sergio Leone ;**Année :** 1971 ;**Genre :** film de guerre ;**Firme de Production :** Rafran ; Euro International Films ; San Miura ; United Artists ;**Producteur :** Fulvio Morsella ; Claudio Mancini ; Ugo Tucci ;**Scénaristes :** Sergio Leone ; Sergio Donati ;**Dialogue :** Roberto De Leonardis ; Carlo Tritto**Directeur de la photographie :** Giuseppe Ruzzolini ;**Montage :** Nino Baragli ;**Musique :** Ennio Morricone ;**Distribution :**

Rod Steiger (Juan Miranda) ; James Coburn (John Mallory) ; Romolo Valli (Dr. Villega) ; David Warbeck (Sean Nolan) ; Vivienne Chandler (l'idylle) ; Antoine Saint-John (Günther Ruiz) ; Franco Graziosi (Don Jaime) ;

Durée : 157 min (version originale) ; 121 min (version américaine) ;**Format :** couleurs (Technicolor) ; 2,35:1 (Techniscope) ; 35 mm.

Il était une fois en Amérique**Titre français :** *Il était une fois en Amérique* ;**Titre anglais :** *Once Upon a Time in America* ;**Titre italien :** *C'era una volta in America* ;**Réalisateur :** Sergio Leone ;**Année :** 1984 ;**Genre :** film noir ; drame**Firme de Production :** The Ladd Company ; PSO International ; Embassy International Pictures ; Rafran ;**Producteur :** Arnon Milchan ; Claudio Mancini ;**Scénaristes :** Sergio Leone ; Leonardo Benvenuti ; Piero De Bernardi ; Enrico Medioli, Franco Arcalli ; Franco Ferrini ;**Adaptation :** d'après le roman semi-autobiographique *The Hoods* (1952) de Harry Grey ;**Directeur de la photographie :** Tonino Delli Colli ;**Chef décorateur :** Carlo Simi ;**Costume :** Gabriella Pescucci**Montage :** Nino Baragli ;**Son :** Jean-Pierre Ruh ; Fausto Ancillai ;**Musique :** Ennio Morricone ;**Distribution (adultes) :**

Robert De Niro (Noodles) ; James Woods (Max) ; Elizabeth McGovern (Deborah) ; Larry Rapp (Moe) ; James Hayden (Patsy) ; William Forsythe (Cockeye) ; Darlanne Fluegel (Eve) ; Tuesday Weld (Carol) ; Amy Rider (Peggy) ; Joe Pesci (Frankie Minolti) ;

Distribution (enfants) :

Scott Tiler (Noodles) ; Rusty Jacobs (Max) ; Jennifer Connelly (Deborah) ; Mike Monetti (Moe) ; Brian Bloom (Patsy) ; Adrian Curran (Cockeye) ; Julie Cohen (Peggy) ; James Russo (Bugsy) ;

Durée : 251 min (version *Extended Director's Cut* de 2012) ; 139 min (version américaine) ; 221 minutes (version européenne) ;**Format :** couleurs (Eastmancolor, Kodak) ; 1,85:1 .

Bibliographie

Walter Benjamin

- Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985.
- Walter Benjamin, *Le capitalisme comme religion*, trad. Frédéric Joly, Préface de Baptiste Mylondo, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2019.
- Walter Benjamin, *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine étranger », 2000.
- Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002.
- Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009.
- Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, trad. Olivier Manonni, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2017.
- Walter Benjamin, *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- Walter Benjamin, *Œuvres, III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003.
- Walter Benjamin, « Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général (réponse à O.A.H. Schnitz) », trad. Bernard Eisenschitz, in *S.M. Eisenstein. Cahiers du Cinéma*, n° 226-227, 1971, pp. 16.

Autour de Walter Benjamin

- Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018.
- Michael Löwy, *La révolution est le frein d'urgence — Essais sur Walter Benjamin*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2019.
- Michael Löwy, *Écosocialisme — L'alternative radicale à la catastrophe écologique capitaliste*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2011.
- Michael Löwy, *La cage d'acier*, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2013.
- Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

- Jean Lacoste, *Voyager avec Walter Benjamin – Les chemins du labyrinthe*, textes choisis et présentés par Jean Lacoste, Paris, Éditions La Quinzaine & Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 2005.
- Christian Manso, *Pyrénées 1940, ultime frontière pour Carl Einstein, Walter Benjamin, Wilhelm Friedmann (Actes du Colloque international du 14 avril 2003)*, UPPA, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.
- Lisa Fittko, *Le chemin des Pyrénées (Souvenirs 1940-1941)*, trad. Léa Marcou, Paris, Éditions Maren Sell, 1987.
- Marc Sagnol, « Théorie de l'histoire et théorie de la modernité chez Benjamin », in *L'Homme et la société*, n°69-70, 1983.

Autour de Sergio Leone

- John Frayling, *Sergio Leone – Quelques chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy (avec la collaboration de Jean-Paul Gabert), Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018.
- Christian Uva, *Sergio Leone – Cinema as a Political Fable*, trad. Fabio Battista, Oxford, OUP, 2013.

Ouvrages référencés

- Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000.
- Friedrich Nietzsche, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, trad. Henri Albert, vol. 5, tome 1, Paris, Éditions Mercure de France.
- George Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes, L'Œil de l'histoire*, tome 6, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.
- George Didi-Huberman, *Désirer désobéir, Ce qui nous soulève*, tome 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.
- Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979.
- Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- Siegfried Kracauer, *L'Ornement de la masse – Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.
- Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986.
- Max Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Éditions Plon, 1905.
- Mao Zedong, « The question of “going too far” », in *Report on an Investigation of the Peasant Movement in Hunan*, trad. Peking, Foreign languages press, 1965.

- René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éditions Grasset, 1961.
- René Girard, *La violence et le sacré*, Édition Paris, Grasset, 1972.
- Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, Éditions Flammarion, 2007.
- Jacques Derrida, *Spectres de Marx — L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- Jacques Derrida, « Fors », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *Cryptonimie — Le verbiage de l'Homme aux loups précédé de Fors*, Paris, Flammarion, coll. « Champs — essais », 1976.
- Nicolas Abraham & Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009.
- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- Sigmund Freud, « Court abrégé de psychanalyse », in *Œuvres complètes — Psychanalyse*, vol. XVI (1921-1923), dir. André Bourguignon, Pierre Cotet & Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Articles universitaires

- Arno Münster, « Ernst Bloch et Walter Benjamin : éléments d'analyse d'une amitié difficile », in *L'Homme et la société*, n° 69-70, 1983, *Actualité des philosophes de l'École de Francfort*, pp. 55-77.
- « Le siècle des Saint-Simoniens », in *Humanisme* [en ligne] <https://doi.org/10.3917/huma.275.0114>, vol. 4, n° 275 (pp. 114-117), 2006.
- Marc Emerit, in « Diplomates et explorateurs saint-simoniens », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 22, n° 3, 1975, pp. 397-415.
- Rosine O'Kelly, « Imaginaires du désert dans les séries télévisées américaines », *Entrelacs* [en ligne], <https://journals.openedition.org/entrelacs/2144>, n° 4, 2016.
- Christopher J. Richmann, « America as New Jerusalem », in *Word & World*, vol. 40, n° 02, 2020, pp. 150-161.
- Jean-François Hamel, « Les ruines du progrès chez Walter Benjamin : anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent », in *Protée* [en ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/017462ar>, page consultée le 10 mai 2022, vol. 35, n°2, 2007, pp.7-14.
- George Didi-Huberman, « Du bon usage de l'insurrection — Où va donc la colère ? », in *Le Monde diplomatique*, mai 2016, pp. 14-15.
- Christiane Perrichet-Thomas, « La symbolique du sel dans les textes anciens », in *Mélanges Pierre Lévêque* [en ligne] https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1993_ant_491_1_1373, tome 7, 1993, pp. 287-296.

Sources internet

- Teanna Limpy, « Northern Cheyenne », *The Great Race to Promontory* [en ligne] https://www.up.com/goldenspike/omaha-promontory.html#sidney_ne, page consultée le 18 mars 2022
- *La Sainte-Bible* [en ligne] <https://sainte bible.com>.
- Interview de Sergio Leone par Christian Defaye pour l'émission *Spécial Cinéma* du 14 mai 1984, « Sergio Leone — Il était une fois en Amérique (1984) », *Les archives de la RTS* (Chaîne officielle YouTube) [en ligne] https://youtu.be/1m3PCcci_v8 (sites attachés de la RTS : <http://rtsarchives.ch> & <http://rts.ch>).

Éléments littéraires

- *Les Œuvres de Saint-Simon & d'Enfantin*, vol. 4, Paris, Éditions Dentu, 1866.
- Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tome I, trad. Louis Viardot, Paris, Librairie de la Hachette, 1863.
- Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1919.
- Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe I, À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Les Éditions Gallimard, 1988.
- Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, tome VII, Paris, Les Éditions Gallimard, 1927.
- Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Éditions Baudinière, coll. « Les chefs-d'œuvres français », 1900, pp. 143-144 & 148.
- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions GF, 1964.
- Grandville & Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris, Éditions Henri Fournier, 1844.

Bibles

- André Chouraqui, *Le Cantique des Cantiques* (1905b), Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1977.
- *La Sainte Bible — Le Nouveau Testament*, trad. Louis Segond, Barbey, 1909.
- *La Sainte-Bible* [en ligne] <https://sainte bible.com>.

Iconographies

- *Panorama sur les usines sidérurgiques Carnegie à Youngstown dans l'Ohio*, panorama en photographie argentique, 1910, 10 × 70.5 in., Washington, D. C., Bibliothèque du Congrès, LC-USZ62-128840.
- Billy Struve, « Blue book, 1906 », *The Historic New Orleans Collection online catalogue* [en ligne] <http://hnoc.minisisinc.com/thnoc/catalog/2/4578>, Nouvelle-Orléans, Williams Research Center, 1969.19.7.
- John Gast, *American Progress*, peinture à l'huile, 1872, 32 × 65.3 cm, Los Angeles, Autry Museum of the American West, 92.126.1.
- *Croft's New Overland Tourist and Pacific Coast Guide : Over, the Union, Central and Southern Pacific Railroads, Their Branches and Connections, by Rail, Water and Stage*, vol. 01, 1878-1879.
- John Bunyan, *The pilgrim's progress*, New York, Dodd, Mead & Co., 1979.
- Carlo Eduardo, photographie, in « Thèse XV », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018.
- Paul Klee, *Angelus Novus*, peinture, 1920, 31.8 x 24.2 cm, Jerusalem, Israel Museum, B87.0994.
- Renato Guttuso, *Fosse Ardeatine*, [en ligne] <https://www.mausoleofosseardeatine.it>, 1951, Rome, Mausoleo delle Fosse Ardeatine.
- Francisco de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, huile sur toile, 1814, 268 × 347 cm, Madrid, Musée du Prado, P000749.
- José Guadalupe Posada, *La Calavera Garbancera*, gravure sur zinc, 1913, in *Posada : 100 años de calavera*, RM editorial, 2013.
- Leopoldo Méndez, *Concierto Sinfónico de Calaveras*, gravure sur bois, 1943, 22.7 × 16.6 cm, Huston, Museum of Fine arts, 91.1606.8.
- Heriberto Frias (reproduction) & José Guadalupe Posada (original), *El Cinco de Mayo*, chromolithographie, 1901, Mexico, Biblioteca del niño mexicano.
- Paul Hadol, *La Ménagerie impériale, composée des ruminants, amphibies, carnivores et autres budgétivores qui ont dévorés la France pendant 20 ans*, lithographie coloriée, 1870, Paris, Bibliothèque nationale de France, 4-TF-387.

Table des matières

<i>Introduction : à bout de souffle</i>	1
<i>Problématique et hypothèse de travail</i>	1
<i>Le cours des choses</i>	7
<i>Quelque part... dans le Bordel de l'Autrefois</i>	15
<i>Il était une fois dans l'Ouest : les trainées de l'escargot</i>	24
<i>Prisonniers du désert</i>	24
<i>L'Ouest, frontière du XIXe siècle</i>	35
<i>Fluctuation du cours de l'eau</i>	42
<i>Il était une fois la révolution : sous les feux de la rampe</i>	49
<i>L'une l'Autrefois</i>	49
<i>Ménage à trois</i>	60
<i>Trivial pursuits</i>	64
<i>Intermission</i>	69
<i>Il était une fois en Amérique : Belvédère pour Sodome</i>	70
<i>Le Bouton de la Rose</i>	70
<i>New York, capitale du XXe siècle</i>	81
<i>Fluctuation du rêve en cours</i>	88
<i>Conclusion</i>	98
<i>Aux temps d'Emporte le vent</i>	98
<i>Fiches techniques</i>	100
<i>Bibliographie</i>	103
<i>Table des matières</i>	108
<i>Annexes</i>	109