

# Entrelacs

4

Janvier 2002  
16 Euros

des-aveux de sens

UNIVERSITE  
DE TOULOUSE  
LE MIRAIL



Laboratoire de  
Recherche en  
Audiovisuel



# Couleur Vienna

Guy Chapouillié

Professeur,  
Cinéaste,  
Laboratoire de Recherche en Audiovisuel / E.S.A.V.

entrelacs@esav.org

*«C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime».*

Denis Diderot,  
«Mes petites idées sur la couleur», in *Essais sur la peinture*.

1 - La version du film de Nicholas Ray *Johnny Guitar*, retenue pour ce texte est celle qui a été commercialisée en DVD, en 1999, après quelques travaux de restauration.

2 - Jacqueline Lichtenstein, in *La couleur éloquente*, Flammarion, 1999, p. 48.

3 - Merleau-Ponty, in *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, folio essais, 2000, p. 43.

Au commencement, la montagne vole en éclats et le sol se dérobe sous les sabots du cheval de Johnny Guitar<sup>1</sup> ce cavalier tombé des cieus, au beau milieu d'un arc-en-ciel. Puis l'infini du bleu se voile, car de déflagration colorée en déflagration colorée, le chantier du chemin de fer avance irrésistiblement dans un relief ensanglanté. Alors, le paysage se disperse en poussière roussâtre qui macule l'homme et sa monture de l'empreinte majeure d'un milieu saturé ; rien ne peut plus nous faire oublier que la terre de l'Ouest regorge d'énigmes et d'expédients. Cette empreinte excède les contours, englobe les êtres et les choses qui, progressivement, se relie ou se séparent en d'infinies variations colorées comme des morceaux éparpillés d'une lumière actrice qui perce et trace en profondeur l'espace du Western. Ce choix ressemble à une petite insurrection contre la routine d'un genre, trop soumis à l'emprise d'une tradition, qui fait du noir et blanc le garant d'un puritanisme moral aussi bien que d'une austérité esthétique nécessaire au meilleur<sup>2</sup>. Il s'agit simplement d'éclairer autrement le chaos d'un paysage fiévreux par le truchement de « *cette autre et plus profonde ouverture aux choses que nous donnent les qualités secondes, notamment la couleur* »<sup>3</sup> pour représenter avec plus de nuances ce qui

bouge, ce qui est fragile ou trop délicat, tout ce dont la qualité échappe à la précision radicale du dessin. Non seulement la dynamite casse les contours de la montagne, mais elle annonce la couleur de la complexité humaine, de ses mystères et de ses passions, jusqu'au frisson de la mollesse, de la douceur ou de la sensualité.

De l'excès à la raréfaction, de nombreux exemples montrent que la couleur n'est pas chose aisée<sup>4</sup>, mais honte à ceux pour qui « *la couleur ne rêve pas* » gronde Beaudelaire<sup>5</sup>, car il la sent plutôt comme un signe de civilisation et non de sa chute, en raison d'un incontestable pouvoir autonome qu'il faut cultiver et non craindre<sup>6</sup>.

Pour atteindre cette qualité-là et colorier dans toutes les nuances les cartes de l'Ouest<sup>7</sup>, que ce soit en carburant au vin jaune du Rhin ou aux poudres blanches de toute nature, Nicholas Ray ne néglige rien, surtout pas la couleur telle qu'elle s'inscrit dans le substrat, puisqu'il choisit un procédé de fabrication, le Trucolor, à forte dominante rougeâtre ; là commence son choix des mélanges de teintes, car loin de séparer « *la couleur telle qu'elle sort du tube, color, et la couleur telle qu'elle est mise en œuvre par l'artiste, colorito* »<sup>8</sup>, il éprouve la nécessité d'en lier étroitement les destins. Dans ces conditions, la pellicule n'est plus tout à fait une palette aléatoire. Le ton fondamental de l'œuvre est rouge.

Cependant, si la manière est bien celle d'un coloriste qui cherche à contester les limites du cinéma et celles du plaisir par une invitation à jouir sans restriction des charmes d'une poignée de couleurs, il cherche avant tout, devant l'abîme de réponses des colorations, à donner à chacun de ses films son système d'organisation fonctionnel, « *dans Party Girl, Jimmy en rouge sur le canapé rouge, signifiait qu'il courait un danger imminent, alors que le rouge de la robe de Cyd Charisse sur le divan rouge avait une toute autre valeur... dans Party Girl, le vert évoquait la poisse et la jalousie, tandis que dans Bigger Than Life il était la vie, et les murs de l'hôpital* »<sup>9</sup>.

D'ailleurs, pour Eric Rohmer « *Il est peintre tout de même* »<sup>10</sup> parce qu'il fait de la couleur un être qui excède l'objet, « *l'orangé de la robe de Barbara Rush, le violet du flacon, le rouge du blouson de l'enfant* ». Un peintre ? Mais surtout un cinéaste pour qui le coloris agit sur le mouvement et se mêle du temps. Il raconte en effet que pour *On*

4 - Jacques Aumont in *Introduction à la couleur : des discours aux images*, dans la collection Cinéma et Audiovisuel, Armand Colin Editeur, Paris, 1994, p. 177

5 - Charles Baudelaire, "L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix" in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard La Pléiade, 1961, pp. 1120, 1124, 1133.

6 - A ce titre, le film *Pleasantville*, 1998, de Gary Ross, est jubilatoire : d'abord en noir et blanc sur les contours répétitifs d'une société sans problèmes et limitée aux lignes du décor d'Hollywood, le film prend progressivement des couleurs. C'est une rébellion des couleurs qui révèle le potentiel des nuances et de la vitalité des teintes dans un renouvellement émancipateur des valeurs morales.

7 - J. L. Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Les cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Armand Colin Editeur, Paris, 1990.

8 - L. Dolce, in *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venise, 1557 ; cité par J. Lichtenstein in *La couleur éloquente*, p.166, Champs Flammarion, 1999.

9 - Susan Ray (un

ouvrage composé par ), in *Nicholas Ray, Action. Sur la direction d'acteurs*, Edi. Yellow Now Femis, 1992, p. 108.

10 - Eric Rohmer, dans le chapitre Nicholas Ray : «Bigger than life, Derrière le miroir», p. 201, in *Le goût de la beauté*, Champs Contre-Champs Flammarion 1989.

11 - id. note (9).

12 - Goethe in *Traité des couleurs*, alinéa 762, Triades-Editions, Paris, 1973, p. 259.

13 - Marguerite Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé* in *Nouvelles Orientales, L'Imaginaire* Gallimard, 1992 ( première édition en 1963), p. 11.

*Dangerous Ground*, tourné en noir et blanc, il désirait tant la chaleur propre à la couleur que, par moments, il a laissé Ward Bonod, Robert Ryan et Ida Lupino jouer à l'excès car « *l'esthétique était insuffisante pour porter l'émotion. Si le film avait été en couleurs, je crois que je n'aurais pas eu à forcer autant(...)* »<sup>11</sup>.

Voici donc le mouvement majoré par le truchement des couleurs et l'impression de réalité colorée, supplantée par la réalité de l'impression singulière des couleurs ; le scintillement lent des eaux noires, le mouvement brusque de l'air roussâtre, le regard pétrifiant de la méduse au visage d'albâtre, les voix plus ou moins chaudes coulant de lèvres violines, tout un autre foisonnement sans réalisme, une réalité propre de la couleur.

« *L'expérience nous enseigne que les couleurs font naître des états d'âme particuliers. On raconte qu'un Français spirituel aurait dit « que le ton de sa conversation avec Madame avait changé depuis qu'elle avait changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui était bleu »* »<sup>12</sup>.

Qu'advient-il alors du spectateur face au film qui sur l'écran prend des tons changeants, aux unités parfaites contestant la nature ? Se souvient-il, par exemple, du petit enfant qu'il a été ou bien le petit enfant qu'il a été lui rappelle-il les origines d'un goût altéré ou bien façonné par la conscience et les larmes ? « *Tu m'as menti, Wang-Fô, vieil imposteur : le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes* »<sup>13</sup>. Il y a du jeu subtil dans la réception intime où la réminiscence avec ses nébuleux trophées éclaire ou assombrit l'expérience présente.

Lorsque le soleil couchant s'attarde à Toulouse sur les berges de la Garonne, un éclat ocre ouvre en moi une brèche profonde. Ce trouble crépusculaire me rappelle certaines soirées d'hiver passées dans la Grande Rue de Casteljaloux le nez collé à la vitrine des Galeries, fixé là par la splendeur des promesses de Noël. La masse verte du sapin, la santé joufflue des poupées roses, le brillant des soldats de plomb, le cubisme jaune et bleu des constructions de mécano, tout cet ensemble, trempé dans l'ombre roussâtre des habits du père Noël, m'aimantait. Je restais là, longtemps, animé le plus souvent du rêve le plus fou de retrouver, *demain*, tout ce monde dans ma chaussure. Les yeux fermés,

blotti dans la chaleur du corps de mes copains, l'attaque de la diligence prenait les couleurs d'un appel au voyage, mais au petit matin, sur le chemin de l'école, la même vitrine, sans lumière, me communiquait le froid de ses vagues différences, géométriques et sans relief. Cependant, ces reflets colorés vacillent encore en moi, comme une flamme avide de bonheur ; je me souviens alors que *«la couleur est un besoin naturel comme l'eau et le feu. C'est une matière première indispensable à la vie, à toute époque de son existence et de son histoire, l'homme l'a associée à ses joies, ses actions, ses plaisirs»*<sup>14</sup>.

Comme la diligence dans la vitrine, le film *Johnny Guitar* m'a arrêté ; un défilement brillant des mille feux d'une évanescence joueuse, d'une présence à porté de corps qui vole et me traverse ; c'est une étrange absence dans la présence, mais il y a... Et à moi de savoir accueillir ce sujet tout *autre*, haut en couleurs.

On parle d'un *« conte de fées camouflé en western flamboyant »*<sup>15</sup>, avec des *« effets de couleurs tellement criards que partout ailleurs on les tiendrait pour ridicules »*<sup>16</sup>, mais *« du début à la fin de Johnny Guitar, j'ai pu à peine reprendre mon souffle, tant la tension était continue »*<sup>17</sup>.

Quel est donc ce charme coloré, qui par douceur et délicatesse révèle de plis en replis les secrets du désordre tragique d'un Ouest élargi ? Quel est donc cette manière qui révisé la perspective, cette banalité réaliste d'hier et d'aujourd'hui, pour rejoindre l'idée d'une représentation où instruire et bouleverser ne sont pas antagoniques ? Dans ce film, toute couleur manifeste une distinction, habille et déshabille sans se substituer au reste, dans une totale liberté qui ne craint pas le terrible pour accéder à la vérité. Pas de surface vraiment belle sans une terrifiante profondeur<sup>18</sup>.

Une hypothèse se dessine, *Johnny Guitar* est un mouvement d'effraction, pas seulement d'un genre, mais de la vie même du réalisateur et surtout d'un pays figé, en 1954, dans des rapports sociaux critiques. C'est un flux, venu du fond de l'horizon, qui coule sur différents versants, le Maccarthysme, Hollywood et les expériences intimes de Nicholas Ray<sup>19</sup> jusqu'à contester au titre le centre de gravité, car ce n'est pas le cowboy, mais une femme qui est le personnage majeur. Elle est la propriétaire d'un saloon, taillé ou collé dans la roche,

14 - Fernand Léger *Fonctions de la peinture*, Editions Gonthier, 1965, p.99.

15 - Jean-Loup Passek *Dictionnaire du Cinéma*, Larousse, 1991.

16 - R. Boussinot, *L'Encyclopédie du Cinéma*.

17 - Suzan Ray, in *Nicholas Ray Action. Sur la direction d'acteurs*, p. 23.

18 - *«Nicholas Ray... sait très évidemment ce qu'il fait. Il n'est certainement pas moins conscient de la rhétorique du genre que le Georges Stevens de Shane et, d'ailleurs scénario et réalisation ne se privent pas d'humour, mais jamais il ne prend pour autant à l'égard de son film un recul condescendant ou paternaliste. S'il s'amuse, il ne se moque pas. Les cadres à priori du western ne le gênent pas pour dire ce qu'il a à dire et même ce message est en définitive plus personnel et plus subtil que l'immuable mythologie.»* André Bazin, *Cahier du Cinéma* n° 54, décembre 1955, p.89.

19 - *«Nicholas Ray fut l'époux de Gloria Grhame ; après de nombreuses disputes et réconciliations, ils ont divorcé. Gloria accusait son époux d'être violent et brutal. Le Violent dont G. Grahame est l'héroïne raconte l'histoire d'un scénariste dégoûté d'Hollywood qui - épris d'une jeune femme -*

consent à y travailler de nouveau. Il bat les gens qui le contredisent, se brouille avec ses amis, s'enivre. Un soir, il manque d'étrangler sa maîtresse. Elle le quitte. Tout cela s'achève fort mal ce qui ne laisse pas de surprendre pour un petit film qui se présente comme une production de série. On peut imaginer que nos amants se retrouvent six ans plus tard. Lui est devenu guitariste, elle dirige un tripot dans l'Ouest et l'on enchaîne parfaitement la fin du *Violent sur le début de Johnny Guitare*, Crawford s'étant substituée à Gloria», Robert Lachenay, in *Les Cahiers du Cinéma* n°46, avril 1955, p.39.

20 - «Lorsqu'on envisage dans sa totalité l'univers féminin du western, on est frappé par la diversité qui s'y manifeste. Barbara Stanwyck est le type de femme de l'Ouest capable de se défendre aussi bien qu'un homme (*La reine de la prairie*)... Si dans les années 1930, certains personnages féminins deviennent indépendants, il faut attendre les années 1950 pour trouver des figures aussi puissantes que celles de Altar Keane et de Vienna dans *l'Ange des maudits* et dans *Johnny Guitar*.» J. L. Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, in *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Armand Colin Editeur, Paris, 1990, p. 19.

elle-même rouge, rougeoyante jusqu'à l'incandescence. C'est le foyer de l'histoire, une sphère de brillance de feu et de sang qui abrite ordinairement les héros. Sur le fronton supérieur l'enseigne gravée dans le bois désigne tout un programme, VIENNA'S. C'est bien la maison de la femme qui s'incruste et annonce son attachement à la roche, à l'air du pays.

Car Vienna ne se résigne pas, contrairement aux autres personnages du film, cloués par l'histoire, traumatisés et pavlovisés par la violence de la conquête, aussi bien que par la violence endémique de la société américaine, « *tu as ça dans le sang* » dit-elle à Johnny lorsque celui-ci dégage dès qu'il entend le premier coup de feu tiré à distance vitale ; telle une nouvelle Antigone, elle est animée par un désir reconstituteur au nom d'une certaine conscience ; une conscience, certes soumise à la discipline, mais au-dessus de la discipline si l'idéal le commande. Autour de Vienna la société est entre les mains de propriétaires sans scrupules, prêts à tout tenter contre le moindre respect de la loi démocratique contraire à leurs intérêts ; ils refusent l'arrivée de nouveaux immigrants et sont hostiles à l'idéal de progrès de Vienna qui collabore avec la société du chemin de fer. Il est de son devoir de les quitter, mais aussi de les combattre puisqu'ils deviennent oppressifs. Ainsi, cette femme lucide, dont la révolte est justifiée, s'oppose au déploiement d'un effrayant obscurantisme, pour éviter l'éclosion fatale du totalitarisme que pourrait sécréter la soif de pouvoir et la jalousie aiguë d'Emma, cet autre personnage féminin majeur qui cristallise les valeurs réactionnaires et puritaines, jusqu'au fanatisme, du film. Cette situation tragique n'est nullement un épuisement de la volonté individuelle face à la fatalité, mais une conversion, une formidable et douloureuse quête de la liberté, de l'émancipation de la femme en particulier<sup>20</sup>.

Donc, à l'opposé de la misogynie hollywoodienne, mais suivant un schéma initiatique classique, souffrance/mort/résurrection, le film déroule la naissance d'une nouvelle femme libre de son désir et dans le partage des droits universels de l'homme. Et si Vienna appelle Johnny auprès d'elle pour la protéger dans son action, c'est aussi pour interroger un amour perdu sous l'angle d'une nécessaire mise au point, « *Un homme peut devenir un tricheur, un voleur et même un assassin, mais quand il lui restera deux sous de fierté, il tuera un homme. Si une femme de son*

*côté fait un seul faux pas, elle n'est plus qu'une fille perdue... ça doit te procurer une sensation agréable de te sentir l'homme».*

Pour cette tentative de redistribution des rôles, Vienna s'avance seule contre tous dans le chatolement des tissus de ces vêtements et sous-vêtements dont le rayonnement bigarré est une expansion vitale de l'être qui influence tout ce qui se trouve sur son passage, comme l'efficace d'une splendeur divine.

Elle grandira en intensité du noir au jaune, sommet de l'acuité visuelle, sur le promontoire de la mine d'argent, une sorte de montée au ciel dans l'ivresse de la lumière.

Repliée dans ses affaires avec la compagnie des chemins de fer, Vienna est d'abord en noir, de la tête aux pieds avec le ceinturon du pantalon strictement serré, tel un corps noir sans chaleur ; une lavallière, verte et rigide, autour du cou, verte comme la mort. Elle est homme parmi les hommes et porte le deuil de sa vie de femme, mais ses paroles fermes laissent passer une profonde détresse jusqu'au moment où Johnny, sur sa demande, chante une complainte qui réveille ce qu'elle a à cœur et qui la trouble. Elle résiste au retour de son histoire mais la présence charnelle de ce cavalier du passé la réanime et, progressivement, le visage avoue la nature molle de son masque pour s'ouvrir sur une peau d'albâtre tendre et translucide, jusqu'à l'expression d'une chaleur retrouvée ; bien centrée dans un cadre de velours, la bouche est un feu qui brûle la ligne des lèvres.

Si bien qu'au soir du premier jour, elle organise son aveu. Dans le murmure de sa robe violine<sup>21</sup>, elle descend les escaliers d'un pas lent et coulé. C'est le retour d'une passion avec un corps bouleversé par le drapé et la couleur d'une robe voluptueuse. C'est le don silencieux d'une femme à la recherche de la vérité d'un amour sans oublier les risques de la chose, puisque, au passage, elle interroge machinalement la roulette, ce jeu du hasard dont elle seule commande, ici, la mise en route. Face à face leur souffrance éclate, mais l'attraction est la plus forte et Johnny tente de disqualifier le passé, il veut vivre au présent, complètement dans l'action dont il est une des deux sources, « *il n'y a qu'à revenir cinq années en arrière et faire comme si rien ne s'était passé* », « *trop tard* », souffle Vienna, « *non tais-toi, je ne veux rien savoir parce que c'est faux,*

21 - Dans *L'Anguille* d'Imamura, les taches violettes des iris au bord de l'eau attirent l'œil et offrent au regard le corps d'une femme laissée pour morte, mais bientôt ranimée par l'amour.

*tu m'entends » et il la fait pivoter avec douceur dans un corps à corps qui crée la réalité temporelle d'un nouvel espace intime, « il n'y a que toi et moi, cela seul doit compter ; nous sommes en train de prendre un verre à la terrasse de l'hôtel Aurora ; l'orchestre joue et nous sommes sur le point de nous marier ; nous allons partir droit devant nous et tu ris de joie Vienna, parce que c'est le jour de ton mariage », la tirade s'est accélérée, la voix s'est intensifiée puis ils s'arrêtent, face à face, au plus près, « oh ! je t'ai attendu si longtemps tu sais, pourquoi as-tu tellement tardé ? », l'aveu du bout des lèvres de Vienna se fond dans un baiser d'une rare douceur, un baiser qui brûle l'écran dans une durée qui refuse la fin.*

Toute cette scène se déroule comme une valse de Vienna, un mouvement vertigineux à remonter le temps ; le déploiement des corps, l'espace et les cadres, l'enchaînement jusqu'à la contraction sur le baiser, dans une lumière ocre basse, tout cela donne le rythme d'une flamme au meilleur d'elle-même, «*Le rythme est primordial... La déchéance ne commence qu'au jour où l'harmonie de la phrase est toute sacrifiée à la raison... Le rythme donne de la beauté à la pauvre ballerine qui ne semble drapée que de sa chemise*<sup>22</sup>».

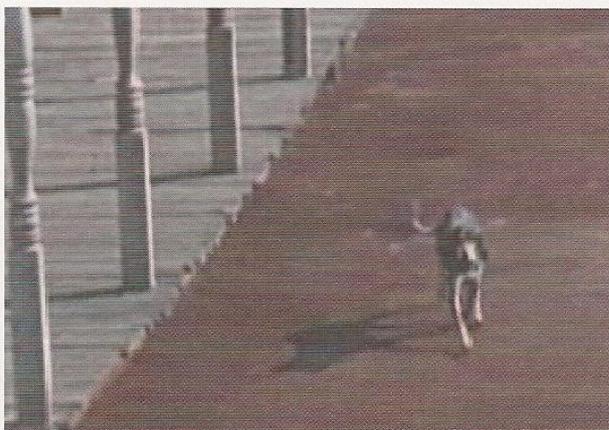
22 - Remy de Gourmont, in *Couleurs, contes nouveaux, suivis de Choses anciennes*, Mercure de France, Paris, 1908, p. 10.



23 - Propos de Michelangelo Antonioni rapportés par Eric Rohmer dans ses cours en Sorbonne (1983-1984), in «Subterfuge et subreptice de Benoit Noël», *Positif* n° 375-376, mai 1992, p. 155.

Le petit matin est en pleine lumière, Johnny accueille Vienna devant le saloon pour aller à la ville, ses vêtements ont encore changé, un ensemble plutôt gris foncé avec surtout un foulard rouge écarlate autour du cou, comme un coquelicot dense et fragile. Cette oriflamme est une exhibition du bonheur revenu, car à sa puissance d'éclat, le rouge, ici sans trait, bouge comme un petit éclair à répétition sur la poitrine, un signe d'intense vitalité, «*au fond, la couleur de l'habit d'un acteur est beaucoup plus importante qu'un mouvement d'appareil* »<sup>23</sup>. En vérité, c'est un film où se changer ne passe pas inaperçu, mais Vienna ne se dépouille pas de ses vêtements jusqu'à la nudité ordinaire, car ses

parures sont consubstantielles à son efficace. Et les différents habits sont autant d'étapes dans ce qui constitue au fond une investiture de héros. En ville, la rue centrale, artère saignante de tout western, est déserte. Seul un



chien peureux la traverse et, sur le sol poudreux, rouge brique, son corps tremblant crée un étrange événement ; il est le temps qui passe, mais qui se fige. C'est un intervalle englobant qui établit le silence de tout un pays où chacun retient son souffle ;

c'est le fragment qui génère le calme tragique avant la tempête. La tension qui s'installe ensuite est à sa mesure.

Presque toute la ville assiste à l'enterrement du frère d'Emma qui a été tué la veille, lors d'une attaque de diligence. Tout est en suspens et la population, alignée sur le deuil de la sœur, baigne dans un noir silencieux qui gronde. Simultanément, Vienna arrive pour solder son compte à la banque où elle précède de peu la bande de Dancing Kid, venue vider les coffres pour se venger de ceux qui les chassent du pays et les accusent d'être des assassins ; il s'agit de quatre hommes libres, hors des normes du milieu, qui exploitent une mine d'argent à court de minerais, poussés à la faute pour mieux tomber ; il est vrai qu'en creusant ici, on trouve plus facilement du sang. Mais, dans l'action présente, l'équipe couverte de poussière ne se distingue plus de la couleur ordinaire de l'Ouest et le jeune Turkey vient s'y perdre à jamais. Au tout début du film, il porte une chemise jaune, la seule tache qui rejoint celles de Vienna ; il est un bouton d'or printanier, un rebelle plein de promesses comme un vitellus, cette chair active de la vie. Mais la pression du groupe et l'attaque de la banque lui font perdre cette dimension ; il rentre dans le rang et bientôt dans l'ombre de son propre lynchage. Autrefois, un gland jaune et un genêt fleurissaient le mât des navires corsaires.

Par le mensonge, les menaces et les techniques de délation, la noire assemblée se transforme vite en une espèce de horde sauvage dont les sabots vont frapper, à la poursuite des *voleurs*, comme le roulement du tambour annonce le bourreau. La raison du plus fort renverse les

illusions et les cavaliers, qui forment la horde noire, portent le deuil de leur humanité. Le noir évolue donc en qualité jusqu'à sa dimension la plus funeste où la patrouille sème le malheur et la désolation. Nous sommes loin du noir de la nuit, mère des dieux et des hommes<sup>24</sup> et ce n'est plus celui des eaux primitives, ténébreuses mais fertiles, fécondées par la lumière, mais celui de la stérilité puis de l'affliction. Alors, le piétinement lourd des chevaux remue le sang de la conquête, rougit l'air, trouble la surface des eaux et signe le triomphe de la haine, de la jalousie, de l'amour infernal.

Vienna entend monter la clameur, elle est seule dans son saloon où elle a dû cacher à la hâte Turkey blessé dans sa chevauchée impossible. Assise devant son piano sur une estrade, près de la roche qui sert de mur du fond, elle est vêtue d'une robe blanche de mariée ou plutôt d'une robe mortuaire blanche, puisqu'elle est là pour célébrer à la fois la mort de sa vie passée et la naissance d'une autre existence. C'est le blanc de la quiétude, de la fin comme du recommencement. C'est une mise à nu et sa blancheur d'ivoire en clame la vérité. C'est une envie de purification. La densité rouge de la roche est un halo actif qui rend le blanc plus blanc que blanc et fait de cette enveloppe du corps un brouillard laiteux, immobile et silencieux, qui masque le feu et le déchirement de sa vie



intime, mais souligne une superbe présence aux limites de la divinité. Elle conteste ainsi son autre corps classique, noir et cintré dans l'ordre des choses, privé de couleur, privé d'éloquence. La puissance de ce flux, de ce soleil, ne se laisse plus atteindre, ni éteindre, par le monde extérieur hostile, elle rayonne sur ceux qu'elle protège, c'est elle qui marque et non pas le contraire. D'ailleurs, la robe ne porte aucune trace du sang du corps ensanglanté de Turkey qu'elle prend dans ses bras. La mise à distance s'affirme en empruntant le courant de la musique, car Vienna joue au piano la complainte de Johnny Guitar ; de la sorte, elle associe l'homme qu'elle aime à sa comparution devant cette autre commission de chasse aux sorcières et cherche à se donner du courage à la mesure de la situation. Cependant, la ligne mélodique, un peu mélancolique, et le martèlement brutal du clavier, font aboutir les chemins de la musique sur les rives du

Styx. Cette scène tragique est une douleur intime, une aimantation qui jamais ne s'épuise.

24 - Frédéric Portal, in *Des Couleurs symboliques*, Guy Trédaniel Editions de la Maisnie, 1979, p. 171.

Mais, si cette musique agit bien comme le chant qui accompagne un sacrifice, Vienna fait front, elle ne pactise pas avec le diable « *et ainsi, les unes vêtues de blanc comme des fiancées, les autres vêtus de noir comme des orphelins, ils commencèrent à se mesurer des yeux* »<sup>25</sup>. La



patrouille a investi la place et évolue en V dans le saloon, comme le déploiement d'un oiseau charognard ; le corps meurtri de Turkey ne lui échappe pas et l'autel des sacrifices profanes se transforme, non sans résistance et quelques coups de feu, en tribunal expéditif, jusqu'à la pendaison de Turkey et l'évasion de Vienna, libérée par Johnny Guitar.

25 - Alfred de Musset in *Confession d'un enfant du siècle*.

Incendié par Emma, dans un élan destructeur de dépit amoureux, le saloon embrase la nuit de l'Ouest qui n'est plus une nuit américaine classique, mais une nouvelle profondeur, générée par le feu. L'accumulation des souffrances part en fumée alors que Vienna échappe

à la patrouille en guidant son sauveur dans une vieille mine désaffectée qui sert en partie de cave au bâtiment qui brûle ; les parois y sont encore plus rougeâtres que la terre en surface ; la plaie est profonde.



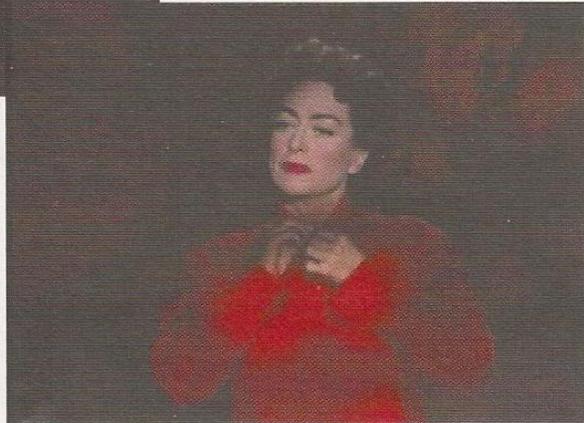
Soudain, la robe blanche qui prend feu menace Vienna dans sa chair et son cri, dans l'exercice de l'action, vaut la présence d'un événement palpable ; la fragilité du personnage accroît sa rage de

vivre. Alors, par un bel effeuillage, où les sous-vêtements blancs voltigent dans le dos de Johnny, comme ces pétales blancs qui scandent une déclaration d'amour, elle entame le mouvement d'une superbe rubéfaction qui s'achève dans le triomphe d'une chemise rouge de désir où brille le bonheur, avec tous les éclats durables d'un rubis, entre grâce et gravité. Ce rouge, qui fut un jour la couleur par excellence dans laquelle le peuple s'est reconnu<sup>26</sup> et sur le tapis de laquelle volent encore les pas d'une certaine élite, surgit ici plutôt comme la chaleur d'une lumière tendre, une radiation pleine d'amour, de plaisir sexuel, de sexe même ; c'est l'aveu d'un lien total et définitif.

Dès lors, la main dans la main, le couple ne fait plus qu'un corps pour s'arracher au feu, un corps à deux têtes qui louvoie sur le chemin de la mine avec son fanal rouge de passion sur le torse de Vienna et qui pour atteindre le refuge, tant espéré, se glisse dans le mouvement d'une eau plurielle dont les qualités régénèrent. D'abord, le couple s'enfonce dans la substance voluptueuse d'une rivière tiède, avant de traverser l'eau lustrale d'une

cascade claire qui sert de porte au dénouement. D'un liquide épais et limoneux qui abolit les formes au jet clair de la chute qui purifie, l'homme et la femme ont pris la même consistance et le couple ruisselle d'unité dans un étrange paysage où la cabane des mineurs est, comme

26 - «Dans l'ancien vocabulaire, c'est le même adjectif : krasny, qui désigne le rouge et le beau. Dans les maisons orthodoxes paysannes, le coin principal tourné vers l'est, où sont placées les icônes et la veilleuse, s'appelle le coin rouge, c'est-à-dire le beau coin.» Jean-Claude Marcadé, in «La couleur aimée, dans laquelle le peuple se reconnaît», in *Le Monde du dimanche* 1er et 2 novembre 1998, p. 22.



l'arche de Noé, échouée sur la crête d'une montagne ; c'est un promontoire digne d'une explication au sommet, dans l'éclat de toute la lumière et de sa décomposition.

L'accueil hostile de Dancing Kid et la division du reste de la bande favorisent la trahison nécessaire à l'arrivée d'Emma sur les lieux ; simultanément la dernière scène d'habillage est une trouvaille sans pareille, car elle opère une transmutation en or du corps de Vienna qui fini par revêtir la chemise jaune délaissée par Turkey, *cette chair de la vie*, avec en plus quelque chose d'enjoué, de noble, comme une totalité solaire. A cette couleur, qui réquisitionne la vision fine, se mêle la tache flottante d'un foulard rouge noué avec amour par Vienna qui signe là, la constance de sa passion. Puis, elle étend sa chemise mouillée, juste devant elle, et borde ainsi l'image d'une sorte d'inflorescence aux limites du rouge furieux des anthuriums. C'est le parti pris de la beauté, une apothéose des sources secondaires.



Dans l'enchaînement le plus doux, Johnny boucle la ceinture de Vienna. Le geste délicat révèle la transformation des mains d'un tueur qui s'éloignent de la gâchette, pour les choses plus intimes de l'amour, mais qui dans ce moment précis transmettent aussi un peu le virus, car le duel dans le ciel se précise. Sur la passerelle qui longe la cabane, les deux femmes s'affrontent dans un face à face tragique où le jaune élève Vienna à la magnificence, la met hors d'atteinte alors que le noir condamne Emma qui, dans un coup de feu de l'extrême nécessité, chute de haut pour venir mordre la poussière au pied d'une patrouille enfin exorcisée.



Amoureux des moments crépusculaires, Nicholas Ray n'a pas été frappé d'hallucination négative ou sélective car il a utilisé la couleur dans ses



27 - Marion Milner, citée par David Batchelor in *La peur de la couleur*, traduit de l'anglais - 2000 - par Patricia Delcourt, Editions Autrement Frontières, 2001, p. 36.

infinies nuances pour, comme le peintre, « descendre... aux racines sombres, enchevêtrées des choses, en remonter avec les couleurs, s'épanouir à la lumière avec elles »<sup>27</sup>. Cependant, pour servir au mieux sa vision artistique, cette couleur n'est pas son seul beau souci et les audaces ne manquent pas, de montage notamment ; au début il propose d'accélérer l'arrivée de Johnny devant la porte du saloon, par une contraction violente d'échelle dans l'axe et plus tard de répéter la qualité d'un geste pivotant de Vienna dans le fragment suivant, sous un angle différent, pour obtenir une ampleur au service de la fermeté et de la volupté ; ces deux exemples se noient dans l'entrelacs d'une foule d'opérateurs d'où vient le *rythme Vienna* et auquel ne sont pas étrangers le buste de Beethoven ou l'obscurité active de Goethe. Bref, dans la congruence avec la couleur, ce film est un puits d'essayage de formes.



De la sorte, Nicholas Ray a su révéler au mieux la véritable tragédie d'une époque de crise, où les hommes, et lui en particulier, cherchent une issue à leurs contradictions confuses dans l'émergence de valeurs, et de couleurs, nécessaires au changement d'organisation de la cité, nécessaires au renouvellement du cinéma, nécessaires pour apprendre à jouir en hommes complets et ne pas oublier que les statues

grecques étaient magnifiquement peintes.

C'est un cinéaste du petit matin lumineux où la paupière s'ouvre et se ferme jusqu'à saisir la plénitude des couleurs en place qui nous regardent.